

Luz, cámara y Filosofía

Dispositivos cinéfilos para enseñar
Filosofía en la universidad

Compiladoras:
Liliana J. Guzmán Muñoz
y Jennifer Belén Bandoni



Proyecto Consolidado CYT
"Hermenéutica y Subjetividad: dispositivos
pedagógico-filosóficos y estético-políticos de
educación, comunicación y diferencias".
Facultad de Ciencias Humanas - UNSL

Luz, cámara y Filosofía

**Dispositivos cinéfilos para enseñar
Filosofía en la universidad**

Universidad Nacional de San Luis

Rector: CPN Víctor A. Moriñigo

Vicerrector: Mg. Héctor Flores

Subsecretaría General de la UNSL

Lic. Jaquelina Nanclares

Nueva Editorial Universitaria

Avda. Ejército de los Andes 950

Tel. (+54) 0266-4424027 Int. 5197

www.neu.unsl.edu.ar

E mail: neu@unsl.edu.ar

Proyecto Consolidado CYT “Hermenéutica y Subjetividad:
dispositivos pedagógico-filosóficos y estéticopolíticos de educación,
comunicación y diferencias”.

Facultad de Ciencias Humanas – Universidad Nacional de San Luis

Prohibida la reproducción total o parcial de este material sin permiso expreso de NEU



COMPILADORAS
Liliana J. Guzmán Muñoz
y Jennifer Belén Bandoni

Luz, cámara y Filosofía

Dispositivos cinéfilos para enseñar
Filosofía en la universidad



Universidad
Nacional
de San Luis

Luz, cámara y filosofía: dispositivos cinéfilos para enseñar Filosofía en la universidad / Liliana J. Guzmán Muñoz...[et al.]; compilación de Liliana J. Guzmán Muñoz ; Jennifer Belén Bandoni - 1a ed. - San Luis: Nueva Editorial Universitaria - UNSL, 2021. Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-733-280-3

1. Filosofía Clásica. 2. Cine. I. Guzmán Muñoz, Liliana J., comp.
II. Bandoni, Jennifer Belén, comp.
CDD 107

Nueva Editorial Universitaria

Directora:

Lic. Jaquelina Nanclares

Director Administrativo

Tec. Omar Quinteros

Administración:

Esp. Daniel Becerra

Dpto. de Impresiones:

Sr. Sandro Gil

Dpto. de Diseño:

Tec. Enrique Silvage

ISBN 978-987-733-280-3

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723

© 2021 Nueva Editorial Universitaria

Avda. Ejército de los Andes 950 - 5700 San Luis

Cinefilias.... Interpretaciones, palabras, memoria. Prólogo a un libro de textos (cinéfilos) diversos.

Este abanico de miradas sobre Cine y Filosofía reúne diversos textos que fueron escritos para distintas circunstancias y ocasiones de exposición en ámbitos universitarios. Para tomar un cuerpo colectivo, los escritos recorrieron distintas experiencias de posibilidad e interpretación.

Ante todo, este colectivo es obra de diversos recorridos de inquietud. Los textos no fueron creados para un libro uniforme de un solo tema de trabajo, sino que emergieron con sus propias formaciones discursivas al interior de distintas experiencias estéticas con las películas propuestas, en cada caso.

Por otra parte, esta obra es testimonio de un conjunto de películas y problemáticas que, durante varios años, pudimos -y podemos aún- compartir con nuestros estudiantes en distintas carreras de grado de la UNSL: Educación Especial (FCH), Nutrición (FCS), Psicomotricidad (FaPsi), Física (FCFMyN), entre otras. En todos estos espacios cultivamos la construcción de puentes entre los saberes de las prácticas de enseñanza, de las prácticas investigativas y de las epistemes y problemáticas epocales, culturales e históricas que son testimoniadas en el séptimo arte, especialmente en el cine de culto y el cine arte, cuyo conocimiento buscamos transmitir.

