

En *Black mirror: lo negro, lo blanco, lo neutro*. caba (Argentina): letra viva.

No hay DJ del DJ.

ORMART , ELIZABETH BEATRIZ;.

Cita:

ORMART , ELIZABETH BEATRIZ; (2020). *No hay DJ del DJ*. En *Black mirror: lo negro, lo blanco, lo neutro*. caba (Argentina): letra viva.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/elizabeth.ormart/139>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/p70c/g8r>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

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>.

LO NEGRO, LO BLANCO, LO NEUTRO

*Black Mirror: Ética y Política
de las distopías*

*Letra
Viva*

Índice

Prólogo: Netflix académico 9
JUAN JORGE MICHEL FARIÑA Y PABLO SALOMONE

Black Mirror: el estadio del espejo negro 11
EDUARDO LASO / JUAN JORGE MICHEL FARIÑA

The National Anthem / Himno Nacional

› **Espejo negro** 23
ALEJANDRO ARIEL

Nimrod 29
 FABIÁN SCHEJMAN

Babel 30
 MARCELO PERCIA

› **Ojos de Videotape** 31
GERVASIO NOAILLES

Fifteen Million Merits / 15 millones de méritos

› **Meritocracia** 37
ARMANDO KLETNICKI

The Entire History of You / Toda tu historia

› **Recordar, repetir y repetir** 41
NATACHA LIMA

Be Right Back / Vuelvo enseguida

› **Resurrección digital** 47
ANA CORINALDESI

- > **¿Qué es lo que no vuelve?** 53
VALERIA SUQUE STECKLEIN

White Bear / Oso blanco

- > **Eficacia de la ley en la era del espejo negro** 59
VIVIANA CAREW / LUCILA KLEINERMAN

The Waldo Moment / El momento Waldo

- > **Lo digital como velo** 67
PAULA MASTANDREA
- > **La identidad del anonimato. Derivas políticas** 73
ADELQUI DEL DO / DESIRÉ CONTE

White Christmas / Blanca Navidad

- > **La tecnología como clausura de la representación** 81
HAYDÉE MONTESANO
- > **Galletas de Navidad** 87
PABLO BRONSTEIN

Nosedive / Caída en picada

- > **La responsabilidad del sujeto y la subjetividad de su época** . . . 95
GISELLE ANDREA LÓPEZ
- > **Black Mirror con Byung-Chul Han** 101
FRANCISCO REOS

Playtesting / Partida

- > **Experimentación en humanos** 109
CELESTE BOGETTI

Shut Up and Dance / Cállate y baila

- > **Ángeles y demonios** 115
GABRIELA Z. SALOMONE

San Junípero

- › **Decidir una muerte digna** 121
FLORENCIA GONZÁLEZ PLA

Men Against Fire / Quienes se niegan a disparar

- › **La decisión en la brecha** 127
CARLOS GUTIÉRREZ

Hated in the Nation / Odio Nacional

- › **Zepelines** 133
ALEJANDRA TOMAS MAIER
- › **Enjambre y control** 135
SEBASTIÁN PIASEK

USS Callister

- › **Un viaje a la falta en el Otro** 141
EDUARDO LASO
- › **Saber hacer tecnológico y malestar. La solución falla... aún.** . . . 145
VIVIANA CAREW

Arkangel

- › **La opacidad: Del otro lado del espejo ¿Una mirada?** 153
MARÍA ELENA DOMÍNGUEZ

Crocodile / Cocodrilo

- › **La tecnología como pretexto** 161
IRENE CAMBRA BADI
- › **La sociedad "accidentada"** 167
MARTÍN SMUD

Hang the DJ / Cuelguen al DJ

- › **Entre lo eterno y lo infinito** 173
DELFINA MARTÍNEZ

> **No hay DJ del DJ** 179
ELIZABETH ORMART

> **El amor en los tiempos de las Apps.** 183
FLAVIA A. NAVÉS / FRANCISCO REOS

Metalhead | Cabeza de metal

> **¿Mondo cane?** 191
FERNANDO PÉREZ FERRETTI / JUAN JORGE MICHEL FARIÑA

Black Museum / Museo negro

> **Los estragos de la exclusión del azar.** 195
DORA SERUÉ

> **Oscuras adicciones** 201
MARÍA PAULA PARAGIS

Czarne Lusterko: El summun de la felicidad

> **Reprogenética y terapia cognitivo conductual** 207
ROCÍO MAGALÍ LEGARRALDE / LUCÍA AMATRIAIN

Czarne Lusterko: 1%

> **Distopías de la genética** 209
EDUARDO LASO

Bandersnatch

> **Una “Rayuela” para Mr. Brooker** 213
JUAN JORGE MICHEL FARIÑA

Epílogo

> **Ética y distopía. La *con-fusión* entre realidad y ficción** 217
CHRISTOPHE BAÏDI

Colaboraciones especiales 221

Prólogo: *Netflix Académico*

Juan Jorge Michel Fariña y Pablo Salomone

¿El diseño de una curricula universitaria a través del cine y las series televisivas? Según investigaciones recientes, tres mil millones de personas en el mundo consumen diariamente novelas y series televisivas. Un tercio de la humanidad, que modela su moralidad a partir de este fenómeno de masas, no puede menos que interpelar a la Academia.

La Universidad de Buenos Aires lleva adelante un proyecto de enseñanza de cuestiones controvertidas de la ciencia y la tecnología a partir de los capítulos de la popular serie *Black Mirror*, en interlocución con la obra de M.C. Escher, con la saga de *Electric Dreams* -basada a su vez en los relatos de Philip Dick-, y otras distopías clásicas de la literatura y la filmografía universales. El proyecto se enmarca en el Programa UBATIC y articula la labor de distintas Facultades de la UBA y otros centros de investigación del país y del extranjero. Cada capítulo de la serie recibe un doble tratamiento: desde el diseño (cátedra Salomone, FADU) y desde la lectura ético-analítica (cátedra Michel Fariña, Psicología), articuladas en un espacio estético y de pensamiento compartido.

Este volumen resume la experiencia realizada entre 2017 y 2019 con la saga de *Black Mirror*. ¿Por qué *Black Mirror*? Siempre se dijo que Forma y Contenido resultan indisociables, pero para probarlo de manera cabal, fue necesaria la llegada de esta antología de ciencia ficción sobre tecnología y comunicación en el siglo XXI. Creada por Charlie Brooker, se inició en 2011 con aquel mítico episodio “Himno Nacional” y rápidamente se transformó en un fenómeno de culto. En 2016 asistimos a su proyección internacional gracias a la plataforma digital Netflix, que produjo seis nuevos capítulos, los cuales integraron su tercera temporada. La cuarta llegó sobre el final de 2017 con otros seis. Mientras se esperaba la quinta temporada, Netflix lanzó *Czarne Lusterko*, una versión intermedia en colaboración con la televisión polaca. Finalmente, en junio de 2019 se lanzó la quinta temporada, sumando en total 26 episodios más un film interactivo: *Bandersnatch*.

En cada uno de ellos resuenan ecos de la literatura, el teatro, la música, las artes plásticas, el pensamiento filosófico, las ciencias conjeturales, y por supuesto el cine, al cual la serie rinde permanente homenaje. Con referencias a los relatos distópicos de Philip Dick, Ray Bradbury, Aldoux Huxley y George Orwell, los grandes temas son la inmortalidad, la inteligencia artificial, el control digital de los cuerpos, la fabricación de réplicas humanas, las interfases, los videojuegos, la robotización, la segregación; pero también el amor, la sexuación, el nacimiento, la muerte, la existencia. A la manera de una banda de Moebius, las decisiones tecnológicas del ser humano convocan a la responsabilidad social y subjetiva; y por lo mismo, las decisiones estéticas en la realización de estas series son a la vez apuestas de pensamiento.

En las páginas que siguen *Black Mirror* hace interlocución con la obra de, Sigmund Freud, Michel Foucault, Jacques Lacan, Roland Barthes, Gilles Deleuze, Arthur Shopenhauer, Jacques Derrida, Jean Allouch, Byung-Chul Han, Henry Jenkins, Dany Robert Dufour, Chantal Mouffe, , Giorgio Agamben, Joan Fontcuberta, Eric Laurent, Zygmunt Bauman, Jean Baudrillard, Jorge Luis Borges, Julio Cabrera, Eva Illouz, Soren Kierkegaard, Jacques Alain Miller, Howard Gardner, Katie Davis, Michel Serrés.

Y también con autores locales, como Toni de la Torre, Esteban Ierardo, Carlos Scolari, Jorge Alemán, David Laznik, Fabián Schejtman, Marcelo Percia, Ángel Enrique Carretero, Alejandro Ariel, y por cierto nuestros recordados Ignacio Lewkowicz, Oscar D' Amore, Ignacio Martín Baró y Fernando Ulloa.

A partir de treinta ensayos breves y de otras tantas piezas originales de diseño gráfico, docentes e investigadores de la UBA formalizamos en este libro una modalidad de enseñanza y transferencia diferentes.

En la tradición de *Pelícónicas* (Dínamo, 2014), esta obra retoma las palabras con las que Baudelaire elogió a Grandville, el famoso ilustrador de su tiempo: *ese espíritu literario, siembre buscando hacer entrar su pensamiento en el dominio de las artes plásticas*. O con esa bella frase que retomamos de aquel prólogo: *Il a volu faire parler au crayon le langage de la plume*: Quiso hacer hablar al crayón el lenguaje de la pluma.

Una vez más, así lo entendieron los artistas y así lo disfrutamos los lectores-espectadores de esta bella ficción.

***Black Mirror*: el estadio del espejo negro**

Eduardo Laso
Juan Jorge Michel Fariña

En su *Historia de las series*, Toni de la Torre califica a *Black Mirror* como la ficción más incómoda que se haya emitido en televisión durante la última década.¹ Posiblemente tenga razón: pocos programas logran proponer relatos de ciencia ficción que nos dejen en un estado de desasosiego y nos interpelen respecto de nuestra implicación en los goces de la sociedad tecno-mediática en la que vivimos. Los personajes que recorren los diferentes episodios nos resultan cercanos y reconocibles, y muchas de las tecnologías que emplean no son más que una prolongación de aquellas con las que contamos actualmente. Sólo que *Black Mirror* propone una proyección hiperbólica de sus alcances, para imaginar los peligros y consecuencias que encierra, en una distopía pesadillesca.

La serie es de origen inglés y fue creada por el guionista y crítico de televisión Charlie Brooker, quien comenzó realizando parodias como *Brass Eye* y ficciones cuestionadoras de la sociedad moderna (*Dead Set*, *How TV ruined your life*). Una de las originalidades de *Black Mirror* es retomar el formato de antología de relatos que había desaparecido de la televisión en los últimos años, lo que la vincula por estructura y temática futurista a *The Twilight Zone*, aquella serie de culto de los años sesenta creada por Rod Serling y difundida entre nosotros como “Dimensión Desconocida”.

Black Mirror se estrenó en 2011 en Channel 4 y rápidamente los norteamericanos se interesaron por hacer una *remake*. Finalmente, luego de la segunda temporada, *Netflix* compró la serie por 40 millones de dólares, siendo el primer caso en que una empresa de servicio de distribución digital de contenido multimedia se apropia de una ficción

1. de la Torre, T. (2016) *Historia de las series*. Barcelona: Roca.

ya existente de un canal de televisión tradicional. Este cambio le permitió a *Black Mirror* asegurar una audiencia global y extender su popularidad como serie de culto.

Espejo blanco

Resulta de especial interés que una serie basada en relatos unitarios en torno de los peligros de los avances en tecnología informática sobre el campo humano y social se llame *Black Mirror*. Entre los psicoanalistas, el título evoca la referencia al estadio del espejo que introdujo Jacques Lacan tempranamente en su enseñanza para dar cuenta de la constitución de nuestro narcisismo mediante la identificación a una imagen que viene del Otro.

Lacan llama *estadio del espejo* al período del desarrollo del niño (entre los 6 y los 18 meses de edad) en el que se vuelve capaz de reconocer su imagen en el espejo. Al lograrlo, entra en un estado gozoso debido a la ilusión de completud que la imagen le ofrece, en contraste con su propia experiencia corporal, todavía limitada e incoordinada. El espejo vuelve posible una identificación que permite alcanzar una ilusión de unidad y mismidad. La cual es ficticia, dado que no hay equivalencia entre el cuerpo y su reflejo. Nuestro narcisismo se soporta en la apariencia de una imagen corporal externa que no es el cuerpo, pero ofrece un espejismo de unidad, completud y dominio.

Ocurre que el cuerpo propio sólo es captable indirectamente por medio de la ayuda de un espejo. O de un Otro que desde su mirada oficie de tal. La identificación a la imagen especular no se da *per se*, ya que para el niño no es obvio que ese reflejo ante el espejo sea “yo”. Para asumir esa imagen como propia necesita que la madre como primer Otro del niño, la sancione como siendo él. La madre es el primer espejo: cómo somos mirados por el primer Otro permite fundar una imagen de nosotros mismos como “yo”. Para lo cual se requiere que el Otro materno reconozca esa imagen en el doble sentido de ser del niño y de ser aceptada y amada. El Otro materno se vuelve el espejo del niño en la medida que aporte una mirada deseante que promueva la identificación con la imagen especular que configura el narcisismo del sujeto. Posibilita así la constitución de un yo ideal –ideal para el deseo del

Otro materno-. El niño se reconoce en la imagen y aspira a coincidir con ella, por ser aquello que el Otro anhela. Queda así enajenado en la imagen de un objeto que se supone es el objeto del deseo del Otro. Al identificar esa imagen como siendo “yo”, el niño se reconoce así en una relación de exterioridad alienante y paranoica y sucumbe a una servidumbre imaginaria en tanto esa imagen lo cautiva. El sentimiento de sí queda alienado a una imagen tomada como objeto libidinal.

La operación por la cual el niño sale de esta identificación alienante que lo destina a colmar el deseo del Otro materno es lo que Freud tematiza como amenaza de castración y Lacan como Metáfora Paterna. Modo de introducir una falta en aquella ilusión de totalidad en la que el narcisismo está al servicio del Otro. El padre del Edipo lo saca de esta relación especular fascinante, al prohibir una imposibilidad estructural de colmar al Otro materno. La castración recae así sobre la identificación del niño al falo imaginario como Yo Ideal.

Este repaso por el estadio del espejo como conformador del narcisismo no es ocioso, dado que *Black Mirror* propone ya desde el título un vínculo entre la sociedad informatizada y el narcisismo como pasión alienante a la propia imagen, que es en el fondo una imagen que proviene del Otro y en la que el sujeto queda desappropriado como sujeto deseante.

Espejo negro

El “*espejo negro*” alude a las pantallas de los ordenadores, celulares y plasmas televisivos cada vez más presentes en nuestra vida. También remite a la propia serie, que se propone como un “espejo negro” que nos devuelve –a través de un relato futurista- una imagen de nosotros mismos inserta en nuestra sociedad capitalista hiper tecnologizada, para así interpelarnos. Una invitación a mirarnos a nosotros mismos desde relatos distópicos que imaginan las posibilidades más inquietantes de una sociedad afectada por el capitalismo, la sociedad del espectáculo y la informatización de los vínculos sociales. En ese sentido, la serie propone futuros en los que se terminan realizando los vaticinios más pesimistas de los críticos de la modernidad.²

2. En una obra anterior propusimos la fórmula “el estadio del screen” para referirnos a esta relación entre el momento de la identificación especular y el auge de las pantallas. Ver Cueto, E. y Santiere, A. (Comp.) (2015) *El estadio del screen*. Buenos Aires: Letra Viva.

Si *Black Mirror* nos habla de las pantallas de los ordenadores en tanto espejos, es porque hay una relación entre el uso extensivo de las nuevas tecnologías y el retorno a un narcisismo que reniega de la castración. La realidad virtual, la comunicación a través de avatares, la promoción del semblante en las redes sociales, la posibilidad de crear mundos en los que podemos realizar nuestras fantasías, van promoviendo formas de goce narcisista, formas sofisticadas de evitación del encuentro con lo real, que para el psicoanálisis tienen que ver con la diferencia sexual, la contingencia y la muerte.

¿Qué diferencia hay entre la realidad material y la virtual? Que la segunda nos ahorra el desencuentro, la diferencia, lo inesperado, lo incalculable. No es lo mismo conectarse a través de avatares, que encontrarse con otro en un café. Como tampoco es lo mismo una pareja, que su versión duplicada y programada tecnológicamente para acomodarse a nuestros gustos. Las nuevas tecnologías ofrecen la posibilidad de una hipóstasis del goce narcisista, en la ilusión de vencer los límites de la muerte, del azar y de la no relación sexual. Un mundo virtual en el que todo sería posible. Las nuevas tecnologías ofrecen una virtualización de la realidad y de los vínculos que le ahorran al sujeto los riesgos de confrontar con lo real: no meramente la realidad, sino lo real en el sentido lacaniano, que lo definía como lo imposible. En *Black Mirror*, las tecnologías parecen eliminar la categoría del no-todo y de lo imposible, abriendo a fuentes de goce narcisista que vuelven tecnoadictos a los sujetos. Goce sin límite que arrima a la pulsión de muerte. No a la muerte sino a un goce mortificante repetitivo e infinito, del que el sujeto no puede sustraerse, como queda magistralmente plasmado en capítulos como *White Christmas*, *USS Callister* y *Black Museum*.

“La imagen hace pesar sobre nosotros una demanda que no corresponde a los verdaderos deseos que tenemos” planteaba con lucidez Roland Barthes.³ *Black Mirror* es un muestrario de las ilusiones del narcisismo y de cómo la demanda que vehiculiza el “espejo negro” apunta a saturar al sujeto de deseo. El canto de sirena de la realidad virtual facilita una vía autorreferencial que alimenta el narcisismo del consumidor. Permite proyectar dentro de los dispositivos técnicos la realización ilusoria de nuestros anhelos y temores, y así obtener un goce que se ahorre un acto. Goce narcisista y autoerótico que no

3. Barthes, R. (2018): *Roland Barthes por Roland Barthes*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.

quiere saber nada de lo real. Se trata de la promoción de nuevas formas de obtener lo que Lacan llamaba “goce del idiota” a propósito de la masturbación: un goce que le permite al sujeto sostener la ilusión de poder prescindir del Otro y evitar la castración, hipostasiando así un goce narcisístico. Ilusión de autonomía y singularización que cree oponerse a la alienación al Otro, ignorando el fantasma inconsciente en el que ese goce se soporta. Esta pretensión de un goce autosuficiente que permita evitar la castración, ofrece en *Black Mirror* formas de desanudamiento de los tres registros, mostrando de modos siniestros el carácter falso de la ilusión narcisista que las nuevas tecnologías pretenden vanamente sostener:

La fascinación por las pantallas lleva a la sociedad a su idiotización y a sólo poder acceder a la realidad a través de imágenes manipuladas (*The National Anthem, Men Against Fire*)

- › La ilusión del consumo conduce al sinsentido de la existencia y a la extenuación (*Fifteen Million Merits*)
- › La digitalización, en su ilusión de una memoria perfecta que recuerde todo, lleva a la mortificante imposibilidad de olvidar (*The Entire History of You, Crocodile*)
- › La transformación del castigo penal en espectáculo, lleva a que la pena devenga una fuente de goce sádico y voyeurista, coincidente con aquello que pretende castigar (*White Bear, White Christmas, Black Museum*)
- › La promoción del semblante como modo de juzgar a los otros, lleva a la reducción del otro a puro semblante (*Nosedive*)
- › La ilusión de recuperar a un ser querido muerto, lleva a la creación de sustitutos artificiales que ponen de manifiesto la imposibilidad de reemplazar lo perdido (*Be Right Back*)
- › La ilusión de vivir más allá de la muerte, lleva a un simulacro virtual y vano de la vida (*San Junipero*)
- › La ilusión de una conexión global virtual en las redes, a la manera de una gran colmena, lleva a que el odio social en las redes devenga una nueva forma de violencia sin medida legal (*Shut Up and Dance, Hate in the Nation*)
- › La ilusión de un control sobre la vida de nuestros hijos deviene un ejercicio de poder voyeurístico asfixiante (*Arkangel*)
- › La ilusión de un control sobre la tecnociencia deviene en una

- autonomización del androide que atenta contra la vida del hombre mismo (*Metalhead*)
- › La ilusión de ahorrarse el azar en el encuentro con el otro, a través de tecnologías que garanticen buenas relaciones de pareja, no ahorra el desencuentro entre los partenaires (*Hang the DJ*)

Una clasificación indecible

Dada la riqueza estético-narrativa de la serie y la multiplicidad de cuestiones que aborda, cualquier clasificación resulta insuficiente. A fines estrictamente metodológicos, suplementamos el listado anterior con un segundo ordenamiento a partir de cuatro ejes conceptuales:

Crimen y castigo: si mediante la aplicación legal de una pena la justicia pretende reemplazar el circuito interminable de la venganza, *Black Mirror* nos ofrece la visión de un mundo donde el principio jurídico es afectado por el triunfo de la sociedad del espectáculo y en el que lo moral se infiltra en lo legal hasta desplazarlo. Cual una pesadilla de Kafka, los castigos por crímenes dejan de tener los límites que un orden legal impone, para devenir un espectáculo sádico y una eternización de la pena al servicio del goce sádico, “justificado” por la ley. El castigo deviene así un modo en el que los televidentes gozan de la crueldad ejercida sobre el castigado. Una justicia en la que los castigos terminan involucrando a los miembros de la sociedad en los mismos crímenes que pretende penalizar y en el que la pena pasa a ser un exceso indistinguible de lo que pretende condenar (*Oso blanco*, *Himno Nacional*, *Blanca Navidad*, *Calla y baila*, *Odio Nacional*, *Black Museum*).

Segregación y exterminio: las ilusiones de que las tecnologías digitales nos permiten alcanzar una conciencia global como humanidad, o la utopía de una sociedad conectada como una “colmena” virtual y virtuosa de colaboración, son en *Black Mirror* cuestionadas, al mostrar cómo las mismas taras sociales pueden perfectamente valerse en las novedades tecnológicas, y así extender a escala social el modelo del gueto, con niveles inéditos de segregación. Y cómo la psicología de masas y el exterminio del semejante pueden perfeccionarse mediante estos instrumentos. El progreso tecnológico no supone un correlativo

progreso ético en el campo humano. Como planteaba Albert Einstein “es más fácil desintegrar un átomo que un prejuicio” (*Men Against Fire, Nosedive, 15 millones de méritos y Metalhead*).

Desmesura de la tecnología: los avances exponenciales de la tecnociencia ofrecen al hombre herramientas que le permiten suplementar o resolver problemas de todo tipo con más eficacia y menor esfuerzo. Sólo que al mismo tiempo le ofrece nuevos medios de goce que le permiten burlar ilusoriamente la castración. En la realidad virtual y la clonación se alientan las ilusiones de poder sortear los límites que plantea lo real en tanto imposible. “*Imposible is nothing*” pasa de ser un slogan que promueve las virtudes de la autosuperación, a ser un mandato superyoico al servicio del goce narcisista. *Black Mirror* nos propone diferentes formas de aproximarnos a un mundo donde fuera posible que la tecnología logre que los límites al goce estallen: esos que proponen el principio del placer, la diferencia sexual y la muerte. Verdadera realización ya no de la muerte del padre –tan mentada durante el siglo XX– sino su inexistencia como función de acotamiento del goce y articulador entre deseo y ley. *Black Mirror* puede ser vista como una verdadera galería de las variantes del goce cuando no se soporta en la lógica del no-todo, aplastando la dimensión del sujeto deseante (*White Christmas, Black Museum*)

¿Qué modelo para la mente? Del esquema del peine a los experimentos de la cognición: de un tiempo a esta parte, y conforme el avance de las neurociencias, la psicofarmacología, la genética y la informática, se viene anunciando la muerte del psicoanálisis en favor de psicoterapias alternativas basadas en los avances de las ciencias duras (neurología, computación, genética, bioquímica, etc.). Todas estas disciplinas se entrecruzan para producir abordajes terapéuticos que combinan los saberes del ADN, los neurotransmisores, las conexiones cerebrales y una versión remozada del conductismo watsoniano traducido al modelo computacional. El hombre es así concebido como un sistema neuronal o como un almacén de informaciones recibidas cual programa de computadora. *Black Mirror* propone algunas historias futuristas en las que se lleva hasta las últimas consecuencias este modelo de mente humana. No para suscribir a ellas, sino para mostrar sus limitaciones. ¿La memoria es sólo información? ¿Es reductible el sujeto a los datos que ha recibido y que ha emitido a lo largo del tiempo? ¿Son equiva-

lentes la memoria y el recuerdo? ¿Puede ser clonada la mente del mismo modo que se copia información en una computadora? Y si eso fuera posible, ¿perdería la “copia” del sujeto el estatuto de humano? *Black Mirror* nos muestra cómo tras estas formas de instrumentalización de la mente humana reducida a máquina informática, el sujeto de deseo insiste (*The Entire History of You*, *Cocodrilo*, *Black Museum*, *Playtesting*).

Deseo de neutro

Las distopías de *Black Mirror* hablan de una sociedad futura en la que la tecnociencia se torna amenazante y siniestra: control de la vida y la información, abandono de la realidad en favor de una realidad virtual, tecnoadicción, totalización de la sociedad del espectáculo y progresiva deshumanización. La tecnología deja de tener una función de suplencia o ayuda a la actividad humana, para sustituirla, dejando al hombre en una situación de pasividad y tecnoddependencia. Se trata de una mirada apocalíptica sobre la tecnología y la digitalización, que se opone a la visión optimista de desarrolladores de estas tecnologías, de la que Steve Jobs encarna un ejemplo paradigmático. ¿Como leer el desarrollo científico-tecnológico más allá de la oposición binaria entre, como diría Umberto Eco, “apocalípticos” e “integrados”? ¿Cuándo una tecnología pasa de ser un suplemento en el campo humano para devenir una transformación del orden simbólico que afecta al núcleo real del sujeto?

Entre 1977 y 1978, el lingüista y filósofo francés Roland Barthes dictó en el *Collège du France* el seminario *Lo Neutro*. Allí llama Neutro “a todo aquello que desbarata el paradigma”, entendiendo por paradigma a la oposición de dos términos virtuales de los cuales actualizamos uno de ellos al hablar, para producir sentido. El sentido se basa así en el conflicto; la elección de un término contra otro (como en nuestro caso la alternativa utopía/distopía en relación a la tecnociencia). Barthes observa que todo conflicto es generador de sentido: elegir uno y rechazar otro es siempre sacrificar algo al sentido para producir sentido y hacerlo circular.⁴

4. “Ejemplo: la oposición s/z, pues no es lo mismo comer poisson que poison. (Nota del traductor: Las palabras francesas “poisson” [pescado] y “poison” [veneno] se distinguen

Es en esa alternativa que Barthes propone su Neutro: “Lo Neutro – mi Neutro- no remite a indiferencia o neutralidad, sino a una actividad ardiente, a un estado fuerte, intenso”⁵ (así, por ejemplo, en el campo gramatical lo neutro no remite ni masculino ni femenino, ni verbo activo ni pasivo; en política lo neutro supone la no toma de partido entre dos contendientes).

Subraya que la retórica del balanceo *ni-ni* se basa en el mito de la balanza como símbolo de la justicia, pero que bajo ella hay finalmente una opción y un resto: el goce. La doxa goza en la oposición conflictiva que brinda el paradigma, y supone que la única manera de responder a un término es contestarlo. No imagina una respuesta que exceda el universo cerrado A-no A. Para la doxa, un tercer término es impensable porque no entra dentro de su universo. De ahí que toda respuesta que exceda la alternativa queda aplastada bajo el sentido de complicidad con una parte por no oponerse a ella.

Lo Neutro para Barthes es el pensamiento de una creación estructural que deshace, anula o contraría el binarismo implacable del paradigma, mediante el recurso a un tercer término, el *tertium*. Lo Neutro no es apropiado para persuadir de una posición, de una identidad, no tiene retórica, no sabe. Traspuesto al plano ético, se trata de la tentación de suprimir, desbaratar, esquivar el paradigma, sus conminaciones y arrogancias. “Nuestro objetivo no es desde luego disciplinar: buscamos la categoría de lo Neutro en la medida en que atraviesa la lengua, el discurso, el gesto, el acto, el cuerpo, etc. Sin embargo, dado que nuestro Neutro es buscado respecto del paradigma, del conflicto, de la elección, el campo general de nuestras reflexiones sería: la ética que es discurso de la “elección correcta” (*Nota del traductor: Alusión al eslogan político de Valéry Giscard d’Estaing para las elecciones legislativas de 1977*), o de la “no-elección”, o de la “elección-

por un solo sonido, la sibilante sorda en la primera y la sonora en la segunda, [s] y [z].) Esto es fonológico, pero hay oposiciones semánticas: blanco versus negro. Dicho de otro modo, según la perspectiva saussuriana, que sigo en este punto, el paradigma es el motor del sentido; allí donde hay sentido, hay paradigma, y allí donde hay paradigma (oposición) hay sentido dicho elípticamente: el sentido se basa en el conflicto (la elección de un término contra otro) y todo conflicto es generador de sentido: elegir uno y rechazar otro es siempre sacrificar algo al sentido, producir sentido, darlo para consumir” (Barthes, R. Ob. cit., pág. 51).

5. Barthes, ob. cit., pág. 51.

desplazada”: del más allá de la elección, el más allá del conflicto del paradigma” (Barthes, ob. cit., pág. 51).

Lo Neutro en Barthes se soporta en una ética que se podría llamar “deseo de neutro”: es deseo de suspensión de las órdenes, leyes, conminaciones, arrogancias, terrorismos, intimaciones, demandas. Es también suspensión del narcisismo: dejar de tenerle miedo a las imágenes y disolver la propia que nos devuelve el espejo. Proponemos una lectura de *Black Mirror* en esa posición tercera, que para el caso supone ni alienación al espejo negro, ni espanto frente a su reflejo ominoso, como modo de rescatar la singularidad del sujeto de deseo.

Himno Nacional

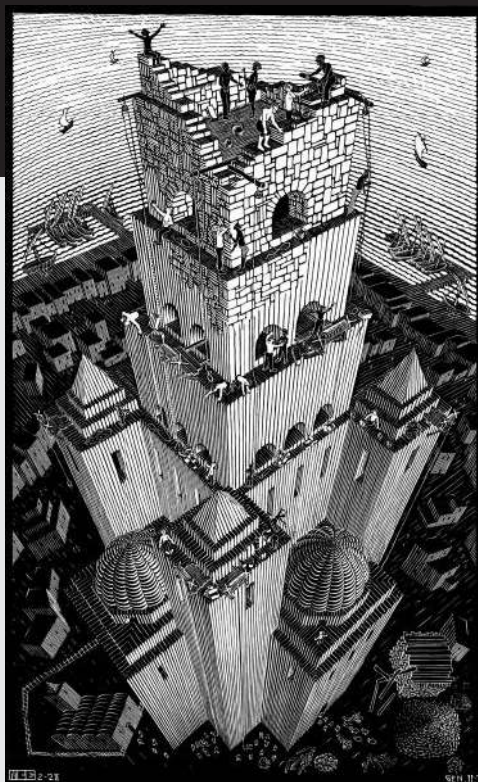
THE NATIONAL ANTHEM

por **Alejandro Ariel / Gervasio Noailles**

Interlocuciones: Fabián Schejtman / Marcelo Percia

Ilustración: M. C. Escher
"Torre de Babel" (1928)
Técnica: Xilografía a fibra
Dimensiones: 62,1 x 38,6 cm

El grabado representa a los babilonios cuando intentan construir una torre para alcanzar a Dios, historia que aparece relatada en Génesis 11:9. Como en ese entonces se hablaba un solo idioma en toda la tierra, Dios los castiga confundiendo sus lenguas, de manera que los constructores ya no puedan entenderse, y el trabajo se interrumpa. Es interesante hacer notar que, en su escarmiento a los hombres, Dios resulta paradójal. Por un lado, los castiga, dispersándolos y frustrando su obra; pero a la vez les obsequia la diversidad de las lenguas, que permitirá el nacimiento de las distintas culturas sobre la Tierra.

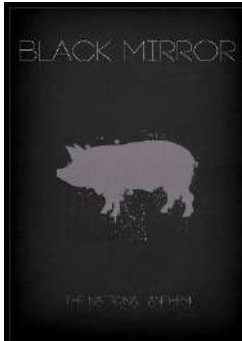


El "Justiciero" de *Himno Nacional* castiga a los hombres que se han condenado a una nueva lengua única: la de las pantallas, código que borra justamente toda diversidad subjetiva. A estos hombres y mujeres que se fascinan con la pornografía de la imagen les ofrece una escena de bestialismo sexual en la que se anudan lo político, lo obsceno y lo mediático. Babel significa "confusión", y los personajes desorientados en la cima de la torre evocan el desconcierto de una sociedad absorta ante una performance humillante, a un lado y a otro de la cámara de la televisión.

Juan Jorge Michel Fariña

interlocución
con el episodio:





S01E01

The National Anthem / Himno Nacional

Espejo negro

Alejandro Ariel

Espejo negro es el cristal ciego de las pantallas de las computadoras, los teléfonos y la televisión. Vamos a presentar el primer episodio de la primera temporada, que lleva como título “Himno Nacional”:

El primer ministro británico duerme junto a su mujer y el teléfono lo despierta de madrugada. Son sus asesores, que lo convocan a una reunión urgente. En la sala de situación le exhiben un video que alguien ha subido de manera anónima a la web. En él se puede ver a la princesa, quien ha sido secuestrada y es obligada a leer ante la cámara un texto con las exigencias de sus captores. Los asesores del Primer Ministro han chequeado la información: el video es auténtico y efectivamente tienen a la princesa. El texto incluye una única petición, que le incumbe al primer ministro de manera personal. A las cuatro de la tarde de ese mismo día, el Primer Ministro debe aparecer en cámara por cadena nacional teniendo sexo en vivo con un cerdo. La princesa será ejecutada si no se cumple con esta petición. No hay modo de rastrear la fuente del video porque este ha sido hábilmente encriptado, ni vía alguna para ponerse en contacto con los secuestradores. La información tampoco puede permanecer en secreto, porque está en las redes sociales. A minutos de haber sido subido a la web, el video ya tiene decenas de miles de entradas y es hit en YouTube, Facebook y Twitter

¿Qué hubiera hecho usted en el lugar del primer ministro? ¿Qué hubiera sentido usted en el lugar de la esposa del ministro? Las preguntas se me ocurrieron para que ustedes no solamente estuvieran implicados aquí como espectadores de esta magnífica y tremenda serie,

sino que se vieran concernidos por la pregunta: ¿qué hubieran hecho ustedes en el lugar de los personajes?

Vamos a sostener que todo acto comporta, en términos estrictos, una decisión. Comporta dos tipos de responsabilidades: responsabilidades morales y responsabilidades éticas. Si podemos definir muy sucintamente la responsabilidad como la habilidad para “responder por”, la responsabilidad moral sería la habilidad para responder ante el otro por la dimensión de su conducta. En cambio, la responsabilidad ética sería la de responder ante el propio deseo por esa conducta. No disponemos de mucho tiempo, pero vamos a recorrer algunas de estas responsabilidades y desplegarlas para que ustedes puedan intervenir en ellas.

Las responsabilidades morales se abren para el primer ministro desde el inicio, a partir del lugar en que él está involucrado. La política está involucrada. La realeza está involucrada. Y hasta la democracia está involucrada. El poder en su versión actual está involucrado, en tanto lo que uno ve allí de manera clara es que el poder es básicamente información, capacidad de información. Ninguna fuerza de ataque es suficiente si no tiene la información necesaria. Sin la información necesaria no es posible hacer nada. También la prensa está involucrada, en cuanto ha perdido parte de su poder. Acá lo vemos. La prensa llegó a ser llamada “el cuarto poder”. Fíjense ustedes, eso es notable, ya que nada se puede ocultar. Nada se puede ocultar, ni en la política ni en la prensa. Con lo que podemos apresurar una conclusión temible: Internet, YouTube, Facebook, Twitter han destronado el optimismo de poder que la prensa tuvo durante la segunda mitad del siglo pasado. Hoy cualquiera sube información como esta y la prensa no la puede parar, la política no la puede parar. Reflexionar sobre la cuestión del poder es también reflexionar sobre la cuestión de Internet. La imposibilidad de contener o dirigir la información de las redes abre la cuestión de lo público y el poder de formas nuevas. En un momento dado, el primer ministro le pregunta a uno de sus colaboradores: “¿Qué sigue?” Y él le responde: “No sabemos... esto es nuevo”. No hay una respuesta prevista, no hay un paso previsto para lo que sigue.

Lo que se sabe ya no puede controlarse. Se disemina como un virus o como un cáncer, inevitablemente. Es el fracaso de la inteligencia militar o política en la dirección del Estado (los tipos no tenían ni idea de quién y por qué lo había hecho). Articularemos un intento de funda-

mentación de esta última novedad: descubrir que Internet y Twitter suponen una nueva limitación a ese poder que parecía tremendo, que es el de la prensa. Novedad que pone en jaque a la política, a la prensa, pero me parece que no pone en jaque a la ciudad, a la Polis. Lo veremos.

El primer ministro debe responder por la vida de una princesa. ¿Ante quién? Ante la madre de la princesa, la reina. Ante su partido. Ante la opinión pública. Ante la prensa. Ante sus colaboradores. Y ante su mujer. Imagínense... ¿qué habríamos hecho nosotros en su lugar? A quien le gusta gobernar, que gobierne...

La contingencia es dramática. Es totalmente pública y además apremiada por el tiempo. Es casi en tiempo real. El primer ministro sabe que debe responder. En tanto político, debe responder no por su propio bien sino por el bien de la Ciudad. Se espera de él que sepa hacer. Eso es la ética de la política. Se espera de un político que sepa hacer por el bien de la Ciudad. Debe contentar a un Otro temible... debe contentar a una madre, debe contentar a una reina, debe contentar a un partido político, debe contentar a la opinión pública y debe contentar a su mujer... Pobre tipo.

Todo su poder se va desbaratando en un solo día, paso a paso... No podrá impedir el fatídico momento que no eligió. Él no eligió esto. No hay comedia allí, algo raro ha ocurrido. No hay negociación allí. Y donde no hay negociación no hay comedia. Libertad o muerte, es su elección. Si el tipo quiere ser libre, está muerto, y si no se tiene que matar. Esa es la alternativa trágica. Una alternativa trágica en este sismo. Es tremendo. Es claramente una alternativa trágica en tiempos de comedias. Por otro lado, su responsabilidad ética ante su deseo se va resquebrajando. La ética lo llevaría a elegir su muerte, incluso la de la familia, porque no quiere sostener su acto. Suicidarse realmente, suicidarse políticamente, suicidarse socialmente, esa es la alternativa que le plantean. No tiene elección: o muere o se traiciona. A veces la ética es solo trágica... recordemos a Antígona.

Pero hay un detalle fundamental: él no responde a su mujer en el teléfono. Cuando se dirige al estudio de filmación, la mujer lo llama por teléfono y él no le responde. Cuando él termina y está en el baño vomitando, lo vuelve a llamar y él no responde. Prestemos atención a este detalle. Primero, él no puede decirle lo que ha decidido hacer; luego, no puede decirle una sola palabra sobre lo que ha hecho. Él invoca tres

cosas antes de su acción, dice: 1) lo hago por la vida de la princesa, o sea el bien de la Polis, 2) que ama a su mujer, y 3) con temor ante el pecado que está por cometer, invoca a Dios. Es un hombre enfrentado ante una hora, una hora que él no eligió, una hora de la verdad que él no eligió. Tiene que decidirse por una cosa o por otra. Por eso les pregunto: ¿qué hubieran hecho ustedes en su lugar y por qué?

La otra pregunta es: ¿Cuáles son las responsabilidades de su mujer? Hay una responsabilidad de su mujer ante su marido, ante su hijo... En la primera escena ella está moviendo un moisés, en la última escena, cuando mira la tele, tiene a su hijo en brazos. Ante su marido, ante su hijo, ante su amor, ante la opinión pública. Ella imagina, antes de que sucedan, las cosas que todos imaginan, las cosas que están pasando por la cabeza de la gente. Y ante el Estado... cuando habla la reina, ella se retira. Uno se pregunta con ella, ¿lo acompañará?, ¿lo disuadirá?, ¿lo dejará?, ¿podrá soportar lo que le toca como mujer de ese hombre? Hay una frase impecable, que solamente los ingleses pueden sostener, dice: "Un primer ministro es reemplazable, una princesa no". Es maravillosa esa frase. La pregunta que acompaña todo esto es: ¿una mujer es reemplazable? Esa pregunta es argentina.

Ella decide acompañarlo en lo público; la foto del final lo atestigua. Pero, ¿y las responsabilidades éticas de cada uno con respecto a sí mismo? ¿Del ministro, de su mujer? Él, creo yo, ha decidido contra su deseo. Ha entregado ese deseo en bien del Estado. Ha perdido su deseo en lo íntimo. *Vomita y serás rechazado*. Ella ha decidido contra su deseo por el bien de su marido. Pero en lo íntimo lo ha dejado, no hay vuelta atrás. No hay perdón en el amor de una mujer ante la traición. Ustedes se preguntarán "¿Cuál es la traición?, ¿lo que hizo con el chanchito?" No. La traición que ella no perdona es, creo, no haberla atendido en el teléfono. Que por su vergüenza, por haber cedido ante su deseo, no tiene con qué responder. No está a la altura del deseo de esa mujer, y eso es lo que ella no le perdona. Dice Lacan: "*Una mujer le puede perdonar cualquier cosa a un hombre, cualquier crimen, menos que no esté a la altura de su deseo por ella*". En el final, en lo íntimo, ella lo mira con total desprecio y se va. Creo que es porque él no está a la altura de su deseo por ella. Cuando ella lo llama, él no la atiende. Tiene más lástima de sí mismo que amor por ella.

Sobre el final hay dos cuestiones que se dicen muy rápido porque

uno está tan impactado que casi no tiene tiempo de verlas. La primera cuestión, que se dice entre los titulares, es: “Quizás sea la primera gran obra de arte del siglo XXI”. Triste, célebre frase de un crítico de arte. Lo que ahí se sitúa en relación a esta obra maestra del siglo XXI es que la vieron 19 millones de personas; eso habla del futuro, eso habla de una pregunta por el futuro.

Y la segunda cuestión, que es aún más importante, es que el actor ganador de un premio, el que realiza todo esto y se suicida —casi desde el anonimato porque solo se sabe quién es al final—, libera a la princesa media hora antes del acto del Ministro. Es tremendo. Cuando alcancé a darme cuenta de la dimensión de esto, me pareció lo más importante del episodio. La colaboradora se pregunta por qué. “Para verlo tranquilo por televisión... la liberó para poder verlo tranquilo”. La mujer reflexiona un momento y dice: “No, no, no... es una lección” (está traducido como “es una lección”, pero ella dice *statement*, que por un lado quiere decir *lección*, pero también quiere decir *declaración*, en el sentido de declaración de principios).

Entonces, fíjense: alguien que se suicida, produce este movimiento, libera a la princesa media hora antes, y hace algo que la colaboradora del primer ministro define como una lección, como una declaración. “Saquémoslo. No incluyas esta página”. Por un lado, no incluyas esta página porque el primer ministro nos mata a todos; por otro lado, no incluyas esta página porque la gente va a pensar que somos unos inútiles que no lo pudimos capturar... Pero hay algo mucho más importante. Esta declaración, esta lección, este manifiesto, a mí me hizo recordar a Mishima: cuando Mishima se suicida para restituir la tradición japonesa, es una declaración, el acto mismo es una declaración.

Sea cual fuere la traducción, ella dice que esa hoja debe ser retirada. Lección, declaración, manifiesto en el acto, esta dimensión ética de este acto logrado en el suicidio. No solo porque indica un fracaso del Estado en la búsqueda y una inutilidad del acto del ministro. ¿De qué se trata? De algo mucho más importante, algo que sin palabras está firmado en esta lección, en esta declaración, en este acto suicida a la manera de Mishima. Fíjense ustedes que la princesa es liberada sobre un puente cercano al Parlamento. Pero no hay nadie en la calle. Nadie. Todos están mirando *Black Mirror*, todos están mirando la pantalla. Hay un recorrido, un paneo por la ciudad, y uno se da cuenta que no

hay nadie en la calle. Entonces, cuando uno lee “es una declaración, es un *statement*, es una lección”, lo que se dice es “¿Vieron? Estaban todos mirando por televisión, nadie veía la vida real” Si hubieran visto la vida real, hubieran visto a la princesa media hora antes de que el ministro tuviera que hacer lo que hizo. Nadie la vio durante esos 30 minutos porque todos eran espectadores de ese *Black Mirror*.

Esto es lo que tiene de apuesta la serie. Se trata de una apuesta de enorme sutileza. ¿Cuál es el futuro? ¿Todos mirando la pantalla mientras lo que sucede no se ve? Si todos somos espectadores, esa es la lección, la declaración: ¿hacia qué bestialismo vamos, entretenidos como estamos en mirar las pantallas? Es por eso que hoy el verdadero sentido de la proliferación de la nube es el desarrollo de un nuevo poder. Un nuevo poder descontrolado que amenaza a la polis con producir habitantes hipnotizados, sin dirección ni política.

Pero no tengan miedo, es efímero, es apenas un ratito, este verdadero testimonio que les dejo es lo urticante de las preguntas y el escozor de un destino para todos nosotros.

Nimrod

Fabián Schejtman

*Nimrod atisba a un dios
Que por si acaso lo ojea
Sus miradas se confunden en el cielo
De Babel
No hay deseo que en el rey
Su torpeza no aliente
(La del dios)
Nimrod de la cumbre
Su mirada lanza
En ala delta
Alfa y omega,
la deja caer
Nimrod de la diversidad
Planea
Alcanzar el firmamento
Deconstruyendo
Su trono
De las múltiples lenguas
Hace paracaídas
De las nubes
Confusión
De los equívocos
Su imperio inundado
Nimrod desde lo alto
La construcción supervisa
En barrena y por decenas
A los pequeños
Obreros desconsuela
Desata
Bombardea desde el cielo plomizo
Palabras atomizadas*

*En sus ojos la mirada misma
Del dios fecunda
Equivocidad
¿Qué más?
Nimrod a carcajadas
Serpentea la torre
Besa con su lengua
Los hombros cansados
Sumerge
Entre sudores extraños
Las almas laboriosas
Y las nutre
De sabores diversos
Salados retruécanos
Dulces lapsus
Y dios...
Dios se relame*



Versiones de Babel

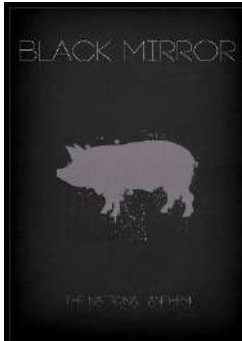
Marcelo Percia

En *El placer del texto*¹, Barthes hace otra lectura del mito bíblico de la *Torre de Babel*, sugiere que “*la confusión de lenguas deja de ser un castigo*”: saberse habitada por muchas y diferentes lenguas compone la felicidad de la literatura.

Esta sugerencia motiva diferentes versiones de la historia sagrada. La primera relata que los hombres proyectan construir una torre para alcanzar el cielo, Dios reacciona ante la irreverencia condenándolos a vivir dispersos, incomunicados, divididos en distintas lenguas. La segunda (barthesiana) dice que aquella empresa no fracasó: la desmesurada utopía colectiva tuvo éxito, la humanidad alcanzó la diversidad de lenguas. La tercera es igual a la segunda, pero con una réplica: los hombres toman el cielo por asalto porque intuyen que en la multiplicidad de lenguas anida la secreta potencia divina; entonces el Creador desacredita la conquista humana: divulga que esa abundancia innecesaria debilita el interés común, difunde el miedo a lo extranjero, propaga el ideal de una lengua única como nostalgia de fuerza y unidad. La cuarta dice que Dios deja que las criaturas que hablan hagan y deshagan sus historias. El Creador conoce la condición paradójica de lo humano, piensa: “*Desean emanciparse de una lengua única que reduce y limita sus vidas, pero no soportarán el infinito movimiento de lo disperso*”.

En *La lotería en Babilonia*², Borges imagina el Azar como astucia humana para habitar la multiplicidad: ese punto impensado en el que todas las lenguas hablan en una lengua, en el que todas las vidas viven en una vida, en el que la eternidad acontece en un instante.³

1. Barthes, Roland: *El placer del texto y lección inaugural* de la cátedra de semiología literaria del Collège de France, 1977. Disponible en español en Siglo XXI Editores, 6ta Edición, 2015.
2. Borges, Jorge Luis (1941). *La lotería en Babilonia*. En *Ficciones*. Editorial Alianza. Madrid, 1974.
3. Este pasaje de Marcelo Percia sobre Babel fue extractado de su ensayo “El Azar como figura de emancipación en *La lotería en Babilonia* de Borges”. Disponible en <http://aesthethika.org/El-Azar-como-figura-de>



S01E01

The National Anthem / Himno Nacional

Ojos de Videotape

Gervasio Noailles

La serie *Black Mirror* reactualiza un tema que insiste en la ciencia ficción (tanto en la literatura como en el cine). Los avances tecnológicos que se vuelven contra la especie humana. El hombre víctima de la tecnología que él ha creado. *Eterno resplandor de una mente sin recuerdos*; *2001: Odisea del Espacio*; *Terminator*; *Yo robot*, entre otras.

En el caso de *¿Sueñan los androides con ovejas metálicas?* Phillip Dick va más lejos porque, como el título adelanta, da por descontada la inteligencia artificial y se pregunta por el deseo de los humanoides y del inconsciente artificial.

Black Mirror es una saga más de esta larga tradición en la ciencia ficción. La riqueza de la serie es que recorre, capítulo a capítulo, los distintos problemas que puede producir para el ser humano el desarrollo biotecnológico.

El capítulo uno de la serie (“Himno Nacional”) tiene una característica especial: propone, junto a los capítulos “Caída en picada” y “Cállate y baila” una situación que perfectamente podría ocurrir en la actualidad; son los únicos capítulos de la serie que no son futuristas. De hecho, el único elemento de la tecnología que aparece en el primer capítulo es la plataforma para subir videos: Youtube.

Es como si la serie nos advirtiera que *el futuro llegó hace rato*.

En el capítulo se presenta una situación que no es novedosa. Alguien quiere enviar un mensaje a la sociedad. Como no cuenta con los medios necesarios para hacerlo recurre a la extorsión para transmitir su mensaje.

Hay numerosos casos de movimientos revolucionarios que secuestran a una persona pública importante y para liberarla ponen, entre otras condiciones, la publicación de un manifiesto político en medios masivos de comunicación.

Uno de los casos más famosos en los que se presenta ese mecanismo de extorsión es el del Unabomber, un ex profesor universitario que durante años envió cartas-bomba dirigidas a académicos universitarios y a aerolíneas, comprometiéndose a dejar de enviar las bombas si los principales periódicos de los Estados Unidos publicaban un manifiesto titulado “La Sociedad Industrial y su Futuro”.

En el caso del capítulo “Himno Nacional” hay una vuelta de tuerca interesante, porque como diría Marshal McLuhan, el *medio es el mensaje*.

En Himno Nacional se extorsiona al primer ministro inglés. Se le exige tener sexo con un chanco y que semejante acto sea filmado y subido a plataformas digitales que permiten que las imágenes sean visibles online por millones de personas en todo el mundo.

El chantaje parece no tener ningún sentido, pero rápidamente se comprende que el objetivo del extorsionador es denunciar que la sociedad global (otro de los conceptos desarrollados por McLuhan) queda atrapada por la imagen de las pantallas.

Quienes han visto el capítulo en cuestión, recordarán cómo termina. Mientras el Primer Ministro se sacrifica frente a las cámaras de filmación (ya volveremos sobre esto) para liberar a la princesa, millones de londinenses, pero también millones de personas en todo el mundo, quedan atrapados por la imagen de la pantalla y no pueden ver a la princesa que ya ha sido liberada.

Por ello el “mensaje es el medio”. Millones de personas atrapadas por la imagen del Primer Ministro y el chanco en las pantallas para denunciar que millones de personas no pueden hacer más que mirar pantallas.

El extorsionador del capítulo es un artista plástico que genera la primera performance a nivel mundial, ya que millones de personas en todo el mundo participan de esa gran puesta en acto en la que se demuestra que están pendientes de su obra de arte: el acto sexual del Primer Ministro inglés.

Los efectos de la investigación psicológica en las personas

Nada sabemos de la vida del artista plástico que extorsiona al primer ministro, si sabemos de la vida de Theodore Kaczynski, el Unabomber.

Gracias a la excelente serie producida para Netflix, *Manhunt: Unabomber*, basada en hechos reales, podemos saber que Theodore participó como voluntario, durante sus años de estudiante universitario, de una experiencia en investigación psicológica.

Quienes vean la serie podrán ver como la madre de Theodore, al no poder comprender por qué su hijo realizó los atentados de los que se lo acusa, sugiere que algo horrible le debe haber pasado en la universidad porque su vida cambió después de eso.

Efectivamente en la serie se le dedica un capítulo entero a la experiencia psicológica a la que es sometido Theodore.

El propósito de la investigación era reconocer las mejores estrategias psicológicas para debilitar las convicciones ideológicas de los individuos que participaron de la experiencia. Como vemos en la serie se trató de una investigación llevada a cabo por medio de consignas engañosas, en las que no se midió el sufrimiento psicológico de los voluntarios, no se les pidió que firmen un consentimiento informado y no se realizó el debriefing correspondiente. Es decir se trató de una investigación psicológica en la que no se prestó atención a evitar el sufrimiento de los voluntarios y por lo tanto se incurrió en mala praxis.

No podemos caer en explicaciones unicasuales y suponer que Theodore se convierte en el Unabomber por haber participado de ese proyecto de investigación, pero llamativamente todo su accionar como Unabomber tiene como telón de fondo no renunciar a sus ideales, que es precisamente lo que se propusieron los investigadores de la universidad quienes en cooperación con la CIA utilizaron a Theodore como mero instrumento de su investigación sin preocuparse por el sufrimiento que pudieran ocasionarle.

El suicidio y la responsabilidad subjetiva

Volvamos al capítulo uno de *Black Mirror*.

Al final del capítulo vemos que el artista/terrorista se ha suicidado.

Se trata de un artista que se quita la vida luego de realizar su obra cumbre. ¿Por qué se mata?

La respuesta más triste (porque lo anula como sujeto) es que se mata por miedo a las consecuencias jurídicas por su acto. Recordemos que ha secuestrado a la princesa heredera del trono y ha obligado al Primer Ministro a tener relaciones sexuales con un chancho.

- Se puede matar porque no está a la altura de su acto y por lo tanto no hay responsabilidad subjetiva.
- Se puede matar porque sabe que después de eso no habrá producción artística por la que valga la pena vivir.
- Se puede matar porque hizo una apuesta que perdió. Apostó por que su desafío a la humanidad saliera mal. Quizás creía que nadie vería el video. Si es así se mató por desilusión hacia sus contemporáneos y porque no vale la pena vivir rodeado de personas que viven atrapadas por las imágenes de la TV.

Para finalizar, recordemos que la intención del artista/terrorista es demostrar que lo importante no aparece en la televisión: millones de londinenses viendo en las pantallas que el Primer Ministro mantiene relaciones sexuales con un chancho mientras, por las calles desiertas de Londres la princesa, que ha sido liberada, camina desorientada.

Recordemos nuestra experiencia durante el mundial de fútbol de 1978. Millones de argentinos miraban el mundial por televisión y gritaban goles mientras los campos de concentración se llenaban de cuerpos que aullaban de dolor. Aullidos que eran tapados por los gritos de los goles que transmitía la televisión.

En este punto interesa señalar la insistencia de los ojos que no ven en las letras del rock nacional post dictadura. “Los ojos ciegos bien abiertos” (Indio Solari); con “Ojos de videotape” (Charly García), los “ojos blindados” (Luca Prodan). Son canciones que hacen referencia a millones de argentinos que miraban, igual que en el capítulo uno de *Black Mirror*, para otro lado, para no ver los horrores de la dictadura.

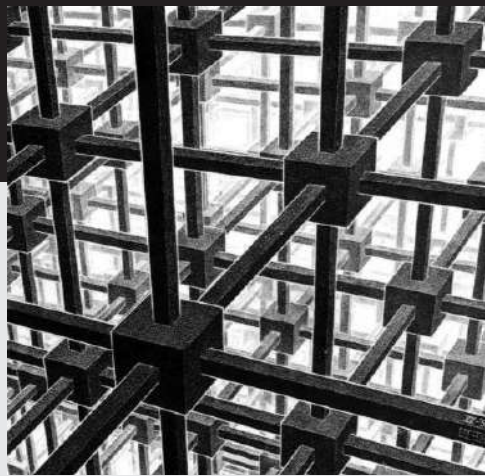
En esa misma línea Gil Scott Heron, el padre del rap, cantaba *The Revolution will not be televised*. Scott Herón fue uno de los pioneros en denunciar que lo importante no sale en TV y, consecuentemente, que si queremos hacer la revolución tendremos que apagar la televisión y salir a la calle.

15 millones de méritos

FIFTEEN MILLION MERITS

por Armando Kletnicki

Ilustración: M. C. Escher
"División de un espacio cúbico" (1952)
Técnica: Litografía.
Dimensiones: 26,6×26,6 cm



El grabado de Escher resulta una interesante analogía para pensar el efecto del Big Bang, como así también los límites de todo universo. En aquellas primeras pocas fracciones de segundo que siguieron a la explosión, el Universo entero estaba en una minúscula región, más pequeña que la cabeza de un alfiler.

El Big Bang sucedió "en todas partes", y no hubo ningún punto central. La revolución fue tal, que hoy resulta ocioso imaginar cómo (o qué) podían haber sido las cosas antes de aquella mítica expansión. En el grabado "División Espacial Cúbica" vivimos la ilusión de que todo se está alejando, Pero inmediatamente advertimos que el efecto se produciría en cualquier lugar del retículo: no hay un centro. La situación es similar a la de nuestro Universo; cada grupo de galaxias parece estar alejándose de nosotros, y pese a todo, los observadores que nos mirasen desde estas estrellas distantes verían la misma ilusión.

El episodio *15 millones de méritos* nos propone una sociedad dividida en clases, en la que reina la distancia con el otro por la vía de su degradación: no se gestan vínculos solidarios entre las personas, sino un abismo que promueve la desigualdad con quien está un peldaño más abajo en la escala social. Como en el grabado de Escher, se ofrece la ilusión de una salida ascendente, una suerte de movilidad social, que proporciona el espejismo de una libertad y una elección que no son tales. Pero el episodio está allí para sorprendernos. Para abrirse al acontecimiento. Como en el Big Bang del lenguaje, para usar la bella analogía de Alfredo Eildelztein, también los personajes podrán diferenciarse de lo que era, para poder advenir subjetivamente en el a posteriori de una decisión.

Juan Jorge Michel Fariña

interlocución
con el episodio:





S01E02

Fifteen Million Merits /
15 millones de méritos

Meritocracia

Armando Kletnicki

En un mundo tecnológicamente tan avanzado, ¿qué lugar cabe para la decisión de un sujeto? Más aún, ¿puede sostenerse en este escenario la tensión entre lo determinado socialmente y la capacidad del sujeto para decidir el rumbo de las cosas?

Estas preguntas no se introducen sólo por la existencia de una sociedad tecnológicamente evolucionada. De hecho, el capítulo condensa otras ficciones de vieja data en las que la cuestión ya quedaba suficientemente expuesta: con un desarrollo a tono con el “mundo feliz” de Aldous Huxley, y con un final que evoca “1984” de George Orwell, “15 millones de méritos” rearma este interrogante en un contexto tan a-histórico como futurista, al tiempo que plagado de figuras reconocibles en nuestro presente.

En el marco de una sociedad dividida en clases, con el acento puesto en la profundización de la diferencia con el otro por la vía de su degradación, no se gestan vínculos solidarios entre las personas, sino una distancia que intenta evidenciar la desigualdad con quien está un escalón abajo en la escala social. Se hace lugar, paralelamente, la ilusión -neurótica- de una salida ascendente propuesta por la participación en un reality show, como única vía de movilidad social, que proporciona una ilusión de libertad y, por ende, de elección.

Es notable que para sostener el funcionamiento del sistema no hacen falta los dispositivos represivos propios de otras épocas, por ejemplo, los retratados en “1984”, ya que los elementos que eternizan la dominación tienen más relación con la sedación y la distracción que

con la coerción o la violencia. No hay entonces oposición verdadera, gestada por la toma de conciencia sobre la situación vivida, sino, como mucho, apatía y aburrimiento, cuando no plena ignorancia o aceptación, justificando la sumisión a la norma.

De allí lo dicho previamente en torno a “Un mundo feliz”, escenario en el que los sujetos no notan su alienación, no conciben la posibilidad de un cambio, en tanto naturalizan la existencia de un sistema cerrado que modula su subjetividad desde el comienzo, sin ofrecer salidas.

La lógica de la virtualidad acrecienta la despersonalización, en tanto los individuos habitan un mundo digital en el que son representados por avatares, viven a través de ellos, consumiendo para asignarles algún rasgo diferencial -una ropa, algún adorno-, no disponibles para los humanos en el mundo real. En tanto cada persona mantiene reducidos contactos con los demás, careciendo de un escenario de intimidad con otros, lo público se desarrolla casi exclusivamente en el espacio virtual. De este modo, el capítulo no anticipa, sino que muestra con un desarrollo exacerbado, la presencia cada vez más marcada de la virtualidad como espacio de intercambio que reemplaza paulatinamente la proximidad de los cuerpos.

Para el protagonista el deseo despierta cuando aparece una mujer, cuya voz lo cautiva. En él observamos cierta lucidez para advertir que ninguno de los objetos ofrecidos lo colma, hallando en el don de la mujer lo único que se anima a llamar real. De hecho, sólo en sus breves conversaciones aparecen, como rasgos humanizantes, la historia y la herencia: para él, los “méritos” transferidos por su pertenencia a una familia; para ella, la herencia simbólica que porta una canción que va pasando de una generación a otra, y que conserva la capacidad de emocionar.

Los acontecimientos se precipitan, dando cabida a lo inicialmente impensado para sus protagonistas. Una nueva pregunta, una encrucijada ajena al plan o a la ilusión, exige un pronunciamiento que sólo a posteriori revelará sus consecuencias. Es en este marco que cabe preguntarse si es posible una decisión verdadera, si queda para el sujeto una manera de responder que no sea asimilada por el sistema para su propio afianzamiento, y que incluya una salida diferente a la pérdida de su existencia.

Toda tu historia

THE ENTIRE HISTORY OF YOU

por **Natacha Salomé Lima**



Ilustración: M. C. Escher "Ojo" (1946). Técnica: Media tinta (séptimo y último estado) Dimensiones: 19,8 x 14,1 cm

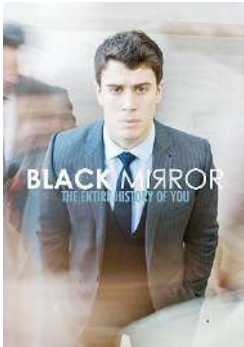
Escher dibuja su propio ojo reflejado en un espejo del baño, pero en lugar de autorretratarse como lo hace habitualmente, decide colocar una calavera en el centro del iris, para recordarnos que “todos acabamos frente a frente con la muerte, lo queramos o no”.

La reflexión resulta pertinente en relación con el efecto mortífero de la mirada, cuando esta queda fascinada por el horror. Tal es la situación del episodio *The Entire History of You*, cuando el personaje, tecnología óptica mediante, se obsesiona primero en demostrar el coqueteo de su mujer con un ex novio, se empeña en probar luego el engaño matrimonial, para terminar dudando de su paternidad. Cuando su ojo frente al espejo del baño le devuelva la imagen de la muerte a la que lo conduce su ojo paranoide, llegará el momento de una decisión.

Juan Jorge Michel Fariña

interlocución
con el episodio:





S01E03

The Entire History of You / Toda tu historia

Recordar, repetir y repetir

Natacha Lima

Luego de una entrevista de trabajo que termina antes de lo esperado, Liam se dirige a la casa de unos amigos donde su esposa no lo esperaba tan temprano. Transcurren unos minutos hasta que Liam la ve. Ella estaba hablando con un amigo y se sorprende al verlo. Esta secuencia que en tiempo real dura segundos, alcanza para sembrar en él la duda respecto de la relación entre su mujer y este amigo. En el momento de las presentaciones Liam percibe cierta intimidad en un instante, fugaz, de una mirada. Dentro de las posibilidades que le ofrece el dispositivo de memoria digital que tiene implantado, él puede volver una y otra vez a esos escasos segundos en la búsqueda de un dato que confirme el engaño. Esa búsqueda termina por minar cada uno de los cables a tierra de esa relación poniendo de manifiesto el declive del amor, el deseo y la sexualidad especialmente en aquellos países que encarnan las vanguardias tecnológicas.

Esta historia interroga la intrincada relación entre ser y tiempo a partir del acto de recordar. Se inscribe sobre las coordenadas de un antiguo drama, sólo que en este caso las pasiones humanas se encuentran exacerbadas por el goce de la técnica. Gracias al último objeto del mercado, un dispositivo electrónico del tamaño de un grano de arroz que permite registrar de manera exhaustiva y selectiva *todo* lo acontecido, el ser humano logra vencer al olvido. El “todo” es el primer signo de la asechanza. Žižek se pregunta *¿cuál sería el axioma de una convivencia no autoritaria en la política y el amor?* Y responde: *el otro no debe saberlo todo*, porque saberlo todo es el germen del autoritarismo¹. Saberlo todo

1. Žižek, S. (2006). *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Buenos Aires: Paidós.

transforma el vínculo de amor en una relación totalitaria. El dispositivo de la memoria artificial permite saberlo todo, recordarlo todo. ¿Cuáles son los efectos de convertir a la memoria en un nuevo objeto de manipulación y *gadget* del mercado?

Liam sobre la pista de la duda comienza a revivir cada uno de los momentos pasados, proyecta y amplía los gestos, recurre a la lectura de labrios –cuando la conversación se torna inaudible, revisa las fechas exactas de los distintos encuentros, hasta que logra confirmar la infidelidad obligando a Ffion a reproducir el encuentro sexual con su amante, en el momento en que ella intentaba borrarlo. Esta confirmación produce la disolución de la pareja, dejando a Liam inerme. Al hacer presente su materialidad, el síntoma empieza a gozar de la verdad de ese fantasma. La posibilidad de conservar y evocar los momentos pasados con una intensidad que el tiempo no puede deteriorar, anula los procesos de reelaboración; al delegar esas funciones en el dispositivo, subordinando al sujeto a la repetición sin límite. Liam, a partir de evocar aquellas imágenes que atesora y que ya no tiene, hace presente la ausencia, le da cuerpo al espectro, con investidura libidinal liga sus partes. “La memoria del implante sirve para vivir, sí, pero en el pasado, que siempre puede regresar con vivacidad apremiante. El hombre futuro imaginado por la ficción tiende a vivir atrapado en un pasado digitalizado (...) Vivir en el pasado recordado desplaza el presente directamente vivido (...) Se vive para recordar.”²

Desde los textos iniciales de la obra freudiana se pueden rastrear tres momentos claves para un tratamiento de la memoria, el sustrato de los recuerdos y el recordar como construcción con efectos de verdad subjetiva: *Sobre los recuerdos encubridores*³, *Recordar, repetir y reelaborar*⁴ y *La transitoriedad*⁵. En *Sobre los recuerdos encubridores* Freud ubica el vínculo entre la importancia psíquica de una impresión y su adherencia a la memoria. Sin embargo en una clase particular de recuerdos que Freud denomina *recuerdos encubridores*, la memoria

-
2. Ierardo, E. (2018). Sociedad Pantalla. *Black Mirror* y la tecnoddependencia. Capítulo 5 Entre la locura de no olvidar y Funes el memorioso. Ediciones Continente, p.55.
 3. Freud, S. (1899) “Sobre los recuerdos encubridores”. *Obras Completas*, Buenos Aires: Amorrortu, Vol. III.
 4. Freud, S. (1914) “Recordar; repetir y reelaborar (Nuevos consejos sobre la técnica del psicoanálisis, II)” *Obras Completas*, Buenos Aires: Amorrortu, Vol. XII.
 5. Freud, S. (1916) “La transitoriedad.” *Obras Completas*, Buenos Aires: Amorrortu, vol. XIV.

parece realizar una extraña selección donde lo que se recuerda son elementos nimios, insignificantes, mientras lo sustantivo de la vivencia se “olvida”. El aspecto trivial de lo recordado indica que algo de lo olvidado ha sido desplazado, sin embargo hay un vínculo entre ambos recuerdos que supone la fuerza patógena de lo sofocado.

Un recuerdo encubridor es un tipo especial de recuerdo que no sólo hace de pantalla aportando a la memoria un contenido nimio, sino que muchas veces es recubierto por fantasías, por lo tanto para llegar a develar lo que esconde, es necesario hacer un trabajo asociativo que ubique los nexos disueltos entre el recuerdo nimio y la vivencia. Estas fantasías, como cumplimiento de deseo, se enlazan a los recuerdos y pueden colarse entre ellos; así los límites entre unas y otros se tornan difusos. Esto sucede porque allí hay una huella mnémica cuyo contenido ofrece puntos de contacto con la fantasía. Se presenta así un anudamiento entre recuerdo, fantasía y deseo.

Cuando Freud incorpora la agencia (*agieren*) a las posibilidades del recordar, se abre una dimensión del acto junto a una memoria significativa. El término *agieren* lo utiliza Freud para situar el “hecho en virtud del cual el sujeto, dominado por sus deseos y fantasías inconscientes, los vive en el presente con un sentimiento de actualidad, tanto más vivo cuanto que desconoce su origen y su carácter repetitivo”⁶. Se trata de “llevar a la acción” pulsiones, fantasías, deseos. Cierta dimensión del recuerdo, olvidado o reprimido, gana terreno sobre la acción impulsándola. *Agieren* se asocia a *erinnern* (recordar), oponiéndose ambos términos como dos formas de hacer retornar el pasado en el presente.

Mientras el cerebro recuerda (las neurociencias confirman este sustrato orgánico ya anticipado por Freud en el *Proyecto* de 1800) es el sujeto el que encarna la función del recordar. La oposición que parte de conceptualizar el dato mnésico como registro o marca positiva almacenada en la corteza cerebral, de aquella huella significativa, que en cuanto tal, se define por oposición y diferencia, distingue un cerebro capaz de almacenar información, de un cuerpo significativo como registro de la experiencia. Porque aunque el dispositivo pueda captar y almacenar lo vivenciado, el vivenciar es subjetivo. Las marcas del recuerdo pueden hacer huella en el sujeto y cimentar su devenir, o conducirlo a un goce

6. Laplanche, J., Pontalis, J-B. (1996). Diccionario de Psicoanálisis. Entrada « Actuar » Paidós, p.10.

mortífero aumentado por la disposición hacia la técnica. La delegación de las funciones cognitivas hacia la maquina genera un proceso de colonización que produce como efecto inmediato la desorientación.

El estatuto de los objetos pulsionales definidos por Freud: pecho, heces, pene, a los que Lacan agrega: el objeto invocante (la voz) y el escópico (la mirada) adquieren una nueva dimensión⁷. Mientras los ojos ven, *la mirada* trasciende la materialidad del cuerpo. La mirada no se basta en los ojos, al igual que la voz se independiza de la boca. Se trata de presencias de lo real, de objetos pulsionales extra-corpóreos pero no por eso menos encarnados. La voz y la mirada son objetos pulsionales que anudan el goce al cuerpo. Y como ubica Freud, deben ser perdidos para que no retornen desde lo real; para poder ver y oír no deben estar presentes. Como objetos perdidos le brindan al mundo su condición vivible. La presencia de estos objetos nubla los contornos de la realidad, siendo la angustia el signo de esa afectación. Cuando el dispositivo tecnológico capta y almacena la vivencia en tiempo real, algo de ese objeto perdido es recuperado e incluido en la escena del mundo. Perpetuarse en esa escena trae consigo la locura del no olvidar que destruye la espontaneidad del vivir. Al no haber posibilidad de olvido el sujeto queda anclado al recuerdo-siempre-presente. El retorno digital de los objetos pulsiones produce la mortificación del viviente. El espacio mnésico, del recuerdo y la fantasía, ese *espacio interior* fruto de la construcción libidinal que posibilita el lazo al otro, mediado simbólicamente por la relación al Otro en los términos de su fantasma, queda expuesto. Hay una insistencia del recuerdo que este episodio evoca, disociado de la agencia, con un efecto de totalización: "*toda tu historia*". La labilidad de los vínculos, la obscenidad que propone el *mirar-ser visto* de las nuevas formas de comunicación corroen sistemáticamente el ser del sujeto hipermoderno⁸. Sin memoria no hay presente, pero sin olvido hay una perpetuación incesante que imposibilita la elaboración. Para iniciar un proceso de duelo es necesario poder des-investir el objeto perdido, para dirigir esa energía libidinal sobre otros objetos presentes en el mundo del sujeto. En este caso, es necesaria una maniobra de extracción sobre un cuerpo que fue progresivamente desterritorializado.

7. Lacan, J. (1956-1957). *El Seminario. Libro 4. La Relación de Objeto*. Buenos Aires: Paidós.

8. Assef, J. (2013) La subjetividad hipermoderna. Una lectura de la época desde el cine, la semiótica y el psicoanálisis. Grama ediciones.

Vuelvo enseguida

BE RIGHT BACH

por Ana Corinaldesi / Valeria Suque Stecklein

Ilustración: M. C. Escher
"Retrato de Jetta" (1925)
Técnica: Xilografía a fibra
Dimensiones: 27,8 x 49,2 cm

La xilografía representa a la esposa de Escher en un estado de contemplación y aflicción. La flor a punto de marchitarse otorga al retrato este clima de tristeza y romanticismo. En su texto "Lo percedero", Sigmund Freud ofrece un bello ejemplo: a quien se lamenta por lo efímero de una rosa, le sugiere que es justamente su transitoriedad en esta tierra la que le otorga su secreta belleza. Nos advierte asísobre ese dato crucial de la condición humana: es el horizonte de finitud lo que hace posible disfrutar de la vida.

El episodio *Be Right Back* nos confronta con el reverso ominoso del ejemplo freudiano: una mujer que reniega de la muerte y busca, tecnología mediante, suprimir lo percedero. ¿Hasta dónde podrá sostener esa prórroga gozosa de una vida que ya fue? ¿Podemos concebir en esa dinámica de la desmentida, la emergencia de un relámpago que haga posible un trabajo de duelo?

Juan Jorge Michel Fariña



interlocución
con el episodio:





SO2E01

Be Right Back / Vuelvo enseguida

Resurrección digital

Ana Corinaldesi

[...] *el acto es capaz de efectuar en el sujeto una pérdida sin compensación alguna, una pérdida a secas.*

Jean Allouch¹

Una vez más, los escenarios de ciencia ficción son oportunidad propicia para interrogar el modo en que la tecnología se enlaza al campo de la subjetividad. La serie británica *Black Mirror* nos invita a una lectura que ponga en juego lo diverso – la diversión – no para analizar sus episodios, sino más bien para extraer de ellos aquellas categorías del campo de la subjetividad, del campo de lo humano mismo, que podrían ser interrogadas.

Desde cada una de sus producciones, podríamos considerar permanentes entrecruzamientos con ámbitos como la literatura, el cine y hasta las ciencias exactas. El episodio I de la 2ª temporada no es, en este sentido, la excepción. Veremos que el campo de la subjetividad no es allí, sin dudas, un enfoque más entre otros cuando se trata de interrogar categorías como el amor, la sexuación, la muerte y la filiación, entre otras. Mucho más aún en un punto tan caro al psicoanálisis como lo es la posibilidad de que algunos desarrollos científicos se constituyan o no en mediación instrumental frente a la tramitación simbólica de la pérdida.

El episodio, titulado “Be Right Back”, estrenado el 11 de febrero de 2013, nos presenta en los primeros minutos la imagen de Ash Starmer alienado a la pantalla. La propia Martha, su joven esposa, señala “*desapareces con eso*”.

1. Allouch, J. (2006). *Erótica del duelo en tiempos de la muerte seca*. Buenos Aires: Ediciones literales. p. 9

Repentina e imprevistamente, Ash muere en un accidente automovilístico, y en los primeros días posteriores a esa pérdida una amiga de Martha la inscribe, casi compulsivamente, en “*el programa*”. Se trata de un software. Un novedoso desarrollo tecnológico que le permitiría mantener contacto virtual con una inteligencia artificial construida a partir del conjunto de mensajes e interacciones de Ash en las redes sociales. “*Ingresas al link y le hablas. Escribes mensajes como un correo electrónico y luego te responde de la misma forma que él lo haría...lo imita. Le das el nombre de alguien, lo ingresa y revisa todas las cosas que alguna vez dijo en línea, sus actualizaciones de Facebook, sus tweets, cualquier cosa pública. Solo di el nombre de Ash, y el sistema hizo el resto. Si te gusta, le das acceso a sus correos privados. Cuanto más material tiene, es más él. No es él, pero ayuda*”.

En el famoso discurso de Roma, pronunciado por Jacques Lacan en la reunión inaugural de la Sociedad Francesa de Psicoanálisis (SFP) el 8 de julio de 1953, se sentenciaba: “*Mejor pues que renuncie quien no pueda unir a su horizonte la subjetividad de su época*”. Este escenario es también ocasión propicia para interrogar la subjetividad de la época, desde la función y omnipresencia de las redes sociales en nuestra cotidianeidad. ¿Qué noción de sujeto está en juego allí donde *alguien* es presentado desde esa narrativa cotidiana que puede o no tener lugar en las redes sociales?

Tomando los dichos de la amiga de Martha podemos preguntarnos: ¿Ayuda? He aquí la primera pregunta desde el método de interrogación de la ética: ¿podría inscribirse esta “réplica” como un soporte particular para la tramitación simbólica de la pérdida? o ¿estamos frente a una práctica que, bajo el imperio de la ilusión de recuperación del objeto vía la creación de un clon robótico, obtura la tramitación simbólica que el duelo realiza?

El duelo, categoría por excelencia desde el psicoanálisis para dar cuenta de las consecuencias en la estructura frente al *ajuste de cuentas con el objeto perdido*² (que no existe), se presentaría a priori interrogado de este modo.

Cabe allí la pregunta, entonces, respecto de en qué medida el desarrollo científico – tecnológico le ofrece a Martha la oportunidad

2. Gutiérrez, C. (2000). “Restitución del padre”, en “La encrucijada de la filiación. Tecnologías reproductivas y restitución de niños”. Editorial Lumen

o la posibilidad de velar la pérdida – muerte – de Ash utilizando este novedoso recurso que recrea una inteligencia artificial que imita -casi a la perfección- la conducta de su novio recientemente fallecido.

Solo 3 años después del estreno del episodio, un diario español nos muestra cómo este tipo de prácticas comienza a formar parte del repertorio de respuestas posibles frente a la pérdida. “*Parece un relato de ciencia ficción, pero en realidad no lo es*”, dice. Así es como tras el fallecimiento de su amigo Román, Eugenia, puede “traerlo de vuelta” (incluso antes de que se hubiera “ido” para ella) del mismo modo que hizo Martha con Ash, con el apoyo de la inteligencia artificial a través de los miles de mensajes que ambos habían intercambiado a lo largo de su vida.

Responsabilidad subjetiva y duelo

Considerando la noción acercada por Contardo Calligaris sobre la pasión neurótica por la instrumentalización, y desde la perspectiva de la responsabilidad subjetiva, cabe la pregunta por la decisión de Martha de “servirse” de este recurso tecnológico.

Gran parte del desarrollo de Calligaris, a partir de la posición de Albert Speer (arquitecto alemán y ministro de Armamento y Guerra del Tercer Reich durante la Segunda Guerra Mundial) en su propio juicio se orienta a presentar la hipótesis de la alienación subjetiva en juego en la idea de que la técnica en cuanto tal implique necesariamente su ejercicio.

Lo que Albert Speer sitúa como causa de la guerra -el triunfo de la técnica en tanto la guerra fue consecuencia de su desenvolvimiento- sólo puede ser tal en tanto y en cuanto los hombres funcionen como instrumentos, es decir, como parte o engranaje de esta técnica.

¿La disponibilidad de la técnica implica necesariamente su uso?

¿Cuál es el fundamento de la decisión de Martha? Esta pregunta nos orienta en una dirección que interroga de lleno la función del duelo en la estructura, como posición o desafío frente a la inexistencia del objeto. He aquí la ética del duelo en palabras de Jacques Derrida, que solo puede advertirse de modo paradójico: donde el éxito fracasa, y el fracaso triunfa tal como señala el epígrafe escogido.

Solo podemos vivir esta experiencia en forma de aporía: la aporía del duelo y de la prosopopeya, donde lo posible permanece imposible. Donde el éxito fracasa. Donde la fiel interiorización lleva al otro y lo constituye en mí (en nosotros), a la vez vivo y muerto. Transformar al otro en parte de nosotros, entre nosotros, y el otro entonces ya no aparece el otro, porque penamos por él y lo llevamos en nosotros, como un niño no nacido, como un futuro. E inversamente, el fracaso triunfa: una interiorización abortada es al mismo tiempo un respeto por el otro como otro, una suerte de tierno rechazo un movimiento de renuncia que deja al otro solo, afuera, allá en la muerte, fuera de nosotros.

Jacques Derrida “Memorias de Paul de Man” (1998)³

La invención del objeto sustituible

En “Duelo y Melancolía”⁴, Sigmund Freud se refiere a los pasos lógicos y esperables en este hacer frente a la pérdida, abordando así la diferencia en la estructura entre el duelo y la melancolía, su contracara patológica.

De la mano del dolor (*dolus*), como una de las raíces etimológicas del duelo, se pone en juego el desafío (*duellum*) para el sujeto en la medida en que dicha pérdida se consume como efectivamente acontecida. Frente a la pregunta por el *trabajo* que el duelo implica, es Freud quien señala que ante lo real de la pérdida la primera respuesta es la renegación, o la renuencia a aceptarla, recurriendo incluso a la *amentia* de Meynert para referirse a la “Psicosis alucinatoria de deseo” como modo de retener el objeto perdido, pagando el costo del apartamiento de la realidad.

¿Podría pensarse la construcción de esta réplica que el software permite -primero soportado en mensajes de correo, luego en la voz de Ash y, por último, en la materialización de un clon robótico hecho a su imagen y semejanza- como un posicionamiento del objeto al modo de la psicosis alucinatoria de deseo? La pregunta por el objeto -desde la versión freudiana del duelo- queda así en el centro del análisis, y ha sido ya largamente cuestionada por Jean Allouch: “Si pierdo a un padre, a una madre, a una mujer, a un hombre, a un hijo, a un amigo,

3. Derrida, J. (1998). *Memorias de Paul De Man*. Barcelona: Gedisa. Pp. 15-55.

4. Freud, S. (1915). *Duelo y Melancolía*. *Obras Completas*. Tomo XIV. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

¿voy a poder reemplazar ese objeto? ¿No se relaciona precisamente mi duelo con él en cuanto irremplazable?⁵

La cuestión central de esta crítica o revisión a la versión freudiana que Jean Allouch lleva a cabo, encuentra su mayor fundamentación en lo que llama una “*solución verdaderamente soberbia*” al duelo. (Allouch, J. (2006), pp. 49) y halla su soporte en la propia letra freudiana no solo en “Duelo y Melancolía” (1915) sino también en “Lo perecedero”⁶ (1916): “Si los objetos son destruidos o si los perdemos, nuestra capacidad de amor (libido) queda de nuevo libre. Puede tomar otros objetos como sustitutos o volver temporariamente al yo”.

¿Qué nos muestra Antígona respecto del carácter sustituible del objeto en el duelo? Ella, cuyo acto está sostenido íntegramente en la imposibilidad de sustitución del objeto de amor. Jacques Lacan señala en dos oportunidades del Seminario VII⁷ esta posición según la cual Antígona hubiera podido aceptar un edicto que prohibiera la sepultura de un marido o un hijo, como dos pérdidas susceptibles de ser reemplazadas, pero a su hermano Polinices, no.

¿La razón sería que sus padres están ya alojados en el Hades y que no pueden darle otro hermano? ¿Se trataría de un estado de hecho? Lo incisivo del comentario de Lacan, sin embargo, no reside allí: “...a partir del momento en que las palabras, el lenguaje y el significante entran en juego, puede decirse algo así: mi hermano es todo lo que quieran, el criminal, el que quiso incendiar, arrasar los muros de la patria y llevarse a sus compatriotas como esclavos, [el] que condujo a los enemigos alrededor del territorio de la ciudad, pero finalmente es lo que es. [...] Mi hermano es lo que es, y porque es lo que es y no hay nadie más que él que pueda serlo, por esto, en virtud de esto es que avanzo hacia ese límite fatal [...] Ese hermano, porque es lo que es, es algo único. Solo esto motiva que yo me oponga a sus edictos”⁸

Esta noción de objeto sustitutivo es la que Jean Allouch retoma para considerar que la versión freudiana y romántica del duelo falla, al no concebir la pérdida de la que se trata como una *pérdida a secas*. Esa

5. Allouch, J. (2006). Op. cit. Pp. 49

6. Freud, S. (1916). Lo perecedero. *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

7. Lacan, J. (1960). Sesiones del 25/05/1960 y 08/06/1960. Seminario “La ética del psicoanálisis”.

8. Allouch, J. (2006). Pp. cit., en nota al pie pp. 49-50

operación de sustitución del objeto es la que haría, desde la perspectiva freudiana, hacer re-existir al objeto que no existe.

He aquí tal vez el punto de mayor lucidez en el desarrollo del episodio de la serie *Black Mirror* para lo que interesa a nuestro campo. Es central para el proceso de subjetivación en juego en el duelo detenernos en los modos en los que el episodio señala, una y otra vez, los tropiezos en la posibilidad de velar la pérdida -sustituir el objeto- de un modo absoluto. Una y otra vez Martha se encuentra con que ese intento de reencontrar o sustituir el objeto perdido, falla. No hay reemplazo posible.



SO2E01

Be Right Back / Vuelvo enseguida

¿Qué es lo que no vuelve?

Valeria Suque Stecklein

Es inútil volver sobre lo que ha sido y ya no es.

Frédéric Chopin

“Vuelvo enseguida” nos propone un escenario en el cual pensar cuestiones cruciales de la subjetividad contemporánea. Podremos repreguntarnos bajo qué condiciones la utilización de una tecnología determinada produce y promueve el desarrollo de lo simbólico y en cuáles otras aparece generando su aplastamiento.

A modo de ficción no tan lejana, a través de los datos subidos a la nube virtual, estos pueden ser recolectados y unidos de modo tal que si la persona muere, un sustituto pueda ser reconstruido. En un primer momento sólo en forma de sonidos para luego materializarse en un cuerpo. Aquel “ser” será un clon virtual de un sujeto. En ese trabajo de recolección se simulan respuestas por las cuales se supone que si el sujeto estaría allí respondería de esa manera. De modo tal que nos podremos preguntar si la creación virtual de una persona a través de los datos subidos a la nube nos permite hablar de un sujeto. Sujeto en tanto sujeto dividido, sujeto del inconsciente. ¿No seremos acaso el conjunto de nuestros mensajes que brindamos a lo largo de nuestras vidas en tanto enunciados?, ¿qué pasa aquí con el sujeto de la enunciación?, ¿seremos lo que decidamos mostrar en las redes?

Debemos rápidamente presentar a Martha y Ash, una pareja recién casada la cual se ve abruptamente quebrada por un accidente en el cual Ash pierde la vida. En los avatares de los primeros momentos a solas, le recomiendan el uso de una nueva tecnología la cual reconstruye

la voz de Ash. En un primer momento no lo toma como opción, luego sucede algo impensado para el espectador y seguramente también lo será para Martha, se entera que está embarazada.

Esto da un giro inesperado y accede a escuchar nuevamente su voz para contarle esta noticia, para saber que hubiese dicho Ash en ese momento. Aparece ese “Hola” tan temido, efectivamente es la voz de Ash. Poco a poco uno cree que esta persona volvió... enseguida tal como lo advierte el título del capítulo. Habría algo del orden de lo renegatorio en esta pérdida, fomentado por esta fantasía especular de la duplicación.

El acceso a esta tecnología no lo hace en cualquier momento, sino en el cual aparece la posibilidad de la maternidad. ¿Qué pasará entonces con la paternidad?, ¿podrá ese sustituto ser un padre?, ¿será ese intento por reencontrarse con Ash un intento por formarse un padre para su hija? Asimismo, ¿qué pasará con el duelo?, ¿servirá este caso para la tramitación singular de una pérdida?, ¿qué es lo que se pierde? Si pensamos a Ash como objeto irrepetible para Martha, ¿puede advenir un sustituto en su lugar? Empieza a aparecer la ilusión de lo no perdido. Más adelante veremos que en esa ilusión hay algo que escapa.

En cuanto al duelo, Kletnicki toma lo propuesto por Lacan, para decir que se trata de movilizar al conjunto del significante, de producir el reordenamiento de lo simbólico en el intento de recubrir la falta, ya que lo perdido en lo real exige inscripción simbólica¹. Podríamos interrogar si aquí hay lugar para el recubrimiento de ese real en juego. ¿Habrá lugar para el trabajo de duelo o hay un extrañamiento de la realidad y una retención del objeto por vía de una psicosis alucinatoria de deseo?

Poco a poco vemos que ese sustituto de Ash empieza a fallar como copia fiel del original. Ya no responde lo que Martha piensa que respondería su esposo en determinado momento. Ese es el punto que genera un desencuentro. Adviene la pregunta ¿Qué hago con esto?, en esta interpelación al sujeto, la respuesta es seguir haciendo oídos sordos y mantener a ese Ash aunque sea en el ático.

1. Kletnicki, A. (2000). Un deseo que no sea anónimo. Tecnologías reproductivas: transformación de lo simbólico y afectación del núcleo real. *En La encrucijada de la filiación. Tecnologías reproductivas y restitución de niños*, Buenos Aires: Lumen/Humanitas. p. 219.

El uso de esta biotecnología, ¿puede pensarse como un intento de taponar la falta? A lo largo del capítulo aparecen señales de que eso no es posible, es decir que no existe (por más de que se lo intente) la posibilidad de sostener esta farsa. Por más de que aparecen usos de las tecnologías que intentan borrar la falta, borrar la castración y aquello que es del orden de lo humano, hay algo que insiste y no se deja atrapar. Remarcamos aquí el límite de la ciencia como saber absoluto. Lo que podríamos ubicar que falla es la relación con el Otro, la intrincada relación en la cual siempre hay un mal entendido. El campo de lo simbólico como campo específicamente humano siempre conservará como lógica estructurante ese real que no se dejará aprehender por lo simbólico.

Podemos remitirnos a la portada de la serie, en la cual vemos una pantalla negra, quebrada. Una lectura posible será pensar esa fisura como aquello que no se deja atrapar por el reflejo oscuro de las pantallas. La tecnología aquí tiene un límite, hasta ahora no puede repetir aquello del orden de lo estructural. Sus intentos desde esta lógica, serán intentos fallidos.

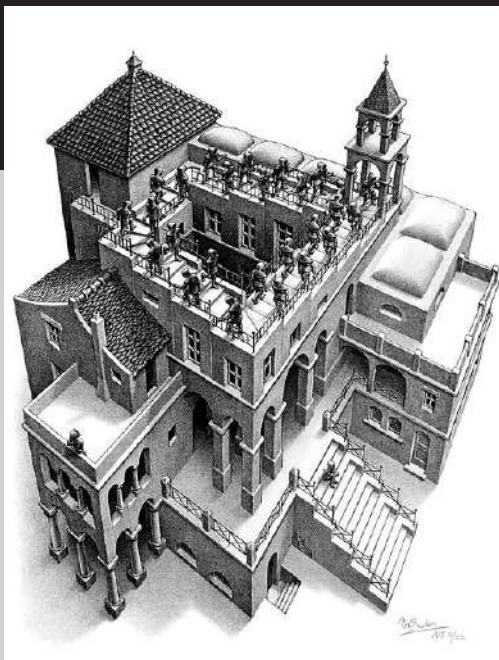
Oso blanco

WHITE BEAR

por Viviana Carew / Lucila Kleinerman

Ilustración: M. C. Escher
"Escalera arriba y escalera
abajo" (1960)
Técnica: Litografía.
Dimensiones: 35,6 × 28,6 cm.