Finalmente, el libro pone en palabra un estilo de investigación que, afirmado en la libertad y la interpretación, propicia la posibilidad de pensar nuestro presente e historia desde la sensibilidad. En este sentido, la propuesta del cine desde sus comienzos hacia fines del siglo XIX quizás haya no haya sido otra que ayudarnos a pensar nuestra condición, nuestro tiempo, nuestras existencias, nuestra memoria. ¿Y qué otra cosa sería pensar? Como afirma Jacques Derrida, en el filme ¿qué interpretamos, exactamente?, “cada cual interpreta para sí... cada cual recupera su palabra. A cada cual su memoria” (Derrida, 2004)¹.

Agradecemos a todos y todas de quienes aportaron su palabra en este tejido interpretativo sobre cómo el cine posibilita ciertas maneras de pensar, postula preguntas, representa y transforma nuestras experiencias y tiempos. Agradecemos a todos los espacios institucionales que, siempre y

¹ Derrida, J. – Fathy, S. *Rodar las palabras. Al borde de un filme*, Madrid, Arena Libros, 2004.

de distintas maneras, hicieron posible que el Cine y la Filosofía fuera no sólo un enunciado de palabras sino un espacio concreto y una experiencia filosófica con el arte, o una experiencia estética con la filosofía. ¡Gracias, y hasta el próximo libro cinéfilo!

Liliana J. Guzmán Muñoz y Jennifer Belén Bandoni

Compiladoras

San Luis, verano de 2020.

Índice

INDICE

Cinefilias... Interpretaciones, palabras, memoria. <i>Prólogo a un libro de textos (cinéfilos) diversos</i>	5
Índice	7
Extranjeros y Hospitalidades. Una perspectiva pedagógico-filosófica de <i>L'Hôte</i> , de Albert Camus (<i>Liliana Guzmán</i>)	9
El dispositivo de la locura en <i>L'histoire d'Adèle H.</i> Del desamparo a la producción de delirio (<i>Paula Ramírez, Fernando Vargas</i>)	17
Infancia, Derechos, Violencias de la sociedad punitiva: La actualidad de <i>Oliver Twist</i> (<i>Liliana Guzmán</i>)	25
Narrativas Genealógicas del Cine Argentino para pensar el presente (<i>Liliana Guzmán</i>)	31
<i>La representación de la realidad audiovisual en Una Mente Brillante</i> (<i>Alejandra Nodal</i>)	43
Una revisión estético-política de universos y escenarios distópicos en el cine de ciencia ficción (<i>Martín Litke</i>)	48
Saber, poder y subjetividad, en dos tiempos de discurso y gobierno: un análisis sobre el film <i>Ágora</i> de Alejandro Amenábar (<i>Fernando Vargas</i>)	56
Disruptividad y género en la textualidad del cine: lecturas filosófico-psicoanalíticas sobre <i>Blanca Navidad</i> , de <i>Black Mirror</i> (<i>Betiana Alderete</i>)	64
<i>El pequeño salvaje</i> : un texto para una subjetividad con derecho a comprender-se entre la diferencia (<i>Claudia Belardinelli</i>)	77
La construcción de un(os) relato(s) a partir de la normatividad: análisis de la película <i>El empleo del tiempo</i> , de Laurent Cantet (<i>Ana Laura Hidalgo, Jennifer Belén Bandoni</i>)	83
Currículums Vitae Abreviados	93

*En memoria y agradecimiento,
a nuestra colega, compañera y amiga
Marta Susana Martínez de Urquiza
(1965 – 2020)*

Extranjeros y Hospitalidades. Una perspectiva pedagógico-filosófica de *L'Hôte*, de Albert Camus

Dra. Liliana J. Guzmán²

A partir de un bellissimo y sentido relato de Albert Camus, *L'Hôte* -El Huésped- me gustaría aproximar algunas ideas o nociones en torno a este campo vasto y no necesariamente claro y distinto que denominamos pensamiento filosófico sobre la educación. Especialmente, quisiera sugerir el interrogante sobre las posibilidades de considerar en este mundo tecnocrático y hostil, depredador, que transitamos en estos tiempos, sobre los alcances, dilemas y problemas suscitados en los espacios de enseñanza y de acción del conocimiento en torno a la educación, y sobre todo esa educación de una subjetividad constituida en dispositivos biopolíticos, sociales e institucionales que es tan difícil atravesar y que impone a quien educa una misiva urgente: ayudar a pensar, convocar a preguntar, abrir lugares a la alteridad, y habilitar un espacio de escucha y de afección que mantengan vivo el deseo de libertad.

El relato

En el último libro de ficción literaria publicado durante su vida, *El Exilio y el Reino* (1957), Albert Camus (1913-1960) reúne seis relatos que de diversas maneras reafirman las cuestiones existencialistas que siempre ocuparon su obra literaria: la angustia, el absurdo, la desesperación, la libertad, el otro. Y también son relatos en los cuales Camus reivindica conceptos entrañables del humanismo: la solidaridad, la generosidad, la hospitalidad, la mirada, la capacidad de los hombres por construir un mundo pacíficamente, lejos de las

² Doctora en Pedagogía, Universidad de Barcelona España. Docente-Profesor Adjunto en Filosofía, Departamento de Educación y Formación Docente de la Facultad de Ciencias Humanas, UNSL. Directora del Proyecto de Investigación PROIPO CyT 04-1318: "Hermenéutica y Subjetividad: dispositivos estético-políticos de formación en arte, comunicación y educación".

guerras, lejos de las hegemonías, lejos de los totalitarismos, y de ser necesario, lejos de los hombres.

El *Huésped* fue llevado al cine magistralmente por David Oelhoffen, en 2015, bajo el nombre *Loin des Hommes* con Vigo Mortenssen y Reda Kateb, en una libre interpretación del relato camusiano pero que, incluso acentuando el tema de la guerra, expone claramente las situaciones filosóficas que plantea el texto de Camus. Sintéticamente podemos resumirlo en estas líneas: en un pequeño pueblo argelino, en medio de un nevado desierto, el maestro Daru -hijo de franceses nacido en Argelia- se encuentra en unos días de receso porque la nieve impide llegar a sus veinte alumnos a clase. Daru instruye a veinte niños que provienen de las aldeas de alrededores a la cima donde se encuentra la escuela. Si bien asisten con agrado a las clases de Literatura y de Geografía de Daru, no es menos cierto que Daru es quien reparte granos en un árido período de carencia que ha resultado del conflicto bélico.

En efecto, Camus nos sitúa con este relato en las puertas de las batallas por la independencia de Argelia de la tutela francesa. Cierta mañana, el maestro observa en soledad el ascenso por la pendiente hacia la escuela de dos hombres: viene en camino su amigo Balducci, cual policía que sube a caballo, pero trae atado a una soga a quien parece ser un árabe, éste llega caminando y casi arrastrándose por el viaje de casi un día en el desierto aun con nieve. Cuando llegan a la escuela, Balducci le dice a Daru que le ha traído un árabe porque cometió un crimen y, por estar cerca una guerra, la comisaría del pueblo no puede llevarle al puesto fronterizo de gendarmería para que ésta ajusticie al árabe. Tarea ésta encomendada al maestro. Daru se niega a obedecer esta orden policial y de ninguna manera quiere llevar “al Árabe” a la prisión de la frontera. El maestro se niega rotundamente: su misión es educar, no trasladar supuestos prisioneros a sus lugares de condena. Horas después, Daru accede, muy a disgusto, y acompaña al día siguiente desierto través “al Árabe” a un cruce de caminos. El filme *Loin des Hommes* abunda en la guerra y el amor como aventuras de camino a la frontera, no así el relato de Camus, que nos cuenta que el maestro y “el Árabe” finalmente llegan al camino sobre inicio de un

doble sendero que abre la frontera y allí se separan, con el amargo sabor de la libertad y el peso moral de una elección que al maestro quizás le costará la vida. No sabemos. En su mejor prosa existencialista, aquí Camus nos enfrenta al enigma de no saber qué ocurre finalmente con la vida del maestro.