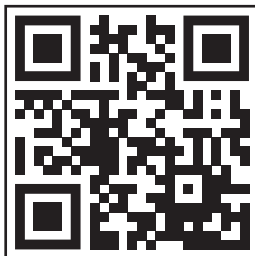
La inspiración para esta litografía viene de otro objeto imposible diseñado por Lionel Penrose y publicado en el *British Journal of Psychology* de 1958: unas escaleras que suben y bajan al mismo tiempo, independientemente del sentido en el que se las recorra. La precisión lograda por Escher recuerda la arquitectura de un monasterio o una prisión. Los penitentes de las escaleras están confinados a esta rutina circular como parte de una inacabable tarea de catarsis.



En el episodio *Oso blanco*, también se condena a los convictos a reiterar su penitencia una y otra vez, en una pretendida estrategia de arrepentimiento por los crímenes cometidos. Un descenso a los infiernos, que, a la manera de Sísifo, recomienza cada día. En la ilustración hay dos rebeldes que se sustraen a la escena, tal vez aislados y expuestos a un castigo mayor, tal vez interpelándose por el dispositivo. ¿Existirá en la sociedad de los castigos eternos margen para una pregunta semejante?

Juan Jorge Michel Fariña

interlocución
con el episodio:





S02E02 White Bear / Oso blanco
S02E04 White Christmas / Blanca navidad
S03E03 Shut Up and Dance / Cállate y baila

Eficacia de la ley en la era del espejo negro

Viviana Carew / Lucila Kleinerman

Una mujer despierta desorientada y sale de la que parece ser su casa. Flashes de aparentes recuerdos hacen pensar que ha perdido a una niña, ¿su hija? Pide ayuda a los vecinos quienes, ante su desesperación, no le dirigen la palabra, solo la persiguen y la filman con sus celulares. Supuestos aliados devienen perseguidores. La fugitiva es capturada. Allí, se devela la verdadera trama. Ella participó de un crimen aberrante filmando el asesinato de una niña por parte de su pareja. Es culpable y merece un castigo, pero ¿cuál?

Al modo de las brujas en la hoguera o de los linchamientos públicos de la Edad Media, la punición deviene show y repetición. El Parque Temático de la Justicia Oso Blanco es el encargado de efectuar el castigo público e interminable como espectáculo de diversión. Legitimado en el principio de justicia retributiva ilustra un modo posmoderno de Ley del Talión¹. Lejos del avance moral que implicó la idea de reeducación del condenado, allí la pena supone un suplicio, más psicológico que físico, escenificado como show mediático y legitimado por un orden gubernamental. Los espectadores son partícipes activos y necesarios de ese castigo en loop², condena en la que la crueldad, ahora mudada en los otros, resulta un fin en sí mismo. Así, la Justicia deviene injusticia-

1. La “Ley del Talión” es la denominación de un principio de justicia retributiva, en el que la norma imponía una penalidad que se identificaba directamente con el crimen cometido. El término “talión” deriva de la palabra latina talis: “idéntico”.
2. Anglicismo surgido de la música que refiere a una serie musical repetida en un continuo bucle.

miento eterno. Esta forma de la pena en clave de tortura convierte a la condenada en víctima poniendo en escena una identificación recíproca entre el delito y la pena. La dimensión circense de esta versión moderna del mito de Sísifo³ pone de manifiesto lo gozoso de la humillación.

Pena rebajada al lugar de entretenimiento de masas, juego en el que el mal se deposita en el otro. Eso odiado, temido, desconocido y segregado por la masa no es otra cosa que lo más propio proyectado en el otro en una suerte de desahogo pulsional. Los espectadores solo graban y observan a través de la pantalla. El lazo mediatizado por el instrumento tecnológico parece favorecer la deshumanización del semejante. *White Bear / Oso Blanco* (S2xE2)

Matt y Joe parecen compartir un encierro. Poco a poco iremos descubriendo que Matt, un psicólogo devenido en consejero amoroso tecnológico, ha caído en la ilegalidad a partir de presenciar con su cámara virtual la muerte de un cliente y no advertir a las autoridades. Sabremos luego que Matt no está allí por casualidad. Experto en un dispositivo tecnológico, su función será lograr la confesión de asesinato de un duplicado Joe. El Joe real se encuentra detenido en prisión mientras un clon de él, que nada sabe de su existencia duplicada dialoga con Matt en el espacio virtual. En este universo, las acciones del Yo clonado tienen consecuencias en la vida del Yo real. Entonces, el engaño al que es sometido por parte del experto permite extraer la confesión en el espacio virtual, confesión que cobrará idéntico valor de palabra en el plano real. Así, Joe en prisión será luego anoticiado de su propia confesión.

Al modo de una moderna inquisición, el resguardo de los derechos del hombre queda rebajado y reducido a una pura lógica binaria del bien y el mal. En esta vía, durante el día de Navidad y con la legitimación que otorga la institución policial, sus agentes devendrán torturadores alterando sádicamente la percepción del tiempo en el dispositivo. Un minuto en la vida real se convierte en mil años para el Joe virtual que revivirá ese día en una nueva versión del loop desquiciante. Deshumanización de un Yo virtual sin derechos, donde la virtualidad parece avalar un castigo cruel al quitar el cuerpo real de

3. En la mitología griega, Sísifo recibe un castigo ejemplar de los dioses por haberlos desafiado. Encolerizados, lo condenan a empujar una gran piedra por una montaña cuesta arriba. Antes de llegar a la cima, la piedra volverá una y otra vez a rodar hacia abajo, reiniciando el proceso de forma perpetua y frustrante.

la escena. La distancia entre ambos planos parece liberar al torturador de la responsabilidad respecto de su acción. Nuevamente la ausencia del elemento ordenador que porta lo jurídico en tanto terceridad reduce el campo a la agresividad especular del uno a uno, trocando el acto de justicia por el ajusticiamiento y la arbitrariedad de la pena.

En este universo, la posibilidad del bloqueo que tienen hoy en día los celulares deviene real, como protección respecto del otro amenazante y también como castigo decretado por el orden gubernamental. En tanto nueva modalidad del destierro, el otro bloqueado es visto como sombra. Parias del mundo moderno, los bloqueados quedarán por fuera de todo lazo social, he aquí su pena. Tal será el destino deshumanizado de Matt. *White Christmas / Blanca navidad* (S2xE4)

Kenny, un tímido adolescente, se masturba con imágenes de pornografía infantil en la red. Un goce inconfesable que creía satisfacer en la intimidad de su habitación. Sin que lo sepa, un ojo se ha entrometido por la cámara de su computadora y lo grabó en su práctica perversa. En su correo electrónico llega el chantaje. Para que el video no se viralice entre sus contactos Kenny, junto a otros “pecadores” descubiertos por la red, harán lo que un anónimo y malicioso hacker les ordena a través de mensajes en sus celulares y control por GPS. Todos enlazados y obedeciendo órdenes sin dudar ni resistir, realizando acciones extrañas y delictivas bajo la amenaza de que se debe su goce prohibido. Para evitar el escarnio público los personajes se convertirán en marionetas de un intruso gozador que los arrastra a un purgatorio. Pero las acciones del hacker no parecen tener por fin sancionar la acción delictiva o pecaminosa ni evitar sus consecuencias. Lejos de resultar aleccionadoras ponen en escena un goce sádico soportado en un aparente castigo.

La moral que limita al plano de lo oculto ciertos modos de satisfacción pulsional parece no estar presente en el desnudamiento voluntario de lo íntimo en la red. Así, como instrumento, la red deviene ilusoria extensión de la intimidad y el límite entre lo íntimo y lo público se derriba. Como era de esperar, el amo no cumplirá su promesa. Los secretos serán finalmente develados haciendo evidente que el fin se jugó en la pura obediencia a las órdenes, poniendo en escena una sádica práctica de poder que apuntó al miedo al escarnio público y a la vergüenza en su dimensión más primaria. *Shut up and dance / Cállate y baila* (S3xE3)

El mundo distópico que nos presenta la serie *Black Mirror* y la

temática que se juega en los tres episodios referidos nos interroga acerca del estatuto de la ley y sus modificaciones al interior del sujeto en la actualidad. Considerando que el terreno de la legalidad es más amplio que el cuerpo de conceptualizaciones jurídicas y diferenciando así dos campos, el de la Ley simbólica que atañe a la constitución del sujeto y el referido a la ley social, podemos preguntarnos: ¿Cómo situar hoy la eficacia de la ley? ¿Cómo pensar hoy un posible ordenamiento o regulación?

Algo histórico se perdió

Ignacio Lewkowicz, al referirse a la ley, señala que no resulta tan importante el contenido de la prescriptiva sino más bien la condición enunciativa previa que la formula. Definiendo determinadas condiciones post-jurídicas de la ley dirá: “Las prácticas sociales que instauran la ley producen un tipo subjetivo cuya relación con la ley es intrínseca a esas prácticas productoras de ley y, por ende, de subjetividad”⁴. Es decir que a prácticas sociales distintas, distinto tipo de subjetividad y de relación con la ley.

Partiendo de la idea de que “algo histórico se perdió”, plantea que es posible que no exista ya una ley para el tipo subjetivo que hoy la anhela.

Anhelamos el tiempo de armonía entre las tres hebras de lo que llamamos ley simbólica, norma jurídica, regla social. La ley simbólica –estructurante del sujeto–, la norma jurídica –estructurante del cuerpo político estatal–, la regla social –estructurante de las conductas de relación entre los individuos– suenan armónicamente en unas precisas condiciones históricas. Ese anudamiento, esa armonía en las diferencias entre los tres registros de lo que llamamos ley, organizaba el estatuto de la ley para un tipo de subjetividad específico.⁵

En tanto la ley jurídica, con capacidad de sanción y pena, ha funcionado como soporte material de la legalidad simbólica en tanto Ley del no-todo dándole eficacia enunciativa, cabe preguntarnos, qué

4. Lewkowicz, I.: (2003) “Condiciones post-jurídicas de la ley” en Primer Coloquio Internacional Deseo de Ley. Buenos Aires: Editorial Biblos.

5. *Ibíd.*

sucede con la misma en un escenario de fluidez del mercado o de gobierno del capital financiero. Y encontramos en él una respuesta:

Transitamos un espacio caracterizado por la destitución de la soberanía del Estado en nombre de los poderes del capital neoliberal. Desprovisto de potencia enunciativa, desposeído de funciones de dominación, huérfano de connotaciones míticas, no tiene ya capacidad de hacer sonar conjuntamente consigo la ley simbólica y la regla social.⁶

El Poder digital

En esta misma línea, el filósofo Byung-Chul Han⁷ piensa la subjetividad de la época en torno a un cambio de paradigma de poder y dominación. Desde la biopolítica -en tanto dominación de los cuerpos- a la psicopolítica, en la que el régimen neoliberal da paso a la dominación de la psique, de los pensamientos. El poder de disciplinamiento generador de un sujeto obediente y de los deberes deja su paso, junto con el advenimiento del régimen neoliberal, al poder digital, donde el deber da lugar al poder hacer ilimitado anclado en un Yo eficiente, optimizado y autoexigente. Este Yo libre parece no estar atado a ningún tipo de coacción externa. Pese a esto Han señala que es este engaño el que no permite ver la coacción interna a la que el Yo es sometido por su propia voluntad.

La red digital, celebrada en sus comienzos como un medio de libertad ilimitada, se muestra hoy como una ilusión:

La libertad y la comunicación ilimitadas se convierten en control y vigilancia totales. También los medios sociales se equiparan cada vez más a los panópticos digitales que vigilan y explotan lo social de forma despiadada. (...) Los residentes del panóptico digital (...) se desnudan por su propia voluntad.⁸

6. *Ibíd.*

7. Byung-Chul Han: (2014) *Psicopolítica*. Barcelona: Herder Editorial.

8. *Ibíd.*

Imposibilidad y prohibición

Situamos en la noción de inconsciente el gesto constitutivo del psicoanálisis. Hacer existir esta idea freudiana es situar en el origen de lo humano la imposibilidad. Imposibilidad como ruptura radical entre sujeto y objeto en tanto sabemos que la vivencia de satisfacción ha sido presentada por Freud como un mito.

Es necesario entonces diferenciar imposibilidad y prohibición. Lacan nos entrega la noción de “*falla prohibidora*”⁹ para centrar allí el misterio de otro mito creado por Freud -el mito de Tótem y Tabú- en el que pone en escena aquello que opera a la vez como soporte y como camuflaje de la falla estructural. La narración fabulosa de un padre prohibidor está allí para velar y a la vez sostener la imposibilidad.

Frente a la quimera del Espejo Negro, la política del psicoanálisis como política de la falta en ser y su ética como ética del no todo será la vía para dirigir nuestra acción hacia la realización del inconsciente, sosteniendo así la existencia de la imposibilidad.

Frente a la primacía de la ley de mercado dominando la subjetividad, frente a un ordenamiento jurídico que ha perdido eficacia, frente a un poder sádico que circula por otros carriles...

¿Origen o causa? Tal vez se trate de hacer causa con la Ley para abrir así la posibilidad del Acto.

9. Lacan, J.: (1988) *Seminario 7: La Ética del Psicoanálisis*. Clase 13. Buenos Aires: Editorial Paidós.

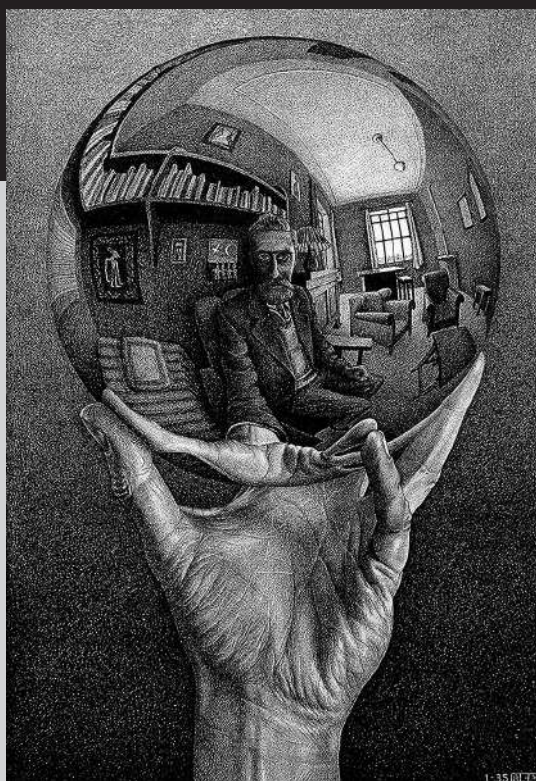
El momento Waldo

THE WALDO MOMENT

por Paula Mastandrea / Adelqui Del Do
Desiré Conte

Ilustración: M. C. Escher
"Mano con esfera reflectante"
(1935)
Técnica: Litografía
Dimensiones: 21,3 x 31,8 cm.

Este es seguramente el autorretrato más famoso de Escher. Lo muestra sujetando una esfera que lo refleja, y en la curvatura de su superficie, el reflejo alcanza a todo su estudio, con sus bibliotecas, lámparas, alfombras y ventanales. Al respecto escribió Escher: "la cabeza del artista, o más exactamente el punto situado entre sus ojos, se encuentra en el centro del reflejo. Muévase como se mueva, siempre quedará en el centro. Su yo es, de modo inexorable, el núcleo de su mundo".



En el episodio *El Momento Waldo*, James ha creado un muñeco animado, que es también un retrato suyo, pero afectado. Si bien lo mueve con sus propios gestos y le presta su voz, Waldo lo refleja devolviéndole un aspecto desconocido de sí mismo. Pero como afirma Escher, algo del núcleo del sujeto permanece, y cuando James lo advierta, habrá llegado el momento de vincularse de otra manera con su criatura y tomar una decisión sobre el destino de ambos.

Juan Jorge Michel Fariña

interlocución
con el episodio:





502E03

The Waldo Moment / El momento Waldo

Lo digital como velo

Paula Mastandrea

Amos del mundo, ¿acaso ustedes dominan su dominio? O para decirlo más sencillamente, ¿saben qué es lo que están haciendo y todas las consecuencias que ello acarrea?

Bourdieu, P. Pensamiento y acción.

Posiblemente el éxito de *Black Mirror* se deba a la identificación que promueve en los espectadores, en tanto usuarios de las nuevas tecnologías, al poner en tensión constante el vínculo entre los límites propios de la humanidad, y lo ilimitado del mercado.

El episodio que analizaremos no es la excepción. Escrito y dirigido por Bryn Higgins, *The Waldo Moment* nos presenta como protagonista a un oso animado llamado Waldo, que posee un segmento en un programa televisivo en el cual ridiculiza a distintos personajes públicos. La voz y gestos de Waldo están a cargo de un desdichado cómico, James Salter y la trama se encarga de dejar en claro que la vida de James nada tiene que ver con su creación animada. Sin embargo, como en tantos otros ejemplos del cine y la televisión, lo digital funciona como velo frente a lo real del sujeto. Waldo es ocurrente, burlón y divertido, mientras que su creador se encuentra atravesando una situación de duelo, invadido por la tristeza y la imposibilidad de hacerse cargo de su deseo.

En el año 2003, Henry Jenkins planteó el inicio de una nueva era de convergencia de medios en la que se vuelve inevitable el flujo de contenidos a través de múltiples canales. Para nombrar este fenómeno, acuñó un nuevo concepto: *narrativas transmedia*¹. De lo que se trata

1. Jenkins, H. (2003). "Transmedia Storytelling". *Technology Review*.

en este tipo de narrativas, es de un tipo de relato en el que la historia se despliega a través de múltiples medios y plataformas de comunicación y en el cual una parte de los consumidores asumen un rol activo en ese proceso de expansión². En este punto, *The Waldo Moment* representa la subjetividad de época de una forma clara y precisa, ya que en la cotidianidad de Waldo nada está librado al azar, sino que se articula directamente con la interacción del público, tal como lo propone el concepto de *transmedia*. El equipo completo de producción y dirección del programa de televisión en el que participa sigue minuto a minuto las repercusiones que los distintos dichos y actitudes del oso animado van teniendo entre sus espectadores, a través de dichos de *twitter*, comentarios en la web, y distintas plataformas. En base a la información recabada, y a partir de una popularidad creciente del personaje, observamos que, a medida que el episodio avanza, se llevan a cabo nuevas apuestas que buscan mantener al televidente entusiasmado con la propuesta. Por este motivo, Waldo comienza a traspasar los límites del estudio de televisión, para interactuar con el público en la ciudad. ¿Hasta dónde puede llegar un oso animado?

El sujeto detrás del velo

Con el devenir de la historia, observamos que algo del poder y la potencia de Waldo, que por momentos se presentan como ilimitados, se torna intolerable para James. La popularidad y fama del oso animado avanza a grandes pasos, lo cual es directamente proporcional a la imposibilidad de su creador de llevar a cabo un proceso de duelo por la ruptura reciente de una relación amorosa, sumado a la desesperanza generalizada respecto de su vida que el éxito laboral no logra apaciguar.

El proceso de fama de Waldo se constituye, en principio, a partir de una discusión con el candidato a las elecciones por el Partido conservador, Liam Monroe, que comienza con una entrevista ridícula en el estudio de grabación en la que el político demuestra su extremo descontento ante ser tomado como objeto de burla. Posteriormente, esta provocación se traslada al plano de la vía pública donde, provisto

2. Scolari, C. (2013). *Narrativas Transmedia: cuando todos los medios cuentan*. En *Austral Comunicación*, Vol. 2, n°2, pp. 247-249. Barcelona: Deusto.

de una camioneta con pantalla gigante, Waldo se encarga de asechar a Monroe por los distintos espacios en los que se presenta. Esta disputa entre ambos culmina con la propia campaña del personaje -*Vote Waldo*- a través de los distintos dispositivos de comunicación.

Sin embargo, a medida que Waldo adquiere poder y popularidad entre los miembros de la sociedad, James se ocupa de aclararle a sus empleadores que “no le interesa la política”, lo que hace necesario retomar la distinción entre *la política* y *lo político*. Para Echeverría la primera hace referencia al conjunto de actividades propias de la “clase política”, centradas en torno al estrato más alto de la institucionalidad social, el del Estado, mientras que el segundo, retomando a Aristóteles, refiere a la capacidad de decidir sobre los asuntos de la vida en la sociedad, de fundar y alterar la legalidad que rige la convivencia humana, de tener a la socialidad de la vida humana como una substancia a la que se le puede dar forma³.

En este sentido, entendemos que James no desea involucrarse en política, es decir, formar parte de aquella clase de dirigentes a la que ridiculiza a través de Waldo. Sin embargo, hay en él un posicionamiento claramente político que se exterioriza mediante su personaje. Es James quien decide las preguntas incisivas que Waldo le hace a Liam Monroe y el modo en que el oso se dirige a la sociedad, con un aparente desinterés, pero como vocero de dudas y malestares que los ciudadanos poseen con este tipo de personajes públicos. En este sentido, su posicionamiento político podría deberse al malestar generalizado y la descreencia absoluta de un Otro como expresión de su momento de duelo y desilusión amorosa. Incluso en momentos críticos de James, podemos notar cómo “se sale del personaje” respondiendo a la discusión desde su propia subjetividad.

Sin embargo, este posicionamiento no genera ninguna contradicción en James hasta que se cruza con la candidata por el Partido Laborista, Gwendolyn Harris, con quien tiene un encuentro amoroso furtivo. Será a partir de una discusión con ella respecto de sus propias creencias, que se producirá un quiebre de su universo de sentido, universo que lo ubicaba respondiendo a través del personaje, negando su responsabilidad respecto de los dichos y acciones del mismo: “*si predicaras*

3. Echeverría, B. (1996). *Lo político en la política*. Exposición del autor en el Centro de Estudios Sociales de la Universidad de Coimbra, Julio de 1996.

revolución, eso sería algo. Pero no lo haces, porque eso requiere coraje y una postura. ¿Y tú qué tienes? ¿Quién eres? ¿En qué crees?”

Tal como señala D'Amore “la interpelación subjetiva se pone en marcha cuando la Ley simbólica del deseo ob-liga a retornar sobre la acción”⁴, sin embargo, la respuesta de James frente a aquello que lo ob-liga a retornar sobre su posicionamiento subjetivo no será más que un intento fallido por revertir el fenómeno en el que se ha convertido. Es en este punto, niega la interpelación que recae sobre el sujeto para trasladarlo al personaje, ya que se dirige nuevamente a la camioneta y toma el control de Waldo para expresarse a través de ese velo imaginario. Lo que pretende desesperadamente es que la gente no vote por el oso animado en las elecciones, con el argumento de que “no es real”. Sin embargo, allí descubre que su personaje lo trasciende y puede perdurar más allá de él: mientras James se derrumba –al perder su empleo y deambular por la calle como un vagabundo–, Waldo crece a escala mundial. En una realidad donde predomina lo imaginario, lo real del sujeto parece diluirse.

¿Por qué Waldo se convierte en un éxito?

Por otro lado, el capítulo nos permite volver a pensar sobre la cuestión del poder de los medios de comunicación masivos. Waldo no sólo logra captar la atención de los ciudadanos, sino que al final del proceso electoral logra obtener un alto porcentaje de votos. Incluso se observa que comienza a influenciar a las personas para que, por ejemplo, arrojen zapatos en el momento de su derrota al resto de los candidatos o ataquen al propio James cuando decide renunciar.

La época posmoderna se caracteriza, principalmente, por el agotamiento y la desaparición de los grandes relatos de legitimación, en especial los relatos religiosos y el relato político, por lo que el sujeto ya no se define en su relación de dependencia con Dios, el Rey o la República, sino que se ve obligado a definirse por sí mismo⁵. En esta

4. D'Amore, O. (2006). Responsabilidad subjetiva y culpa. En Salomone, G. y Domínguez, M.E. (2006) *La transmisión de la ética. Clínica y deontología*. p. 154. Buenos Aires: Letra Viva.

5. Dufour, D. (2003). El arte de reducir cabezas: sobre la servidumbre del hombre liberado

misma línea, Lewkowicz plantea que la posmodernidad se caracteriza por la figura del consumidor que reemplaza a la del ciudadano: “la soberanía no emana ya del pueblo, sino de la gente. La gente ya no son los ciudadanos, sino los consumidores. Si el consumidor se inviste como soberano, la ley será la ley de consumo”⁶. Si en la era de los Estados-nación la subjetividad se constituía sobre discursos estables, que contaban con lugares de emisión y recepción, en la era de la fluidez los discursos resultan fragmentados y fragmentarios y los sitios de constitución subjetiva no son estables sino contingentes. El Estado no tiene la capacidad de generar existencia que tuvo en los siglos de la modernidad política, por lo que es *nuestra* responsabilidad hacernos existir, configurar subjetividad, con éstos discursos fragmentarios.

En este contexto posmoderno, frente al posicionamiento de Waldo como objeto de consumo masivo, se le ofrece a su productora la posibilidad de modificar la esencia con la que fue creado, convirtiéndolo en “*la figura política perfecta*”. El argumento principal es que el oso animado estaría en condiciones de manejar cualquier contenido político sin el rechazo que la figura humana produce, generando de esta manera la ilusión de un poder simbólico que opere, a través de los medios de comunicación masiva, de manera ilimitada.

Si consideramos que en la actualidad el poder ha dejado de ser represor para convertirse en seductor⁷, el modo en que Waldo se incorpora a la sociedad -a través de una especie de complicidad con el ciudadano promedio- es lo que vuelve al producto tan valioso. La identificación que este personaje promueve entre sus seguidores, en tanto parecería ir en contra del *status quo*, es utilizada para luego constituirse como un instrumento del poder hegemónico del mercado. El costo político en este caso sería mínimo, ya que los ciudadanos convertidos en consumidores no lograrían identificar de manera directa la manipulación a la cual se someten, contribuyendo de esta manera a que el sistema de dominación prevalezca y se afiance.

en la era del capitalismo total. Buenos Aires: Paidós.

6. Lewkowicz, I. (2004). *Pensar sin Estado. La subjetividad en la era de la fluidez*. p. 37. Buenos Aires: Paidós.
7. Carretero, Ángel Enrique (2003). “Postmodernidad e imaginario. Una aproximación teórica”. *Foro Interno*, 3, 87-101.

La imposibilidad de encontrarse

El poder del mercado, aparentemente ilimitado, se expresa a través del éxito que el oso animado adquiere a medida que el episodio avanza. Sin embargo, este fenómeno posee consecuencias sobre la subjetividad humana que, en algunos casos, pueden ser devastadoras.

A lo largo del escrito, nuestra intención ha sido llevar a cabo un análisis de la singularidad de James y los efectos subjetivos que Waldo ha tenido sobre él. En el medio de una situación de duelo, James parecería representar algo de esta omnipotencia del mercado sin poner el cuerpo, es decir, a través de su personaje. Detrás de ese velo, él se ubica en el lugar de quien puede sentenciar y vulnerar al Otro, disparando contra la política y expresando sus propias creencias y descreencias. Sin embargo, será a partir de un nuevo desencuentro amoroso, que surge la oportunidad para encontrarse. La interpe-lación subjetiva opera devolviéndole su mensaje de manera invertida y genera una deuda para responder que ob-liga al sujeto. Allí ya no hay lugar para Waldo.

Algo de la realidad subjetiva en la que James se alojaba se resquebraja, enfrentándolo con lo real, con su núcleo más íntimo. La respuesta que puede dar ante esta conmoción, no es más que un intento por eliminar su personaje, quitarse las máscaras. Lo que ocurre es que, al volver hacia Waldo, James nuevamente se desencuentra con su deseo. El resultado es un sujeto absolutamente arrasado, que observa desde la miseria como su creación lo ha excedido.



502E03

The Waldo Moment / El momento Waldo

La identidad del anonimato. Derivas políticas

Adelqui Del Do
Desiré Conte

En realidad, hay dos especies de utopías: las utopías proletarias socialistas que gozan de la propiedad de no realizarse nunca, y las utopías capitalistas que, desgraciadamente, tienden a realizarse con mucha frecuencia.

Michel Foucault

El capítulo *The Waldo Moment*, de la serie *Black Mirror*, nos invita a pensar la política contemporánea, más precisamente la democracia representativa y sus fisuras.

Entendemos la política, en sentido amplio, como la dimensión social que ordena las relaciones en el campo humano. Jamie Salter, un actor fracasado que le da vida al oso animado Waldo nos permite la ocasión para interrogar el efecto de la mediación de las tecnologías y sus derivas subjetivas, en la dimensión política.

El punto de partida es el impacto de la ciencia virtual y los usos de las redes sociales. El derrotero mediático que sujeta al protagonista de la historia, transcurre alrededor de los vaivenes de un canal de televisión.

El capítulo se presenta con una triple escena:

- un partido político elige a su candidata convocando a una audición;
- la productora del personaje protagonista de la serie, lee sin sorpresa y con humor, las noticias que informan la renuncia de un Ministro por un escándalo en twitter, “correspondencia inapropiada con una menor de 15 años”;

- un hombre joven está encerrado en su habitación devastado por las circunstancias en las que se encuentra.

Estos sucesos lejos de representar el bienestar prometido a la sociedad a cambio de votos, muestran en off la insatisfacción que queda velada detrás de los medios de comunicación.

Cuando se encienden las cámaras, Waldo hace su aparición en escena.

El agravio individual como estrategia deslegitimadora de las demandas colectivas

Waldo es un dibujo animado manejado por un joven comediante que intenta descalificar a candidatos de dos partidos tradicionales de la política inglesa, el Partido Conservador y el Partido Laborista. Dos partidos políticos con una clara y determinada tradición histórica e ideológica, pilares centrales de la democracia británica.

El personaje es construido por James Salter como una animación destinada al entretenimiento, se podría rastrear su génesis en algún rasgo del comediante. El actor que da vida a Waldo está sumido en una gran depresión aparentemente originada en una ruptura amorosa. La relación del autor con su obra es de cierta indiferencia hasta que la notoriedad del oso Waldo invisibiliza a James, pero aun así, el monto de frustración, puede ser calmado al recuperar algo de *felicidad* pasajera en un encuentro fortuito entre James y una mujer que resulta ser la candidata elegida por el partido Laborista mediante un casting.

Luego del breve encuentro, James vuelve a ser abandonado. Esta vez, por la fugaz parteneire. Ella le explica que no puede seguir mostrándose públicamente con quien encarna al personaje Waldo mientras dure la campaña. Ese personaje animado representa todo lo que los partidos políticos tradicionales creen que debería quedar fuera de cualquier estrategia. Este abandono amoroso recrudece el estado depresivo de James y revela la opacidad en que sus sueños artísticos han quedado bajo el éxito de Waldo. Pero todavía ese oso y su voz funcionan como una guarida, aún lo protegen del desamparo. A nuestro depresivo protagonista enceguecido por la humillación, le exigen desde

el canal presentarse a un debate con todos los candidatos para hacer lo que sabe, descalificar a los contrincantes mediante la agresión.

Es allí donde algo distinto ocurre, el candidato ganador, ignora a Waldo y convoca al actor que le da vida, le devuelve su historia, su trayectoria miserable y su frustración. Esta acción sustrae a James de la comodidad de su madriguera. Él necesita a Waldo más que los votantes aun con el odio que su avatar le ha despertado.

Es en ese punto donde el candidato conservador lo derrota, cuando lo hace responsable de sus fracasos, en el acto de apelar a la subjetividad velada tras las masas representadas por Waldo.

W de venganza

Alan Moore presenta en *V de Vendetta* un futuro distópico para la sociedad donde un joven revolucionario que pretende derrocar al estado autoritario de cualquier manera, consigue una considerable cantidad de adeptos. La novela gráfica ambientada en Gran Bretaña se consolida como una fuerte crítica al Partido Conservador que gobernaba en el momento. V ofrece a sus seguidores la posibilidad de un mundo mejor y una estrategia para lograrlo.

Una democracia representativa necesita de partidos políticos, militantes y candidatos. Sus representantes deben hacer propuestas, debatir y generar ideas a partir de su programa, que permitan seducir a posibles votantes. No es el caso de Waldo. Él no hace propuestas, solo descalifica e insulta fomentando el odio hacia todos los representantes de la política. Aunque a partir de la exhortación del candidato conservador, lo hace de una manera distinta. Observa a los candidatos en sus particularidades, deja de lado la propia diversión para realizar un reclamo que se articula al de la sociedad. Al candidato conservador lo llama “vieja actitud con peinado nuevo” y a la joven candidata laboralista “política de carrera”. Es allí donde James se apropia del personaje por un instante y les reclama la gobernabilidad que prometen, en esa instancia pone en común la soledad de los ciudadanos. Esa acción quedó en las puertas del acto político, pero otra vez James no puede apropiarse del esperpento que creó. Waldo hizo su ingreso triunfal al mercado esperando la oferta del mejor postor.

Mouffe discute con el “sentido común” que impera en la mayoría de las sociedades occidentales sostenido en paradigmas sociológicos que aseguran que hemos entrado en una “segunda modernidad” en la que individuos liberados de los vínculos colectivos pueden ahora dedicarse a cultivar una diversidad de estilos de vida, exentos de ataduras anticuadas constituyendo “un mundo libre” *sin enemigos*¹.

Es en esta dimensión de *individuos liberados de vínculos colectivos* donde Waldo puede imponer la obscenidad como consenso en detrimento de la política como vínculo. Entendemos “la política” como el conjunto de prácticas e instituciones a través de las cuales se crea un determinado orden organizando la coexistencia humana en el contexto de la conflictividad derivada de lo político. Mouffe distingue “lo político” de las prácticas concretas que circunscribe a “la política, considerando lo primero como la dimensión de antagonismo constitutiva de las sociedades humanas.

En esta línea es necesario pensar desde las prácticas políticas en que vía se aloja esa conflictividad ontológica.

W nunca será V^2 . Waldo a diferencia de V no ofrece una vía emancipadora.

Lo político y el sujeto

*El inconsciente es lo político.*³

Waldo logra captar el descontento social sobre los políticos tradicionales. Probablemente motivos no falten, pobreza, desigualdad, corrupción suelen ser problemas que las democracias liberales no han podido resolver. Waldo representa la “antipolítica”. Su discurso expresa una de las manifestaciones de la consolidación del neoliberalismo. Como señala Jorge Alemán (2016), el neoliberalismo no es solo una ideología, sino que constituye un nuevo tipo de “racionalidad dominante”⁴.

1. Mouffe, C. (2009). *En torno a lo político*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

2. Personaje protagonista de *V de Vendetta*.

3. Lacan, Jacques (1992) *Seminario 14. La lógica del fantasma*. Buenos Aires: Paidós.

4. Alemán, J. (2016). *Horizontes Neoliberales en la subjetividad*. Buenos Aires: Grama Ediciones.

La “antipolítica” ubica la responsabilidad de los problemas sociales únicamente en los partidos y en los políticos. Invisibilizando la responsabilidad de otros actores sociales relevantes como los medios masivos de comunicación, las corporaciones empresariales y el poder judicial. Las redes sociales junto a los medios de comunicación suelen ser la plataforma de las homilías antipolíticas. La antipolítica, sobretodo, intenta destituir al sujeto.

Siguiendo la línea teórica de Mouffe, solo se posible desentenderse de *la política*; *lo político* es irrenunciable.

Dimensión de la política destituyente

Otro punto central del capítulo es la aparición de una agencia de inteligencia gubernamental donde a modo de un “Plan Cóndor Cibernético” proponen a Latinoamérica como sede de operaciones para poder desestabilizar o imponer gobiernos. Waldo no tiene pasado y su ideología puede ser maleable de acuerdo a las circunstancias. El discurso antipolítica de Waldo ha devenido objeto de consumo, y en tanto tal será funcional al mercenario que pueda obtenerlo. El riesgo de la antipolítica es la subordinación. Una facción del gobierno ve claramente el suceso, no lucha contra el poder mediático de Waldo, no se indigna; lo compra. Para resultar útil, el nihilismo que lo llevó a la cima, debe mutar al mensaje esperanzador que todos quieran creer, no hablan de propuestas políticas, sino de mensajes enviados por un “producto global de entretenimiento político”, lo convocan en tanto “asesino perfecto”. Nominación que pone de manifiesto que la intención política neoliberal sólo puede ser consolidada generando víctimas. ¿Quién o quiénes son las víctimas de estas políticas?

¿Todo o nada?

Las noticias informan que la afronta de Waldo se volvió viral en las redes virtuales. Que “aún a pesar de las acusaciones de tonterías tocó una herida” en la sociedad. Las palabras de Waldo resuenan en el espejo de James, ya no hay vuelta atrás. El producto está consolidado,

la cuestión para James será acompañar a Waldo o abandonarlo. Él solo podrá alejarse pagando el costo de convertirse en paria.

El reto para la comunidad, será construir otros caminos que permitan salidas hacia dimensiones humanamente habitables.

Blanca navidad

WHITE CHRISTMAS

por Haydée Montesano / Pablo Bronstein

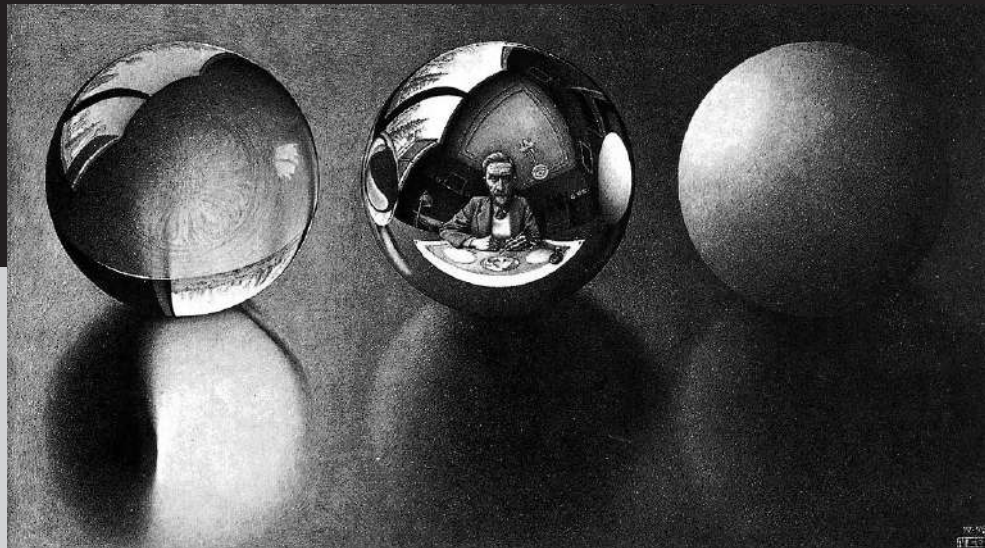


Ilustración: M. C. Escher. "Tres esferas II" (1946) Técnica: Litografía. Dimensiones: 16,9 x 27,9 cm

Tres esferas apoyadas sobre una superficie plana. Aparentemente simple, la litografía ofrece detalles interesantes. Notemos que las tres esferas están hechas de distintos materiales. La de la derecha es completamente opaca. La de la izquierda es transparente, y refleja la luz de forma realista, deformando lo que tiene alrededor. Y la tercera, la del medio, es espejada y nos devuelve la imagen del propio Escher, dibujando un boceto de la misma obra que estamos contemplando. Agudizando la vista podemos ver dentro del propio dibujo de las tres esferas, una vez más a Escher reflejado, generándose así un bucle infinito.

Este recurso, presente en gran parte de la obra del artista, permite una interlocución con el episodio de Black Mirror. También allí se suceden tres historias que, a la manera de las tres esferas, resultan versiones afectadas de un mismo tema. Y como en la litografía de Escher, *Blanca navidad* funciona con la lógica de un universo recursivo, cerrado sobre sí mismo. Se trata de la réplica infinita, que aparece ilustrada en el efecto Droste de la animación final del episodio, confrontándonos con la prisión más retorcida: el abismo de la culpa, eterna y cruel.

Juan Jorge Michel Fariña

interlocución
con el episodio:





502E02

White Christmas | Blanca Navidad

La tecnología como clausura de la representación

Haydée Montesano

Las tres historias que componen el episodio especial *Blanca Navidad* retoman la tradición iniciada por *A Christmas Carol* de Charles Dickens -más conocida como “Un cuento de navidad”. En esta novela breve, el espíritu navideño confronta a Scrooge, personaje extraviado en la miserabilidad del capitalismo del siglo XIX, con un futuro desolador si no recupera los valores humanitarios arrasados por la codicia.

Sin embargo, lo que es prevención moralizante en Dickens, en *Black Mirror* deviene castigo inapelable; si el espíritu navideño es un representante de Dios que maniobra la alucinación para mostrar el destino atroz, es porque en ese universo hay redención y fundamentalmente porque Dios está incluido en su exclusión. En cambio, en el universo “Blanca Navidad” el dispositivo tecnológico, si bien altera la realidad, no incluye la condición de representar; el intervalo necesario entre dos términos -persona y objeto- para habilitar la representación, quedó abolido en la continuidad: aparato-cuerpo.

Será por lo tanto de interés revisar cómo las diferencias se corresponden con la construcción de las respectivas estructuras narrativas.

La novela conserva el centro en Scrooge, radiando desde él los relatos que funcionan como espejos anticipatorios, siempre con el personaje como eje. Esto determina que el avance de la historia se apoye en la fe, sosteniendo la posibilidad del cambio en Scrooge, el relato nunca lo abandona, lo conserva como el soporte que da sentido al ideal de la moral cristiana. La Navidad es la tregua que interrumpe la caída

inevitable, es la chance para dislocar el destino que se impone a quien olvida a Dios y se aferra al dinero.

Esta construcción narrativa localiza como principal interés al *hombre* en la expresión individual del genérico “humanidad”, regulado por la lógica de un dios que identifica a cada una de sus criaturas.

Por su parte, el episodio Blanca Navidad presenta tres historias que se suceden a partir de los relatos de Matt y Josh. Si bien esta estructura aparenta cierta linealidad, en cuanto avanzamos en la trama se hace evidente una complejidad que importa analizar.

Dos hombres comparten un ámbito cerrado con una única ventana que muestra un paisaje cubierto de nieve, sin posibilidad de identificar otra cosa que un manto blanco. Uno de ellos, Matt, prepara una cena navideña mientras intenta que Josh, el otro personaje, le cuente por qué se encuentra en ese lugar -que ya se empieza a vislumbrar como un ámbito de encierro no voluntario. A pedido de Josh y para ganar su confianza, será entonces Matt quien relata la historia de la razón de su encierro, un delito que deriva en la muerte de dos personas. Una cámara-ojo del tímido Harry expone la intimidad de un encuentro con una extraña mujer, supervisado en tiempo real por Matt desde la ciberred que comanda. Cuando la situación toma un rumbo inesperado, se desentiende del trágico desenlace para no delatar su actividad clandestina.

La segunda historia adviene como explicación sobre el particular trabajo de Matt. Una mujer ha resuelto desdoblar su yo para resolver tareas rutinarias sin contratar asistente, luego de una intervención en la que se extrae la réplica del yo, se lo encierra en una *cookie*, como memoria externa. Será Matt el encargado de doblegarlo hasta que se someta a su nueva condición. Con maniobras que no reparan en límite alguno, desde la simulación del paso del tiempo hasta formas de extenuación que recuerdan métodos de tortura, consigue la sumisión del yo replicado.

La tercera historia es lo que se constituye en la confesión de Josh lograda por el persuasivo Matt. Su relato se inicia en el punto en el que su vida está equilibrada, trabaja, está en pareja y parece disfrutar de su situación; sin embargo, algo comienza a desmoronarse cuando advierte que su mujer le ha ocultado un test de embarazo con resultado positivo. Esto desata una pelea de tal magnitud que deriva en la

drástica decisión por parte de ella, bloquearlo de manera permanente; no podrán verse uno al otro, sólo el contorno de siluetas sin rasgos. Sin embargo, él logra saber que su mujer siguió adelante con el abrazo y puede ver su silueta pixelada junto a una niña. Esto parece constituirse en su único interés, apostarse en las proximidades de la casa paterna de la mujer en cada navidad para ver de lejos a las dos figuras.

Esta regularidad se ve interrumpida por un hecho fatal, en un accidente aéreo pierde la vida su ex mujer y a partir de allí se interrumpe el bloqueo que también afectaba a la niña. Esa navidad será para él la posibilidad del momento tan ansiado, conocer a su hija. Pero las cosas no serán como él espera, la niña tiene inconfundibles rasgos orientales, los que asocia sin vacilar con el amigo de quien fuera su mujer. A partir de esto el desenlace es el peor, en una pelea con el abuelo de la niña termina asestándole un golpe mortal y la peor de las consecuencias: la niña asustada escapa, muriendo por el intenso frío al cabo de un día.

Matt ha logrado la confesión de Josh, se devela entonces que el lugar de encierro es una cookie en la que el condenado vivirá una eterna navidad en el ámbito que cometió su crimen.

Es entonces que el gran manipulador está negociando con dos agentes -probablemente de algún tipo de fuerza policial- su eximición de la condena, haciendo valer el cumplimiento de su parte en el acuerdo: lograr la confesión de Josh. Pero estas dos figuras le aclaran que si bien no queda condenado al encierro y puede salir, su existencia en la comunidad está abolida, queda bloqueado.

El bloqueo es un castigo que puede llegar al modo absoluto, un paria social identificable por su acción delictiva en la ausencia de imagen; él rodeado de siluetas fantasmales, los otros verán un manchón rojo despreciable.

Si retomamos el sistema de diferencias planteado entre la novela de Dickens y el episodio de *Black Mirror* Blanca navidad, podemos proponer que el punto radicalmente opuesto es el de la *representación*; tema que presenta varias aristas según el discurso desde el que se lo piense. Tomaremos dos lecturas de nuestro interés, por una parte aquello que desde la biopolítica nos permite analizar lo que pone en cuestión el campo de la subjetividad en su matriz social y política; por la otra parte, desde el discurso del psicoanálisis la afectación del sujeto en su singularidad.