A los fines de visualizar los tres signos “pedagógicos” que quizás sugiere la obra, diría que considero tres momentos claves: primero, la llegada del extranjero al espacio del saber; segundo, la travesía por el desierto de maestro y prisionero, huésped y extranjero, y viceversa; y tercero, la elección inapelable que ambos huéspedes/extranjeros deben realizar de cara a su propia libertad.

El extranjero llega al espacio del saber. En el primer momento, Camus nos describe la solitaria existencia del maestro. Daru había nacido en esa aldea, fue héroe de guerra y volvió para enseñar en la escuela y administrar racionalmente los alimentos que el Estado proveía subsidiariamente a los niños pobres de las familias lugareñas. Nos dice casi autobiográficamente Camus que frente a esa miseria, “él, que vivía casi como un monje en la escuela perdida, contento por lo demás de lo poco que tenía y de esa vida ruda, se había sentido como un señor”. Y también nos dice que el lugar era tan frío, tan desértico, tan desolado que “era cruel vivir en ese lugar, aun sin los hombres, que sin embargo no arreglaban nada. Pero Daru había nacido allí. En cualquier otra parte se sentía como un desterrado”. Primera imagen del maestro: era un mestizo, nació allí, pero en familia francesa, y aunque se sintiera nativo, era extranjero, al menos para los niños a quienes educaba en francés y para el Estado que le hacía cumplir tareas asistencialistas a título de ciudadano francés en la colonia argelina que sólo contenía una escuela en el desierto. Este primer momento está marcado por una extraña hospitalidad: sin conocerse entre ambos, Daru y “el Árabe” establecen comunicación visual y de empatía, al punto que aun siendo prisionero su huésped, Daru pide quitarle la soga, desatarle las manos, le da de comer, le lleva al calor del fuego y le improvisa un catre para dormir. Pero también en ese primer momento, el maestro siente indignación contra la estúpida maldad humana que ha conducido “al Árabe”, supuestamente, a matar a un hombre. Militante de un pacifismo

revolucionario, Camus nos dice que en ese momento “en Daru nació una súbita cólera contra aquel hombre, contra todos los hombres y su sucia maldad, contra sus odios incansables, contra la locura de matar”. Así y todo, Daru ofrece morada al prisionero y si hay que atravesar desierto hacia la prisión, será al otro día, cuando la nieve y el sol acompañen a un posible andar.

Extranjeros en camino del desierto. En un segundo momento, Daru y “el Árabe” confrontan de camino por el desierto: ¿por qué no se fugó de la tribu, en cuanto cometió el delito? Ahora, culpado por la familia de la víctima, el Árabe debe esperar la venganza de la condena en su propio ser, o esperar que la venganza recaiga sobre uno de sus hermanos. Sin tener certezas sobre qué hacer, “el Árabe” aceptó ir con la policía hacia la escuela, y de allí al puesto gendarme de frontera, ya con el maestro. Pero en el camino la hospitalidad del lenguaje hace lo propio, pues ambos hablan árabe, ambos hablan francés. Y en rigor, el maestro es tan huésped como su huésped, no sólo porque *huésped (hôte)* en francés significa visitante y anfitrión, al mismo tiempo, quien llega al lugar y quien hace lugar, sino también porque el maestro es un colonizador del lenguaje, del conocimiento, de los saberes europeos justificados por la dominación francesa en Argelia. Y “el Árabe”, colonizado por la cultura francesa, se siente hijo de la cultura argelina y sus ritos, tanto como de la educación francesa recibida de manos de hombres como Daru, emisarios de saberes foráneos y activos defensores de los usos telúricos del lugar donde se siente y se elige el hogar, el lugar para vivir incluso siendo extranjero. La travesía por el desierto abunda en preguntas y dilemas morales sobre el hecho de matar a un hombre, y el sentido de ser libre, lo suficiente como para escapar de una ley ajena a la comunidad, y para escapar de una pena de muerte imprescriptible tanto como eludible, según los atajos y coartadas que el Árabe elija tomar. Todo será, en definitiva, un acto de elección, una elección de la libertad. La travesía culmina cuando ambos llegan a un cruce de dos caminos: uno lleva a la prisión argelina de los gendarmes franceses, otro -más largo- conduce a los pueblos nómades donde podrá sobrevivir, cual extranjero ante la ley. La travesía tan plena de lenguaje y habla, llega a su fin con un dilema del maestro, que toma las manos del huésped y le entrega dátiles, pan, azúcar, y mil francos, lo suficiente para