En los desarrollos de Giorgio Agamben sobre las condiciones actuales del despliegue tecnológico utilizado en los contextos de la biopolítica, se establece un diagnóstico en el artículo “Identidad sin persona” (2011)¹. Ya su título anticipa dicho diagnóstico; se trata de la abolición del modo de la representación fundante de existencia que articula al sujeto y al Otro, entendido este último como localización de la comunidad humana. Para que opere la representación, es lógicamente necesario que la idea de persona sea entendida como una construcción que no admite lo idéntico a sí mismo, tal como lo pone en evidencia el origen del término “persona”. Nacido del *per sonare* que designaba a la máscara que utilizaban los actores de la Grecia Clásica y, pasando por la antigua Roma que aporta el valor jurídico, anuda la condición de lo “reconocible” con el campo del derecho al llevar la representación al ámbito político. La persona es la resultante de un espacio social, cultural y político, mediado por la preexistencia de la otredad definida según corresponda con cada uno de estos tres espacios, que en su reconocimiento otorga identidad. Como contrapartida, la modalidad más acabada de la biopolítica es la identidad sin persona, en tanto el régimen de identificación mediante los sistemas tecnológicos construye un lugar anónimo. Si la identificación opera con los rasgos biométricos -huellas digitales, retina, código genético- la otredad es un banco de datos que reconoce individuos despojados de su condición de persona; lo que retorna es la ajenitud de las “propias” huellas digitales o código genético.

En este contexto, la *per sonare* ha perdido su valor y condición; no sólo se pierde el semblante dado a ver al otro, sino que se aplasta la brecha, el aire entre la máscara y el portador. Es en esa oquedad donde existe la hipótesis de un sujeto; el que no se resuelve en el acuerdo moral del reconocimiento y es potencia de existir desde el intervalo de la ética.

Si recuperamos la ficción de “Blanca navidad” advertimos que su estructura narrativa se corresponde con lo propuesto en los párrafos precedentes. Su funcionamiento obedece a una lógica coincidente con el Aleph borgiano, un universo cerrado sobre sí mismo por la inclusión del término que debería estar en falta; esto impide que se lo pueda escribir como el vacío imprescindible del orden simbólico. El Aleph que incluye al Aleph en la réplica infinita, es el universo que porfía en el todo,

1. Agamben, G. (2011) *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

adecuando un modo del dispositivo tecnológico que desactiva el guión diferencial con el cuerpo, suprimiendo la sintaxis que aloja al sujeto.

Es a partir de esto que se introduce el decir del discurso del psicoanálisis, para el cual la representación se plantea en tanto: “un sujeto es lo que un significante representa para otro significante”, lo que siempre inscribe una sintaxis habilitada por el intervalo entre significantes.

Si lo desarrollado hasta este punto es una articulación específica de un único episodio, cabe la posibilidad de interrogar si acaso la estructura que se evidenció en Blanca Navidad replica y amplifica una idea integral de toda la serie. En este sentido, un indicio adecuado es el título, considerando que hay en él una apuesta a nombrar aquello que articula un eje que unifica la obra. El libro de Joan Foncuberta “La furia de las imágenes” (2017)² nos ofrece una referencia que aporta datos de gran interés para nuestra pregunta. Comenta que Charlie Brooker -creador de la serie- dice que el título alude a: “ese espejo negro en el que no queremos vernos reflejados” (2017 p.22). Foncuberta se extiende en un análisis que describe la exacerbación de lo que él designa como la tecnoparanoia imperante, a partir de la transformación que produce la tecnología del mundo en que vivimos. En esa línea recurre a dos acepciones del Espejo Negro que preceden a Brooker; el primero es “El espejo de Claude”, un espejo creado por el paisajista Claude Lorraine, ligeramente cóncavo y de superficie tintada que permitía abstraer porciones de un paisaje. La segunda, que más interés reviste para nosotros, es la que designa los espejos de obsidiana pulimentada que portaban en el pecho los antiguos dioses Tezcatiplocas de las culturas precolombinas de lengua náhuatl. Estos espejos lograban reflejar en sus oscuras superficies todas las acciones y pensamientos de la humanidad; a lo que se agrega el dato de la llegada a Inglaterra a finales del siglo XVI de estos espejos aztecas, conservados en la actualidad en el British Museum.

Según esta segunda acepción, resulta posible plantear una misma línea de pensamiento presente tanto en el Aleph borgiano como en el espejo de obsidiana, la idea de un universo que cierra como totalidad completa.

Para concluir retomamos la comparación entre la lógica de “Un cuento de navidad” y *Black Mirror*, en este caso para situar que en

2. Fontcuberta, J. (2017) *La furia de las imágenes*. Barcelona: Galaxia Gutemberg.

las dos obras está presente el mensaje admonitorio sobre el devenir de la sociedad frente a un cambio que conmueve el orden simbólico vigente. En la novela de Dickens se inscribe un llamado de atención sobre la dirección inapelable del capitalismo, pero se mantiene en el régimen que responde al espíritu del Leviatán, punto de partida del “Contrato social”. Esta noción se apoya en una hipótesis sobre un pasado salvaje, del “hombre lobo del hombre”, por lo tanto el contrato social es una mediación apoyada en la representación política y jurídica que regula el riesgo del retorno de lo que *habría sucedido*. Más allá de lo cuestionable que nos resulte, no deja de ser una lógica que se abre a un por venir, en tanto formula el poder del Estado como resultante de la representación.

Por su parte, la serie de Brooker trabaja con un régimen temporal opuesto, no se trata de una hipótesis sobre el pasado, sino la clausura del futuro. Si el Leviatán ofició como la figura mítica del mal para rectificar la posición del hombre, en *Black Mirror* el monstruo bíblico retorna como tecnología que sentencia a la humanidad.

Un interrogante sigue vigente, ¿será que el obstáculo es pensar desde un modelo de sujeto inalterable, estático en el tiempo que lleva a evaluar las deficiencias conforme ese punto de partida? A pesar de la sentencia ¿habrá un orden simbólico que aún no logramos leer?



502E02

White Christmas | Blanca Navidad

Galletas de Navidad

Pablo Bronstein

El lado B de la historia de B

Un hombre (A) está recostado en una cama, afuera nieva. Se escucha una canción que proviene de la cocina. Se levanta, se mira al espejo y acaricia la foto de una mujer. La música es molesta y se decide a apagarla. En la cocina hay otro hombre (B) que prepara una comida de navidad. Sabemos que están allí desde hace cinco años, pero muy pocas las palabras que se han dicho. B le habla de la sequía comunicativa y A le responde que no es bueno conversando. Nos enteramos que están ahí porque algo hicieron “allá afuera”, se trata de una condena: de algo son culpables.

Empieza B contando su motivo. Tenía un pasatiempo: ofrecía “servicios románticos” a hombres tímidos, oficiando de acompañante; una suerte de “asistencia en el lugar” para la conquista exitosa de mujeres, operando a través de la conexión con el Ojo-Zeta de la persona que contrata el servicio (se trata de un dispositivo que las personas tienen instalado, y que permite visualizar en el espacio una serie de funciones para operar en la realidad a través de un control remoto). Un tal Harry contrata este servicio. Establecen vínculo visual. B le indica filtrarse en una fiesta laboral de navidad. Harry tiene a alguien en la mira: Jennifer. Pero B se da cuenta de que esta mujer está al margen de la diversión.

B: Esta chica parecía satisfecha por ser ignorada. Ella era una marginada. Una marginada atractiva. Y no hay nada más tentador que eso.

B le pide a Harry que entable una conversación, que sea cínico, mordaz, “como Bonnie and Clyde, ustedes dos contra el mundo”. Y allí se dirige Harry:

Harry: No entiendo bien las fiestas. Ya sabes, uno llega, y es diversión forzada toda la noche. Hablas de los programas de televisión que te has perdido. Finges ser feliz. Quizás todos los demás lo disfrutaron, debo ser solo yo.

Jennifer: Sin duda no eres solo tú

Harry: Entonces te vi sentada sola en una punta y pensé “Hola, alma gemela”. Odio cuando la gente dice “Alma gemela”, sabes. Y a la gente que lo hace.

Jennifer: Yo también

Harry: Sí, supongo que a ti tampoco te gustan las fiestas

Jennifer: El ruido lo arruina. Hablar y hablar, nunca se detiene, maldita sea.

Harry: Caray, diablos, siempre pienso que es la misma porquería

Jennifer: No puedo pensar entre todo el cotorreo, solo lo superé el último año porque estaba drogada.

Harry: Lo siento, ¿cómo dices? ¿Qué?

Jennifer: Solo píldoras, pero debían ser muy fuertes porque lo pasé muy bien.

Con el desarrollo de la conversación nos enteramos que Jennifer hace mucho planea irse de la empresa, pero cuando llega el momento no tiene el coraje. Y Harry la ayuda a decidirse con algún paralelismo vulgar:

Harry: es como cuando te tiras a la pileta y tienes miedo que el agua esté demasiado fría, pero momentos antes de saltar sabes que estará bien. Es el miedo de la sorpresa lo que te retiene. En definitiva lo único que te preocupa es la transición de un estado a otro. Y eso no puede lastimarte porque es solo un pasaje de estados.

Jennifer: Exactamente, es solo un pasaje de estados.

Harry: Claro, y es frustrante porque siempre tienes voces en la cabeza que te dicen “no lo hagas” y otras que te dicen “hazlo”

Jennifer: ¿Y a cuál escuchas?

Harry: A las que te dicen hazlo

Jennifer: ¿En serio?

Harry: Sí, si no te gusta siempre puedes correr, sobreponerte y superarlo

Jennifer: Tienes razón, lo haré

Harry: Bueno... por cambiar de estado

Jennifer: Por cambiar estados

Y en el brindis ella le vuelca sin querer su bebida en el pantalón. Es un detalle, un signo de que algo cayó, un sentido equivocado; no será el único ni el más importante, porque lo que aparece en torno a “a qué voz hacerle caso” introduce un equívoco, un malentendido que desemboca en un final imprevisto para Harry. A continuación ella se va al baño y cuando vuelve lo encuentra hablando solo, pero nosotros sabemos que está hablando con B quien está siendo testigo de todo por su conexión a través del Ojo-Zeta. Una figura del azar que nos dice que ahí hay algo para pensar en torno a la responsabilidad subjetiva. El equívoco no es sin consecuencias que, en este caso, serán mortales. Ella cree a partir de este encuentro con el (supuesto) delirio del otro, que él también escucha voces y que ella ahora ha escuchado la voz que le dice que lo invite a su casa. Una vez en su habitación, Jennifer vuelve con unos tragos, le dice que lo necesita en la cama y lo que sigue es que le da de tomar una bebida llamada “al diablo con todos ellos”, lo envenena y mientras agoniza nos enteramos que sus alucinaciones auditivas (producto de haber dejado de tomar la medicación psiquiátrica) son tan reales como la voz de B para Harry.

Jennifer: Fue el destino. Tú sabes cómo es y me dijiste “hazlo”. Así que ahora diremos juntos “al diablo con todos”. Se que también los escuchas. Te vi hablando con ellos.

Y también toma de la bebida. Antes de que ambos terminen su agonía, B se desconecta y se deshace con torpeza de todo rastro material que pudiera ser prueba de lo sucedido. Pero la esposa lo descubre y ante el horror de sus actos lo bloquea (más adelante se explica qué es el bloqueo). Y unas últimas palabras antes de contarle a A cuál era su verdadero trabajo:

B: “El precio del progreso, supongo. Todos tenemos Ojos-Zeta colocados, sí, es sensacional hasta que sucede algo como esto y entonces se vuelve una idiotez. No puedes quitártelos”.

¿De qué es culpable B? Algo interesante hay para pensar en el veredicto: lo culpan primeramente de voyeurista, y en segundo lugar de haber evitado denunciar un asesinato. Es decir que la condena es primero por su goce de mirar, y luego por la falta de responsabilidad

civil frente a un hecho de esa magnitud. Entendemos con esto qué valores morales le dan verosimilitud a este mundo construido como un espejo negro que refleja oscuridad.

El lado A de la historia de B

El verdadero trabajo de B era “entrenar” copias de personas, que cada sujeto podía hacer de sí mismo, con el objetivo de hacer la vida de su original menos trabajosa. Una especial idea de clonación: copias de sí mismos pero sin cuerpo. Se trata de cerebros simulados con códigos de programación. Este código es el que le da existencia a estas copias encerradas en un aparato llamado “galletas”. Pero la copia se pregunta sobre su existencia, la copia se angustia:

B: Tú te lo hiciste a ti misma, la verdadera tú está pagando por esto.

Y hay en esta idea de existencia una contradicción ya que “se es” y “no se es” al mismo tiempo. La autogeneración es una novedad. ¿Qué cuestiones éticas involucra? La copia no es solo una fotocopia del original, sino que es alguien (involucrado en su sufrimiento) pero al mismo tiempo no lo es, ¿Se puede ser sin cuerpo? Se trata entonces de una nueva manera de existir sustentada en la paradoja, y en el particular de una sociedad cuyo progreso científico ha querido producir cambios en lo humano, trastocando la idea de lo corpóreo. Si para el psicoanálisis el cuerpo de la anatomía está perdido es porque la representación de él entra en disyunción con el concepto de goce; entre cuerpo y goce está el sujeto. Pero hay un detalle especial: el yo real es el que paga, cosa que convierte a este nuevo registro de la existencia en una simulación sometida a la esclavitud y a la lógica mercantilista, donde ese ser sin cuerpo es una existencia reducida a un efecto particularista que niega toda posibilidad de reclamo. En el capítulo USS Callister (primer episodio de la cuarta temporada), esta idea de la existencia que implica ser sin un cuerpo aparece sustentada en el detalle de la ausencia de genitales, que demuestra que no hay un cuerpo articulado con la pulsión.

La idea de bloqueo también nos engaña. Se trata de aquella función del Ojo-Zeta que produce que las personas queden inhabilitadas de verse y comunicarse entre sí, son vistas por el otro (y ven al otro) como siluetas pixeladas cuya voz ha quedado deformada, es decir que la

imagen y la voz pierden su capacidad de significar. También esta noción de bloqueo involucra cuestiones éticas: quitarle la voz y la mirada al otro es despojarlo de su condición deseante, promoviendo una forma de existencia sustentada en la idea de exclusión donde lo humano queda arrinconado a una degradación seria.

La historia de A

Ahora es A quien cuenta su relato, motivado por la confesión de B. En una mesa cena con su novia y una pareja amiga, cuyo integrante varón tiene rasgos orientales. A se siente feliz con su pareja, pero ella se comporta de manera extraña. Nuestro sujeto encuentra un test de embarazo positivo en el tacho de basura. Cuando la interpela, la cosa termina mal porque ella quiere abortar, y ante la incomprensión de A, la chica lo termina bloqueando. Ella desaparece de su vida. Algunos meses después la cruza en una calle (él sigue bloqueado) y se da cuenta que el embarazo no fue interrumpido. Frente a la interpe-lación por la evidencia objetiva, termina con una “perimetral” que le impide acercarse a menos de 10 mts. Vuelve a perder todo rastro, salvo por un detalle: ella solía pasar navidad con su padre. Y diciembre tras otro espera para verlas de lejos. Recién a sus 4 años puede ver que la figura pixelada de su hija (a quién también la alcanza el bloqueo) es del sexo femenino. Pero antes del siguiente año algo sucede: ella muere en un accidente aéreo y con esto se levanta el bloqueo de la niña. La próxima navidad descubre algo que en el universo de sus posibilidades no estaba contemplado: los rasgos orientales de la niña demuestran que no es su hija. Entra a la casa, le reclama al abuelo alguna explicación y con la absoluta perplejidad de lo traumático mata al hombre de un golpe y abandona a la niña en esa casa alejada de la ciudad, que muere al quedar desamparada en la lejanía de toda ayuda humana.

Los yo reales

Este es el motivo por el cual A está en la cocina de esta casa que le empieza a parecer familiar: se trata de la cocina donde mata al abuelo

de la niña. A sabe que no podía hablar, porque hacerlo lo volvería real. Pero ya habló, y efectivamente con esta confesión convierte en real lo velado: el diálogo entre A y B sucede en una “galleta”, es decir que eran copias de sí mismos donde B logra la confesión de A para salvarse de ser castigado por lo suyo. Pero el verdadero A está encerrado en una celda. Y su copia, la que confesó, queda confinada a vivir una eternidad insoportable en una bola de cristal navideña, encerrado en una culpa tan recursiva como siniestra.

En este mundo de los yo reales, B logra entonces salvarse del castigo pero a condición de quedar en el registro de los perversos voyeristas por ofrecer un servicio ilegal, y además por haber evitado denunciar un asesinato. Ello implica que será bloqueado para todas las personas y a él lo verán bloqueado con una marca distintiva: su imagen difusa va a aparecer en color rojo, para indicar que se trata de una persona moralmente inaceptable. ¿De qué pena se salvó? Nuevamente la dimensión moral operando brutalmente sobre las personas, clausurando toda posibilidad de despliegue del campo de lo subjetivo.

Caída en picada

NOSSEDIVE

por Giselle Andrea López / Francisco Reos

Ilustración: M. C. Escher
"Ocho cabezas" (1922)
Técnica: Litografía.
Dimensiones: 34 x 32,5 cm



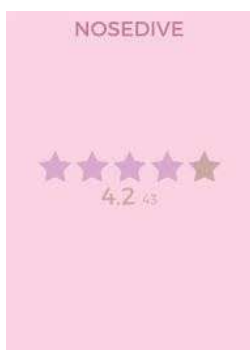
Si giramos el dibujo 180° podemos apreciar las otras cuatro cabezas, en total ocho, que se encastran en un ingenioso juego de rotaciones. A diferencia de otros teselados de Escher, no son estas figuras especulares, sino disímiles y asimétricas. Rostros de mujeres bellas pero de gestos altivos, hombres con rasgos ruines e infatuados.

El juego de identificación y a la vez disrupción entre ellos evoca el recelo y desencuentro entre los personajes del episodio *Nosedive*. También allí reina una aparente armonía inicial en tono pastel, que poco a poco se degrada conduciendo a lo peor.

Juan Jorge Michel Fariña

interlocución
con el episodio:





S03E01

Nosedive / Caída en picada

La responsabilidad del sujeto y la subjetividad de su época

Giselle Andrea López

En el mundo contemporáneo la tecnología y, especialmente, las redes sociales, han ganado un lugar preponderante en la vida cotidiana de las personas, imprimiendo modificaciones tanto en las conductas como en los lazos sociales. No obstante, se mantiene el particular de época de la modernidad, regido por el sistema jurídico, el valor del dinero, las clases sociales, etc. Ahora bien, ¿qué pasaría si la tecnología disponible y las normas sociales propiciaran un nuevo orden de aceptación y ascenso social? ¿Qué sucedería si la fascinación que producen las redes sociales fuese aprovechada por el poder mercantil elevándola a su máxima potencia, empleando así la popularidad como elemento de selección y pertenencia a un grupo de elite? A partir del episodio *Nosedive* de la serie *Black Mirror*, nos proponemos analizar, a través de los avatares de su protagonista Lacie, algunas cuestiones en relación con el uso de la tecnología y el impacto en la subjetividad, poniendo el foco en la responsabilidad del sujeto.

La historia transcurre en un mundo color de rosa, literal y metafóricamente, que tiene lugar en un futuro próximo, donde los dispositivos celulares se han convertido en una suerte de prolongación del cuerpo humano, incluyendo un implante en la córnea con el que están sincronizados y que agrega a la capacidad de ver la identificación de los otros, con su nombre, apellido y su número de “puntaje”. ¿En qué se basa dicho puntaje? Para quien no ha visto el episodio, cada persona, en cada encuentro con los otros, les otorga un valor numérico a través de su teléfono inteligente, el que va de 1 a 5 estrellas, siendo 5 el máximo. Esta calificación, además, se otorga en la interacción de las redes

sociales, al modo de los “likes” (“me gusta”) que conocemos en la actualidad. Así, las escenas cuidadosamente producidas y seleccionadas de la vida de las personas son expuestas en las redes, siempre mostrando las mejores sonrisas, salidas, paseos, eventos con el objetivo de lograr el puntaje más alto. De este modo, el nuevo valor de mercado ya es no tanto el dinero, sino el estatus social determinado por la adecuación a una norma particular: ranking que da “consistencia” al ser, sostenido en una valoración social que puede determinar el acceso a los lugares más selectos, o bien la segregación de la sociedad. En consecuencia, una persona “es” su puntaje.

Bajo las reglas de la puntuación en cuestión, lo que queda valorado positivamente es una estética particular y una impostura de pleno bienestar, felicidad y éxito, siendo que la expresión de las genuinas y humanas emociones es condenada. El enojo, la ira, la frustración, la vergüenza, el desgano al parecer quedan leídos como signos de la barbarie, instalándose así un imperativo de ofrecer una imagen amable para los otros, la que se configura no solo por ciertos cánones establecidos de la belleza, sino por darse a ver sin fallas. En este universo, no solo las palabras, sino también los cuerpos se moldean en una estética particular. Un tratamiento del *pathos* humano para ceñirlo y reducirlo solamente a los afectos positivos y políticamente correctos. Consecuentemente, el ranking social anula la dimensión del sujeto y su singularidad, opacando el *deseo* en virtud de producir una mostración que iguala a los sujetos, eliminando la diversidad y la diferencia.

La protagonista de nuestra historia, Laice Pound, es una joven cuyo máximo interés es lograr ser reconocida en el ámbito social, de acuerdo con estas pautas de su época. La encontramos siempre esmerándose y esforzándose por actuar acorde a lo esperado y agradar a los demás, cualquiera sea la ocasión y a cualquier precio.

Vive con su hermano, Ryan Pound, un joven que pasa largas horas jugando juegos en red online con sus amigos, quien está conforme con la vida que lleva siendo un “3,2”. Comparten un pequeño departamento y cuando deben dejarlo al concluir su contrato de alquiler, Lacie decide jugar todas sus cartas para poder “pertenecer” al grupo de las personas más selectas. Por lo tanto, abonará por adelantado la garantía de un departamento muy costoso y exclusivo para el que necesita aumentar su puntaje. Perseverante con su propósito, consultará expertos en el

manejo del ranking personal que -paradójicamente a lo que ella cree- le sugieren: “*Sea usted misma*”. Es que en este movimiento de mostrar una versión de sí que encaje con el sistema, cuando más reprime sus genuinas emociones, más “errores” comete. Algo de lo más propio del sujeto se impone frente al Yo, quien decide comandar y medir sus pasos para ajustarse a las reglas del juego.

Sin embargo, será la invitación a la boda de su ex compañera de primaria Ney Ney, una joven millonaria “de 4,7”, lo que la impulsará a comenzar un derrotero donde se propone escalar socialmente a cualquier costo, enceguecida completamente sin poder advertir que son sus propios movimientos los que la llevan al fracaso de su empresa de manera rotunda. Paradojal ceguera en el universo triunfal de la imagen y del *dar a ver* que produce un intento por borrar lo más propio de sí en tanto sus gustos, anhelos y emociones, intentan ser arrasados.

Casi como al pasar, somos testigos de una escena ejemplificadora del particular imperante. En determinado momento, todos los compañeros de trabajo de Lacie han decidido “hacerle el vacío” a Chess, un joven simpático y correcto, solamente porque han tomado partido por su ex pareja. Lacie, que lo aprecia y no tiene ningún problema con él, terminará condenándolo a la marginación social al restarle puntos, empujada solo por lo que hace la mayoría, para no perder el nivel logrado. Al modo de un detalle ínfimo en la trama, se expone cómo el maltrato social puede adquirir nuevas dimensiones a través del uso de las redes sociales, velando así la propia responsabilidad bajo una nueva modalidad de formación de masa en el sentido freudiano.

De este modo, se muestra con crudeza cómo la moral de la época se orienta hacia cierta degradación de los valores propios de la condición humana, en tanto no hay lugar para la dignidad en la mirada hacia sí y hacia los otros, ni para la diversidad en cuanto todo lo diferente es segregado.

La responsabilidad del sujeto

En varias oportunidades Lacie argumenta que su posición es la única posible en este mundo: esforzarse por aumentar su puntaje social a cualquier costo. Su hermano intenta persuadirla varias veces.

La interroga sorprendido: “¿Quién eres?” cuando la ve erguirse en pose para conversar con Ney Ney, recordándole: “*siempre te trataba mal*”. Intenta confrontarla con su cambio radical: “*Extraño a tu antiguo yo, cuando conversábamos*”. Pero nada de esto produce el efecto esperado. Lacie solo responde acusando la vergüenza que siente por el puntaje de su hermano, clausurando allí el lazo amoroso, profundizándose aún más el goce autoerótico y narcisista que la encierra en un círculo vicioso, obstaculizando todo lazo genuino posible.

La “caída en picada” comenzará cuando su esperado viaje a la boda de Ney Ney comience a verse demorado por diversas situaciones que -ajenas inicialmente a la voluntad de Lacie- son resueltas por ella de un modo que obstaculiza su propósito cada vez más. En medio de estos avatares la protagonista se topará con Susan, una mujer que conduce un camión y quien se ofrece a acercarla a su destino. Susan posee un aspecto rudo, contrastando con la estética femenina romántica que portan aquellas con quienes se compara Lacie. Esta mujer la observa y le cuenta su propia historia: habiendo tenido un muy alto puntaje en el pasado, en el momento en que su amado esposo enfermó y murió sin poder acceder al mejor tratamiento a causa del ranking, advirtió lo cruento y vano del sistema. Advirtió, además, que la prometida felicidad residía en ocultar las pasiones, callar los enojos, no dar lugar a la palabra verdadera, desestimar la dignidad de los sujetos en pos de un valor absolutamente arbitrario, y –paradójicamente- carente de todo valor. Susan claramente se sale del guión de la época, de los signos del Otro¹. Asume el costo de la decisión, que siempre entraña algo del orden de la pérdida. Pero, en ese movimiento, el sujeto gana. Gana en autenticidad, en libertad, en lazos genuinos, en poner a circular el deseo, sin una común medida que lo obstaculice.

Cuando Lacie le cuenta que sus puntos mermaron debido a que gritó en el aeropuerto y la sancionaron, Susan la interroga: “¿Y cómo te sentiste al gritar?” Momento propicio para la interpelación del sujeto, quien no logra aún, al decir de Oscar D’Amore, dejarse tocar por ese real que se le presenta e insiste². “*Mientras consigo lo que quiero,*

-
1. Ariel, A. (1994). “Moral y Ética. Una poética del estilo”. En *El estilo y el acto*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
 2. D’Amore, O. (2006). “Responsabilidad y culpa”. En *La transmisión de la ética. Clínica y deontología*. Vol. I: Fundamentos. Buenos Aires: Letra Viva.

debo seguir con el juego de los números, ya sabes todos estamos dentro, así funciona el condenado mundo”, dichos que develan el lugar de la impotencia en que se sume el personaje, relevándose así de asumir quién es y qué desea, bajo el slogan de que no hay otro horizonte posible.

Recién cuando Ney Ney le prohíba su asistencia al evento, Lacie podrá confrontarse con sus propias miserias: en el reflejo del espejo del Otro, tendrá ocasión de advertir con precisión su propia posición banal. Al final, todo era sólo por el puntaje.

“Nosedive”, además, expone la lógica del sistema económico-político que rige en el mundo occidental, el que hace uso de los objetos que nos ofrece la tecnociencia, empujando al consumo, tal como Jacques Lacan caracterizara al pseudo-discurso capitalista, donde el consumido, finalmente, es el sujeto. Resulta interesante destacar que para Lacan el discurso capitalista implica una disyunción entre poder y saber: el saber ahora refiere al desarrollo tecnocientífico, que avanza sin límite alguno. A la vez, el sujeto dirige la verdad, por eso este discurso supone el rechazo de la castración³.

Será recién en la escena final, una vez liberado el cuerpo del gadget tecnológico, donde, a pesar de estar encerrada en una celda, Lacie podrá dejarse ser, emergerá la subjetividad en ese grito final hacia su compañero de prisión. Algo del orden de la verdad del sujeto parece hacerse escuchar.

3. Lacan, J. (1969-1970). *Seminario 17: El revés del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 2010.



SO3E01

Nosedive / Caída en picada

Black Mirror **con Byung-Chul Han**

Francisco Reos

Son pocos los pensadores contemporáneos que son capaces de plasmar en sus enseñanzas (manifestadas en clases, artículos o libros, entre otros formatos) un método para analizar y entender la dinámica de los aspectos más importantes y trascendentales de la vida actual, tales como el rol de la tecnología y las telecomunicaciones, los vínculos humanos y el poder.

Byun-Chul Han ha logrado establecer nuevos paradigmas de análisis y herramientas para entender la realidad contemporánea. Nacido en Corea del Sur y doctorado en filosofía en Alemania, es actualmente profesor y escritor especializado en filosofía y ética contemporánea.

Uno de sus cuestionamientos más trascendentales pone en jaque a la idea de libertad y autodeterminación que las nuevas modalidades de trabajo se jactan de fomentar. Tras una engañosa propuesta de *free lance* en donde supuestamente el trabajador tiene la libre determinación de realizar la tarea que mejor encaje con sus aptitudes y objetivos –con la posibilidad de migrar cuando así le plazca–, crece la *autoexplotación*. El sujeto ya no necesita que un agente externo lo someta, es él mismo quien se presiona y exige para progresar y alcanzar sus ambiciones. Entonces, si fracasa, él será el único culpable sin poder cuestionar a la sociedad o al sistema en el cual está inmerso. Es así como Han entiende al *Sujeto del Rendimiento*: “La explotación de sí mismo es mucho más eficiente que la ajena, porque va unida al sentimiento de libertad. Con ello la explotación también es posible sin dominio¹”.

No es casual entonces que los discursos empresariales estén

1. Han, B. C. (2018). *La agonía del Eros*. Barcelona: Herder Editorial.

dominados por la idea de la motivación, la superación y la optimización personal fomentando el hecho de que es uno mismo quien debe exigirse para triunfar en el mercado laboral. En la meritocracia no hay lugar para cuestionamientos más allá de lo individual. He aquí la optimización del sometimiento y la explotación.

Otro de los aspectos destacables del pensamiento de Han son las discusiones que entabla con los conceptos filosóficos más importantes del siglo XX a la luz de las transformaciones que la sociedad experimenta en la actualidad. Para Han, el Panóptico –tan abordado por Foucault– se ha transformado siguiendo los patrones de la actual *sociedad de la comunicación*². Las personas buscan ser vistas, ser seguidas, generar influencias en los demás a partir de mostrar lo que están haciendo –y con quién– en cada momento. Es decir, ya no es necesario generar una idea de control y observación externa que obliga a los sujetos a estar bajo los ojos de un supuesto vigilante. En la actualidad, las personas se desnudan voluntariamente con la ambición de subir de estatus en la sociedad estratificada no por clases socio económicas, sino por clases digitales.

El *panóptico digital* tiene un semblante agradable y permisivo que alienta a las personas a que se expresen libremente y las premia por ello. Son dichos usuarios los que fomentan, en última instancia, la construcción y el mantenimiento de semejante aparato de control.

Además, el hecho de que el actual panóptico no sea analógico –ya que no depende del ojo físico– mejora su eficacia:

La vigilancia digital es precisamente más eficiente porque es aperspectivista. No tiene la limitación que es propia de la óptica analógica. La óptica digital posibilita la vigilancia desde todos los ángulos. Así, elimina los ángulos muertos. Frente a la óptica analógica, perspectivista, puede dirigir su mirada incluso hacia la psique³.

Todos los conceptos anteriormente mencionados permiten cuestionar la dinámica actual de poder. Foucault sostenía que a través del disciplinamiento de los cuerpos era posible optimizar y maximizar el trabajo en las fábricas y así mejorar la cadena productiva. Los sujetos eran sometidos a otorgar su fuerza física a los dueños de los

2. *Ibíd.*

3. Han, B. C. (2014). *Psicopolítica: Neoliberalismo y nuevas técnicas de poder*. Barcelona: Herder Editorial.

medios de producción siguiendo los parámetros de la optimización de los cuerpos y la gestión calculadora de la vida. En la sociedad neoliberal, la administración del poder a través del disciplinamiento es completamente inadecuada e ineficiente. Existe una transición de lo somático a lo psíquico. La fuerza física y lo corporal pierden importancia y centralidad en las nuevas formas de producción de bienes en donde la mayoría de los procesos están automatizados y robotizados. Los bienes que mayor ganancia generan son aquellos inmateriales como sistemas, información, programas y aplicaciones. Por lo tanto, la optimización de los procesos mentales son el eje central en el ejercicio del poder: *El disciplinamiento corporal cede ante la optimización mental*⁴. De esto se trata lo que Han denomina como la *Psicopolítica* –que suplementa a la *Biopolítica* de Foucault. El sujeto de la obediencia foucaultiano cede su lugar al sujeto del rendimiento haniano.

La Psicopolítica no busca ejercer su poder a partir del orden, el sometimiento o la disciplina, muy por el contrario, su eficacia está en buscar agradar adquiriendo una forma permisiva que genera una ilusión de libertad y autodeterminación.

Sobre el reflejo de *Black Mirror*

En 2011, es emitida por primera vez en Reino Unido la serie unitaria titulada *Black Mirror*, creada por Charlie Brooker, que rápidamente se convirtió en un suceso internacional. Parte de su éxito se basa en que cada episodio explora un escenario distópico en donde los personajes se encuentran atravesados por tecnologías que trastocan y subvierten su entorno y a ellos mismos.

En una lectura rápida y superficial, parecería que las tramas de los capítulos advierten a los espectadores de posibles futuros cercanos en donde la tecnología y su uso han menoscabado la vida humana y han degradado la existencia. En otras palabras, *Black Mirror* se consideraría como un llamado de atención, una profecía nefasta. Sin embargo, desde un análisis más atento, es posible advertir que la serie no se trata sobre el futuro sino sobre el presente. A partir de usar escenarios futurísticos, el guión toma una distancia precavida del presente solo para retratarlo de manera distorsionada.

4. *Ibíd.*

A lo largo de los capítulos, el espectador es invadido por una sensación de incomodidad y desánimo que solo es posible mitigar con el consuelo de argumentar: “solo de seguir así podríamos llegar a esto”.

No es la primera vez que se utiliza dicho recurso para construir una crítica a la sociedad: *Blade Runner* (1982), *Mad Max* (1979) o *2001: Una Odisea en el Espacio* (1968), son ejemplos claros de ello.

Cada capítulo invita al espectador a reflexionar sobre cómo las nuevas tecnologías inciden sobre las relaciones amorosas, la idea de justicia, el entretenimiento y el ejercicio poder.

Es por ello que el entrecruzamiento entre los conceptos de Byung-Chul Han y *Black Mirror* es oportuno para develar y entender el complejo enjambre de la sociedad neoliberal.

Articulación

El primer capítulo de la tercera temporada –titulado *Nosedive*– plasma de manera grotesca pero acertada los conceptos de *Sujeto del Rendimiento*, *Psicopolítica* y *Panóptico Digital*. En la trama, la protagonista comienza una patética cruzada por adquirir un estatus social a través de conseguir estrellas –una parodia al *me gusta*. Para ello, se esfuerza por hacer publicaciones de su vida personal con la esperanza de que logren atraer la atención de los *influencers*. Ninguna fuerza externa coacciona al personaje a llevar adelante semejante exposición –no hay una ley o dictamen que la obligue a ello– solo la aspiración de progresar y ascender. El personaje se somete voluntariamente a un sistema de puntuación que posee un semblante amable, permisivo y positivo. *El neoliberalismo es el capitalismo del me gusta. Se diferencia sustancialmente del capitalismo del siglo XIX, que operaba con coacciones y prohibiciones disciplinarias*⁵. No pasa mucho tiempo hasta que comienzan a apreciarse los efectos devastadores que tiene en ella dicho sometimiento: sus sistemáticos pifies la van dejando rápidamente en un lugar cada vez más marginal hasta convertirse en un miembro de la *clase baja digital*.

Existe otro aspecto llamativo en este capítulo –también presente en tantos otros de la serie: cada individuo al subir a su perfil todo lo

5. *Ibíd.*

que hace, con cada persona con la que se encuentra y cada estado de ánimo que atraviesa, brinda información muy valiosa que puede ser usada en estrategias de mercado. Han sostiene que la *Big Data*⁶ es el reservorio donde se acumulan todos los datos que las personas suben voluntariamente sobre sus vidas. Dichos datos son clasificados y son materiales muy valiosos para poder influir en el comportamiento de las personas al momento de comprar prendas de ropa, consumir alimentos o votar. El Gran Hermano actual no busca someter y exigir sino agrandar y permitir, allí radica la eficacia de su Psicopolítica.

En la actualidad, cada *click*, cada *me gusta*, cada búsqueda en la red queda registrada en la *Big Data* generando un perfil de nuestros gustos, comportamientos y consumos. Esto genera que por más que los usuarios se propusieran eliminar todos los registros digitales nunca lo conseguirían ya que son almacenados más allá de sus alcances.

A diferencia de lo que se podría intuir, lo que se acumulan no son recuerdos sino información que es posible de recuperar intacta cada vez que se desee; nada más diferente que la memoria humana. Los recuerdos en los sujetos son dinámicos e incluso alterables. Éstos son piezas fundamentales de un relato propio que no deja de construirse. Por lo tanto, la memoria humana no es un cúmulo de eventos registrados de manera estática, sino que se mezclan y entrecruzan en varias líneas temporales. Lejos de ser esto una desventaja, dichas particularidades son lo que permiten construir y edificar la identidad individual. En la acumulación de datos no hay narratividad posible.

Los avatares de estar alienado a un registro exacto son abordados en el tercer capítulo de la primera temporada - *The Entire History of You*. En este escenario, cada ciudadano tiene un dispositivo instalado en su cabeza que es capaz de registrar todo lo que la persona ve y oye pudiendo ser reproducido cuando se lo desee. Tal como le sucede a un personaje de Borges, no existe entonces posibilidad alguna de construir una memoria individual ya que la obscenidad de poseer semejante registro exacto genera estar preso de una repetición incesante.

Bajo los estandartes del rendimiento y la optimización, los sujetos resignan los rasgos más propios de su subjetividad. Nadie obliga a los personajes a instalarse semejante dispositivo, son ellos los que lo demandan –o se lo instalan a sus hijos recién nacidos– convencidos

6. *Ibíd.*

de que son herramientas cruciales para mejorar su desempeño. En la sociedad del rendimiento, el explotador y el explotado se funden.

Conclusiones

Las vicisitudes y dinámicas de los tiempos actuales reclaman poseer herramientas de análisis acordes a ellas. Dentro de los siglos estudiados y analizados por Foucault, el cuerpo era el blanco del control y el disciplinamiento del capitalismo.

A través de estudiar lo propuesto por Han y lo retratado en *Black Mirror*, es posible entender que el foco ya no es el cuerpo sino la psique. En suma, el disciplinamiento no se ejerce a través de la orden externa, sino que son los sujetos los que se someten a la conquista de la optimización de sus rendimientos.

Por otro lado, el concepto de *bioética* fue otra importante herramienta de análisis para arrojar luz sobre la complejidad de la vida humana. Tomando lo mencionado por Ormart existen diferentes concepciones de la *bioética*; la propuesta por Hottois sostiene que es una reflexión sobre la tecnociencia y la cultura tecnocientífica. Es decir, la bioética propone debatir cómo el avance de la ciencia y la tecnología impactan y modifican a los individuos y cuáles serían las advertencias y los límites del uso de las mismas en pos de velar por la continua transformación del orden simbólico en el cual los sujetos emergen⁷.

Lo sostenido por Hottois permite llevar al concepto de *bioética* más allá de los límites del *bios* para poder abarcar la complejidad inherente del ser humano. Sin embargo, teniendo en cuenta lo deliberado por Han, la dimensión *Psi* cobra en la actualidad un papel fundamental que no debe ser minimizado ya que allí radica el aparato de control de la Psicopolítica. Así como a la *Biopolítica* le corresponde la *Bioética*, a la *Psicopolítica* le corresponde la *Psicoética*. Esto no quiere decir que los aspectos propiamente bios deban ser dejados de lado; todos los aspectos son partes importantes para entender la compleja y holística realidad del ser humano poscontemporáneo.

7. Ormart, E. (2011) La pregunta por la identidad a la luz de las nuevas tecnologías reproductivas. El caso de la inseminación con donante.

Playtest

PLAYTESTING

por Celeste Bogetti

Ilustración:
M. C. Escher
"Man with cuboid"
(Aprox. 1958).
Técnica: Xilografía.
Dimensiones:
64 x 64 cm.



La xilografía muestra a un joven enfrascado en un juego de ingenio que es, en rigor, un problema sin solución. El cubo mágico que pretende resolver es uno de los objetos imposibles dibujados por Escher. En la misma línea del triángulo de Penrose, estas formas paradójales violentan la lógica formal y terminan por desquiciar al sujeto.

Análogamente, el personaje de *Playtesting*, se entrega a un juego en el que el espíritu lúdico se trastoca en un experimento insostenible para la mente. A medida que intenta desentrañar su lógica, se va internando en un laberinto en cuyo centro lo acecha el monstruo más temido.

Juan Jorge Michel Fariña

interlocución
con el episodio:





S03E02

Playtesting / Partida

Experimentación en humanos

Celeste Bogetti

El título del episodio alude a una técnica que supone la prueba de juegos por parte de un cierto número de sujetos, con el fin de ajustar su diseño para una posterior comercialización. Si bien situaciones como el testeo de juegos no involucran mayores riesgos y no podrían considerarse en sentido estricto investigaciones en seres humanos, el modo en que se desarrollan los eventos de este episodio nos permite pensarlas en esa línea. Se trata por lo tanto de una pequeña ficción metodológica: presentar, a partir del *via crucis* del personaje, una serie de cuestiones bioéticas: autonomía, consentimiento informado, justicia, incentivos indebidos, maleficencia y daño consecuente.

1. Consentimiento informado: El consentimiento informado es en la actualidad una de las normas más reconocidas en el ámbito de investigación en seres humanos, sobre todo por su obligatoriedad legal para poder conducir una investigación.

Esta norma es definida como “una decisión de participar en una investigación, tomada por un individuo competente que ha recibido la información necesaria, la ha comprendido adecuadamente y, después de considerar la información, ha llegado a una decisión sin haber sido sometido a coerción, intimidación ni a influencias o incentivos indebidos”.

Teniendo en cuenta lo que se observa en el episodio, podemos decir que Cooper es un individuo competente, pero que claramente ni ha recibido la información necesaria, ni la ha comprendido adecuadamente. Tampoco ha tenido el tiempo de considerarla. El consentimiento se aplica en este caso de forma velada, con el pretexto de ser un acuerdo de confidencialidad, y se toma como un mero

elemento burocrático y de protección legal, en tanto no se advierte ningún interés por parte de la persona a cargo de administrarlo, por proveer información fidedigna y dar cuenta de su comprensión por parte del individuo.

Cooper tampoco es puesto en conocimiento de que una vez que ingrese al juego no podrá revocar su consentimiento, ya que no tendrá forma de comunicarse. La posibilidad de revocación del consentimiento sin perjuicio ni efectos en la atención en salud requerida, debe constar en el documento, así como la extensión del mismo, es decir hasta que momento puede solicitarse. Por ejemplo, en el caso de una persona que se sometiera a una investigación en la cual se realizará como parte del tratamiento experimental un procedimiento en que debe estar sedado y no estará en estado consciente (en el caso de este juego, el sujeto estará inmerso en una realidad virtual y no tendrá modo de comunicarse con el exterior), el último momento para desistir de participar sería antes de que le fuera administrada la anestesia. Luego del procedimiento (en el caso del episodio podría ser la participación en el juego) el sujeto también tiene la posibilidad de retirar su consentimiento y pedir que se eliminen los datos recolectados, si decide que no quiere seguir siendo parte del experimento.

2. Personas capacitadas para conducir una investigación: La idoneidad de la persona que lleva adelante la investigación también puede ser cuestionada. En ningún momento se presenta a Katie como una investigadora facultada para realizar los procedimientos que aplica, desde la colocación del dispositivo que supone una intervención invasiva sobre el cuerpo del sujeto, hasta la aplicación de estímulos altamente estresantes. El experimento debiera haber sido “conducido únicamente por personas científicamente calificadas” (Código de Núremberg, 1947).

Una cuestión que puede remarcarse en este aspecto es el modo descuidado en que Katie, “la investigadora”, actúa con respecto a la importancia de que no hubiera ciertos dispositivos encendidos en el momento de la prueba. Una cuestión tan simple como hubiera sido retener el celular de Cooper hubiera bastado para remover el potencial peligro. Pero no obstante lo apaga, al momento de salir de la habitación

donde se realiza el test, no tiene en cuenta que deja solo al sujeto con ese dispositivo.

3. Justicia: sujetos vulnerables e incentivos para participar de una investigación: El concepto de vulnerabilidad que se presenta en los documentos internacionales alude a ciertos grupos de sujetos que se consideran en sí mismos vulnerables por tener cierta categoría: ser pobres, ser niños, estar enfermos, etc. Pueden definirse los sujetos vulnerables como aquellos cuyas necesidades o intereses se encuentran amenazados o insatisfechos debido a la posición política, biológica, psicológica, social, cultural o económica que ocupan en la sociedad. Desde esta perspectiva, los derechos pueden verse como exigencias de los sujetos más débiles frente a los más fuertes, esto es, como pretensiones de quienes se encuentran en una situación de vulnerabilidad frente a quienes detentan cualquier tipo de poder, tanto en el ámbito público como en el privado (Wilhelmi & Pisarello, 2008).

Teniendo en cuenta esta lectura de la vulnerabilidad, Cooper, un hombre estadounidense, instruido, que ha tenido la posibilidad de viajar por el mundo, no podría ser considerado como vulnerable.

Detrás de todo esto podemos ubicar una lectura desde el principio de Justicia. Se entiende este principio como “equidad en la distribución” (Informe Belmont, 1978), en el caso de la investigación, de las cargas y beneficios de la misma. Es decir que no puede utilizarse a un grupo específico, por su fácil reclutamiento, por ejemplo, para que cargue con el costo de una investigación que no solo no va a beneficiarlo, sino que podría perjudicarlo. En este caso, y por la cuestión del incentivo indebido, podemos ver que este grupo serían aquellas personas que se encontrarán en una situación de apremio económico.

4. Beneficencia y No maleficencia: Riesgos y daños: La cuestión de los riesgos y los daños se encuentra conceptualizada en todas las normativas mencionadas. El consenso general es que los riesgos no deben ser superiores a los beneficios esperados, y en el caso de que hubiera riesgos estos deben ser claramente comunicados al participante de investigación. En el caso de que no haya beneficio directo para el participante, esto también debe ser especificado.

El Informe Belmont expresa: “la beneficencia prohíbe causar daño

deliberado a las personas; este aspecto de la beneficencia a veces se expresa como un principio separado, no maleficencia (no causar daño)". El actuar descuidado e indiferente a los posibles riesgos por parte de quien conduce la investigación puede entenderse como maleficencia, dado que si bien el daño no es perseguido como un fin en sí mismo, es producto de sucesos muy fácilmente evitables (remover el celular de la habitación, informar al individuo los reales peligros de tener encendido el dispositivo). Un aspecto que nos puede hacer pensar en la existencia de un dolo en esta situación es que lo que le ocurre a Cooper, parece entreverse que ya ocurrido antes. Esto lo demuestra la gran preparación que tienen para resolver la muerte y la falta de sorpresa ante su ocurrencia. Si esto era algo tan esperable ¿entonces por qué no tomar mayores recaudos?

Otra cuestión que supone un aumento de riesgos es, la falta de personal del ámbito médico necesario, por un lado, para realizar una intervención invasiva para colocar el dispositivo requerido para realizar la prueba, y por otro, para accionar ante la expectativa de posibles complicaciones.

Asímismo no se especifican ni parecieran tenerse en consideración la asunción de responsabilidad y afrontamiento de las consecuencias ante el evento acontecido, así como las reparaciones por el daño cometido (en este caso la reparación debiera ser trasladada a la familia del participante). Esta es otra cuestión que se prevé en el consentimiento informado.

5. Los comités de ética en investigación: Evidentemente en este caso no existe comité de ética en investigación, pero el episodio permite introducir el concepto.

Los CEI son organismos integrados por profesionales competentes (también por miembros de la comunidad y legos en investigación) que tiene como función aprobar, rechazar y monitorear los estudios de investigación en seres humanos que se presenten a su evaluación. Realizan su trabajo basándose en las normas vigentes y analizan las cuestiones bioéticas que se presentan en los mismos.

Es evidente que un CEI no hubiera aprobado que se sometieran a personas sanas a este estudio que no aporta ningún beneficio para los participantes presentes o para personas futuras, sino que supone únicamente un beneficio para el fabricante del juego, y que además

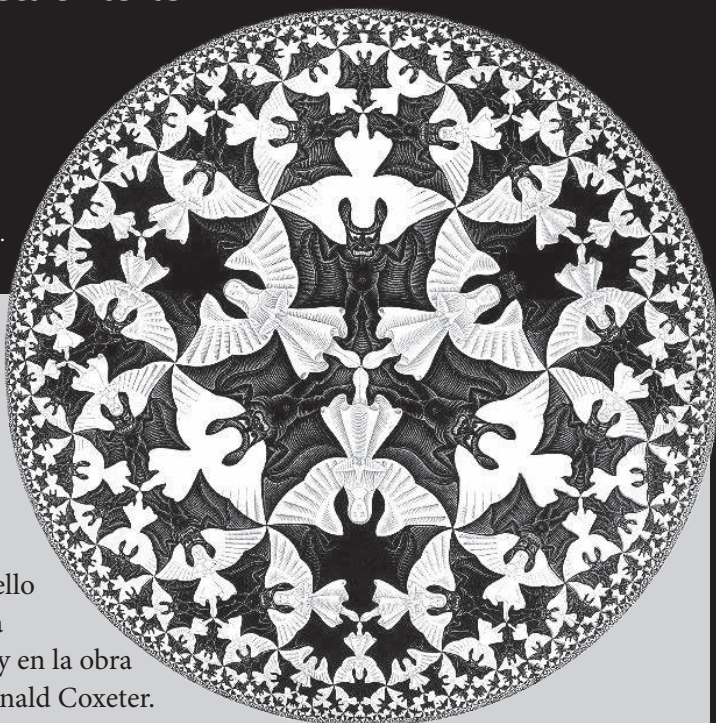
Cállate y baila

SHUT UP AND DANCE

por Gabriela Salomone

Ilustración: M. C. Escher
"Límite circular IV, Cielo e
Infierno" (1960) Técnica: Xilografía.
Dimensiones: 42 cm diámetro.

La obra integra una serie que divide el plano a partir de un sofisticado trabajo de geometría hiperbólica. Escher se inspiró para ello en su visita de 1936 a la Alhambra de Granada y en la obra del geómetra inglés Donald Coxeter.

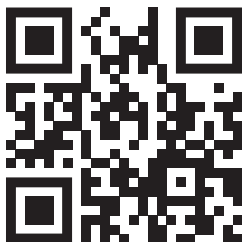


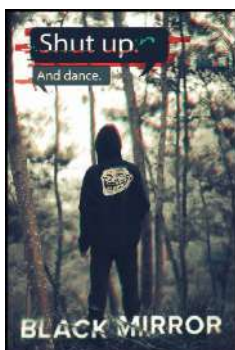
Las siluetas de ángeles y demonios se nos ofrecen en una curiosa simetría, señalando así la fragilidad del límite que las separa.

Excelente alegoría para el episodio *Cállate y baila*, en el que la figura de los pecadores y la del ángel exterminador también se confunden. El infierno de la culpa tiene su reverso ominoso en la perversión que pretende castigarla en nombre de un escarmiento celestial. Como en el grabado de Escher, la delgada línea indica que las filas de ángeles y demonios van de lo infinitamente pequeño a lo infinitamente pequeño nuevamente, pasando por su tamaño máximo. En la ampliificación obscena que nos ofrece el episodio tenemos la oportunidad de interpelar, desde el punto de vista analítico, la curiosa torsión que anuda el bien al malestar y el bienestar a las figuras del mal.

Juan Jorge Michel Fariña

interlocución
con el episodio:





SO3E03

Shut Up and Dance / Cállate y baila

Ángeles y demonios

Gabriela Z. Salomone

El desarrollo argumental del episodio se despliega en torno a Kenny, un joven de aproximadamente 15 años, quien recibe un e-mail con el siguiente mensaje: “*We saw what you did*” (*Vimos lo que hiciste*). En medio de la desesperación, comprende que está siendo chantajeado, bajo amenaza de dar a conocer a todos sus contactos un video que lo muestra masturbándose. A partir de ese momento, una sucesión de acontecimientos bastante predecibles va mostrando el periplo de Kenny, y de otras víctimas del chantajeador, todos obedeciendo sus órdenes bajo amenaza de dar a conocer sus actos incriminatorios.

Se trata de una temática ya transitada en el campo cinematográfico, plasmada, por ejemplo, en 1965 en el film de terror *I saw what you did*, protagonizado por Joan Crawford; también en 1988, en su remake para televisión bajo el mismo título, y en los años ‘90 planteada en el film *I know what you did last summer*.

Los títulos de estas realizaciones anticipan el eje central de la trama que, al igual que en este episodio de *Black Mirror*, aun con sus condimentos peculiares, no traiciona el sentido explícito que expresan. La sola frase “Vi lo que hiciste” supone una acusación y una amenaza que profiere un otro, cuyo conocimiento sobre alguna acción cometida pone en situación de riesgo al acusado.

Estas similitudes, incluso lo clásico de las temáticas que el episodio presenta –que son varias, como trataremos de mostrar–, no desmerecen en lo más mínimo sus virtudes, y los giros que introduce obligan a reenfocar, una y otra vez, las interrogaciones éticas.

Fiel al tópico central de la serie, este episodio también explora las nuevas tecnologías y sus diferentes usos. En este caso, esa filmación extorsiva fue realizada por la propia computadora del joven, que

capturó la situación al mismo tiempo que este miraba pornografía. En la actualidad, esa maniobra tecnológica no representa una gran sofisticación: un *hacker* ha introducido subrepticamente en la máquina un software malicioso, comúnmente conocido como virus, que activa la cámara de la computadora. En este episodio, la intervención de la tecnología no es tan sofisticada como en otros capítulos, ni genera la necesidad de plantear un escenario distópico de tanta complejidad tecnológica. No reside en ello el punto central de la trama.

En 1965, lejos todavía de las tecnologías informáticas en la vida cotidiana, las únicas computadoras eran las que imaginábamos en la NASA; no obstante, en el antiguo film, la frase acusatoria también se presentaba a través de un medio electrónico, que permitía el anonimato del extorsionador. El teléfono fijo –al igual que la computadora y el celular en el episodio de BM– resulta solo un instrumento, un medio para extorsionar a quien pretende evitar las consecuencias de sus actos.

En aquel caso se trata de dos adolescentes que se divierten haciendo llamadas telefónicas al azar, y diciendo frases inquietantes como *I saw what you did, and I know who you are* (*Vi lo que hiciste y sé quién eres*). Hasta que, sin saberlo, se comunican por azar con un hombre que acababa de asesinar a su esposa, por lo que la broma se trastoca en una real amenaza para él. El asesino se convierte en el perseguidor de las jóvenes, a quienes intenta eliminar, transformando así su lugar original de víctima del chantaje. De víctima a victimario.

Del mismo modo, varios episodios de la serie *Black Mirror* juegan con un giro final de guion que obliga a un reposicionamiento del espectador. No obstante, vale destacar que *Shut up and Dance* presenta más de un giro en su trama; incluso podríamos pensarlo como un permanente bucle que se va produciendo desde el comienzo y que va trastocando a los personajes, modificando nuestras posibilidades de identificación y empatía con ellos.

Uno de los virajes más inquietantes muestra la paulatina transformación de las víctimas –chantajeadas en su intimidad y amenazadas con la vergüenza y el pudor–, que se van convirtiendo en victimarios de otros como medio para no enfrentar las consecuencias de sus acciones, mostrándose dispuestas a hacer cualquier cosa, incluso dañar a un semejante. Surge así otra temática clásica que el episodio presenta: nuevos crímenes para ocultar otros previamente perpetrados. ¿Hasta

dónde podrían llegar? ¿Cuánto son capaces de hacer los personajes para ocultar su crimen? ¿En qué medida trastoca esto el juicio del espectador sobre los personajes?

En *Shut up and Dance*, el otro que extorsiona obliga a obedecer órdenes criminales, prometiendo la oportunidad de no asumir las consecuencias por la propia acción. Sin embargo, así las cosas, evitar las consecuencias de la acción inicial genera nuevas consecuencias... Claramente estamos ante una elección forzada, pero ¿qué elige el sujeto? En este sentido, este capítulo abre la cuestión de la responsabilidad, incluso frente a la decisión de obedecer, permitiendo reflexionar más allá de la aparente encerrona sin salida que su propio título sugiere, *Cállate y baila*.

En otra perspectiva, interesa destacar una notable diferencia entre ambos escenarios: mientras que en el film de 1965 la amenaza era la cárcel, por lo que el chantajeado se proponía eliminar a quien pudiera incriminarlo ante la ley, en *Shut up and Dance* el miedo a las consecuencias jurídicas no se presenta como el motivo primordial. El propio extorsionador no amenaza con la ley ni con la cárcel, ni siquiera exige el cese de la acción por la que acusa; solo amenaza con el escarnio público, la vergüenza, con enviar la información a todos los contactos de su víctima. Para los personajes, parece ser este el castigo más temido. Esto genera interrogantes respecto del estatuto de la ley en la sociedad actual y su lugar como límite y terceridad. La idea de justicia troca por la de ajusticiamiento.

Respecto del lugar de la ley y la legalidad, cabe preguntarse: ¿las acciones de las víctimas del chantaje configuran actos ilegales? Mientras el *hacking* y la extorsión constituyen inequívocamente delitos informáticos, ¿sucede lo mismo con el consumo de pornografía? Tal la escena por la que Kenny es chantajeado, ¿cabe la referencia a la ley social cuando se trata de la masturbación en un ámbito privado?

La trama va dejando entrever que las acciones por las que se chantajea a los diversos personajes son variadas y que algunas de ellas solo serían pasibles de algún reproche moral. Como en los episodios *Himno Nacional* y *Hate in the Nation*, la figura del escarmentador entabla una nueva interlocución con la serie de los pecados capitales y sus castigos ejemplares. Solo hacia el final del capítulo, al tiempo que se van identificando los diversos castigos para los distintos pecadores, se revela el verdadero “pecado” por el que Kenny es acusado. El giro

final inesperadamente centra la pregunta ética en una cuestión por completo distinta: el consumo de pornografía infantil.

Pero este giro no es solo un golpe de efecto al espectador, para incomodarlo por la empatía establecida con el personaje y con las sonrisas que algún que otro momento hilarante le arrancó. Un punto de inflexión en la obra introduce una problemática de índole distinta, destacada en particular por la intervención policial y judicial que había estado ausente previamente. El propio episodio señala la cuestión de la pornografía infantil como una problemática que va más allá de los reproches morales.

¿En qué punto el consumo de pornografía infantil deja de ser solo un problema moral para convertirse en un problema ético? Sobre todo, para los casos de *consumo y tenencia* –en que supuestamente no se tiene relación directa con los niños y niñas– en ocasiones se torna dificultoso comprender el problema ético que acarrea. Incluso, el castigador del episodio organiza un plan para que la policía atrape a Kenny, pero por los otros crímenes que le obligó a cometer.

Puesto que la concepción jurídica de un hecho no determina completamente su valoración ética, cabe sostener una pregunta que permita analizar la temática en su complejidad. Solo para mencionar algunas variables a considerar, debemos tener en cuenta que el sujeto es jurídicamente responsable de sus *acciones*, pero no debería responder jurídicamente por su esfera íntima. Sin embargo, si las fantasías pedófilas van acompañadas de material pornográfico, no es tan claro el límite de la intimidad. Al mismo tiempo habría que diferenciar la responsabilidad en el campo jurídico-social y en el orden subjetivo.

Por otra parte, ¿cuál es el estatuto de los infantes en la sociedad actual? ¿Qué representaciones tenemos sobre ellos? El modo como se piense a los niños, niñas y adolescentes influirá necesariamente en los modos en que nos dirijamos a ellos y las respuestas que recibiremos de ellos.

En la pornografía infantil –como en otras formas de abuso más flagrantes, por supuesto– son tomados como objeto sexual por los adultos, sin ser conscientes de ello y sin las posibilidades psicológicas y materiales para consentir, pues no pueden comprender la escena de la que forman parte. La sexualización de niños y niñas y su mostración en el orden público –es decir, fuera del ámbito íntimo de la fantasía– constituye una situación abusiva que *trastoca la representación de la infancia* que se comparte socialmente.

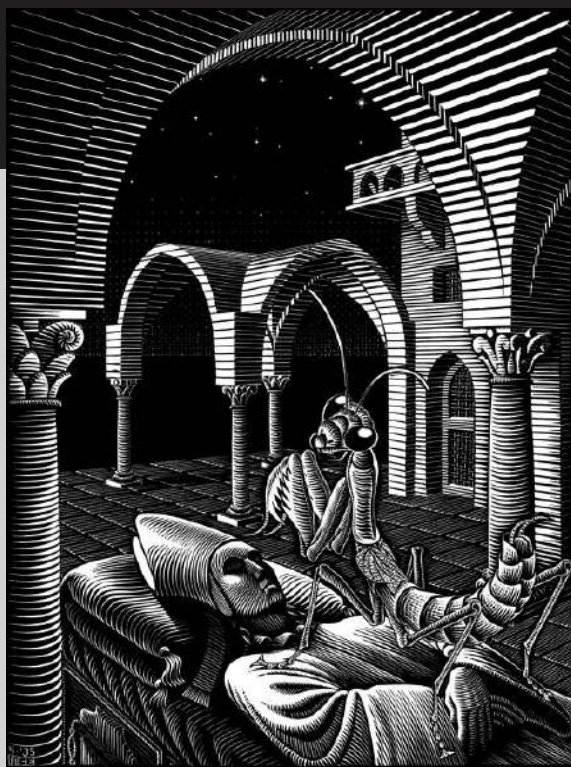
San Junípero

SAN JUNIPERO

por **Florencia González Pla**

Ilustración: M. C. Escher
"Sueño" (1935)
Técnica: Grabado en madera.
Dimensiones: 32 X 24 cm

Un sarcófago con un insecto gigante que vela el sueño eterno. Al fondo, la noche enmarcada en un paisaje de columnas y arcos. Este mismo tema fue retomado por el propio Escher en un grabado posterior titulado sugerentemente "Procesión en la cripta", en el que se puede ver una perspectiva interior del mausoleo, con los fantasmas paseándose por el recinto en un inquietante desvelo.



Estas ilustraciones permiten introducir uno de los temas centrales del episodio *San Junípero*. Se trata de la disyuntiva ante el fin de una vida: o bien el anhelo narcisista de la inmortalidad (los muertos-vivos), o la paz del sueño, que paradójicamente abre en el sujeto la lejanía infinita de la muerte y su responsabilidad frente a ella.

Juan Jorge Michel Fariña

interlocución
con el episodio:





SO3E04

San Junípero

Decidir una muerte digna

Florencia González Pla

La ciencia, que ocupa el lugar del deseo, solo puede ser una ciencia bajo la forma de un formidable punto de interrogación, y esto sin duda no deja de tener un motivo estructural. La ciencia, es animada por algún misterioso deseo, pero ella, al igual que el inconsciente, tampoco sabe qué quiere decir eso.

Jacques Lacan, 1959-1960.¹

El encuentro entre Kelly y Yorkie se produce en una extraña dimensión: un tiempo y un espacio en el que todo les está permitido, en donde pueden dejar su pasado atrás y no preocuparse por el futuro. Se encuentran en un perpetuo presente continuo, en el presente de la infinitud. Allí son “residentes” antes que humanos. Se trata de una dimensión virtual ofrecida por la ciencia, *un sistema para fines terapéuticos, una terapia de inmersión de nostalgias*. San Junípero es el nombre de ese particular sitio.

Han quedado detenidas en un momento de sus vidas, que según nos muestra el episodio, es anterior a un trauma vivido. Ambas son veinteañeras y están disfrutando de un romance fugaz. Pero pronto nos enteramos de algunos sucesos anteriores a San Junípero. Kelly estuvo casada gran parte de su vida con un hombre. Con él tuvo una hija a quien debieron enterrar. Yorkie, sufrió un accidente automovilístico a sus 21 años luego de confesar a sus padres que era homosexual, lo cual la sumió en estado de coma de por vida. Nada de eso parece interferir en este presente continuo, plagado de diversión y belleza y faltó

1. Lacan, J. (1959-1960). *El Seminario Libro 1: La Ética de Psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.

de preocupaciones, construido con la última tecnología. Presente que deviene para ambas refugio del encuentro con lo real. Pero, ¿es posible habitar esa dimensión para el ser hablante?

Recientemente, Laurent se refiere al avance de la ciencia y sus efectos en la subjetividad actual en estos términos:

La paradoja de la evidencia del discurso bio es que recurre a la imagen de cuerpo con el fin de hacer desaparecer más eficazmente su real de goce. La forma del cuerpo, su funcionamiento interno presentado como su único real, así como la multiplicación de imágenes, fascinan y se proponen como remedios contra la angustia contemporánea, tanto más eficaces cuanto que toda esta imaginería se apoya en tecnologías innovadoras.²

De manera análoga, la eterna juventud de las protagonistas es posibilitada por el un software sofisticado que se convierte en el remedio de las ancianas frente a la angustia de la muerte.

Hasta que finalmente, lo real se entromete. La contingencia del amor, imposible de anticipar –imposible incluso para el avance tecnocientífico– viene a poner en crisis al sistema. Ambas se verán interpeladas. Kelly tendrá que decidir entre la promesa realizada a su marido y la posibilidad de amar nuevamente. Yorkie deberá tomar la decisión más compleja de su vida, postergada durante años.

Inesperadamente, el capítulo introduce la temática de la eutanasia. Cuando la trama parece agotarse en lo ilimitado de San Junípero, en el más acá de la vida terrenal se abre la posibilidad de una muerte digna. Lejos de refugiarse en los signos del Otro del sistema, Yorkie toma una decisión. Poner fin al sufrimiento de toda una vida.

Eutanasia proviene del latín *euthanasía*, es una palabra compuesta por *eu* (bien o buena) y *thánatos* (muerte) que significa la “buena muerte” o la “dulce muerte”. Se la asocia con el final de la vida sin sufrimiento o con el menor sufrimiento posible.

Por su parte, la expresión muerte digna se refiere al derecho a no prolongar la vida de una persona que presenta una enfermedad irreversible, incurable o se encuentre en estadio terminal, a partir de la voluntad consciente de quien padece. Esto supone la intervención

2. Laurent, E. (2016). Introducción. Entre vacío e imágenes. En *El reverso de la biopolítica*. Buenos Aires: Grama Ediciones. P.13.

médica de procurarle la muerte, ya sea por acción u omisión y así poner fin al dolor. En la Argentina este derecho ha quedado incorporado a la legislación con la Ley de Muerte Digna en el año 2012³. Incluso, cuando la persona no se encuentra en condiciones propicias para la toma de esa decisión, y por lo tanto no puedan dar su consentimiento, la ley otorga a un tercero la potestad de hacerlo. En el Artículo tercero se establecen sus condiciones: “En el supuesto de incapacidad del paciente, o imposibilidad de brindar el consentimiento informado a causa de su estado físico o psíquico, el mismo podrá ser dado por las personas mencionadas en el artículo 21 de la Ley 24.193 [Ley de órganos y materiales anatómicos], con los requisitos y con el orden de prelación allí establecido”.

Este artículo sitúa en primer lugar: “a) El cónyuge no divorciado que convivía con el fallecido, o la persona que sin ser su cónyuge convivía con el fallecido en relación de tipo conyugal no menos antigua de tres años, en forma continua e ininterrumpida”, seguido de hijos mayores de edad y padres, hermanos, y continúa hasta llegar en última instancia al representante legal, tutor o curado.

Retomando el episodio, nos enteramos que la familia de Yorkie ya no la visita desde hace un tiempo, pero que en cambio cuenta con su prometido, “el bueno de Greg”, quien la espera para casarse, aun sin haber intimado. Entendemos ahora que no se trataba de un prejuicio de Yorkie, no al menos el de llegar virgen al matrimonio. A través de un modo virtual de comunicación, ambos hicieron un acuerdo para que, una vez casados, sea él quien consienta desconectarla del respirador que la mantiene con vida. Advertimos entonces que en esa concesión se encubre una más radical: por qué casarse con un hombre cuando su deseo se posó en otro lado. Casi a punto de cumplir con la demanda de heterosexualidad de los padres y del resto de la familia, Yorkie logra sustraerse de ese guion ajeno vía un acto que la devuelve a una posición responsable respecto de su deseo. Así, la serie da entrada al derecho que asiste a una persona a casarse con alguien del mismo sexo. En Argentina esta Ley recibió el nombre de Matrimonio Igualitario y fue sancionada en 2010⁴, luego de un ferviente debate social y mediático.

3. Ley 26.742. Sancionada por el Congreso Nacional el 9 de mayo 2012. Promulgada de Hecho el 24 de mayo de ese mismo año.

4. Ley 26.618. Sancionada por el Congreso Nacional el 15 de Julio de 2010. Promulgada el 21 de Julio del mismo año.

Si bien se trata de un modo de regulación civil del lazo social, esto trae implicancias en el campo del deseo.

Con la inclusión de ambas legislaciones, el capítulo introduce la importancia de la ley social como regulador del goce que, aunque en un escenario distópico, no se aleja en lo esencial de la civilización actual. Civilización que pretende eludir la finitud de la vida de la mano de los *gadgets* que ella misma produce.

Lo interesante del episodio es que ni aun ese software prodigioso consigue evitar que cada una a su turno se interrogue por su deseo. Como sitúa Lacan en la frase del epígrafe, la ciencia, al igual que el deseo, se presenta en ocasiones bajo la forma de una interrogación, de una pregunta. Y en ocasiones la respuesta deviene en acontecimiento para el sujeto. Para el caso de Kelly, quien tuvo que enterrar a su hija y a su marido, se trata de que pueda comenzar a elaborar el duelo por ambos y se permita volver a amar. Para Yorkie, quien no fue reconocida por sus padres como homosexual, el desafío será el de afrontar sus propios prejuicios y entregarse por primera vez a la incertidumbre del amor.

Por último, la escena de las tres tumbas alineadas –la de Kelly junto a la de su marido y su hija–, nos pone sobre la pista que ressignifica toda la trama: como sostenía Freud en *La transitoriedad* (1915)⁵, es el horizonte de la muerte el que da sentido a la vida. Y la sepultura es el “dispositivo cultural” que da cuenta de ese movimiento. Lacan lo deja claro en Radiofonía:

Quién no sabe el punto crítico en el que nosotros fechamos en el hombre al ser hablante: la sepultura, es decir, donde, de una especie se afirma que, al contrario de cualquier otra, el cuerpo muerto conserva ahí lo que le daba al viviente el carácter: cuerpo. [...] el cuerpo que la palabra habitaba, que el lenguaje *corp(se)ificada*.⁶

Una vez más, es el lenguaje, en tanto lo simbólico, aquel que hace del puro cuerpo, vida. El que le permite al sujeto habitar un mundo, y no solamente *residir* o permanecer en él. Y en ese punto, la tecnociencia, enmudece. Así, en el final de sus vidas, ambas hicieron su elección, advertidas de su deseo.

5. Freud, S. (1916 [1915]). La transitoriedad. En *Obras completas*, XIV. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

6. Lacan, J. (1970). Radiofonía. En *Otros escritos*. Buenos Aires: Paidós. Pp. 431-432.

Quienes se niegan a disparar

MEN AGAINST FIRE
por Carlos Gutiérrez

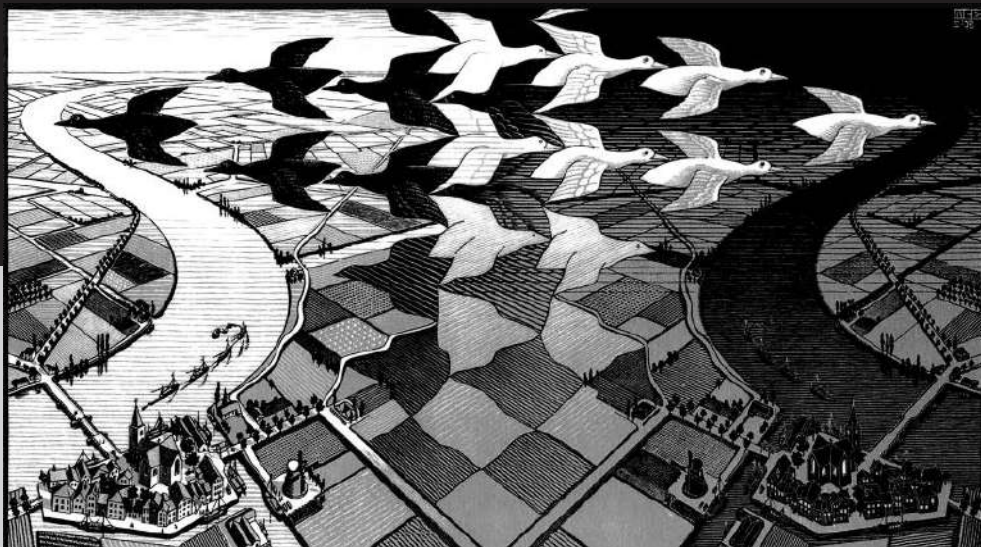


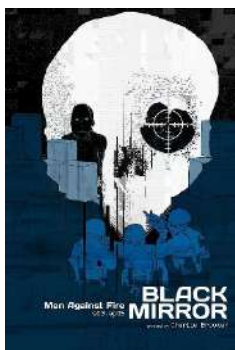
Ilustración: M. C. Escher. "Día y Noche" (1938). Técnica: Grabado en madera. Dimensiones: 23 x 32 cm.

El grabado integra la serie de las "metamorfosis" de Escher y es un nuevo ejemplo de su dominio de la "partición regular de la superficie". Dos campos de cultivo simétricos, uno nocturno y otro diurno, que se convierten en aves blancas y negras que los sobrevuelan en formaciones contrarias. El episodio *Men against fire* también propone una metamorfosis, pero en este caso siniestra. Inspirado en los crímenes nazis y su régimen de obediencia, muestra el modo en que fue posible el exterminio masivo de seres humanos. Se trataba de no verlos como tales, sino de asignarles una condición despreciable: alimañas, piojos, cucarachas. Al metamorfosearlos en una plaga, se hacía verosímil su asesinato a través de pesticidas, y la eliminación de sus restos a través del fuego. *Men Against Fire* es a su vez el título de la obra de Marshall sobre la negativa de los soldados a disparar. Analogía que aprovecha el episodio ofreciéndonos una grieta, para que, como en el grabado de Escher, por un instante la sombra ominosa de la derecha deje ver la luz de la izquierda. Llegará allí para el sujeto el momento de decidir.

Juan Jorge Michel Fariña

interlocución
con el episodio:





S03E05

Men Against Fire / Quienes se niegan a disparar

La decisión en la brecha

Carlos Gutiérrez

El episodio narra de modo cruento la tarea que la sociedad ha emprendido de eliminar seres a los que se denomina *cucarachas* por su aspecto casi monstruoso. El ejército se ocupará de la eliminación para el bien común.

En el desarrollo del episodio parecen concurrir una serie de variables de la exclusión social sostenidas en múltiples referencias que podría resumirse:

a. La segregación y sus efectos. La psicología del grupo ha sido desarrollada por Freud alrededor de lo que constituye la masa: la identificación con el líder y el lazo libidinal con él. Sólo allí se sostiene la cohesión del grupo como tal, en el lazo común entre los integrantes del grupo sosteniendo una forma de ideal compartido que ha sido reemplazado por el líder. La exclusión del diferente está sostenida en una operación en la que el *Ideal de yo* es central. Por ello, quienes ejecutan la eliminación de las *cucarachas* lo hacen no sólo como una tarea encomendada que podría ejecutarse de modo mecánico e indiferente. Lejos de tal indiferencia, comparten entre sí ese lazo libidinal que los hermana y, como contrapartida, el odio hacia aquellos que no son parte del grupo.

b. Ahora bien, esa construcción del *nosotros* y *ellos* es estructural, propia de cualquier grupo humano que se sostiene bajo formas de identificación que logra la cohesión. Para que esa segregación pase al exterminio es necesaria otra condición (D. Kreszes): lo que Lacan llamó *universalización de la ciencia* y su consecuencia, los campos de exter-

minio. Esa *universalización* (en el sentido de la generalización donde los grupos se tornan homogéneos y sus miembros intercambiables) aplasta las formas singulares en que se desenvuelve lo humano que, por ello, no admite definición. No hay categoría común que defina lo humano cuando la singularidad es su condición.

c. El modelo paradigmático de esa combinación entre la segregación y universalización de la ciencia con consecuencias devastadoras es el nazismo. El nazismo ha sido la puesta en práctica de una política pretendidamente científica para eliminar a aquellos que no reunían las condiciones de pureza biológica que sus parámetros habían establecido. En el capítulo se observa que la segregación de las cucarachas ha sobrevenido luego de una guerra y que el criterio genético es central para su eliminación. Es necesario evitar que trasladen al resto las múltiples enfermedades y deformaciones que su genética trae aparejada.

d. Esto permite situar más claramente algo que en el capítulo es evidente. El criterio nazi no ha sido tanto racial como biopolítico (G. Agamben). Esa vía recurre a criterios pretendidamente científicos para fundamentar una diferencia de la carne (lo que dio lugar a la expresión de Legendre acerca de la lógica “carnicera” del nazismo, expresión que reúne el criterio central de la carnalidad y el efecto devastador de la carnicería) y no del cuerpo simbólico.

e. Por cierto, no ha sido exclusividad de los nazis este criterio tan recurrente a la hora del exterminio. Entre múltiples ejemplos está el de la dictadura militar argentina (1976-1983) cuyos integrantes fundamentaban la aniquilación de los opositores políticos al régimen (los “subversivos”) comparándolos a un virus que había enfermado a la sociedad y que debía ser eliminado. Como se ve, la lógica biopolítica involucra a un cuerpo que debe protegerse del ataque. Esto tiene impacto en las formas discursivas que buscan la cohesión: el ejército es un *cuerpo* cuyos *miembros* trabajan en común para eliminar lo que amenaza con *subvertir* ese estado de cosas.

f. Es destacable la figura que ha elegido el guionista bajo la cual reunir todo el rechazo y la aversión. Las cucarachas no sólo son esos insectos *domésticos* que concitan el rechazo casi unánime. En el terreno de las letras es la figura paradigmática de lo repudiable gracias al relato de Franz Kafka *La metamorfosis*. Alguien que hasta entonces era parte de la casa ha devenido en algo despreciable que es necesario

eliminar. En el final del relato, la persona ocupada de la limpieza se encargará de barrer y retirar la incómoda presencia ya sin vida.

g. La responsabilidad es un aspecto central del capítulo. Estas distintas formas de la exclusión que un grupo comparte, muestra sus fisuras por las que asoman las chances para una decisión que desbarate el mortífero sistema de creencias compartidas. La falla en la *máscara* -el implante tecnológico que hace ver de modo monstruoso a seres humanos corrientes- es el punto en el que el capítulo muestra cómo el mundo tecnológico, que condiciona cada vez más la vida cotidiana, es, no obstante, insuficiente para operar como determinación. La responsabilidad encuentra su ocasión en la brecha que inevitablemente se abre en ese sistema que no posee la plenitud que ostenta. En el comienzo (porque asumió la tarea son condicionamientos) y en el final de la operación de exterminio está la decisión de aquel quien, ahora, vacila porque ve desdibujados los límites construidos entre *ellos* y *nosotros*. La falla ha desbaratado ese límite y abre el campo a una decisión que ya no tiene el refugio del ideal del grupo.

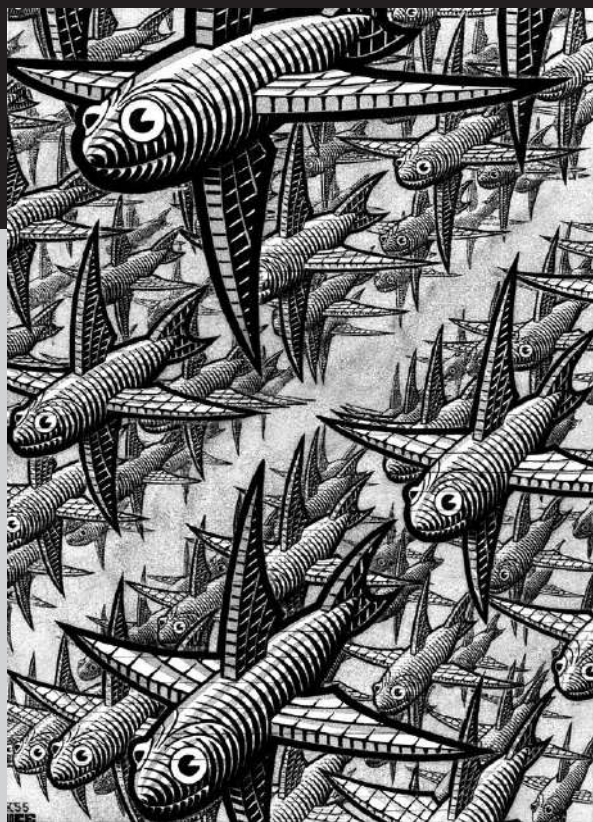
Odio nacional

HATED IN THE NATION

por **Alejandra Tomas Maier** / **Sebastián Piasek**

Ilustración: M.C. Escher
"Profundidad" (1955)
Técnica: xilografía.
Dimensiones: 23 x 32 cm.

Se trata de una xilografía a tres tintas que al difuminar con un gris perla los planos más lejanos al punto de vista del observador sugiere la percepción de tres dimensiones. El diseño juega con la ambigüedad de entes mitad peces, mitad máquinas voladoras, que semejan los zepelines que asolaron el cielo de Londres durante la Primera Guerra Mundial. La sensación de profundidad, que da título a la obra, se consigue situando el punto de fuga fuera del cuadro,



evocando, con la repetición de figuras cada vez más pequeñas, una banda infinita.

La imagen evoca el enjambre de abejas-drones del episodio *Hate in the Nation*, que como los dirigibles de principios del siglo XIX comenzaron con románticos vuelos ecológicos, para devenir armas letales y suicidas.

Juan Jorge Michel Fariña

interlocución
con el episodio:





503E06

Hated in the Nation | Odio Nacional

Zepelines

Alejandra Tomas Maier

¿Por qué atacan las abejas? Esa es la inquietante pregunta que moviliza el sexto y último episodio de la tercera temporada de *Black Mirror*. En un homenaje a los pájaros de Hitchcock (*The Birds*, 1963), se trata de la irrupción de una dimensión externa que literalmente hace estallar la realidad. A 50 años del film original, la pregunta continúa vigente. Según la hipótesis de Slavoj Žižek, los pájaros son la emergencia de aquello que no puede ser nombrado en la situación, y sólo se calmarán cuando ese goce pueda ser acotado bajo la forma de algún deseo.

Pero en *The Birds*, los pájaros están al margen de la cadena racional de los acontecimientos y a ello deben su aparición, puramente ominosa. Las abejas en *Hated in the Nation*, en cambio, guardan una explicación: responden a un sistema de programación y su ataque da cuenta, en definitiva, de una falla no del orden “natural” sino del artificial-humano. La trama ofrece entonces una respuesta: las abejas atacan porque se trata de robots miniatura cuyos algoritmos fueron manipulados por un agente externo, Garret Scholes, quien por medio de ellas envía un crudo y despiadado mensaje.

En este punto puede considerarse que dialogan dos escenarios: uno utópico, en la superación tecnocientífica de los desequilibrios medioambientales a partir de la creación de colonias de “abejas drones”, que continúan con la importante misión de aquellas ya extinguidas por los efectos de la contaminación: polinizar y que la vida prolifere. Otro, distópico, pero no menos verosímil, en el que se revela que aquel orden

natural que se ha perdido no podrá recuperarse por completo; que en la mediación humana se desliza un fin sociopolítico, el cual podría ser caprichosamente alterado por cualquiera que franquee el sistema.

El episodio hace interlocución con el primero de la serie, The National Anthem -incluso jugando con las palabras en español: Himno Nacional, Odio Nacional. También allí aparece la figura del justiciero, quien en uno y otro caso castiga la frivolidad social. Y también en ambos, el personaje se autoinflinge una punición: el suicidio en el primero, el exilio y el ostracismo en el segundo.



S03E06

Hated in the Nation | Odio Nacional

Enjambre y control

Sebastián Piasek

O*dio Nacional* nos confronta desde su inicio con los efectos que el avance por momentos temerario del discurso tecno-científico puede presentar en el entramado social. En un mundo ligeramente futuro, las abejas se han extinguido y la ciencia ha encontrado el modo de suplir sus funciones en el ecosistema. En este contexto el argumento ilustra, a partir de esa misma suplencia, cierto resto o imposibilidad constitutiva del sujeto en sociedad. Así como muchas innovaciones tecnológicas pueden resultar esenciales para el desarrollo del ecosistema natural, el espíritu mismo del discurso científico y su pretensión de capturarlo todo bajo determinadas leyes aparentemente absolutas, pueden en la práctica encontrarse con un punto de falla.

El ilustrador Maurits Escher parece captar este dilema a la perfección en el cuadro “Profundidad”, en el que juega con la perspectiva y el contraste para ilustrar una serie infinita de seres que simulan una extraña mixtura de pez y engranaje volador. Podríamos pensar que, en el cruce de las abejas-dron con los peces voladores de Escher, algo del orden de aquello incapturable se filtra en la imposibilidad de ubicar todo en escena: por un lado, la sensación de infinito que transmite la obra puede fácilmente asociarse a la misión casi titánica que implicaría dominar, con el paso del tiempo, a una multitud de abejas programadas para reproducirse de forma autónoma y sin límite alguno. Por otro, las características bélicas de los seres voladores del artista holandés nos conducen a poner en cuestión el intento, acaso inocente, de recrear una lógica natural extinta con drones voladores, sin antes dimensionar los posibles contra-tiempos que puede implicar la intervención del ser humano.

Nos encontramos entonces con un plus; en el pasaje de lo natural a lo tecnológico sucede algo que excede los planes originales del *Proyecto Granular*: la infiltración de Scholes en el proceso natural que busca suplir este proyecto desnuda puntos de inconsistencia. Acaso la culpa que la detective Parke exhibe en la primera escena del capítulo —en una suerte de *flash forward* que ilustra su testimonio sobre lo sucedido ante un tribunal especialmente organizado para resolver el caso— da cuenta de los efectos que provoca en ella este mismo exceso, algo por cierto irrepresentable a nivel de su discurso, cuando menos en una primera instancia: mientras perdía tiempo sancionando erróneamente la responsabilidad jurídica por el primer homicidio, siempre desde los espacios comunes que presenta el *modus operandi* policíaco (durante cuyo tiempo y, a pesar de las alertas de su asistente, afirmaba tozuda que el esposo de la periodista debía ser el asesino, aduciendo incluso que los insultos en Internet sólo implican “hablar por hablar”), eran precisamente las sospechas de su asistente, quien sostiene desde un principio que “estas cosas [los celulares] absorben nuestra esencia... lo saben todo sobre nosotros”, las que podrían haber facilitado un rumbo distinto en la investigación.

En este sentido, los pincelazos con que el director grafica a Coulson en absoluto responden a una cuestión azarosa: la nueva *sombra* de Parke en todas sus investigaciones trabajaba anteriormente en el área de Análisis Forense Digital, sector en el que había asistido en la resolución de los delitos más siniestros de la denominada *internet profunda*. Es ella quien afirma, respecto de un abusador de niños cuyo material digital debió oportunamente descifrar, que el hecho de observar fotos y videos como aquellos “te cambia”. Insiste incluso, al momento de explicar el traspaso laboral, en la importancia de realizar trabajo de campo para cambiar el *mundo real*, cuestión que la Detective Parke desestima por completo. Si hacemos énfasis en esta caracterización del personaje de Coulson es porque, precisamente en aquella brecha metafísica entre las concepciones de ambas investigadoras, comienzan a filtrarse las claves que luego conducen a la resolución final del caso, por fuera de la lógica jurídica. Mientras que Parke lee las nuevas tecnologías de un modo ingenuo, que roza incluso la subestimación, es su nueva asistente quien advierte con suma claridad los efectos de estos nuevos modos de lazo a nivel digital, guiando más adelante los pasos de la detective hacia el núcleo del problema.

Podríamos pensar entonces que allí donde Parke observa una simple captura imaginaria por parte del mundo virtual, Coulson en cambio sabe que aquella lógica no sólo moldea sino que domina el *mundo real* al que hacíamos referencia anteriormente, y lo hace a tal punto que logra incluso involucrar a una multitud en una suerte de referéndum gratuito para sentenciar la actitud de determinados habitantes, sin que ninguna de estas personas ose siquiera preguntarse por las consecuencias de esta *libre opinión*.

El ensayista y filósofo Byung-Chul Han detalla los modos a través de los cuales las nuevas plataformas comunicacionales esconden, detrás de una fachada que bien se sostiene sobre significantes muy potentes –*libre expresión; autonomía, etc.*– una vía de control activo altamente eficaz:

Subimos a la red todo tipo de datos e informaciones sin saber quién, ni qué, ni cuándo, ni en qué lugar se sabe de nosotros. Este descontrol representa una crisis de la libertad que se ha de tomar en serio (...) Nos dirigimos a la época de la psicopolítica digital. Avanza desde una vigilancia pasiva hacia un control activo¹.

Partiendo entonces de aquel intersticio entre la lógica de la ciencia y la del sujeto, *Odio Nacional* nos permite conjeturar una hipótesis sobre la responsabilidad: allí donde el instinto natural de las abejas cede, en la suplencia forzada por medio de abejas tecnológicas, a la pulsión de muerte que resulta intrínseca al sujeto, comienzan a vehiculizarse en escena objetivos políticos ligados al control social: en una versión moderna e impalpable del *modelo panóptico* que Michel Foucault detallara en *Vigilar y Castigar*² –con la salvedad de que, a diferencia de lo que allí plantea Foucault, en este escenario nada saben las víctimas ocasionales de esta misma vigilancia–, las abejas-dron sobrevuelan Gran Bretaña gracias al financiamiento del Estado, que ha decidido aprovecharse de su tecnología para vigilar a todos sus habitantes y que ha omitido, dentro de la dimensión de lo potencial, la mera posibilidad de que este engranaje pudiera verse infiltrado y dirigido contra la sociedad misma.

En ese entrecruzamiento de objetivos diversos, en el que resulta inevitable no admitir una nueva relación entre las abejas computarizadas y los peces voladores de Escher –que parecen captar

1. Byung-Chul Han., p. 25.

2. Foucault, M. (1975). *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI.

absolutamente todo a través de sus enormes ojos, como si cada uno encarnara en sí mismo el modelo panóptico de Bentham— es Garret Scholes quien decide servirse de esta plataforma tecnológica para transmitir un contundente mensaje: las acciones de cada sujeto siempre acarrearán consecuencias. No sólo deberán asumirlas quienes lleven a cabo acciones condenables a nivel moral —como la periodista, el rapero o la joven que se burla de los veteranos de guerra— sino principalmente los ciudadanos que deseen públicamente la muerte de aquellos.

Pero el significante *#deathto* y el juego virtual que lo soporta no sólo nos permiten pensar la implicación de sus participantes, sino que también se erigen como muestra de una posición sumamente perversa en Scholes: para asumir el rol de justiciero ante la desidia generalizada que observa en el manejo de las redes sociales, decide servirse de las abejas-dron y así ocupa, durante todo el transcurso del “Juego de las consecuencias”, el lugar de la ley. Una ley que, porque pretende legislar sobre todos los participantes de modo universal, carece de la mediación simbólica que podría acaso permitir, en todos o algunos de ellos, el despliegue de una posición distinta; una luz que pudiera acaso hacer lugar a la emergencia de una cuota de responsabilidad respecto de aquello que condujo, a cada sujeto, a desear la muerte ajena.

Por otro lado, el *hashtag* parece a su vez coagular los efectos de la técnica en los modos de comunicación de los seres humanos: los avances tecnológicos en esta materia permiten y facilitan que no una, sino miles de personas se habiliten a sentenciar la muerte de otra persona de forma gratuita. Podríamos hipotetizar que ningún participante hubiese comunicado de la misma forma su sentencia ante un tribunal dispuesto especialmente para juzgar la culpabilidad de uno u otro a nivel jurídico. Pero ¿No es ese acaso el punto de inconsistencia que busca mostrarnos el creador de la serie, en lo que respecta a la utilización que la sociedad hace de las pantallas en nuestro tiempo? En cualquier caso, la distancia social³ determinada por la misma fenomenología de la comunicación digital, entre quienes publican el *#deathto* y sus condenados a muerte, no debería impedirnos una hipótesis sobre la responsabilidad en cada uno de ellos. El inocente mensaje de cada participante retorna entonces, pero acaso de forma invertida: *la misma sentencia que has proyectado en el otro recae ahora sobre tu cuerpo sobrevolado, vigilado, y castigado al fin.*

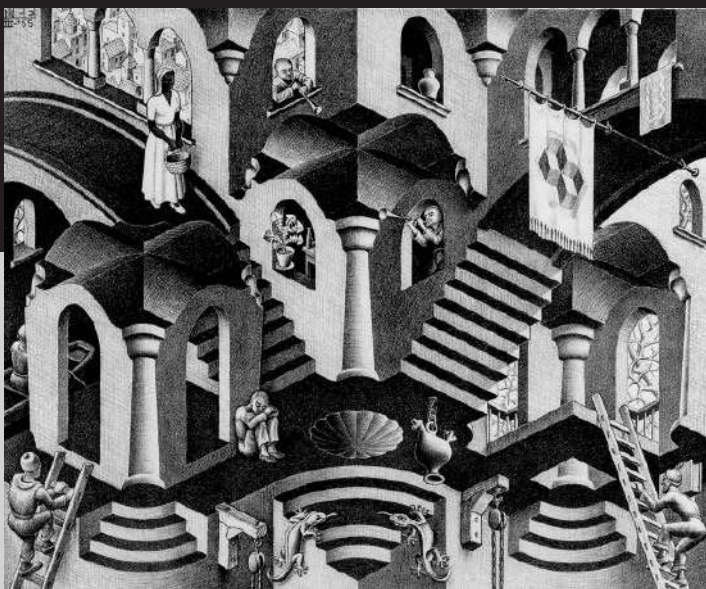
3. Bauman, Z. (1989) *Modernidad y holocausto*. Madrid: Ed. Sequitur.

USS Callister

USS CALLISTER

por Eduardo Laso / Viviana Carew

Ilustración: M. C. Escher
"Convexo y cóncavo" (1955)
Técnica: Litografía.
Dimensiones: 33,5 x 27,5 cm.



El desafío de esta obra radica en trazar una línea imaginaria vertical en el medio, obteniendo dos mitades iguales, una a la derecha y otra a la izquierda. Se abren así una serie de paradojas visuales, ya que los objetos a ambos lados comienzan a modificarse y la perspectiva nos ofrece dos configuraciones posibles. Los analistas de la obra de Escher han reconocido al menos una docena de detalles que contribuyen a esta ilusión, siendo uno de los más notorios la concha, abajo, al centro, que puede verse tanto como una superficie cóncava (la fuente) o como una ornamentación, una saliente convexa.

Del mismo modo, el episodio *USS Callister* presenta un escenario desdoblado. De un lado, un sujeto banal, frustrado y resentido; del otro, el mismo personaje, pero infatuado, tiránico y cruel. También allí la línea que separa ambas mitades puede distinguirse claramente: la miserable realidad, de un lado; la realidad virtual, del otro. Pero como en la litografía de Escher, es posible salir de un mundo y pasar al otro, a condición de abrir un punto ciego de la estructura.

Eduardo Laso / Juan Jorge Michel Fariña

interlocución
con el episodio:





S04E01

USS Callister

Un viaje a la falta en el Otro

Eduardo Laso

decía Hegel
lo real es racional
pero *notodo*.

Lacan

El haiku apócrifo del epígrafe nos ambienta en este episodio, que requiere de una breve introducción. Cuando en 1966 se estrenó la serie de televisión *Star Trek* (en Argentina *Viaje a las estrellas*), nadie hubiese augurado que terminaría siendo un fenómeno de la cultura popular que se extendería hasta la actualidad. Las aventuras del capitán Kirk y el señor Spock en la nave espacial *USS Enterprise* conocieron en su momento un éxito relativo, al punto que la serie estuvo en el aire sólo por tres temporadas (79 episodios), concluyendo el 2 de septiembre de 1969. Pero las reposiciones posteriores le dieron una nueva e inesperada vida a la serie, al punto de propiciar la formación de grupos de fans autodenominados *trekkies*, cinco series de televisión derivadas de la serie original (es la serie con mayor número de *spin-offs* en la historia de la televisión), trece películas hasta la fecha, videojuegos, juegos de rol, novelas y relatos de ficción escritos por fans. *Star Trek* es hoy en día una franquicia que sigue explotando el concepto básico de su creador Gene Roddenberry: un futuro en el que han desaparecido de la Tierra las guerras, la pobreza y las diferencias políticas, raciales y religiosas, y donde la humanidad, apoyándose en la ciencia y la tecnología, busca conocer nuevos mundos y sociedades. La misión del grupo multicultural de la tripulación del *USS Enterprise* es explorar nuevos mundos para sumarlos a la Federación de Planetas, en un proceso integrador donde los extraterrestres no son monstruos

amenazadores, sino seres semejantes a los humanos, aunque diferentes en su morfología o su cultura. Para la sociedad americana de los años sesenta, *Star Trek* se inscribe ideológicamente dentro del progresismo de los movimientos sociales antirracistas y antibelicistas de la época.

El inicio del primer capítulo de la cuarta temporada de *Black Mirror* es un homenaje explícito a esa serie de televisión, al mismo tiempo que su inversión irónica: la aventura que vemos en los primeros minutos replica la estética de la primera *Star Trek*, sólo que de un modo rayano en la sátira. El capitán Daly del *USS Callister* es un remedo del capitán Kirk que encarnara William Shatner, y el grupo que lo acompaña oficia de exagerada comparsa celebratoria de sus virtudes. Incluso el episodio hace un homenaje irónico al hecho de que la serie original pusiera el primer beso interracial de la historia de la televisión americana, cuando Daly besa a dos de sus subordinadas, ambas mujeres de color. Estamos, evidentemente, ante una versión mala de la serie que recordamos. Con el fin del episodio de la aventura espacial, comienza la verdadera historia que *Black Mirror* nos quiere presentar: la de un “trekkie” que es, además, un genio de la informática, dueño de una empresa de programas y juegos virtuales llamada *Callister* en honor de una vieja serie de ciencia ficción televisiva que ama desde niño.

Robert Daly ha formado una exitosa sociedad con Walton, a pesar de lo cual es un ser ensimismado, incapaz de socializar con los empleados a su cargo, habiendo cedido el lugar de liderazgo a su socio, al punto de que quienes trabajan allí no lo registran como dueño. Daly tiene un refugio adonde irse: un programa de realidad virtual en la que es el capitán de la serie que adora. Pero ese mundo en el que él es un héroe de historieta que realiza sus ensoñaciones de púber no es un mero equivalente tecnológico futurista de las escapadas al mundo fantaseado de Walter Mitty (*The secret life of Walter Mitty*, Ben Stiller, 2013) o Billy Fisher (*Billy Liar*, John Schlesinger, 1963). Para Daly, el programa que ha realizado tiene un giro perverso con el cual cree saldar cuentas con sus semejantes. *Callister* es la versión torcida de *Star Trek*; un mundo virtual en el que la omnipotencia de su creador se realiza a costa de los semejantes. En él, Daly es un capitán cruel y rencoroso que ha ocupado su nave espacial con aquellos empleados con los que no ha sido capaz de tratar, enfrentar o seducir en su vida cotidiana. En esa realidad alternativa, su socio es poco menos que

tratado de felpudo y los empleados son esclavos a su servicio. Si la ficción de *Star Trek* apunta a fomentar los mejores aspectos del ser humano, *Callister* de Daly es sólo una serie hecha para satisfacer el resentimiento de su autor. En ese punto, abre a la pregunta por la ética del creador de una obra de ficción, en tanto no resulta indiferente la decisión que toma respecto del destino que le dé a sus personajes.¹ Daly es en el fondo un resentido, como Walter White de *Breaking Bad*, que tras las razones altruistas de armar una empresa clandestina de metanfetamina para garantizar un futuro económico a su familia cuando ya no esté, se esconden los motivos de su frustración y odio a sus antiguos socios, a los que le vendió su parte de la empresa en una decisión económicamente ruinosa.

Pero *Black Mirror* propone un giro perverso agregado: a Daly no le alcanza fantasear que somete y humilla a sus empleados y su socio. Quiere que ese maltrato sea realmente padecido por ellos. Así que encuentra un modo tecnológico de reproducirlos en su mundo virtual a partir de obtener su ADN y duplicarlos en avatares que sufren las acciones que ejerce sobre ellos. Se vuelve así un Dios cruel en un mundo pueril, en el que ha logrado atrapar a su entorno. A partir de allí, el problema de los personajes pasa a ser cómo escapar de esa realidad virtual.² Salida que, para el caso, implica poder llegar a situar el punto de falla de aquel que se propone como Gran Otro y arriesgar un acto de liberación que –como no podía ser de otro modo– supondrá atravesar un agujero en el orden simbólico, sin saber a qué conduce (¿la desaparición del sujeto? ¿Un nuevo sujeto?). Ese acto heroico y grupal es uno de los momentos más felices que ha producido la serie *Black Mirror*, y una vuelta a aquellos momentos en que nos emocionábamos de las soluciones de último segundo con que el capitán Kirk y el Dr. Spock salvaban el día.

1. Como se quejaba amargamente Jack Slater, el personaje de ficción de *Last action hero* (John McTiernan, 1993) que descubre que su existencia es sólo una creación cinematográfica y que el autor de sus aventuras decidió que su hijo fuera asesinado para darle un giro melodramático al espectador, o como Harold Crick (*Stranger than fiction*, Marc Forster, 2006) el personaje literario que descubre que está siendo escrito por la célebre escritora Karen Eiffel y se encuentra con ella para tratar de convencerla de que no le dé un destino trágico.
2. Esta situación tiene ecos en otras películas: El piso 13 (*The thirteenth floor*, Josef Rusnak, 1999), *The Truman show* (Peter Weir, 1998), *Dark city* (Alex Proyas, 1998), *Matrix* (*The Matrix*, Lana y Lilly Wachowski, 1999) y sus dos secuelas.



S04E01

USS Callister

Saber hacer tecnológico y malestar. La solución falla... aún

Viviana Carew

La vida, como nos es impuesta, resulta gravosa: nos trae hartos dolores, desengaños, tareas insolubles. Para soportarla, no podemos prescindir de calmantes. (...) Los hay, quizá, de tres clases: poderosas distracciones, que nos hagan valuar en poco nuestra miseria; satisfacciones sustitutivas, que la reduzcan, y sustancias embriagadoras que nos vuelvan insensibles a ella. Algo de este tipo es indispensable. A las distracciones apunta Voltaire cuando, en su Cándido, deja resonando el consejo de cultivar cada cual su jardín; una tal distracción es también la actividad científica.

S. Freud, "El malestar en la cultura", 1929.

Corre el año 2078 y nos encontramos con Robert Daly, director técnico y cofundador de Callister Inc., una compañía que produce el juego multijugador masivo en línea "Infinity" soportado en una realidad simulada a través de interfaces neuronales. La actividad científica parece haber avanzado exitosamente, y ofrecer impensados instrumentos tecnológicos capaces de generar poderosas distracciones enmarcadas en un mundo virtual.

¿Habrá alcanzado el viviente la solución final para mitigar el malestar que la cultura le impone? ¿Un nuevo modo de lazo en una realidad virtual habrá logrado sustraerse de la limitación pulsional que regula el orden social? ¿Se habrá llegado a elidir la división del Sujeto transformándola en duplicación/duplicidad del Yo?

No está en los planes de la creación que el hombre sea feliz y el talentoso programador Daly no escapa a esta premisa freudiana. Su

talento no cuenta a la hora de lograr respeto y reconocimiento de su posición en la Compañía por parte de los empleados y menos aún de su socio cofundador.

Daly responde al malestar que su vida cotidiana le genera apelando a su saber-hacer tecnológico: diseña un juego íntimo y secreto, una copia privada de Infinity en la que, al modo de un Dios todopoderoso, toma las riendas de una realidad virtual trazada a su capricho y empujada por sus venas más sádicas. Usando el ADN de sus compañeros de trabajo crea sus clones digitales y actúa como el capitán de la nave espacial USS Callister, logrando allí dar órdenes y someter a maltratos y crueles castigos a quien intente desobedecerlo. La tripulación de la nave vive con miedo, dado que se trata de clones sensibles al trato que reciben de su capitán omnipotente quien se les impone sin mediación.

La realidad diseñada por Daly en su juego parece dar cumplimiento a sus deseos más íntimos y ocultos, ofreciendo superficie virtual a una *“orgía de crueles fantasías”*. Esta expresión hace un guiño a lo enunciado por Freud en 1925 al interrogar “La Responsabilidad moral por el contenido de los sueños”. Allí refiere que el contenido desenfrenado de los sueños es la expresión de mociones inmorales, incestuosas y perversas, o de apetencias asesinas y sádicas. Y a la pregunta: ¿Debemos asumir la responsabilidad por el contenido de nuestros sueños? Responde sin dudar: *“Desde luego, uno debe considerarse responsable por sus mociones oníricas malas.”*

¿Podríamos interpelar a Daly en el terreno de la responsabilidad por el contenido de su juego? La duplicación en una realidad virtual y la distancia que ella introduce parece ser propicia para que el sadismo de Daly se exhiba sin disfraz. Allí y para él, la limitación de la pulsión y de la agresividad respecto del semejante -pilares de la cultura humana- no parece operar. Solo se exhibe la pura deshumanización del otro suprimiendo el cuerpo subjetivado y condenándolo a ser un mero objeto de goce. Yoes virtuales convertidos en esclavos eternos bajo una condena que opera sobre el espacio y sobre el tiempo. Allí no se sueña. En su nave Daly descarga su rencor y pone en juego la crueldad que lo habita sin inhibición. Amo absoluto de su nave, en la que instituye un universo totalitario, en apariencia, sin fisuras y sin falla...

Pero el juego todavía no ha acabado y la reversión siempre es posible. Se puede encontrar no sólo en la revuelta vírica de nuestras células sino también en la enorme tarea que nosotros, seres vivos, emprendemos: un proyecto para reconstruir un universo homogéneo y uniformemente coherente —un continuum artificial esta vez— que se despliega dentro de un medio tecnológico y mecánico, extendiéndose sobre nuestra vasta red de información, donde nos encontramos en proceso de construir un clon perfecto, una copia idéntica de nuestro mundo, un artefacto virtual que abre las perspectivas de una reproducción incesante.(...) Después de la gran revolución en el proceso evolutivo (la llegada del sexo y de la muerte) aparece la gran involución: su objetivo es, a través de la clonación y de muchas otras técnicas, liberarnos del sexo y de la muerte. Donde una vez las criaturas vivas se esforzaban, a lo largo de millones de años, por liberarse de esta clase de incesto y de entropía primitiva, ahora nosotros nos encontramos, a través de los avances científicos mismos, en el proceso de recrear precisamente esas condiciones.¹

Orientados por esta referencia y regresando a la nave, podremos considerar una declamación de Daly en la que define su Flota Espacial como un “sistema de creencias basado en lo mejor de la naturaleza humana. Es un objetivo por el que nos esforzamos todos, por la prosperidad del universo y de la vida misma que lo habita.” Pareciera que allí, como es común en los contextos en los que impera una pretensión totalitaria, la “idea del bien” es el velo moral privilegiado. Y como fiel reflejo de ese universo clonado dentro de un medio tecnológico que anticipa Baudrillard, en su juego privado Daly ha programado la liberación de las ataduras del sexo y ha logrado el control absoluto de la vida y de la muerte. Sus tripulantes son seres sin sexo y sin posibilidad de morir, excepto que a su capitán le apetezca. “¡No hay genitales en la flota espacial, cero placer, ni el más básico de cagar!”

En la clonación se prescinde de lo sexuado de la reproducción y, en consecuencia, se prescinde de ese lugar por donde la muerte se presenta al viviente limitando su omnipotencia. La posibilidad de una clonación incesante por el poder de conservar el ADN de los tripulantes convierte a esta copia privada de “Infinity”, parafraseando a Borges, en la puesta en juego de la intuición de infinito como una verdadera maldición:

1. Baudrillard, J. (2002). *La solución final: la clonación más allá de lo humano e inhumano*. España: Siglo XXI.

“Hay un concepto que es el corruptor y el desatinador de los otros. No hablo del Mal cuyo limitado imperio es la ética: hablo del infinito.”²

Pero, como ya sabemos: Infinito no es todo, no es universal... entonces, la pretendida solución, falla.

Volvemos a USS Callister y vemos a Daly clonando e incorporando a su juego a Nanette Cole, una nueva empleada que lo admira por su genialidad y a la que no sabe cómo seducir. Cuando Cole despierta a bordo de la nave, turbada por el asombro y el desconcierto, encuentra a sus tripulantes y los reconoce como empleados de Callister Inc.. Serán ellos quienes le explican la situación: “Tú no eres tú, eres una copia de ti, una versión digital. Estamos atrapados en el juego de Daly, una eterna pesadilla de la que no hay manera de escapar. Infinito Flota Espacial fue diseñado como una versión cerrada fuera de línea, un universo burbuja gobernado por un Dios sádico. No hay salida.”

Así definida, la situación se muestra como un universo que se pretende universal y en tanto tal, sin salida. La búsqueda de lo universal es el principio rector de la ética kantiana, y es en este punto en el que Lacan homologa a Kant con Sade. El imperativo categórico es sádico y cruel, y en tanto exigencia universalizante y paradójica anula al sujeto taponando la falla de saber del Otro.

Aquello que rige el “universo burbuja” creado por Daly, nada tiene que ver con lo que podría formularse como regla o ley. Las opciones para quienes lo habitan se reducen al imperativo de obedecer al capitán o “para los infelices que no aceptan sus reglas, transformarse en cosa” según el código de la flota. Para los habitantes de la situación, aquello excluido que posibilita la consistencia de la misma, simplemente -o trágicamente- no existe.

Frente a esta lógica binaria que se le presenta, Cole se posiciona en un comienzo, del lado de la desobediencia y alienta a las otras copias a rebelarse contra Daly: “Será molesto pero no es un Dios, es un programador y es falible.” Así, Cole introduce una perspectiva que lo destrona del lugar de Dios sin falla, de Otro absoluto. Su mirada y sus gestos restan consistencia al Amo cruel, poniendo a la vista lo “ridículo” de su flota y refiriéndose a él como a un “imbécil” al que se niega a besar.

Dar entrada a otra lectura de la situación comienza a hacer tambalear las certezas que hasta el momento la sostenían y a poner

2. Borges, J.L. (1932). “Avatares de la tortuga”, en *Discusión*. Madrid: Alianza Editorial,

así en quiebra el horizonte constituido por la moral de la flota, una moral sadiana en este caso, pero no por ello menos moral.

Invadida por la angustia (luego de presenciar y sufrir en su propio cuerpo los crueles castigos de Daly) frente a una ventana de la nave Cole descubre por azar un agujero de gusano en el universo, que representa un parche de actualización retrasado. Se le ocurre un plan, convencer a la tripulación para intentar escapar por ese agujero, lo que resultará en una muerte segura para ellos, un destino que consideran preferible a permanecer bajo el control de Daly. Finalmente, la tripulación logra escapar por el agujero de gusano y el modo Flota Espacial es eliminado por el firewall. Ya no están en el juego de Daly sino en línea, en la versión actualizada de Infinity.

La ubicación del agujero en la estructura de la situación puso en escena la dimensión del no-todo abriendo así un espacio suplementario situado más allá de la lógica binaria del sin salida, de la obediencia o la desobediencia al cruel capitán. Hizo entrada al punto de falla, a la imposibilidad estructural.

En el mundo virtual Flota Espacial se ha borrado a sí misma con su creador dentro y sin poder salir. En el mundo real, el cuerpo de Daly se desploma flácido e inmóvil en su sillón frente a la computadora. Brooker-creador de la serie- refiere que Daly muere de inanición debido al cartel de “No molestar” que había colocado previamente en su puerta...

La respuesta desde el saber-hacer tecnológico frente a la angustia del viviente ha mostrado aquí su fracaso. La maldición de Infinito cayó sobre su Dios creador atrapándolo en su propio juego. La solución al malestar falló... aún.

El malestar en la cultura nos advierte de la ineludible desilusión que tienen como destino las quimeras con las que el hombre intenta suturar la falla, transformando la realidad en busca de la anhelada felicidad...

Más enérgica y radical es la acción de otro procedimiento: el que ve en la realidad al único enemigo, fuente de todo sufrimiento, que nos torna intolerable la existencia y con quien, por consiguiente, es preciso romper toda relación si se pretende ser feliz en algún sentido. El ermitaño vuelve la espalda a este mundo y nada quiere tener que hacer con él. Pero también se puede ir más lejos, empeñándose en transformarlo, construyendo en su lugar un nuevo mundo en el cual queden

eliminados los rasgos más intolerables, sustituidos por otros adecuados a los propios deseos. Quien en desesperada rebeldía adopte este camino hacia la felicidad, generalmente no llegará muy lejos, pues la realidad es la más fuerte. Sin embargo, se pretende que todos nos conducimos, en uno u otro punto, igual que el paranoico, enmendando algún cariz intolerable del mundo mediante una creación desiderativa e incluyendo esta quimera en la realidad. Particular importancia adquiere el caso en que numerosos individuos emprenden juntos la tentativa de procurarse un seguro de felicidad y una protección contra el dolor por medio de una transformación delirante de la realidad. Desde luego, ninguno de los que comparten el delirio puede reconocerlo jamás como tal.³

Frente a la quimera creada por Daly en la realidad virtual, un enunciado de Cole hizo entrar otra realidad, la del inconsciente: “No es un Dios, es un programador y es falible.”

Causar con el no-todo la irrupción del acto. Anteponer a los delirios colectivos de la época, una política que haga entrar la imposibilidad. Distraer el camino de los sueños de progreso, destinados tal vez a devenir pesadilla que pondrá en cuestión el porvenir de la civilización y del campo mismo de lo humano... Realizar la idea freudiana de inconsciente es una orientación y una responsabilidad.

3. Freud, S. (1929). “El malestar en la cultura”. Madrid: Alianza Editorial.

Arkangel

ARRHANGEL

por **María Elena Domínguez**

Ilustración: M. C. Escher
"Dragón" (1952)
Técnica: Xilografía.
Dimensiones: 32 x 24 cm

El grabado representa un dragón hecho de papel plegado y encararnado en una pila de cristales. Está concebido a la manera de un origami, con dos ranuras por las que asoman la cola y la cabeza. Al respecto escribió Escher: "este dragón es una bestia obstinada, y a pesar de sus dos dimensiones, persiste en suponer que tiene tres". La cabeza mordiendo la cola es a su vez un tema clásico de la mitología. En su obra clásica Gödel,

Escher, Bach, Douglas Hofstadter interpreta la mordida de la cola del dragón como una imagen de autorreferencia, y de la incapacidad para "saltar fuera del sistema". En la versión nórdica del mito, la serpiente creció tanto que llegó a rodear el mundo y terminó apresando su propia cola con los dientes. Así, el anhelo por abarcarlo todo, desafiando las fuerzas de la naturaleza, temibles y monstruosas, finalmente conduce hacia la debilidad y la culpa.

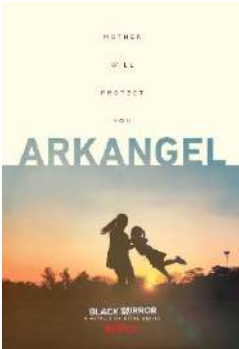
Análogamente, el personaje de *Arkangel* aspira a controlarlo todo, para encontrarse al final del recorrido en una versión ominosa del punto de partida.



Juan Jorge Michel Fariña

interlocución
con el episodio:





S04E02

Arkangel

La opacidad: Del otro lado del espejo ¿Una mirada?

María Elena Domínguez

En el mundo de hoy lo humano es la excepción y lo inhumano la normalidad. Ese mundo debe ser cambiado sin que importe el precio a pagar. Ningún costo puede ser más alto que perder la condición humana. La opción ya no es capitalismo o socialismo; democracia o totalitarismo; Primer Mundo o Tercer Mundo. La opción es entre lo humano y lo inhumano. Antes decíamos: “Nuestros hijos serán...”. Ahora nos preguntamos “¿Qué será de nuestros hijos?”

Grupo Escombros

(2000) Tercer Manifiesto. La estética de lo humano

Una mujer en un quirófano dando a luz por cesárea a su bebé. La demora de los médicos en presentarle a su retoño da lugar a los gritos desesperados que resuenan en los oídos del espectador: ¡quiero verla! ¡quiero verla! Pareciera tratarse de la preocupación de una madre porque el nacimiento haya sido exitoso, porque ella lo haya logrado, porque todo esté bien. Pero ese grito descarnado ¿es sólo eso?

Estamos acostumbrados a esperar por el llanto del bebé, ese grito que anuncia su llegada al mundo, y el llanto materno por esa dicha, pero aquí esa ausencia incrementa la presencia de la voz materna. Ese grito colma la sala de partos y logra hacer vibrar el cuerpo del espectador que hace las veces de una caja de resonancia. ¿Será sólo esa voz la que inunde la escena del capítulo con su presencia?

Familia

La concepción de familia que se nos presenta alude a una neo-parentalidad en donde se da a ver la ausencia de un padre y su deseo por una mujer y por tener un hijo con ella. De esa historia nada sabemos, nada se dice, nadie pregunta, ni la pequeña niña. No hay palabra allí.

Como figura masculina hallamos sólo al padre de la madre, aquél que transmite a la pequeña Sara su gusto por la pintura, su interés por los colores, su deseo de ver, de aprender a ver. Es él el que le permite ver el mundo a través de la pintura. He ahí una mirada. El ver significativo privilegiado transmitido por un padre a una hija y a una nieta; pero ¿de qué mirada de trata se trata? o es ¿sólo ver?

Nuevamente la presencia-ausencia hace mella aquí, la ausencia de un padre suplida por la presencia de un abuelo que hace las veces de relevo y tope de a... ¿la presencia de la madre? Su función es la de ser como una prótesis que sirve de muleta para detener la ¿voracidad, miedo, incapacidad, o simplemente la ausencia de un padre y un no por amor que instaure la dimensión del amor... por un hombre? Es que tampoco se hace referencia nunca a la abuela, aquella que ha debido transmitir la voz del padre a la madre de Sara, la neo-parentalidad hace su presencia de manera descarnada ¿qué voz se hace oír?, ¿qué es lo que se transmite? Y el uso de la tecnología sobre el cuerpo intenta suplir ¿una falla?, ¿tapar la usencia?, ¿crear un postizo de la presencia?

¿Familiaridad?

Una escena típicamente familiar acontece. Sara y su madre van a la plaza. Para llegar deben pasar frente a una casa en la que se encuentra Petey, un perro atado que sólo ladra de manera amenazante ante su paso en muestra de defensa de su acotado territorio. La madre se asusta y cruza para evitarlo. Ya en la plaza, Sara feliz juega entre los juegos bajo la mirada atenta de su madre. No hay nadie ahí más que ellas dos. Llega, entonces, una vecina, una charla de madres se da entre ellas, un bebé a mirar, un nuevo objeto ofrecido a la mirada y un nuevo objeto dado a ver para Sara: un gato. Ella lo persigue, lo sigue. Descubre su libertad y se pierde de la mirada de su madre. Presencia-

ausencia y, de nuevo, el grito descarnado, desesperado de la madre que ahora la nombra ¡Sara! ¿Sara? Esta escena no será sin consecuencias. Será definitoria para lo que suceda. Segunda en el tiempo resignifica a la primera quiero verla y la instituye como tal. Se abre la pregunta por el deseo del otro y otra pregunta se recorta ¿qué quiere verla a Sara? y ¿en qué tipo de nominación se sustenta esa mirada?

Arkangel, ¿paz interior?

La madre recurre a las nanotecnologías un procedimiento experimental, aprobado en algunos países. Un chip es colocado en la cabeza de la niña que posibilita, a la madre, mediante una tablet poder observar todo lo que ella ve y así vigilarla y no perderla de vista. Pero no es sólo eso Arkangel, el programa ofrece la opción de agregar un filtro que se llama «control parental». Este servicio le permitirá decidir, a quién lo comanda, en este caso, la madre de Sara qué debe o no debe ver en función del Stress que eso le ocasionaría.

Así, se le presenta y ella se despliega como un “Arcángel”, aquel que todo lo ve aquel destinado a vernos, a cuidarnos. Sus componentes léxicos “arc”, que puede traducirse como “jefe” o “líder” y “ángelos” por mensajero se presentan como sustituto materno que la libera de su angustia y vela por el bienestar de su hija al igual que éstos seres angelicales encargados de tareas importantes y que comandan las acciones de los ángeles guardianes de cada uno, pero con el fin de ensanchar el horizonte vital.

Al principio el aparato parece maravilloso, la madre se divierte con él y pareciera instaurar un siniestro juego de presencia - ausencia, una suerte de *fort-da* que constituye –siguiendo a Freud- a la pequeña Sara como sujeto, a la vez que, por el uso que hace su madre, objeto de un experimento materno que le divierte a ella, que la pone en posición de niña con “juguete nuevo”: un juguete que es nada menos que su hija, con la que puede, a su antojo, hacer como si se tratara de una muñeca humana y ella jugar a la mamá. Sin embargo, este siniestro juego que le “daría paz interior” a esa madre no libra a Sara de la angustia de la ausencia, ni le permite saber lidiar con ella. Es sólo para la madre, para cuidar sus objetos ¿de deseo?... gracias a ese dispositivo Sara

salva al abuelo ante el desencadenamiento de un infarto. Su madre es advertida por la Tablet y corre a la casa.

Después, sin abuelo a la vista, que la humanice, Sara se transforma en un ser extraño para los demás niños. La madre ya no se conforma con verla sino que ahora no puede dejar de ver todo lo que ella ve. Y, por supuesto, elegir por ella qué es lo que debe ver: ausencia de experiencia, imposibilidad de acercarse a lo horroroso o vérselas con la frustración. Preguntémonos ¿problemática materna o de la niña?

¿Quiero verla?

La acción del implante no ha dado la paz interior anhelada por esa madre: resguardar a su hija como ¿sujeto u objeto de deseo?, ni apaciguar su angustia frente al deseo del otro. El espejo en su opacidad no deja ver a Sara, ni a ella le deja ver su entorno. La realidad le ha sido velada. Es considerada ante los otros, sus pares, como un fenómeno. Una promesa aparece como posible solución, “ya no verás nada pixelado”. Es Sara quien con sus quejas deja de consentir o asentir sobre lo conocido: el dispositivo comandado por su madre y ahora, acuerdo mediante, consiente otra vida para ella.

Así, un nuevo mundo se abre a la mirada de Sara que no sabe qué hacer con eso, más allá de lo señalado previamente. Ahora ella puede “jugar con el mundo y en el mundo”.

La imagen, el deseo por ver y verse aparecen. Un espejo donde constituir su yo más allá de un aparato se vuelve necesario para la desorientada Sara que no está preparada para vivir en el mundo que la rodea. Es Trick quien ocupa ese lugar simbólico, el que le permite la identificación con la imagen del cuerpo propio y el del otro, él será el que le brindará la ilusión de completud y la proveerá de un yo, el cual es siempre otro.

Un nuevo espejo para Sara comienza a desplegarse, un espejo acorde a su edad, sus intereses y que no la confina al lugar de fenómeno. Él la ayuda para poder unir ese cuerpo fragmentado por la no interdicción materna. Una nueva nominación sobre ella basada en el amor y no en el control, en el destino predeterminado por la madre, que la nombra para evitar su angustia: nada fuera de su vista. Un experimento siniestro.

Pero lo nuevo dado a ver por la curiosidad de acceder a la mirada la conduce, al comienzo, a repetir conductas de los otros para cada situación. Así, ella intenta adaptarse a lo que supone los otros quieren de ella. Eso es lo que ha conocido, responder a la demanda del otro a rajatabla. ¿Podrá forjarse otro destino con las herramientas aportadas por su abuelo en la temprana infancia?, ¿podrá hallar una pasión en su vida como para él era la pintura?

Un nuevo espejo

Trick en un segundo encuentro con Sara *après-coup* da lugar al sujeto. Se enamora de ella la cuida y le muestra el mundo, su mundo. Sin embargo Marie, una vez más se entromete, una vez más ve lo que ve Sara, pero no considera lo que ambos sienten: amor, deseo. Ese es un terreno prohibido que podría sustraerla de su lado. De este modo, lo amenaza y lo obliga a dejarla del peor modo como si se tratara de una relación peligrosa –en alusión al film y en función del desplazamiento materno–.

Una pastilla del día después enmascarada en el desayuno termina su trabajo y precipita el desenlace. Un cuerpo aparece, el propio. Su madre ha atravesado un límite infranqueable: el de la promesa y se ha metido –nuevamente– con su cuerpo no sólo con su mirada. Sara descubre a su madre y utiliza el mismo aparato para confrontarla con lo que ha creado en ella y cómo la ha creado a su antojo. Luego lo rompe y se sustrae de su mirada. Los gritos desgarradores de Marie surgen de nuevo ¿Sara? ¡Sara! Pero no hay nadie que la encuentre ahora, Sara ya no es esa niñita de tres años. Ni ella su siniestro ángel guardián que todo lo ve. Ahora sí la ha perdido.

Nuevos puentes, nuevos caminos deben ser tendidos ahora sin la opacidad, lo sombrío se ha develado del peor modo. Por primera vez Sara tiene el control de su vida, de su cuerpo, pero lo ha aprendido a un costo muy alto. Mientras Marie se preguntará ¿qué será de su hija? pero ¿podrá hacerlo en el sentido del epígrafe dando lugar a lo contingente?, ¿aceptando su propia castración? Sara por lo pronto va tras recortar y armar su propia mirada del mundo.

Cocodrilo

CROCODILE

por Irene Cambra Badii / Martín Smud

Ilustración: M. C. Escher
"Reptiles" (1943)
Técnica: Litografía.
Dimensiones: 38,5 x 33,4 cm.



La litografía puede leerse en sintonía con los registros de lo simbólico, lo imaginario y lo real. El escritorio del propio Escher, con un libro de zoología, un dodecaedro metálico, un paquete de tabaco, una botella, etc. enmarca la escena en un soporte de símbolos compartidos. El boceto del patrón de lo que Escher llamaba “división regular del espacio”, presenta la dimensión de lo imaginario con la simetría del diseño del teselado. Pero los reptiles cobran vida, entrando y saliendo de la imagen plana, en un inquietante recorrido que introduce la cuestión de lo real.

En el episodio *Cocodrilo*, también la protagonista es una arquitecta que diseña planos bellos y que recibe por ello un reconocimiento social. Los anillos borromeos parecen adecuadamente anudados. Pero años atrás esta mujer participó de un hecho ominoso, y ahora se ve confrontada con su propio huevo de la serpiente. El reptil que anida en ella sale a hacer su recorrida, lo real se desprende y el sujeto se desata.

Juan Jorge Michel Fariña

interlocución
con el episodio:





S04E03

Crocodile / Cocodrilo

La tecnología como pretexto

Irene Cambra Badii

El cuarto episodio de la tercera temporada de *Black Mirror*, está ambientado en un país nórdico contemporáneo. La primera escena se ubica unos quince años atrás, y nos sitúa de lleno en el núcleo de la trama.

Una joven pareja regresa de una fiesta por la mañana, habiendo tomado unas copas de más. El hombre va conduciendo por la ruta desierta cuando se cruza con un ciclista, a quien atropella en una mala maniobra. La mujer, angustiada, sugiere dar aviso a la policía. El novio le señala que este evento podría transformarles la vida por completo, y que no pueden actuar apresuradamente. Propone entonces deshacerse del cuerpo arrojándolo al mar, a metros de la carretera, y continuar el viaje sin haber sido vistos por nadie. En la desesperación, la mujer da su consentimiento para dicho plan, arrojan el cuerpo y la bicicleta al mar, y ambos siguen su camino. Luego nos enteramos que la pareja no ha continuado junta, que quince años más tarde ella está casada y tiene una hija pequeña. Y comienzan los interrogantes: ¿cómo ha sido la vida para ambos protagonistas, luego de aquel accidente?

La entrada en escena: la tecnología como excusa

Probablemente lo más interesante de este episodio de *Black Mirror* sea que la tecnología resulta una excusa para que se desenvuelva el thriller. En otros episodios, los adelantos científico-tecnológicos ocupan un lugar central, tanto en el desarrollo de la trama como en los interrogantes ético-clínicos que pueden desplegarse allí.

En *Cocodrilo* ubicamos dos cuestiones tecnológicas que impactan en el desarrollo de la historia. Por un lado, el desencadenante de la situación conflictiva en el tiempo actual de la narrativa, un vehículo autónomo que hace pizzas en la calle. Por un error del sistema, el vehículo comienza a andar y atropella a un peatón. La ironía que se desprende allí es evidente: paradójicamente, un vehículo supuestamente perfecto, para el cual se prescinde de lo humano (y de los errores que podrían desprenderse de su participación, ya sea en la conducción del vehículo o en la fabricación “a tempo” de las pizzas), termina ocasionando un accidente que nos permite ver el *resto* que queda en el orden maquinal. ¿Cómo realizar la investigación policial allí? La búsqueda de testigos oculares del hecho para arrojar pistas acerca de cómo ocurre el accidente es una de las vueltas sobre lo humano que *Black Mirror* vuelve a poner en el centro de la escena.

Allí entra el segundo adelanto tecnológico, aunque también con cierta ironía. La investigación policial del accidente queda a cargo de la compañía aseguradora, que utiliza un *dispositivo de recuerdos*. Se trata de una vieja cámara filmadora que en realidad *reproduce* los recuerdos en la pantalla: sólo es necesario comenzar a pensar en el momento sucedido para que la persona conectada despliegue esas imágenes, y esas imágenes puedan ser vistas por la detective (y por nosotros mismos, como espectadores). Las imágenes se obtienen sin sonido, en blanco y negro, en un dispositivo pequeño que parece obsoleto... introduciendo una nueva ironía en el escenario del episodio.

La exploración de recuerdos

Un primer punto de interés se ubica entonces en las investigaciones llevadas a cabo por el Estado y las compañías aseguradoras, que intentan esclarecer crímenes mediante el acceso a las memorias de los testigos a través del dispositivo de recuerdos.

La interrogación sobre la memoria, sus usos y almacenamientos, y en definitiva, por la concepción acerca de la mente humana que está en juego, vuelve una y otra vez en la trama de algunos episodios de *Black Mirror*.

En un capítulo anterior de *Black Mirror* (*The entire history of you*)

se presenta un dispositivo análogo, un chip que mantiene un registro exhaustivo de todo lo que el ojo ha visto. Este dispositivo de almacenamiento permite luego a la persona rebobinar y reproducir esas imágenes, o eventualmente borrarlas. En el caso de *Cocodrilo*, no son imágenes tomadas por un dispositivo óptico, sino memorias; no se trata solamente del registro objetivo de lo sucedido ante el ojo-cámara, sino de la caprichosa recreación de los recuerdos. De allí que veamos luego que, cuanto más se proponga el sujeto reprimir algo, más intensamente se lo convoque a la conciencia.

Por otra parte, la capacidad de recordar y reproducir los hechos *tal como fueron acontecidos* nos ubica epistemológicamente en una concepción acerca de la existencia de una supuesta realidad, unificada para todos, y de la posibilidad de almacenar los recuerdos como si la mente humana fuera una cámara filmadora y la memoria fuera una reproducción fiel de lo efectivamente acontecido.

Una pequeña digresión aquí, que adelanta el giro del final del episodio, en el cual se utiliza el dispositivo de recuerdos... para un hámster. El animal doméstico nos ofrece aquí una incoherencia respecto del guión: si el dispositivo recupera recuerdos (y no solamente los registros ópticos del ojo-cámara, como en el mencionado episodio de *Black Mirror*), el hámster no podría participar allí ya que no puede tener recuerdo alguno... en ningún paradigma o modelo de la mente.

Demos ahora un paso más. Detengámonos por un momento en la cuestión del dispositivo tecnológico que explora recuerdos de los testigos de los crímenes. ¿Es legítimo explorar los recuerdos de quienes han sido testigos de delitos, a fines de hacer justicia y resarcir a las víctimas? ¿Puede esta indagación de los recuerdos ser un requisito legal, a condición de que se preserve la intimidad de las personas y que se garantice confidencialidad sobre los recuerdos no vinculados con el hecho investigado? El episodio de *Black Mirror* nos confronta con este escenario, imponiendo una condición para la privacidad: que los recuerdos emergentes no testimonien actos de daño para sí mismo o para terceros. No por azar se trata del límite que imponen los terapeutas al secreto sobre los relatos íntimos de sus pacientes en tratamiento. Pero tratándose no de una terapia, sino de un proceso jurídico: ¿puede un sujeto “recordar” en contra de sí mismo?

La investigación del episodio, que incluye a todos los testigos del

“crimen” del vehículo automático de pizza, nos lleva nuevamente al caso de la mujer de la primera escena, testigo de este nuevo accidente. Cuando es convocada por la detective para explorar los recuerdos del accidente, sabemos como espectadores –y ella lo sabe también– que el accidente que recordará será el de su juventud, y lo que vino después.

La pregunta por la responsabilidad subjetiva

Además de preguntarnos por la privacidad de los recuerdos, la posibilidad de corroborar una única situación mediante distintas experiencias e incluso la responsabilidad de las máquinas supuestamente automáticas, no caben dudas de que los interrogantes desplegados en este episodio van más allá.

¿Hasta dónde estamos dispuestos a llegar para mantener intacto lo que creemos que somos, nuestras condiciones de vida, nuestros proyectos a futuro, nuestra seguridad yoica? ¿Cuán intacto permanece todo aquello, una vez que se tomaron esas decisiones? ¿Cuál es el límite en una caída a los infiernos? La protagonista de este episodio no piensa posibles respuestas a estas preguntas, más bien las lleva adelante en un *pasaje al acto* tras otro, llevándose todo a su paso. Como un cocodrilo con excelente memoria, inteligencia y voracidad, será siempre capaz de dar un paso más sin saber que en el mismo gesto se transforma a sí misma y a todo cuanto la rodea.

Una pregunta más interesante (y ciertamente menos moral) se despliega más allá: ¿por qué carriles circula la responsabilidad en el derrotero de la protagonista desde su juventud hasta las lágrimas de cocodrilo en la fiesta escolar?

Esas lágrimas nos recuerdan efectivamente a Otelo, cuando en el cuarto acto de la obra shakesperiana intenta convencerse de que su mujer lo engaña: “If that the earth could teem with woman’s tears / Each drop she falls would prove a crocodile” (Si la tierra pudiera llorar con las lágrimas de esta mujer / Cada gota que derrama daría la prueba de un cocodrilo).

La primera muerte sucedida por una imprudencia transforma la vida de la joven y su novio, quien regresa quince años más tarde atormentado por la culpa de haber atropellado a aquel ciclista y haber

arrojado su cuerpo al mar. Aquella idea de ocultar las pruebas había sido propuesta por el novio, pero ahora es ella quien no está dispuesta a ceder en esa decisión. Las cuatro muertes subsiguientes se producen en un intento desmedido de salvar lo que se tiene, de no resquebrajar el *status quo*, de no volver atrás con decisiones ya tomadas. Para estos actos de bajeza no se requiere la intervención tecnológica: los golpes dados son siempre a pura fuerza física.

El episodio nos reserva dos perlas: por un lado, el giro del final, que nos atesta el golpe definitivo como espectadores –si es que en algún momento pudimos identificarnos con la protagonista–. Pero también una de las historias secundarias, que claramente está al servicio de la narrativa principal. La culpa del dentista voyeur, quien se ve descubierto mediante el dispositivo de recuerdos cuando resulta testigo del accidente, puede articularse con la ausencia de culpa en la protagonista. En efecto, no se trata de la vergüenza de admitir que puso un film porno en la habitación del hotel, como quiso hacerle creer a la detective, sino de admitir que lo hizo para poder matar a sangre fría a su antiguo compañero y deshacerse de él, amparada en el estrépito del televisor.

La cuestión del desaparecido

Así como en *The Truman Show*¹, el episodio introduce la cuestión del desaparecido. Lo hace de manera conmovedora e inquietante. Pasados quince años del accidente en la ruta, nadie reportó un accidente ni se encuentran motivos para su ausencia. Su mujer no se ha mudado y permanece en el hogar familiar, esperando su regreso. A partir de una noticia en un periódico local, donde se relata esta historia, comienza el tormento para el joven que atropella al ciclista en la ruta y desaparece su cuerpo en el mar. Confiesa que nunca ha dejado de pensar en él y en la familia que lo estaría esperando, y comienza a pensar maneras de contarle a la mujer del ciclista acerca de lo sucedido, escribiéndole una carta de manera anónima para poder acercarle la información sin perder su libertad.

1. Al respecto, ver: Michel Fariña, J.J. (1999): “The Truman Show. Mar abierto (un horizonte en quiebra)”, en Michel Fariña y Gutiérrez (Comps) *Ética y Cine*, Buenos Aires: JVE Ediciones.

Esta intención de mitigar la angustia de la mujer, y a ese duelo suspendido durante quince años, no es otra cosa que volver sobre sí mismo en la intención inconsciente de poner fin al estrago cometido.

¿No nos recuerda acaso este movimiento al perpetrado por Adolfo Scilingo? El marino argentino que se confesó en el año 1995 ante el periodista Horacio Verbitsky no tenía la intención de ofrecer pruebas en un proceso de Justicia (ofreciéndose él mismo como victimario) sino más bien lanzar una confesión respecto de sus pesadillas y tormentos por su participación en los vuelos de la muerte de la última dictadura militar argentina².

Entendemos así una nueva vuelta sobre el episodio de *Black Mirror*, y las dos reacciones de los protagonistas: los remordimientos en el joven, y la sucesión de canalladas en ella. Es verdaderamente interesante ubicar el momento en que el joven comunica su decisión de confesar y la mujer responde en clave canalla comenzando allí un nuevo descenso a los infiernos. A la manera de los militares argentinos, no duda en cometer nuevos crímenes para ocultar el anterior.

2. Al respecto, ver: Gutiérrez, C. *et al.* (2012). El victimario como testigo en los juicios por crímenes de lesa humanidad. IV Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XIX Jornadas de Investigación VIII Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.



S04E03

Crocodile / Cocodrilo

La sociedad “accidentada”

Martín Smud

El capítulo *Crocodile* de la serie *Black Mirror* gira alrededor del tema de una sociedad accidentada. Se trata de dos accidentes viales: un primer accidente cuando Rob maneja un auto luego de una noche de droga y alcohol junto a Mía, embisten a un ciclista y “deciden” hacer desaparecer el cuerpo arrojándolo por un peñasco a un lago, y un segundo accidente donde un camión automanejado de venta de pizza callejera embiste a un músico imposibilitándole ir a una importante gira y comenzando una investigación de una compañía de seguros para determinar lo que efectivamente ocurrió en un juicio por lesiones y lucro cesante

Ambos accidentes ocurren con más de veinte años de diferencia, pero tienen una insospechada (y no azarosa) relación que permite desentrañar no solamente la historia de Mía y Rob sino de la sociedad donde se desarrollaron esos dos accidentes. Mucho ha cambiado entre uno y otro. En el segundo, los adelantos tecnológicos han convertido a todos los seres vivos, hasta a un hámster, en cámaras de seguridad vivientes. El objetivo: conocer la verdad “objetivada”, más allá de lo subjetivo; conocer lo que “realmente” ha pasado. Las cámaras vivas lograrían el testimonio des-implicando al sujeto.

Una “revolución” epistemológica. Al ser humano ya no le pertenecería su individualidad, los recuerdos se podrían despegar de lo subjetivo y aportar “la verdad” que pondría en primer lugar a la objetividad de la responsabilidad jurídica. Podríamos pensar que se trata de un movimiento contrario a la modernidad, si Descartes proclamó: yo soy dueño de mis propios pensamientos, la sociedad *Crocodile* sostiene que nadie es dueño de sus propios recuerdos. Pero, por el contrario,

la modernidad surgió para lograr la objetividad jurídica al independizar a los individuos del principio de la autoridad y así proclamar al sujeto como objeto del derecho, entonces la sociedad *Crocodile* sería una culminación posible de la modernidad. El psicoanálisis nació de la inversión cartesiana, “yo soy allí donde no pienso pensar y pienso allí donde no soy”, planteando al sujeto del inconsciente en una relación inversa con respecto al sujeto de la conciencia, esta nueva “sociedad” lo manda a lo desechable. La investigadora lo dice claramente: se pueden desechar los recuerdos que se tergiversaron del verdadero, ya no importa que un recuerdo sea como sostiene Freud un recuerdo encubridor y que revele ocultando al deseo inconsciente. De aquí la revulsión y el interés que nos causa este capítulo.

Las teorías del accidente en relación a lo automovilístico sostienen que muy pocas veces existiría “propiamente” el accidente. La aparición de lo azaroso nunca es completamente independiente de una causa que podría haber sido evitada, prevenida, amortiguada; ni aún el accidente del camión auto-manejado. La investigadora va en busca de causas de imprudencia, impericia, fallas en los sistemas de ese camión totalmente automatizado. Las cámaras ubicadas en la vía pública pueden fallar entonces para evaluar la verdad jurídica debe tomar las cámaras que son los ojos de los seres vivos. La verdad objetiva está por encima de la subjetividad; la verdad debe reconocerse en forma absoluta. La verdad y el saber dejan de ser excéntricos.

El filósofo Julio Cabrera aporta un análisis interesante acerca de cómo el cine ha trabajado el accidente, su escrito “Cine atropellado: de Wenders a Martel”¹ realiza un análisis transversal de diferentes películas de la historia del cine. Sostiene que el accidente es no intencional (aunque no azaroso) y que tendrá consecuencia en lo que fuimos y seremos. Un accidente no es inocente y, como también constatamos en *Crocodile*, el cine “atropellado” no gira sólo alrededor del accidente sino de la condición moral y ética del atropellador, “es, en cierta forma, la conmoción que hace que una existencia floja o fracasada reaccione y se reconstituya”² ... o se pierda en un derrotero sin final.

Los dos accidentes que ordenan el capítulo luchan por seguir “vivos”, podría parecer que la marca ha sido enterrada, que el cuerpo jamás será

1. Cabrera, J. (2017) “Cine atropellado: de Wenders a Martel”. Revista digital *La cueva de Chauvet*.

2. *Ibid.*

encontrado pero acontece lo imprevisto, Rob que, durante veinte años se ha mantenido callado, intenta llevar a cabo una “rehabilitación” que se estrellará contra Mía y ésta con una “inocente” investigación que alumbrará una verdad que una y otra vez quiere ser ocultada en los confines de la historia. Tras una “exitosa” arquitecta, madre de familia, esposa, se intenta escabullir no solo una asesina serial sino el deseo de des-responsabilizarse hasta el punto de pagar el precio de su propia perdición. Mía se extravía en un raid asesino donde llega a matar a un bebé ciego que es, irónicamente, al único que debería haber dejado vivo si hubiera sabido que era ciego. Una sociedad que ha desarrollado, como lo estamos observando en nuestra sociedad actual, la preeminencia de la visión sobre la mirada, de la acción impulsiva y enajenante sobre el acto que podría abrir el horizonte a la responsabilidad subjetiva. El atropello es del sujeto del inconsciente; se trata de negarlo, escapar taponándolo, fugarse aún a costa de la propia perdición.

Pero vayamos a los “accidentes” que abren dos tiempos del circuito de la responsabilidad subjetiva, la sociedad *Crocodile* atropellando el horizonte de la responsabilidad subjetiva por el achatamiento que produce la “objetividad” de la responsabilidad jurídica.

El primer accidente nos abre la dimensión de lo trágico, permite hablar de *Antígona*³, de cómo la desaparición del cuerpo deja el tiempo detenido. La viuda del ciclista no ha “aceptado” la muerte de su esposo, aún veinte años después, no tiene un cuerpo para velar, una historia para contar, un duelo para empezar y terminar. Rob viene a decirle a Mía lo insoportable de lo que habían hecho siendo adolescentes. Mía, franca, le dice que luego de más de veinte años de culpa y vergüenza, ha logrado seguir adelante pero cuando Rob dice que va a decir la verdad, Mía saca fuerzas de su inescrutable interior y lo mata con sus propias manos. Nada va a variar el destino de su éxito profesional interesado en construir viviendas sociales y detener el desastre ecológico que estaba llevando adelante la humanidad. Mía había pasado de ser la acompañante que asentía temerosa y participaba insegura en las acciones del otro a ser una mujer decidida en llevar adelante las acciones para que nadie la alejara de lo que ella consideraba su vida.

El segundo accidente, en cambio, abre la dimensión de la investigación: cómo fue posible que hubiera pasado lo que aconteció. A la

3. Sófocles (1993). *Antígona*. En *Tragedias Completas*. Madrid: Editorial Cátedra.

manera de Milgram, que diseñó una investigación para intentar saber cómo había sido posible que personas aparentemente “normales” hubieran participado del genocidio nazi, cómo habían sido parte de la maquinaria de matar a otro simplemente para no tomar la decisión de “no obedecer” a la autoridad. En este capítulo, no se trata de un reconocido investigador de una universidad norteamericana sino de una investigadora independiente, pobre, extranjera, diligente en sus tareas laborales que lleva un arma poderosísima y usa con liviandad: el extractor de recuerdos, se trata de un implante puesto en el cuero cabelludo que permite observar en una pantalla los recuerdos despejando lo subjetivo de lo objetivo “con relativa facilidad”. La investigadora va sola pero con un andamiaje jurídico-social detrás: nadie puede negarse a ser parte de la investigación en busca de la objetividad pues todos podemos ser testigos “inocentes” y obligatorios de hechos que pudieran tener relevancia jurídico-social.

Este capítulo nos pone en aviso de un tipo de sociedad que se está pergeñando donde la preeminencia de lo jurídico achata, pasa por arriba a la responsabilidad subjetiva, no dejando otra solución al sujeto que huir: cerrar las cortinas para no ver, poner películas pornos para dejar señales mentirosas de dónde estuvo, matar a todos y todas las que pudieran haberla visto, volver a la normalidad de las tareas hogareñas.

Ambos accidentes puestos en relación con una sociedad que intenta distraída pero inexorable, con la naturalidad de lo que es así, negar el accidente de la subjetividad que es la del sujeto del inconsciente. La sociedad *Crocodile* nos convertirá en una sociedad juridiforme donde todas las acciones se estrellan ante la mirada del otro, achatando y “pasando por arriba” a la responsabilidad subjetiva, llevando a un ser “normal”, Mía, a un raid que nos llena de preguntas por su voracidad planificada y asesina pero también llama la atención el deseo de “volver” a escuchar a su hijo cantar como si nada hubiera pasado, como si pudiera no haber consecuencias de los actos humanos. Este capítulo nos conduce a reflexionar acerca de la responsabilidad subjetiva en estos tiempos marcados por la voracidad de la mirada “tecnologizada” de los otros convertidos en jueces y testigos.

Hang the DJ

HANG THE DJ

por **Delfina Martínez / Elizabeth Ormart**
Flavia A. Navés / Francisco Reos

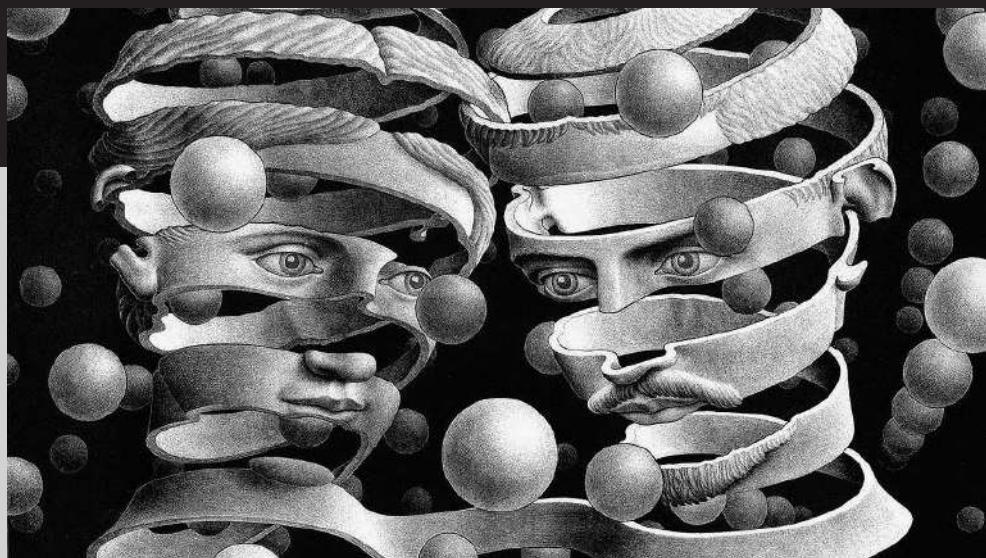


Ilustración: M. C. Escher. "Lazos de unión" (1956) Técnica: Litografía. Dimensiones: 33,9 x 25,3 cm.

El grabado es un retrato tridimensional del propio Escher y de su esposa, enlazados por una única cinta, que, a diferencia de otras ilustraciones del artista, no genera una torsión del tipo Moebius. Debido a ello, si bien se produce entrecruzamiento de la cinta, sus caras nunca se tocan. Escher quiso representar allí "la unidad de lo dual", pero en rigor es la imposibilidad de esa unidad lo que hace posible el lazo de amor entre los amantes.

Análogamente, los personajes del episodio *Hang the DJ* se entregan a los diseños de un software que busca la mayor compatibilidad, sin advertir que será la caída de ese ideal la que permita el verdadero acto amoroso.

Juan Jorge Michel Fariña

interlocución
con el episodio:





S04E04

Hang the DJ / Cuelguen al DJ

Entre lo eterno y lo infinito

Delfina Martínez

*Pueda decirme del amor (que tuve)
que no sea inmortal puesto que es llama
pero sea infinito mientras dure.*

De Moraes, Vinicius. *Soneto de fidelidad*

Las series han ido adquiriendo relevancia en la medida en que progresivamente fueron reemplazando la presencia de los espectadores en el cine y son vistas a diario por millones de personas. De este modo, se convierten en plataformas narrativas que permiten acceder a las representaciones actuales como indicadores privilegiados. La cuarta temporada de *Black Mirror* sorprende a los espectadores con un capítulo que rompe con la línea que venía proyectándose hasta el momento. *Hang the DJ*, episodio escrito por Charlie Brooker y dirigido por Tim Van Patten, desgarrar la tónica distópica que caracteriza a la serie, sobre todo, por la resolución que propone.

Frank y Amy son los protagonistas de una historia que los encuentra inmersos en un contexto en el que la tecnología se ha vuelto abrumadora para quienes la consumen. El encuentro entre ellos se da a través de una aplicación aparentemente capaz de determinar el nivel de compatibilidad de una pareja. En el caso de Frank y Amy, el porcentaje de compatibilidad es casi del cien por ciento. La aplicación se rige por requerimientos que operan como indispensables para alcanzar la pareja ideal y no por la condición humana que introduciría la pérdida habilitante del lazo afectivo. Es el Otro aparentemente completo encarnado en un procedimiento que establece coordenadas sociales, temporales y vinculares predeterminadas. Bajo

esta dimensión aparentemente unificada, suponerle un saber a un medio que indica, a modo de prescripción, cuál es la pareja ideal para cada quien no dejaría margen posible a la emergencia subjetiva en una elección verdaderamente singular.

Tecnología y Amor: ¿Compatibles?

Las redes sociales han ido creciendo a una velocidad inconmensurable. La cultura, el particular la occidental, está inmersa en una marea tecnológica donde la satisfacción y el placer inmediato son los parámetros que pretenden garantizar una compatibilidad intelectualizada como modo de defensa ante las incertidumbres amorosas. El azar y la libertad van perdiendo su lugar en la medida en que la tecnología parece estar ganando terreno en el plano del amor, donde el cuerpo, las elecciones y las corazonadas tiene cada vez menos lugar. Asimismo, el sufrimiento parece estar paleado por la certeza que ofrece el sistema. No habría lugar allí para el dolor, ni para el encuentro fortuito. Tampoco para la incertidumbre acerca de la durabilidad de una relación ¿Qué lugar cabe para la elección en este marco que parece volver más rígido a un fenómeno que se caracterizaría por la libertad?

El sistema de *Hang the dj* maximiza las experiencias con una variable consumista y racionalizadora. Bajo un discurso que otorga satisfacción a aquellos a quienes está dirigido, los sujetos son sentenciados a un final que parece ser inexorable y que reduce aún más el margen de libertad insistiendo en negar la falta que engendra el motor deseante a cambio de ahorrarse la angustia propia de la posibilidad de elegir más allá de lo instituido. Como todo discurso, que siempre es del semblante, pero desde donde podemos pescar el plus-de-gozar¹. Así, los vínculos se someten bajo las órdenes del Otro sabio que termina conduciéndolos a un goce innegable. Se trata de un sistema que pretende ser omnisciente en materia de amor al cual solo le interesan los tiempos cronológicos, no los tiempos lógicos del amor. Le importan los límites y la caducidad, no el carácter de incierto propicio para el acontecer del vínculo amoroso. En este armado tan hermético, ¿hay lugar para el azar, para los cuerpos pulsionales o para la vacilación de una certeza

1. Lacan J. (2012 [1971-1972]) El Seminario, Libro 19 "...o peor". Buenos Aires: Paidós.

tan imponente? ¿Es posible cuestionar a este Otro previo a haberle supuesto un saber casi indiscutible acerca de la durabilidad de una relación?

La lógica consumista y romántica que subyace al uso de las aplicaciones que prometen encarnar el saber pretende ser ineludible. Con una modalidad de supuesto confort y seguridad, los lazos virtuales empujan a los sujetos a una dinámica particular. El horizonte se vuelve utópico y prometedor: para los usuarios se trata de encontrar el verdadero amor, para toda la vida. Según Eva Illouz es preciso ubicar donde radican las coordenadas sociales que no dan lugar al deseo y sí a la propagación de la utopía del amor romántico. Las limitaciones que conlleva el no poder arribar a esta utopía romántica propician una escisión profunda entre la sexualidad y el amor. El sexo vacío se vuelve excluyente de las corrientes tiernas donde el amor concibe al otro como semejante. Bajo la búsqueda de un partenaire sexual que vele las incertidumbres de la dimensión del amor, la racionalización aparece como un proceso propio de las tecnologías que se utilizan dentro del proceso para la elección de una pareja. Siguiendo las nociones de la autora, tanto el uso de Internet como la utilización de las aplicaciones vigentes son solidarios de este proceso de elección intelectualizada y des-humanizada².

La tecnología se presenta como un determinante duro de la cultura que racionaliza las elecciones amorosas que no dejaría lugar alguno para la contingencia ni para el azar. Como modo de defensa ante las desilusiones o incertidumbres amorosas, la racionalización se vuelve un proceso sistematizado para la elección de una pareja. Las experiencias aparecen bajo la luz de una maximización de las mismas, propias de una lógica consumista que conlleva un arrasamiento subjetivo donde las relaciones mercantiles se presentan como modalidades actuales del vínculo con el otro.

Acerca de una singular salida ética

En la escena final vemos que Frank y Amy reciben en sus teléfonos celulares el porcentaje de compatibilidad que tienen entre ellos. A

2. Illouz, E. (2012). *Por qué duele el amor*. Buenos Aires: Katz.

partir de una decisión de Amy, el encuentro se vuelve posible. El sistema es cuestionado, logra ser de algún modo superado el intento de arrasar con las elecciones singulares de cada quien. La dimensión del cuerpo y de la libertad, fundantes del amor, comienzan a avanzar en el terreno de esta relación que deja de guiarse por el placer inmediato y por los límites y la caducidad impuestos y preestablecidos por la aplicación. El carácter de incierto propicio para el acontecer del vínculo amoroso acontece hacia el final del capítulo bajo una salida que se vuelve singular.

La prioridad deja de estar del lado de los esencialismos de un sistema que impone coordenadas preestablecidas, y pasar a devolver una capacidad para la existencia. La emergencia del sujeto se da en esa hiancia entre lo eterno y lo efímero: “el hombre está suspendido entre su propia finitud y la infinitud que se le revela de alguna manera; de la imposibilidad de resolver esta paradoja deriva la angustia”³. Este movimiento singular no es sin angustia, sin su atravesamiento. La angustia aparece, siguiendo los lineamientos de Kierkegaard como una posibilidad frente a la posibilidad. La angustia se entrama con la libertad, ineludible si se quiere pensar en una singular escapatoria al sistema que oprime con sus determinantes que amenazan con ser infranqueables. Un sistema que los conducía a una lógica consumista, cerrada y de carácter aparente- se inevitable. López retoma las conceptualizaciones de Kierkegaard para hacerlas dialogar con el psicoanálisis⁴. Puntualiza, de este modo, que la posibilidad es un enfrentarse con la barradura del Otro. De esta manera, la elección es posible. Es posible porque implica una posibilidad previa, un margen de libertad que se abre justo en la hiancia que deja la caída de un sistema previo. La caída de un ideal amoroso posibilita la existencia del lazo afectivo. Es posible entonces elegir, eso es lo angustioso por estructura y de la posición que tome el sujeto frente a esta posibilidad se deduce la consecuente responsabilidad subjetiva. Podemos decir que, al no haber garante absoluto, lo angustioso es que siempre somos responsables. Los mitos basados en el amor romántico que promete la eternidad en el amor y la compatibilidad suponen como tantas otras

3. Kierkegaard, S. (1844). *El concepto de angustia*. Buenos Aires: Ediciones Libertador.

4. López, G. (2009) *La posibilidad angustiosa de elegir*. Proyecto de la programación 2008-2010 de UBACyT, “Momentos electivos de la cura psicoanalítica”.

verdades que existiría otro que completa. Es precisamente la puesta en juego de aquello que no recae sobre el registro de lo unificado, de lo que podrá valerse el sujeto para separarse de estos preceptos. Tal como plantea Ormart lo que supondría la ausencia de la obediencia a los mandatos de otro sabio- solidaria de la esperanza de hallar un ser humano que complete a otro, como tantas otras verdades subjetivas dichas a medias en los mitos- nos habla de la estructura misma del deseo humano y del amor. Amor que solo puede darse a conocer como una herida abierta, como una parte robada, como algo perdido y anhelado, como una cicatriz de un todo que nunca fue. Apostar al propio deseo habilita no ser sólo esa marca del Otro que conllevaría una alienación insoslayable a aquellos significantes de los cuales parece imposible escapar. Existir por fuera del control de un sistema regido por pautas de consumo que colateralmente oprima y arrasa el plano de lo subjetivo, implicaría dejar de ser sólo esa marca y pensar, tal vez, en la emergencia de una dimensión singular que escape a toda lógica preestablecida de designios que mutilan velando el carácter de incierto propio del amor genuino.



S04E04

Hang the DJ / Cuelguen al DJ

No hay DJ del DJ

Elizabeth Ormart

*Quema la discoteca
Ahorca al maldito DJ
Porque la música que
constantemente ponen
No dice nada acerca de mi vida.*

The Smiths (1988)

*El amor, es un laberinto de
malentendidos cuya salida no existe.*

Miller (2008)

La duermevela en serie

El estatuto ficcional de la verdad, escenificada en la trama de *Black Mirror*, permite desentrañar del contingente avance tecnocientífico, lo que produce sujeto, aquello que podemos llamar el carácter simbólico de la especie humana.

En esa fina frontera entre lo real y lo ficcional, como en la duermevela freudiana se entretienen nuestras fantasías más reales. O usando categorías lacanianas, emerge lo Real en el contorno de lo Simbólico.

Amy (Georgina Campbell) y Frank (Joe Cole) son dos individuos que viven dentro de un sistema gobernado por una compañía digital que dictamina la compatibilidad romántica, por cuánto tiempo un sujeto debe salir con determinada persona, y quién será tu pareja definitiva-como si esto fuera predecible-. Es decir, que ellos no tienen ni voz ni voto en ese contexto y deben obedecer las órdenes del software. Su primer encuentro

es gracioso, signado por la torpeza de Frank y el sarcasmo de Amy. Frente a la intimidad, surgen las excusas y los miedos, esperan la orden de dar inicio al encuentro sexual, pero la maquina sugiere el dialogo y el consenso, que los paraliza. Sin embargo, en la habitación destinada al amor no hay sexo pero hay intimidad, hay encuentro profundo de dos soledades. Las manos entrelazadas, un detalle nimio y sin trascendencia, se vuelve la antesala de lo imprescindible para el amor.

La publicidad sostiene que en un 99,8 % el sistema selecciona las parejas adecuadas. Se trata de creer en la maquinaria estadística y obedecer. La teoría de Amy es que el sistema te va llevando por numerosas relaciones fallidas para cansarte y cuando tu voluntad está deteriorada, te ofrece la media naranja. La pareja ideal es la última y es una cuestión de fe. Creer en ese gran otro tecnológico que resolverá las fallas humanas o las reducirá al mínimo, es la promesa que sostiene el discurso de la ciencia desde sus orígenes. La separación de Amy y Frank que dictaminó el sistema, los confrontó con otros encuentros, que reforzaron la certeza retroactiva que de haber encontrado al verdadero amor. Y cuando sus vidas se opacaban en la rutinaria sucesión de otros, El software les dio una segunda oportunidad. Se prometieron gozosos disfrutar su tiempo juntos, sin la presión de contar los días que les faltaban para separarse.

Pero Frank se sentía tan feliz que no pudo aguantar la tentación de saber cuánto tiempo le quedaba junto a Amy, y aunque había prometido no mirar el reloj, lo hizo. Pero su curiosidad fue castigada y el dispositivo empezó a recalcular la fecha, acotándola cada vez más. Los maravillosos cinco años futuros se redujeron a veinte horas. La desesperación de Frank no tuvo impacto en el resultado y las últimas horas pasaron velozmente. La posibilidad que Otro decida por él ya no parecía tan buena. La liberación de la duda neurótica, tenía un costo demasiado elevado: la propia libertad.

Finalmente a Amy le llega la notificación que fue hallado su verdadero amor, y no es Frank. Entonces, ella decide tener una última cita con él para despedirse. El sistema se lo permite. Sin embargo, es el subterfugio de Amy para huir con Frank.

La rebelión al sistema ocurre como una decisión por fuera del cálculo. Pero lo más sorprendente es que la certeza del sistema radica en su falla. *Hang the DJ*, hace referencia al estribillo de *Panic*, una

de las canciones de la banda británica The Smiths. Estribillo que escuchamos al finalizar el episodio y que es una apuesta a ir más allá de las certezas del Otro.

El amor es un error de cálculo

En realidad, no importa la sucesión de citas, de personas, etc. Alguna de esas es la correcta y cuando el sujeto está dispuesto a elegir por fuera de las garantías que le da el Otro se trata del punto en el que no se equivoca.

Una particular relación del sujeto hacia un objeto, tan nimia como cualquier otra, un no sé qué, inexpresable en palabras, que los une, y cuando se enlazan no hay vuelta atrás.

Cuando Amy y Frank descubren que se aman caen en una situación de precariedad, ya que sin darse cuenta el otro se vuelve imprescindible y quedan uno a la merced de la voluntad del otro. Ese otro, tan incompleto y necesitado como nosotros, ahora tiene el poder de aceptarnos.

Amar, decía Lacan es dar lo que no se tiene. Lo que quiere decir: amar, es reconocer la propia falta y darla al otro, ubicarla en el otro. No es dar lo que se posee, bienes, insignias, ideales, es dar algo que no se posee, que va más allá de sí mismo. Para eso, el amor es siempre un encuentro con la falla del sistema, o en términos freudianos la castración.

J-A Miller sostiene:

No, entre tal hombre y tal mujer, nada está escrito por anticipado, no hay brújula, no hay relación preestablecida. Su encuentro no está programado como el del espermatozoide y el del óvulo; nada que ver tampoco con los genes. Los hombres y las mujeres hablan, viven en un mundo de discurso, es eso lo que es determinante.¹

Ese resto, ese real que no entra en la maquinaria simbólica es el objeto del amor. Un resto de la máquina de calcular. Aquello que desbarata todo calculo posible.

En términos de Laurent:

1. Miller, J (2008) Publicado en la *Psychologies Magazine*, octubre 2008, n° 278.

La estructura del deseo humano, centrada por Lacan en el sujeto en tanto no es el falo, se separa radicalmente de la que emerge de la tragedia de Edipo. Se sitúa fuera de las referencias al Nombre-del-Padre, fuera de las referencias al orden simbólico. Más exactamente, esta estructura del deseo es lo que produce desorden en lo simbólico².

Es justamente, por la emergencia del deseo que se desordena lo simbólico y con ello la posibilidad de realizar un cálculo estadístico del amor.

¿Existe una máquina que pueda saber con certeza cuál es el amor verdadero? Ciertamente no. Sin embargo, es promisoria la expectativa que el ser humano sostiene desde sus orígenes, inspirada en la mitología griega, de encontrar la media naranja que los dioses por celos separaron.

La esperanza de hallar el ser humano que me complete, como tantas otras verdades subjetivas dichas a medias en los mitos, nos habla de la estructura misma del deseo humano y del amor, que solo puede darse a conocer como una herida abierta, como una parte robada, como algo perdido y anhelado, como una cicatriz de un todo que nunca fue.

2. Laurent, É. (2014) *¿Qué es un psicoanálisis orientado hacia lo real?* Revista Freudiana.



S04E04

Hang the DJ / Cuelguen al DJ

El amor en los tiempos de las Apps

Flavia A. Navés
Francisco Reos

La innovación tecnológica de la mano de las aplicaciones digitales y su influencia en la toma de decisiones en las jóvenes generaciones abrieron aún más la brecha existente entre los inmigrantes y los nativos digitales.

El presente escrito se propone reflexionar sobre los efectos subjetivos que la innovación tecnológica produce. Para ello se pondrán a dialogar las categorías formuladas por Howard Gardner y Katie Davis y las conceptualizaciones propuestas por Jacques Lacan e Ignacio Lewkowicz a la luz del capítulo 17, *Hang the DJ*, de la serie inglesa *Black Mirror*.

La Generación App

Entre los años 2006 y 2013, en el marco del Proyecto Zero de la Universidad de Harvard, Howard Gardner y Katie Davis, inmigrantes digitales por haber nacido antes de la era digital, llevaron adelante una investigación que consistió en indagar y reflexionar sobre ciertas características de las jóvenes generaciones (nativos digitales) y su relación con el uso de las aplicaciones –las App-. Para ello redefinieron el concepto de generación, vinculado tradicionalmente a lo biológico, a partir de la innovación tecnológica. Así gracias a su disponibilidad y su versatilidad como a su carácter abarcativo de las distintas esferas de la vida de los jóvenes, las app ayudaron a denominar a las nuevas generaciones como la *generación app*. Se trata de jóvenes que entienden al mundo y sus vidas como un conjunto de aplicaciones, una *super-App*,

lo que les permite suponer que estas deben dar al ser humano todo lo que este necesita o desea¹.

En síntesis, la característica fundamental de estas jóvenes generaciones, subsumidas en su *Smartphone*, es que no imaginan la vida sin su notebook, su tablets, internet y las redes sociales. Las app le garantizan la inmediatez en la búsqueda de una respuesta y la satisfacción de una necesidad generando, en los nativos digitales, la sensación de que el mundo está disponible en el medio digital. Esta nueva forma de concebir el mundo, a partir de las Apps, modifica el desarrollo psicológico de las nuevas generaciones; modificación que parece afectar el comportamiento social ya que ofrece la garantía de disminuir los riesgos en la toma de decisiones, incluyendo a las relaciones interpersonales, pero, también favorece la tolerancia a la diversidad de estilos de vida y el respeto por las elecciones individuales.

Ahora bien, así como las aplicaciones favorecen la expresión artística, la construcción colaborativa del conocimiento, estimulan la innovación y la experimentación favoreciendo la constitución subjetiva, también pueden resultar nocivas para la constitución de la subjetividad al ejercer un efecto paralizante convirtiendo a los jóvenes en *app-dependientes*.

Finalmente, estos investigadores se preguntan si serán las aplicaciones las que impulsen el avance hacia una visión tecnológica del mundo, moldeando y homogeneizando las personalidades o si el avance tecnológico llevará a nuevas formas de expresión, de exploración personal y de entendimiento.

Universo y Sujeto

Lewkowicz afirma que el *universo* es el conjunto de elementos, valores y normas que componen el marco donde las personas desarrollan su vida social. Dentro de estos límites la persona establece lazos con otros. A través de estos lazos sociales con los otros, el individuo va construyendo su propia imagen yoica, imagen que le da una identidad dentro de los límites establecidos por el universo.²

1. Gardner, H. y Davis, K. (2014). *La generación APP. Cómo los jóvenes gestionan su identidad, su privacidad y su imaginación en el mundo digital*. Buenos Aires: Paidós.
2. Lewkowicz, I. (1998). Particular, Universal, Singular. En *Ética: un horizonte en quiebra*. Cap. IV. Buenos Aires: Eudeba.

En la construcción de dicha identidad también se edifican los rasgos de un ideal al que el yo aspira a ser. Lacan advierte que el yo y su ideal (el yo ideal) nunca logran fusionarse. No importa qué tan lejos lleve su esfuerzo el yo, su ideal siempre va a estar un paso más allá.³

En estos límites de identificaciones y relaciones imaginarias⁴ no es posible que acontezca un genuino encuentro -al modo de un *acontecimiento*⁵- ya que un encuentro es solo posible por fuera, en un más allá, de la lógica planteada por el universo particular al que el Yo y su Ideal se limitan. Es solo a través de un acto por fuera de este marco que una singularidad puede tener lugar⁶. Entonces, un acercamiento erótico entre dos personas limitado a los parámetros, lógicas y algoritmos reinantes no puede ser nunca escenario de un encuentro.

Universo y consumo

La generación app es experta en la manipulación del teléfono celular, de las tablets, de internet y de las redes sociales dominan los videojuegos, los buscadores y los blogs desplegando procedimientos que atraviesan el saber y las técnicas, al tiempo que desarrollan el pensamiento algorítmico. Este contexto da lugar a una saturación informática que produce una variedad de valores morales, valores que van caracterizando la subjetividad de una época.

Lo objetivo, lo colectivo, lo tecnológico, lo organizacional y el mismo sujeto se someten a ese cognitivo algorítmico o procedimental que se apoya en códigos. Correspondencia lingüística y cognitiva de una cultura que se vuelve código y de la que emerge un nuevo sujeto definido por Serres como personal, íntimo y secreto, pero, también genérico, público y publicable⁷.

Teniendo en cuenta este contexto particular, los cómputos y

3. Lacan, J. (1955). *El Seminario, Libro II: "El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica"*, Barcelona: Paidós.

4. *Ibíd.*

5. Lewkowicz, I. (2002). Traumas, acontecimientos y catástrofes en la historia.

6. *Op. Cit.* Lewkowicz, I. (1988).

7. Serres, M. (2013). *Pulgarcita: El mundo cambió tanto que los jóvenes deben reinventar todo: una manera de vivir juntos, instituciones, una manera de ser y de conocer*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

algoritmos son utilizados como herramientas para entender y anticipar los gustos, inclinaciones y preferencias de las personas que vuelcan sus comportamientos de consumo en el ciberespacio. Los buscadores o páginas de inicio se *personalizan* siguiendo dichos patrones y hasta incluso se adelantan a lo que los consumidores van a demandar. Sin dudas, en la búsqueda de una prenda, un nuevo celular o un lugar para beber esta personalización puede ser útil ya que permite que el consumidor conozca un nuevo producto que es acorde a sus parámetros y comportamiento en el mercado. Nadie, al parecer, podría negar que semejante servicio de anticipación ahorra tiempo y esfuerzo.

Universo y Apps

En este contexto existen App cuyo objetivo es conectar a usuarios que, por su perfil y preferencia, tienen elevadas chances de tener un *encuentro amoroso* satisfactorio. Tinder, Happen, entre otras, utilizan una base algorítmica para generar un *match* (es decir, una coincidencia de interés entre dos personas). Así, la misma lógica que las aplicaciones de compra/venta utilizan para acercar a consumidores con sus productos es aplicada para el encuentro entre personas.

¿Es posible pensar que dichas aplicaciones son solo una herramienta más que se agrega a la larga lista de andamios de los que se valen las personas para encontrarse o, en cambio, son una subversión que moldea la forma que las personas establecen vínculos entre sí?

El capítulo de *Black Mirror*, *Hang the DJ* lleva este interrogante a un extremo ominoso. Se presenta un mundo en donde el encuentro es sólo posible a través de una selección algorítmica que establece la manera en que las personas se vinculan, asignándoles un tiempo determinado. La esperanza en el horizonte de los usuarios es que encontrarán, cada uno a su tiempo, la pareja perfecta para toda la vida. La mercantilización de las relaciones afectivas parece ser la lógica que subyace en este particular.

¿Es posible afirmar que el objetivo de la *Super-App* es renovar la ilusión de la complementariedad entre las personas? o ¿Se trata de un intento de borrar las decisiones del sujeto? Más allá de la finalidad de esta Super-App en la que se convirtió el mundo de *Hang the DJ* ¿De

qué deberían responsabilizarse los App-dependientes que viven en él?
¿Es posible pensar vínculos afectivos sin responsabilidad?

Universo y encuentro

¿Puede el *encuentro* entre dos personas estar regido por las pautas de consumo algorítmicas y pretender, entonces, éxito o satisfacción?
¿Qué es lo que acontece en un *encuentro* genuino entre dos personas?

Toda relación amorosa comienza con un encuentro. Los efectos de dicho acontecimiento están sujetos a factores que no pueden ser determinados por ninguna lógica previa. De dicha incertidumbre se vale el encuentro para ser genuino. En otras palabras, un encuentro tiene estatuto de acontecimiento en la medida en que esté más allá o más acá de la lógica previa que regula y encasilla la cotidianeidad de las personas. El encuentro está por fuera de lo calculable.

El acontecimiento requiere de una transformación subjetiva para ser tomado. En rigor, necesita de unos recursos y unas operaciones capaces de leer la novedad en su especificidad radical. De esta manera, el acontecimiento no se reduce a pura perplejidad frente a lo inaudito; se trata de la capacidad de lo inaudito para transformar la configuración que ha quedado perpleja frente a él. Para una subjetividad moderna, el paradigma del acontecimiento es la revolución⁸.

Finalmente, la condición deseante del sujeto parlante va más allá de la lógica establecida por las apps como garantía para el encuentro entre dos sujetos.

Reflexiones finales

Black Mirror parece aproximar una respuesta a la pregunta de Howard Gardner y Katie Davis ya que cada episodio se caracteriza por resaltar los efectos nocivos en la subjetividad. Pero, ¿Es la mirada que *Black Mirror* propone la única respuesta posible a la pregunta sobre los efectos del avance tecnológico en la subjetividad? Los aportes conceptuales propuestos por Lacan e Ignacio Lewkowicz

8. Op. Cit. Lewkowicz, I. (2002).

nos permiten vislumbrar que más allá de las aplicaciones disponibles para el usuario, es la subjetividad puesta en juego la que determinará, decisión mediante, que el desarrollo tecnológico produzca un aplastamiento subjetivo o por el contrario favorezca el desarrollo de la subjetividad.

Cabeza de metal

METALHEAD

por Fernando Pérez Ferretti

Ilustración: M. C. Escher

"Estrellas" (1948)

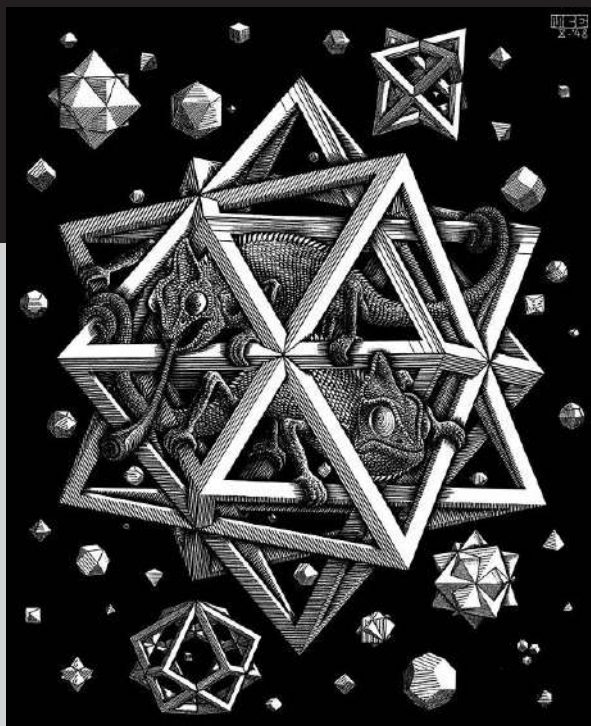
Técnica: xilografía.

Dimensiones: 26 x 32 cm.

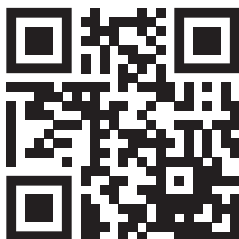
El grabado representa dos camaleones en una jaula poliédrica suspendida en el espacio. Los tres octaedros utilizados para el diseño de la jaula son un invento de Escher, que gestó la imagen de manera independiente a los estudios matemáticos sobre el tema, y fueron utilizados en trabajos anteriores y posteriores del artista, como *Crystal* (1947), *Study for Stars* (1948), *Double*

Planetoid (1949) y *Waterfall* (1961). Con reminiscencia de los bocetos de Leonardo da Vinci, el grabado propone una tensión entre el orden celestial de sus formas poliédricas (los cinco sólidos platónicos) y el caos de las mutaciones en biología. En relación con el episodio *Metalhead*, introduce la paradoja de las nuevas "especies" que escapan a toda legalidad humana y devienen una amenaza para su condición de tal.

Juan Jorge Michel Fariña



interlocución
con el episodio:





S04E05

Metalhead | Cabeza de metal

¿Mondo cane?

Fernando Pérez Ferretti
Juan Jorge Michel Fariña

Hablar de ternura en estos tiempos de ferocidad no es ninguna ingenuidad. Es un concepto fundamentalmente político. Es poner el acento en la necesidad de resistir la barbarización de los lazos sociales que atraviesan nuestros mundos.

Fernando Ulloa

¿Cómo soportaríamos el infinito disimulo, la falsedad y malicia de los hombres si no hubiese perros en cuya cara honesta podemos mirar sin desconfianza?

Arthur Schopenhauer

El episodio introduce una variante tecnológica especialmente cruel: la fabricación de *robots* con forma de perro, destinados a depredar de manera brutal a otras especies, incluida especialmente la humana. En la escena inicial, cuando uno de los personajes habla de la exterminación de los cerdos por parte de estos “perrobots”, la justifica por su condición inmunda, diciendo que “son indignos de vivir en sociedad”. No advierte que él mismo ha caído en esa misma magra condición, y que, como los puercos, ha sido proscripto de la tierra y condenado a muerte.

Así, la trama es una historia de supervivencia. Una lucha desigual entre los resabios de humanidad y el exterminio maquinalmente programado. Dos perlas distinguen a este episodio. Ante todo, la formidable fotografía en blanco y negro. No es un detalle menor: forma y contenido son una misma cosa, y para abismarnos al desierto de lo real, se nos impone resignar el estímulo del color, aboliendo así la última trinchera esperanzadora. Y luego, la dimensión del deseo, que se cifra en el travelling final, el cual permite resignificar el enigmático

diálogo inicial entre los personajes. ¿Cuál es, finalmente, el objeto de la expedición?

Sin revelar el desenlace, digamos que se trata de la ternura, en el original alcance que le otorgara Fernando Ulloa:

Es en este entorno desolador y en las determinaciones más extremas que nos encontramos nuevamente con lo humano: Eso que nos constituyó como personas. Esa institución de la ternura como fundamento de los derechos humanos.¹

Por eso el final oscuro es, a la vez, el último resquicio de dignidad subjetiva. En el momento en que la protagonista se mira al espejo sabremos que algo cambió en ella. Resuenan también aquí las palabras de Ignacio Martín Baró en su “Psicología de la caricia”:

La interpretación de una caricia es algo inconsciente, y sólo asequible a la persona acariciada. Señal de que la caricia es algo más que el mero movimiento externamente visible. La caricia adquiere la plenitud de su ser cuando se hace diálogo, es decir, cuando es puente entre dos seres personales enlazados existencialmente en la vibración de un nosotros.²

‘Lamento no haber conseguido otro como prometí’, ‘espero que puedan cuidarlo’, son gestos de humanidad que se deslizan como acertijos al espectador, para que pueda desandar el camino e imaginar un regreso a casa.

En relación con nuestro segundo epígrafe, digamos que la figura del perro no es inocente: Shopenhauer aseguraba que si no existiesen los perros la vida no tendría sentido, lo que lo llevó a acuñar su famoso aforismo “cuanto más conozco a los seres humanos, más quiero a mi perro”. La presencia sobre la faz de la tierra de una especie que *no reconoce al otro* (ni siquiera como lo haría un perro) arrasa con todo. Cuando el mejor amigo del hombre deviene su infierno más temido, estamos ante la inminencia del fin.

Leer las enseñanzas filosóficas y analíticas que nos ofrece este episodio de *Black Mirror*, supone un ejercicio de pensamiento. Abandonarnos a la trama y estar dispuestos a rescatar, aun en las circunstancias más extremas, una posible configuración de lo humano.

1. Ulloa Fernando: Novela clínica psicoanalítica. Paidós 1997 Buenos Aires. Tanto esta referencia como la del epígrafe corresponden al capítulo I acápite 16, La ternura como fundamento de los derechos humanos, p.131.

2. Republicado por La Zebra | #12 | Diciembre 1, 2016 <https://lazebra.net/2016/12/01/ignacio-martin-baro-psicologia-de-la-caricia-ensayo/>

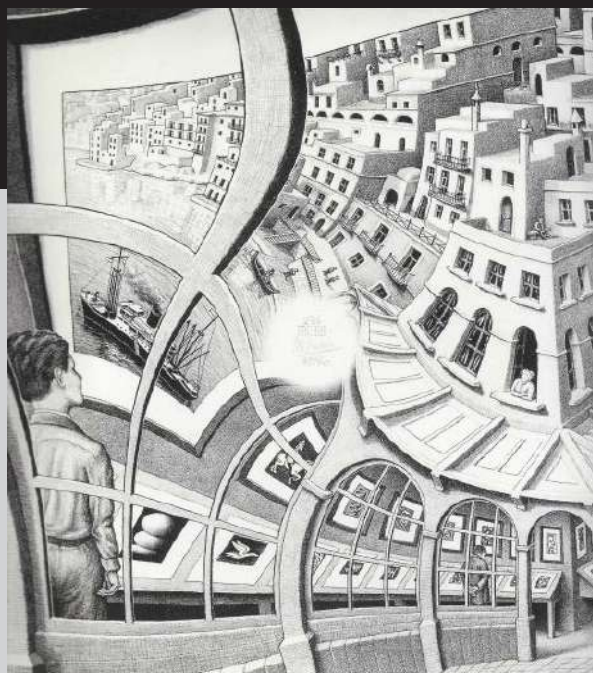
Museo negro

BLACH MUSEUM

por Dora Serué / María Paula Paragis

Ilustración: M. C. Escher
"Galería de grabados" (1956)
Técnica: Litografía
Dimensiones: 55 x 65 cm.

Nuevamente el efecto Droste, ahora en una de las más bellas creaciones de Escher: un joven que recorre una galería de arte y que se detiene contemplando un grabado del puerto de Malta. De pronto un punto en ese paisaje se amplifica ante sus ojos y el grabado se expande en una realidad aumentada que nos permite ingresar a uno de los edificios del puerto, el cual



resulta ser la misma galería, con el mismo joven contemplando el grabado que ahora lo incluye en un bucle infinito. Un detalle, el centro del grabado, punto imposible de la resolución gráfica evoca el vacío estructural. Análogamente, el *Black Museum*, es una visión recurrente de la propia serie *Black Mirror*, en la que una joven contempla las vitrinas y nos guía a través de episodios anteriores. con un despliegue de referencias a episodios anteriores. Aparecen allí las abejas asesinas de *Odio Nacional*, la tablet destruida de *Arkangel*, la bañadera ensangrentada de *Cocodrilo* y varias alusiones a *San Junípero*.

Pero como en el grabado, hay un punto ciego que no puede ser representado en el museo, porque involucra al propio espectador en su dimensión subjetiva. Será el momento en que el vengador solitario tenga la oportunidad de dejar registro, retrospectivamente, de su propio nombre en esa galería del horror.

interlocución
con el episodio:





S04E06

Black Museum / Museo negro

Los estragos de la exclusión del azar

Dora Serué

Nish se detiene en una estación de servicio y mientras aguarda la carga eléctrica de su vehículo decide entrar en el Museo Negro, una bizarra exposición de rarezas criminológicas. Allí la recibe Rolo Haynes, fundador del museo, quien le permite el ingreso a pesar de que estaba cerrado. Ella irrumpie sin aviso y fuera de horario. Él, a su vez, confundido inicialmente y luego intrigado por esta desconcertante turista británica, decide officiar de guía en una recorrida personalizada.

El museo guarda objetos e instrumentos referidos a crímenes tecnológicos, en cuyo contexto se nos relatan tres historias. Recortaremos una de ellas para abrir algunas líneas posibles de articulación a propósito del concepto de diagnóstico, transferencia, terror para el psicoanálisis, e instrumentalización.

Rolo Haynes le relata a Nish que ha trabajado en el Hospital Saint Junípero de Nueva York ofreciéndole a un médico un avance tecnológico insuperable para el diagnóstico de pacientes. Se trata de un implante neural removible que permite al momento de aplicarlo experimentar las conmociones físicas de otra persona que se elija a tales fines, sin por ello quedar afectado por los efectos de tales sensaciones.

El dispositivo se ofrece como la posibilidad virtual de sentir en el cuerpo propio lo que el otro está vivenciando, para así acceder a un diagnóstico certero, sin margen de errores. Es por esta vía que el Dr. Peter Dawson inicia su uso para diagnosticar, con absoluta precisión, pacientes con dolencias inciertas y complejas.

¿Es posible semejante cosa? ¿Qué entendemos por dolor? Como sabemos, el umbral del dolor de cada quien es singular. El dolor varía de acuerdo al entramado simbólico que cada uno haya tendido para atravesar esa experiencia. Con lo cual transferir esa escena intacta resulta una vana ilusión.

Lo cierto es que la curiosidad por el implante atrapa a nuestro buen Doctor, quien rápidamente lo incluye en su intimidad para duplicar su propio placer en el éxtasis de su partenaire. En uno de esos encuentros, el azar mete la cola, y en una ocasión en la que aún estaba conectado tecnológicamente a su pareja, ella se levanta de la cama y tropieza golpeándose accidentalmente un dedo del pie.

Él, sin proponérselo, siente en su cuerpo el sufrimiento físico debido al implante que los unía, y es ahí donde descubre un gusto extremo por el dolor. De allí en más, Dawson se irá alejando progresivamente de utilizar el implante para mejorar su práctica, y su meta pasará a ser la búsqueda incesante y compulsiva de reeditar esa experiencia.

Volviendo al método propuesto por Rolo Haynes como modo de precisión infalible en el diagnóstico, nos debemos preguntar:

¿Qué concepto de sujeto bordea esta práctica? ¿Qué cuerpo es el que está en juego? Se trata evidentemente de un cuerpo meramente biológico, no atravesado por lo simbólico.

La palabra del paciente no cuenta y, más aún, como se plantea en el episodio, suele entorpecer y hasta a veces distorsionar el diagnóstico.

La transferencia

Sabemos que ya en 1896 Freud, siguiendo a Charcot, había comenzado a interesarse por el relato que las pacientes hacían de sus síntomas. El síntoma solo podía entenderse si había un sujeto que pudiera relatar sobre su padecer. El síntoma en sí mismo perdía todo valor si no era singularizado y puesto en palabras con los circuitos lógicos discursivos que llevara a cada quien por vías asociativas propias.

¿Podemos comparar la objetividad que plantea el episodio en el diagnóstico y curación con el método de la hipnosis que da inicio al psicoanálisis?

Hipnotizar al paciente y hacerle hablar a su inconsciente, ¿no sería un modo de lograr la pureza máxima en la cura misma? Freud, como sabemos, desecha esta técnica, porque justamente con ella queda por fuera un sujeto que pueda y elija decir sobre su padecer. No es sin el sujeto, no es sin esos circuitos que nos anoticiaremos de lo inconsciente. Él no sabe que sabe, y ese saber se develará al hablar. El saber queda del lado del paciente y no del médico.

El yo ignora que sabe, pero no es sin su participación que ese decir cobrará valor de verdad subjetiva.

Si el hablar del enfermo es la vía de un método que deje sometido al paciente, ya sea bajo la hipnosis o bajo una sustancia química, el efecto no será el mismo y la transferencia cobrará ribetes no deseados para el despliegue simbólico singular de quien consulta.

Los analistas trabajan en el sentido inverso del implante neurológico. Si en este lo que está en juego es la pureza del síntoma, el análisis se nutrirá en cambio de la “impureza” con la cual el paciente transfiera sus síntomas.

El modo pulsional en el que se ha moldeado el sujeto será condición para la relación analista – paciente, y es desde la transferencia de esas modalidades pulsionales (que se articulan en el decir del paciente), que se abrirá paso la cura.

Valerse de instrumentos milagrosos y esterilizados de toda subjetividad (ideal de la ciencia planteado aquí para la cura exitosa), se paga de un modo muy despiadado para los pacientes. Porque los costean dejando al margen sus propias vidas, con la imposibilidad de rozar alguna verdad de su existencia, único margen de habilitar la elección de morir de otro modo al que hemos sido guionados.

Ausencia de terror

Al hacerse acreedor de este método, el Dr. Dawson compra con él un ideal de complementariedad imposible por estructura. Leemos aquí una renegación de la castración: pretender hacer de dos, uno.

Él supone que de este modo sorteas las diferencias y eso lo empodera y borra cualquier límite.

Es así que se engolosina con el dolor extremo. Luego de perder la

relación con su mujer por no poder detenerse en la carrera de infligirle dolor para excitarse, comienza a mutilarse el cuerpo.

Una vez separado de su cargo y aislado profesional y personalmente realiza sobre sí daños irreversibles buscando profundizar la experiencia del padecer.

¿Qué es lo que Dawson no podrá sustituir? El personaje podrá provocarse dolor, pero no podrá bajo ningún concepto, y este es el punto que lo desespera, hacer entrar la escena el terror.

Sabemos que el terror, a diferencia del miedo, implica el factor sorpresa y eso necesariamente remite a una dimensión de azar, de incertidumbre, del encuentro con la diferencia. El miedo, en cambio, implica un objeto, es miedo a algo ya significado.

Si Dawson todo lo controla con extrema exactitud, se autoexcluye del encuentro con ese factor sorpresa. Punto que remite a un goce autoerótico, y lo coloca en el lugar de resto.

Al cancelar la posibilidad del No-todo, Dawson anula el terror, condimento primario en la elaboración del dolor que investiga en su cuerpo una y otra vez vía el implante.

Sabemos que el placer, en el sentido del deseo, solo se puede habilitar si se le ofrece un marco, un borde.

Dawson aniquila en él el límite, reniega de un límite posible, y es así como queda ligado al goce mismo, desmezcla pulsional, pulsión de muerte que lo arroja a merced del objeto implante neurológico.

Es este objeto el que se ha vuelto su pantalla para ocultar el desencuentro estructural y, con él, el dolor de la existencia misma.

Ahora solo quiere experimentar dolores extremos y se hace adicto a ello.

Comienza a buscar víctimas en las cuales alimentar su goce. Ha quedado arrojado a la posición de un puro cuerpo que agoniza y vuelve a pasar una y otra vez por las extremidades de la vida: el circuito vida-casi muerte-vida.

¿Es responsable Dawson de la posición de objeto en la que se ubica? ¿Puede un sujeto elegir no entrar en la tentación de la completud y soportar el desvalimiento que le ha tocado en suerte?

Hay en Dawson una pretensión de ser Dios y no humano y eso lo ha pagado con su propio estado vegetativo. Ha arribado a una muerte en vida o a un no morir nunca.

La instrumentalización

El Dr. Peter Dawson acepta inmediatamente la propuesta que le hace Rolo Hayne para valerse del diagnosticador empático.

La elección de este médico para la propuesta y no otro, no ha sido azarosa.

Hayne le relata a la visitante del Museo Negro que escogió a este profesional por determinadas razones particulares. El Dr. Peter Dawson cargaba con varias muertes en su historial y se le propone el implante en el exacto momento en donde queriendo salvar la vida de un paciente de urgencia pierde la partida. Desconsolado por su fracaso aparece en escena el científico ofreciéndole la solución aparentemente mágica para erradicar el error de su clínica y quitar cualquier lugar al azar.

El Dr. Dawson, que necesita la constante aprobación del resto, ante su sensación de ser un médico mediocre acepta inmediatamente la implementación del artefacto.

Vemos cómo el concepto de Instrumentalización acuñado por Contardo Calligaris cobra materialidad en el personaje. No soportar la incertidumbre, querer hacer de un saber supuesto, un saber sabido.

Lo insoportable para él de su propia falla, lo lleva a instrumentalizarse a otro al precio de perderse como sujeto y en consecuencia arrasarse con la subjetividad del paciente. Él ya no piensa, el implante habla por él, arma en su mente una biblioteca mental de síntomas, con la pretensión de resolver un universo cerrado que pudiera alojar toda respuesta posible.

Un detalle final de la trama: la población de pacientes expuestos al diagnóstico por implante neurológico está integrada por ciudadanos vulnerables y sin seguro médico.

Esto es, pacientes en donde la elección no es tal, ya que se ven arrojados a su suerte en la anomia de las instituciones y sus guardias inciertas. Un modo de hacer de la pobreza económica, miseria de lo humano, particularismo que en su dinámica de mercado termina arrasándolo todo.



S04E06

Black Museum / Museo negro

Oscuras adicciones

María Paula Paragis

En el campo del Psicoanálisis, suele decirse que el adicto es alguien que rompe absolutamente con el Otro y que posee una certeza de goce en relación a la sustancia/objeto: sabe que aquello otorga un goce y no hay pregunta al respecto. Este posicionamiento subjetivo reviste un desafío muy particular en la clínica, en tanto se intenta ofertar un espacio para la palabra allí donde el paciente ha encontrado otra solución para su angustia, por lo cual cabe preguntarnos: si realmente se ha producido una ruptura absoluta con el Otro, ¿por qué consultan estos pacientes? ¿Qué particularidades reviste su entrada en análisis?

A partir de buscar respuesta a estos interrogantes, consideraremos que se trata de una de las modalidades del padecimiento psíquico que no se organiza según las vías de las formaciones del inconsciente, en tanto la escena analítica no se encuentra comandada por un movimiento libidinal que se ordene respecto del despliegue de la cadena de saber inconsciente.

El recurso del cine como caso clínico

Tomaremos como material para el análisis una de las historias presentadas en el episodio *Black Museum* de la serie televisiva *Black Mirror*, ya que consideramos que el cine permite desplegar, a partir de recortes de pocos minutos de duración, una verdadera ocasión de pensa-

miento donde se despliega la subjetividad de los personajes y donde es posible ubicar la singularidad que el caso presenta. Esta narrativa es particularmente propicia para la lectura de algunas presentaciones clínicas actuales, como las adicciones, que revisten gran complejidad y sobre las cuales suele primar una intención generalizante.

El episodio presenta a Rolo Haynes, quien en el pasado fue un reclutador de investigación neurológica y persuadió al Dr. Peter Dawson para que adopte un implante neurológico que le permita sentir las sensaciones físicas de los demás, transmitiendo información de un cerebro a otro, pero sin que ello acarree consecuencias físicas para él. Dawson utiliza esto para sentir el dolor de sus pacientes, pudiendo reconocer una amplia gama de enfermedades y proporcionar diagnósticos muy precisos. Mientras tanto, también usa la interfaz durante las relaciones sexuales con su novia, aumentando el placer para ambos. Un día, llega a la guardia del hospital un senador que presentaba un dolor desconocido. Dawson continúa usando el implante para arribar al diagnóstico a medida que el paciente agoniza, hasta que finalmente muere. Esto produce en el médico un súbito desmayo, haciendo que experimente la muerte y vuelva del más allá. Dicho suceso modificó el funcionamiento del implante, a la vez que cambió la relación de Dawson con el dolor: ahora le encantaba, lo vivía como placentero. Rápidamente él comienza a utilizar el sufrimiento de sus pacientes para satisfacer su excitación sexual, incrementándose su ansia y cada vez necesitando más. Finalmente, su conducta atenta contra el bienestar de sus pacientes, lo cual hace que sea expulsado del hospital. Padeciendo los síntomas de la abstinencia, comienza a mutilarse a sí mismo. Al darse cuenta de que no puede auto-infligirse miedo (y, por lo tanto, placer adicional), Dawson ataca con un arma de fuego y mata a un vagabundo con quien utiliza el dispositivo; pasaje al acto que finalmente lo deja en estado vegetativo.

Los avatares de la pulsión

A partir de la breve reseña del caso ficcional de Peter Dawson es posible vislumbrar que en estas situaciones clínicas cobran especial importancia el cuerpo pulsional y las acciones impulsivas, puesto que

se trata de modalidades particulares de tramitación del padecimiento psíquico a nivel del cuerpo, lo cual supone un estatuto diferente al de las formaciones del inconsciente.

La pregunta de Freud por la problemática de lo pulsional se remonta al lugar formal que tiene el dolor en la teoría psicoanalítica, para lo cual se sirve del par de opuestos sadismo-masochismo. En un principio, trabajaba con la hipótesis de que el sadismo era lo primario en la constitución subjetiva. Sin embargo, el objeto del sadismo no es cualquiera: es, precisamente, el sufrimiento del otro, por lo cual se formula la siguiente pregunta: ¿cómo podría buscarse el dolor del otro si no hubiera un registro del dolor en el propio cuerpo?¹. No habría posibilidad de pensar al sadismo sin considerar una experiencia masochista previa, por lo cual se postula el masochismo erótico primario. La redefinición del estatuto de lo pulsional se alcanza con la formalización de la pulsión de muerte como “estímulo interior no ligado”, en tanto relaciona el estatuto del dolor y del monto de afecto, a la vez que articula con el problema del sadismo y del masochismo. En este sentido, Freud ubica un goce pulsional que no cae bajo el principio de placer. Desde esta perspectiva, se resignifica el valor de lo “no ligado”, con lo cual “se redefine el lugar del afecto y la inscripción de lo hostil en relación al “cuerpo propio”, vía la experiencia de dolor”². Dichas tendencias destructivas apuntan a resguardar el placer propio, no contradiciendo el principio de placer, ya que se trata de la trasposición de la pulsión de muerte hacia los objetos del mundo exterior, un desvío hacia afuera, del orden del sadismo. “La trasposición al exterior da cuenta del pasaje de *ser un cuerpo a tener un cuerpo*, y la libidinización del objeto supone una operación homóloga, en la que lo que se transfiere es el objeto mismo que era el propio sujeto [...]”³. Sin embargo, un sector permanece en el interior del organismo porque no toda la pulsión de muerte se traspone al exterior. De este modo, el sadismo permitiría pensar la constitución del cuerpo y del yo, pero existe un elemento que escapa a esta constitución, permaneciendo fuera del

1. Freud, S. (1915) “Pulsiones y destinos de pulsión”, en *Obras Completas*, Vol. XXI, Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1986.
2. Laznik, D. *et al.* (2003) “Anudamientos de lo no ligado”, en *Anuario de Investigaciones*, Vol. XI, p. 447-452, Buenos Aires, Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires. p. 6.
3. *Ibíd.*

cuerpo. Dicho residuo interior de la pulsión de muerte -refugio de la satisfacción pulsional- se ubica por fuera del cuerpo especular.

Volviendo sobre el caso ficcional del Dr. Dawson, ¿por qué a partir del episodio en el cual él vivencia la muerte de uno de sus pacientes su relación con el dolor se ve trastocada? Podríamos tomar lo que presenta Freud al introducir dos modelos ficcionales para intentar formalizar la constitución del aparato psíquico: la vivencia de satisfacción y la vivencia de dolor. Ambas vivencias comparten un común denominador: la elevación de la tensión en el aparato establece la tendencia a la descarga a través de “vías facilitadas”. No obstante, “el dolor deja como secuela unas facilitaciones de particularísima amplitud”⁴. Dicha facilitación pareciera generar en Dawson un nuevo camino hacia la obtención de placer, a partir del dolor ajeno. Es así como se embarca efectivamente en prácticas de sadomasoquismo con su pareja, utilizando el dispositivo de transmisión sináptica como un medio para tener ambas sensaciones: el dolor de ella y el consiguiente placer propio. Este elemento que hasta entonces era utilizado con fines profesionales, pasa a tener la función de instrumento de goce. Aquí se verifica que “*no se goza el dolor mismo, sino la excitación sexual que lo acompaña*”⁵. Dejando de lado los detalles ficcionales en relación al dispositivo que el Dr. Dawson utiliza, entendemos que “una vez que se ha consumado la trasmudación al masoquismo, los dolores se prestan muy bien a proporcionar una meta masoquista pasiva, pues tenemos todas las razones para suponer que también las sensaciones de dolor, como otras sensaciones de displacer, desbordan sobre la excitación sexual y producen un estado placentero en aras del cual puede consentirse aun el displacer del dolor. Y una vez que el sentir dolores se ha convertido en una meta masoquista, puede surgir retrogresivamente la meta sádica de infligir dolores; produciéndolos en otro, uno mismo los goza de manera masoquista en la identificación con el objeto que sufre. [...] El gozar del dolor sería, por tanto, una meta originariamente masoquista, pero que sólo puede devenir meta pulsional en quien es originariamente sádico”⁶.

Podríamos conjeturar que la ferocidad con la que se desata la

4. Freud, S. (1895) “Proyecto de psicología” en Obras Completas, Vol. I, Buenos Aires: Amorrortu Editores. p. 366.

5. Op. Cit., Freud, S. (1915). p.123.

6. Ibíd., p.p. 123-124.

adicción de Dawson se encuentra ligada a aquellos restos de la pulsión de muerte que no han sido traspuestos al exterior. Este campo de goce pulsional que no cae bajo el principio de placer nos acerca a la noción de compulsión de repetición, la cual “introduce una modalidad diferente de tramitación del fracaso de la ligadura, en tanto se juega la aparición de un elemento que vuelve siempre al mismo lugar”⁷. Es ese circuito el que emprende Dawson una y otra vez en busca de la experiencia de dolor, del mismo modo que lo hace un adicto a la droga o un alcohólico, en un eterno retorno de lo mismo. Esta repetición señala la incapacidad de modificar la posición del sujeto frente a ese goce, lo cual en muchos casos lo termina guiando hacia su propia destrucción.

Considerando que ello ocurre con las adicciones (sin importar cuál sea el objeto de la adicción), podríamos leer que los actings, la irrupción pulsional, eterno retorno de lo mismo, son “diferentes maneras de poner en juego la aparición de lo que vale por lo real en el análisis, aparición que implica un obstáculo en el devenir de la cura. Pero, es a la vez su entrada en la escena analítica lo que permite abordar lo que de otro modo hubiera sido inabordable. Así la repetición, en tanto marco de la satisfacción pulsional, permite indagar la singular posición del sujeto con respecto al goce según el modo en que ésta se despliegue en la escena analítica al entramarse con la transferencia”⁸.

Dichas modalidades transferenciales de gran prevalencia en nuestros días presentan una compleja versión del Otro, para la cual la angustia suele ser lo único con lo que se cuenta para responder a una demanda enloquecedora, situación que actualiza la posición traumática inicial -signada por el desamparo, la dependencia y el lenguaje-. El sujeto quedaría entonces reducido a ser un puro objeto de la voz del Otro, Otro que lo requiere en tanto presencia y del cual resulta difícil poder sustraerse. Las impulsiones indican ese borde complejo de la existencia que estos pacientes suelen transitar: El pasaje a la acción, frecuentemente bajo la forma del pasaje al acto, instituye el único modo de sustracción respecto de ese Otro que los melancoliza y atormenta. Precisamente esto es lo que ocurre en la viñeta sobre el Dr. Dawson, en tanto él se encuentra atrapado en la demanda de un Otro que le reclama más y más dolor, de un modo insaciable, sin límite. Se trata

7. Op. Cit., Laznik et. al. (2003). p. 8.

8. *Ibíd.*, p.8.

de un imperativo de goce que siempre pide más, en el cual no se puede decir que no a la demanda: hay un Otro que dice “tomame”. El sujeto, que no puede faltarle a ese “amante feroz”, se reduce a sí mismo a simples despojos, mutilando su cuerpo poco a poco hasta finalmente precipitarse a la muerte como la única vía para poner fin a aquella demanda intolerable.



Czarne Lusterko

Reprogenética y terapia cognitivo conductual

Rocío Magalí Legarralde
Lucía Amatriain

Mientras se aguardaba la Temporada 5 de *Black Mirror*, Netflix lanzó una versión intermedia que retoma los temas de episodios anteriores e introduce algunos nuevos. Con el nombre de *Czarne lusterko* (pequeño espejo negro), fue producida por la televisión polaca ofreciendo cuatro miniaturas de 15-20 minutos de duración. Se abordan allí la reprogenética (una asignatura pendiente de la serie) y las terapias cognitivo-conductuales, tema ya adelantado en los clásicos *Blanca Navidad* y *Arkangel*.

Siempre en versiones distópicas, se presenta además el drama de un adicto a la realidad virtual (“69.90”), que termina entrampado en su aventura tecno-mercantil. O la tragedia de una pareja de *youtubers* (“The Breakup”), que recibe, desde la nube, su propio mensaje en forma invertida.

¿El *summun* de la felicidad?

A diferencia de los otros episodios de la temporada polaca, el destinado a la terapia cognitivo-conductual se extiende a 30 minutos. Una pareja atraviesa una difícil convivencia, plagada de quejas cruzadas, peleas y reclamos constantes. Ella le reprocha no sentirse escuchada, y él no logra entender el porqué de sus enojos e insatisfacciones.

Desorientado, decide confiar sus conflictos de pareja a un compañero de trabajo, quien le recomienda una nueva aplicación que funciona a través de un implante. El slogan del programa resulta ya inquietante: “nuestros servicios son escogidos sólo por aquellos que saben exacta-

mente qué quieren de la vida”: son las palabras que utiliza el médico cuando recibe al joven en su consultorio, refiriéndose al dispositivo como *aplicación terapéutica*.

Luego de un proceso de calibración, el médico le garantiza que el dispositivo analizará su pareja y lo ayudará a tomar las decisiones correctas basadas en información conductual recogida de manera instantánea. El joven responde que sólo quiere que ella sea feliz a su lado, y el médico ratifica que la terapia garantiza al 100% un aumento en el monto de felicidad de la relación.

Así, la aplicación se presenta con el propósito de hacer más placentera la vida de su pareja, y como consecuencia directa también su vida. El método aparece como sencillo: el input analiza a su partenaire y estableciendo sus distintos indicadores anímicos que marcan porcentajes, a partir de los cuales arroja opciones potenciales para que el joven tome las decisiones correctas que impliquen el menor riesgo posible de discrepancias y discusiones.

De este modo, el sistema sugiere alternativas, indicando los respectivos porcentajes de mejora en las distintas esferas anímicas de su compañera. Una vez llevada a cabo la acción, muestra cómo repercute la misma en los niveles de satisfacción del estado emocional de aquella.

Como era previsible, en un principio todo transcurre en armonía. La convivencia mejora de manera notoria y se percibe una armonía basada en la satisfacción de las expectativas. Pero poco a poco, cuando él empieza a preguntarse por su propio deseo, la aplicación comienza a arrojar mensajes de error: el objetivo no es válido y sus argumentos insuficientes, debido a que la meta de la terapia es elevar el monto de felicidad en la relación pero... ¿qué hay con su propia felicidad? Cuando intenta abordar los motivos que le hacen obstáculo a su propio bienestar, el sistema indica un potencial riesgo en el tema de conversación. La claudicación, el retroceso ante su deseo, comienza a expresarse en síntomas y angustia.

Y en la suma de todos los miedos, cuando el joven finalmente decida conversar acerca de su malestar con su pareja, el sistema evaluará dicha acción como un potencial peligro que podría ocasionar una reacción negativa. Aun así, él decide seguir adelante, abriendo una grieta en la configuración de la aplicación, con consecuencias inesperadas.



Czarne Lusterko

1%

Distopías de la genética

Eduardo Laso

La ciencia produce un saber conjetural, crítico y en permanente cambio y revisión. No propone verdades ni certezas, sino un saber hipotético validado por evidencias parciales, posible de ser cuestionado y eventualmente cambiado. El conocimiento científico ha adquirido un lugar de prestigio y confiabilidad en el imaginario social desde el triunfo de la ciencia moderna en el siglo XVI. Pero en tanto práctica social, no escapa a los usos políticos que puedan hacerse de sus productos teóricos y técnicos.

Michel Foucault propuso el concepto de *biopoder* para aludir a la práctica propia de los estados modernos de utilizar técnicas que apunten a subyugar los cuerpos y controlar las poblaciones. En su *Historia de la sexualidad*¹, el pensador francés señalaba un cambio en el ejercicio del poder por parte de los Estados en los últimos dos siglos: si antes el poder se basaba en la capacidad del soberano de dar muerte, ahora se asienta en la capacidad de gestionar la vida, controlarla, organizarla y mejorarla. En ese aspecto, las ciencias naturales —especialmente la biología, la genética y la bioquímica— son empleadas en esta estrategia de poder por la cual se toman ciertas conjeturas científicas como verdades indiscutibles, apoyándose en el prestigio ganado por la ciencia como garante de una producción de saber testado y verificado. Y así, las teorías de la biología y la genética se proyectan en el futuro como la base de estrategias de control y regulación social.

1. Foucault, M.; *Historia de la sexualidad. La voluntad de poder* (2007), Buenos Aires, Siglo XXI.

Sus conjeturas pasan a ser certezas, y las probabilidades devienen a ser predicciones. Modo mediante el cual la ciencia derrapa en ideología.

Recientemente el Consejo Nuffield sobre Bioética concluyó que es “moralmente permisible” la modificación intergeneracional del genoma humano. “Consideramos que la edición del genoma no es moralmente inaceptable en sí misma”, dijo la profesora Karen Yeung, presidenta del grupo de trabajo que produjo el informe. El informe abre así a la posibilidad de tener bebés de diseño. Se habilita así una nueva oportunidad de llevar a cabo una política de eugenesia a nivel humano en el que las modificaciones de los genes se emplearían para fines de mejora y de cosmética, en función de los caprichos y gustos de los padres, según lo que entiendan sería lo “deseable” para sus hijos. Entre las voces críticas, Marcy Darnovsky, del Centro de Genética y Sociedad, en California, comentó “han tendido una alfombra roja para el uso irrestricto de la ingeniería genética heredable, y una edad dorada en la que algunos son tratados como “poseedores” genéticos y el resto como “desposeídos”.

La ideología científicista alienta la ilusión de que saber y ser se recubren mutuamente sin resto. Vieja ilusión de saber y control absoluto, sueño racionalista en el que todo lo real es racional y todo lo racional es real. Pero siempre hay algo que escapa al cálculo y control racionales: la presencia de algún elemento de azar en el funcionamiento de la naturaleza. Singularidades incalculables que escapan a los mecanismos de control biopolítico.

Diferente del azar y efecto irreductible a lo simbólico, el psicoanálisis viene a incluir al sujeto como un singular no saturable por lo biológico ni por el lenguaje.

1 % como cifra de la singularidad no codificada

El capítulo *1 %* de la serie-homenaje a *Black Mirror* realizada por la televisión polaca, imagina una sociedad en la que la biopolítica del futuro, de la mano de la genética, deviene una etapa superior del esencialismo determinista. Si el discurso religioso viene sosteniendo que el sujeto humano ya está presente en las células reproductivas (por lo que el aborto sería un asesinato), la genética nos dice que el sujeto humano no sólo ya está en las células, sino que sus genes nos

informan cómo será ese sujeto luego de nacer. Su ser mismo ya estaría decidido en el determinismo genético. Y esta capacidad predictiva que supuestamente proveería la genética se traduce en la implementación de una política dirigida a los futuros miembros de la sociedad, determinada por lo que los estudios genéticos arrojen como probabilidad estadística. Dichos exámenes permitirían saber de antemano si los futuros nacidos serán “genios” o “asesinos”. Con una probabilidad del 99 al 100 %. Casi una certeza. Casi...

En este escenario distópico, el Estado tiene derecho de apropiarse de aquellos sujetos que se tornen genéticamente “personas de interés”, sea porque son potenciales genios, o eventuales psicópatas.

La empleada a cargo de tomar los tests a las mujeres embarazadas representa el biopoder burocrático, que transforma una probabilidad estadística particular, en la determinación sobre un singular, sin contemplar que éste pudiera estar dentro del 1 %. Desde la certeza de lo general, se aplasta la posible excepción. Ese 1 % se vuelve aquí el nombre de la singularidad que queda anotada como cifra para luego forcluirse, como si no existiera. Se elimina así la brecha que introduce el no-todo: la certeza del estudio es del 99 %, pero a ese 1 % restante se lo deja de lado, haciendo del resultado estadístico un universo totalizador. También se deja fuera de consideración el factor de error maquínico o humano bajo la ilusión de un saber totalizador de la ciencia, a la que ésta nunca podría aspirar.

“Libertad” para el aborto

Luego de que la pareja se entera que su futuro hijo está clasificado por el test genético en la categoría 39-22 (desviación psicótica, asesinos, psicópatas, personas que no pueden vivir en sociedad) se produce un debate inútil en torno de los resultados que el estudio arrojó, para darse no contra la ciencia, sino contra el discurso biopolítico disfrazado de jerga científica en el que las probabilidades se leen como una predicción infalible. La técnica les informa didácticamente que todos tenemos un patrón que seguimos en la vida, el cual se rige por ciertos factores: intuición, subconsciencia, inclinación a comportamientos específicos. Y que la fiabilidad del estudio es del 99 %. Para un niño en categoría

39-22 el futuro está determinado y el Estado tiene una política para esos potenciales sujetos: al cumplir los 6 años se los lleva a un establecimiento especial para que vivan de manera apropiada a su condición de psicópatas. Vale decir, como prisioneros. Como en el film de Steven Spielberg *Minority Report*², hay aquí una sentencia previa, basada en los datos que la genética proveería, elevada a oráculo sagrado por el biopoder de turno.

La discusión que se desarrolla a partir de allí con los padres pone en juego el nivel de prejuicio y discriminación de esta lógica: la técnica pasa a referirse al futuro niño como una amenaza para la sociedad, como un asesino o un violador, al punto que la madre dice irónicamente “Usted señora lo sabe todo. Mi hijo aún no ha nacido, pero resulta que ya lo conoce mejor que yo”. Y le grita que no tiene derecho a planear una vida que aun no ha sucedido. “¡No puede ser que las personas no tengan influencia sobre aquello en lo que se convertirán!” y señalan la paradoja de que la estrategia implementada por el Estado no previene la criminalidad, sino que la produce con su política de nominación y segregación.

En este escenario futuro, el aborto está permitido. Pero en el episodio, la libertad para abortar es en verdad la única alternativa que el biopoder estatal le deja a esta pareja, que queda atrapada en un vel alienante en el que, elija lo que elija, pierde al hijo, que ya ha sido condenado: o la prisión, o no nacer. El derecho a decidir si se desea o no tener un hijo se pervierte en esta situación en la que el deseo de maternidad no está en cuestión; al contrario: es ese mismo deseo materno el que puede conducir a la decisión de abortar, en tanto la madre y el padre no desean para su hijo una vida de condenado. En este contexto, y como ironía situacional, la empleada de la clínica llama para avisarles que hubo un error en los datos y que la categoría del niño es otra más benéfica, pero el llamado se produce justo en el momento en que la pareja ya puso en práctica el procedimiento para abortar. El padre está tan embargado de dolor que ni siquiera ve el teléfono, suponiendo que es su insistente madre. De pronto advierte que es la clínica y atiende... Nunca sabremos si demasiado tarde.

2. Steven Spielberg, *Minority Report*, 2002.



Bandersnatch

Una “Rayuela” para Mr. Brooker

Juan Jorge Michel Fariña

¿Puede Bandersnatch, la película interactiva de Netflix ser la ocasión para revisar la obra de Cortázar? Este comentario está organizado a la manera de una rayuela: ocho casilleros, que van desde la tierra al cielo, y que como en el juego pueden ser saltados al antojo del lector. A 55 años de la inmortal “Rayuela” de Julio Cortázar, lo que sigue es un homenaje a esa contranovela genial y una nueva invitación a pensar, a partir de la contingencia, los anudamientos de la culpa y la responsabilidad.

TIERRA. Según Charlie Brooker, creador de la serie *Black Mirror*, “Bandersnatch” tiene cinco finales posibles y un trillón de combinatorias para llegar a ellos. ¿Es esto realmente posible?

1. La referencia es el texto de Ignacio Lewkowicz “Opción, elección, decisión”. “Opción” se aplica a los sistemas cuyos grados de libertad son limitados, como los que se desprenden de la lógica binaria, y su forma paradigmática es el algoritmo computacional. En el film se trata de la forma más evidente, que se experimenta desde el inicio mismo con la alternancia banal entre las dos marcas de copos de maíz para el desayuno. “Elección”, supone ya sistemas abiertos, en los cuales existen diferentes caminos y el individuo debe, haciendo uso de su raciocinio y voluntad, sopesar la información disponible para obrar del modo que entiende más adecuado. En el film se accede a este grado de sofisticación retomando el relato una y otra vez, ponderando el interés de las múltiples historias disponibles. Finalmente, “decisión”, en el sentido fuerte, se reserva para aquellos actos en los que el conocimiento disponible resulta insuficiente para dar cuenta de la complejidad del caso.

En esta variante, suplementaria de las anteriores, es la singularidad de la situación la que funda a posteriori una nueva verdad sobre el destino del sujeto.

2. *Bandersnatch* ofrece un periplo que abunda en opciones, las cuales dan lugar al publicitado trillón de combinatorias; pero en la salida situacional lo que se impone es una, y sólo una, crucial e íntima decisión del sujeto.

3. Se trata de volver a leer los capítulos de “Rayuela”, de Julio Cortázar. Aunque en el film las menciones son a la saga de “Elige tu propia aventura”, la interlocución más productiva es sin duda con la obra de Cortázar, cuyo “tablero de dirección” invita desde la primera página al singular recorrido de la obra: “A su manera este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros. El primero se deja leer en la forma corriente, y termina en el capítulo 56, al pie del cual hay tres vistosas estrellitas que equivalen a la palabra Fin. Por consiguiente, el lector prescindirá sin remordimientos de lo que sigue. El segundo se deja leer empezando por el capítulo 73 y siguiendo luego en el orden que se indica al pie de cada capítulo. En caso de confusión u olvido, bastará consultar la lista siguiente (...)”

4. ¿Conocía Charlie Brooker la versión en inglés de “Rayuela”, traducida por Gregory Rabassa como “Hopscotch”, disponible desde 1966 por Random House? Tengamos en cuenta que la saga de “Elige tu propia aventura” fue publicada en la década del 80, quince años después que la obra de Cortázar...

5. *Bandersnatch* está pleno de guiños literarios, filosóficos y cinematográficos: “La repetición”, de Kierkegaard; “Las tres vidas de Antígona”, de Zizek; “Corre Lola corre”, de Tom Tykwer; “El día de la marmota”, de Harold Ramis; el film polaco *Przypadek*, de Kieslowsky... y por cierto “Alicia en el país de las maravillas”, de Lewis Carroll, de la que toma no sólo los retruécanos del título, sino la mítica figura del conejo, clave de la trama.¹

6. En el film polaco *Przypadek* (“El Azar”, Kieslowsky, 1987), Witek,

1. Los “casilleros” de “El azar” y “Corre Lola corre”, fueron tomados de nuestra editorial de noviembre 2016, a la que remitimos para nuevas interlocuciones con estas y otras películas: <http://journal.eticaycine.org/Corre-Antigona-corre> Sobre “El día de la marmota” (Groundhog Day, en el original inglés, “Hechizo del tiempo” en España), ver el esclarecedor artículo de Eduardo Laso “La responsabilidad por la repetición” en <http://journal.eticaycine.org/La-responsabilidad-por-la-repeticion>.

un estudiante de medicina que ha extraviado su vocación, se entera de la inminente muerte de su padre y va presuroso a sacar un pasaje para viajar a Varsovia y verlo antes del fin. Pero llega tarde a la estación y debe correr el tren, que ya comienza a alejarse del andén. Witek hará tres carreras diferentes para alcanzar desesperadamente el último vagón. En la primera logra abordar el tren. En la segunda es detenido por un guarda con quien tiene un altercado y termina en prisión. En la tercera, el tren se le escapa por un palmo de mano y queda desolado en la estación. A cada uno de los desenlaces sigue una historia diferente, de manera que el film se despliega en esas tres vidas divergentes. Vidas que son una misma pero vista desde distintas perspectivas. En las tres están presentes tanto la política como el amor, y toca a los espectadores juzgar las elecciones del personaje. Todo bajo el desquicio de la Polonia estalinista, para indicarnos con el giro final del argumento que el caos no puede ser suprimido sino como mucho suspendido, cada vez, en el instante de la decisión.

7. En *Corre, Lola, corre* (Run Lola Run, Tom Tykwer, 1998), Lola recibe un llamado telefónico de su novio, quien ha perdido accidentalmente 100.000 Marcos que pertenecen a un traficante. Si no consigue el dinero en 20 minutos, es hombre muerto. Ella promete encontrarse con él para ayudarlo a resolver el problema, aunque no tiene la menor idea de cómo hacerlo... Inicia una carrera hasta el lugar de la cita, pero llega tarde y ya su novio, desesperado, está asaltando una tienda. Ella intenta intervenir y muere asesinada por un policía. La secuencia comienza nuevamente, pero en esta segunda carrera Lola evita algunos obstáculos para llegar antes a su cita. Lo logra, pero esta vez es su novio quien muere atropellado. Vuelta a comenzar, y en su tercera carrera Lola hace una pausa para encomendarse a la diosa Tyché: entra a un casino y apuesta en la ruleta, ganando el dinero necesario para resolver el problema. Pero su cambio de itinerario alteró los hechos, introduciendo nuevas variantes en la historia, con un giro final que no adelantaremos aquí. Inspirada en la teoría del caos y el “efecto mariposa”, como “Bandersnatch”, la película trata sobre el azar, el destino y sobre todo la contingencia en las elecciones del sujeto.

8. El eje analítico de “Bandersnatch” es, por fin, la cuestión de la culpa y la responsabilidad. El pequeño Stefan demora la partida buscando en vano el conejo de peluche y al hacerlo pone en marcha la rueda del azar. La culpa que deviene, dirigida primero al padre y luego sobre sí mismo, no dejará de insistir. Las escenas que se repiten hasta la saturación, están allí justamente para evidenciar la inutilidad de ese camino, que en sus variantes conduce siempre a lo mismo, la punición perpetua. El entierro fallido, o el torpe descuartizamiento son sus derrapes más evidentes. Pero incluso la huida hacia adelante, la aparente salida que ofrece el futuro, señala los efectos ominosos en la generación siguiente, cuando Pearl, la bebé de Colin, ya adulta, intenta retomar la programación del videogame de Stefan, cayendo en el mismo atolladero.

CIELO. Pero en la repetición también hay diferencia. Y toca al espectador rescatar(se) de esa serie con su propia decisión, la cual por cierto no está prevista en el diagrama de flujo sino que resulta suplementaria respecto de su lógica. No se trata de matar al padre en lo real, sino de salir al encuentro del conejo perdido, pero en la Otra escena y a la manera en que lo propone la pluma de Cortázar en su primer capítulo: “andábamos sin buscarnos, pero sabiendo que andábamos para encontrarnos”.²

2. Por eso el Cielo no es algo que está por encima de la Tierra, sino en la superficie de esta, pero a una distancia siempre incierta. Uno se acerca y se aleja por su único costado, como en una banda de Moebius, o a la manera en que los niños juegan a la rayuela.



Epílogo

Ética y distopía

La *con-fusión* entre realidad y ficción

Christophe Baidi

Desde los grandes clásicos literarios o cinematográficos hasta las creaciones hipermediáticas actuales, las distopías nos cuestionan sobre el vínculo social de otros mundos posibles representados. Concordamos con el hecho de que, a diferencia de la utopía, *lugar que no existe*, pero que vuelve presente un Ideal, la distopía nos muestra qué sería de este último en una sociedad *contra-utópica*. ¿Podemos sin embargo limitar la distopía a una simple prevención de lo que podría sucederle a lo colectivo bajo el yugo de tal dictadura, humana o tecnológica, o de tal evolución social o de tal apocalipsis?

Un interrogante emerge a menudo en el fondo de la intimidad de cada uno cuando nos confrontamos a este espectáculo particular: el del acto y la responsabilidad subjetiva. Desde el héroe de ficción que se encuentra ante un dilema hasta la identificación con el personaje de la acción que está ocurriendo, la distopía nos empuja a cuestionarnos sobre cuál sería la posición a mantener, o no, de forma singular o colectiva. Así pues, ¿no sería más relevante cuestionar lo que la distopía y su puesta en escena revela sobre nosotros, nuestras angustias, nuestros fantasmas o nuestra ética? ¿De nuestra *humanidad*?

El episodio *Nosedive* de la serie *Black Mirror* (temporada 3, episodio 1) que presenta una sociedad basada en una calificación social constante puede asustarnos con sus efectos de alienación y desubjetivación, que reducen la opacidad humana a una fachada en constante representación. Algo como una culminación de la *sociedad del espectáculo* tal y como la concibió Guy Debord. Sin embargo, la distopía presentada aquí, ¿lo es también para un Xi Jinping, el actual presi-

dente chino, que está estableciendo un sistema similar en su país? (Referencia: Programa de radio La Clique Analytique #1).

Y usted, ¿hasta dónde estaría dispuesto a llegar para calificar al otro, a su chofer privado o al del coche compartido, a su apartamento de alquiler o al último restaurante en el que estuvo? ¿Por qué no a su vecino o a su amigo? ¿Por qué no a usted mismo?

El hombre en el castillo, la ucronía de Philip K. Dick, que imagina unos Estados Unidos de América modernos donde el nazismo habría triunfado durante la Segunda Guerra Mundial, puede proyectarnos en una apoteosis pavorosa. Sin embargo, ¿representa ésta una distopía para los militantes más extremistas, desde el Ku Klux Klan hasta los círculos neonazis como los que pudieron marchar orgullosamente en Charlottesville (Estados Unidos) en el verano de 2017, cantando consignas como “Los judíos no nos reemplazarán” o “White lives matter” (Las vidas de los blancos cuentan, en respuesta al movimiento Black Lives Matter, consecuente a los diversos atropellos cometidos por la policía contra las personas negras en los Estados Unidos)?¹ ¿Sería la distopía de una persona la utopía de otra? En términos más generales, ¿qué es lo que causa la distopía?

Aquí entra entonces en juego la pregunta sobre la ética. Más allá de una reflexión filosófica sobre la moral que ésta implica, podemos intentar inclinarnos por una segunda acepción del concepto: nuestra consideración por el Sujeto y el discurso que se nos presenta, y nuestro necesario cuestionamiento sobre el lugar desde cual hablamos. ¿No tenemos entonces la tarea de convertirnos en *contemporáneos* de nuestro tiempo, de retroceder un poco para interrogar lo que se dice allí de nuestra humanidad según el modo narrativo singular que observamos?

El vínculo social se origina en el contrato colectivo de una enajenación de una parte de nuestra libertad, a cambio de una ganancia de seguridad, proporcionada por un tercero que sería un poder superior, un gobierno, con sus emanaciones institucionalizadas como la Justicia o la Seguridad Social. Así, el vínculo con el otro está mediado por todo un sistema de valores, de significantes, que gobiernan los intercambios sociales y permiten el abandono de la ley del más fuerte por un Estado

1. Ver a este propósito el reportaje « *Charlottesville : Race and Terror* » de *Vice*, presentado por Elle Reeve (14 agosto 2017).

de Derecho. Esto es lo que S. Freud traduce psicoanalíticamente como renuncia a la satisfacción de una parte de sus pulsiones, de su goce, para tener la garantía de que el otro, en el mismo movimiento, no venga a privarme de mis posesiones ni a hacerme su objeto. Por lo tanto, cada uno llega a ponerse bajo la égida de Eros, bajo las fuerzas pulsionales de ligazón del lado de la vida, y pone en movimiento sus capacidades de sublimación.

Pero, ¿qué sucede con el vínculo social cuando este sistema se derrumba? Cuando el sistema de intercambios simbólicos ya no está garantizado por las instituciones y se lleva a cabo una regresión, ¿qué puede limitar el goce que se puede ejercer a su antojo? En un mundo devastado por hordas de caminantes cadavéricos (*The Walking Dead*), ¿debo considerar al otro como un peligro del que debo defenderme para asegurar mi supervivencia, o como un próximo solidario, con quien asociarme e intentar recrear vínculos?

Una miríada de otras series podrían completar esta lista, cada una con su propia dimensión, pero aquí no se trata de hacer un catálogo. El punto es más bien ver cómo el discurso distópico muestra un Otro lugar, realmente no tan lejano. Si el acto no proviene sino del sujeto, del *uno para uno*, la dimensión grupal aparece, no obstante, en la responsabilidad individual de cada uno, en su propio compromiso hacia sí mismo y hacia el otro, más allá de cualquier disolución dentro de la masa.

La relación se vuelve entonces intrínsecamente compleja entre lo que puede ser representado del vínculo social a través de la distopía y la manera como la política, como poder legítimo y legitimador, prescribe leyes e institucionaliza prácticas, en lo que sería una ética. Y ¿hasta qué punto la ficción y la realidad se disocian o entran en colusión?

Traducción: Adriana Tarazona.

Una versión preliminar de este artículo fue publicada en el número cero / edición piloto de LAPSUS NUMÉRIQUE *Questions de société et cultures contemporaines par les arts & la psychanalyse*, editado en colaboración por Jérémy TEBOUL, Paul HENRY DE VILLENEUVE, Théo LUCCIARDI, Sébastien FIRPI, Christophe BAIDI, Raphaël MÉNARD, Amélie DIMECH, y Aurelia DELL'ABATE. Aix-en-Provence, Francia. Para consultar el número completo y/o contactar a los autores: www.lapsusnumerique.com / lacliqueanalytique@gmail.com

Colaboraciones especiales