sobrellevar algo más de dos días, si decide huir de una muerte segura. Daru confronta “al Árabe” con estas palabras: “presta atención ahora -señalando hacia el este-: aquel es el camino de Tinguit. Tienes dos horas de marcha. En Tinguit hay administración y policía. Te esperan (...) Pero -señalando hacia el sur- ésta es la senda que atraviesa la meseta. A un día de marcha de aquí estarás en los campos de pastoreo de los nómades. Ellos te recibirán y te brindarán asilo según su ley”. Dicho lo cual, ambos interrumpen la escucha del otro intencionalmente, dan a su pesar media vuelta y reanudan camino. Girando con gran impaciencia, el maestro observa no sin dolor que “el Árabe” tomó el camino hacia Tinguit. Dice Camus “y en medio de esa bruma ligera, Daru, con el corazón apretado, descubrió al árabe que marchaba lentamente por el camino de la prisión”.

Tras la elección libre, la soledad ante la muerte. De regreso en la escuela, el maestro Daru permanece inquieto, especialmente porque en la pizarra hay una nota con palabras torpes entre los cuatro ríos franceses dibujados en la pizarra. La nota dice “Has entregado a nuestro hermano. Lo pagarás”. Daru, tan desolado como estoico, tan erguido como una escuela en el desierto, recobra fuerzas para organizar el salón de clases, esperar a sus alumnos y atender la lección del día y la distribución de granos correspondiente a esa jornada. En tanto miraba melancólica y tristemente la luz del amanecer por la ventana, pensando en lo inmenso e insondable del cielo sobre el desierto, Daru “contempló el cielo, la meseta, y más allá de ella las tierras invisibles que se extendían hasta el mar. En ese vasto país que tanto había amado, estaba solo”.

La hospitalidad

A partir de un breve texto denominado *La hospitalidad*, Jacques Derrida invita a pensar la figura de los extranjeros -y de nuestra afección por la extranjería- desde diálogos platónicos particulares: *Sofista*, *Político*, *Apología*, *Eutifrón*, *Critón*, entre otros. La cuestión de Derrida es interpelar nuestras seguridades en aquello que hoy, con o sin necesidad de ir a los griegos, nos interroga diariamente -por ejemplo- en y por fuera de las redes

sociales, esa extraña comunidad que transitamos cual extranjeros en espacios de no-lugares y habitando una vida que no es la vida. Pensemos, por citar un problema social que hoy tiene mucha presencia en la red, en la xenofobia, y todas las fobias emparentadas al inhumano desprecio por la alteridad, no importa qué alteridad, la lógica que hegemoniza el *logos* de las redes de nuestro tiempo es una poción extraña que conjuga varios elementos, entre ellos el odio impregnado de veneno y la distancia cruel de todo aquello que diverja de lo idéntico a sí mismo. Así de inhumano es nuestro tiempo.

Volviendo al texto de Derrida, *La hospitalidad* nos interpela en la figura del Extranjero. ¿Qué quiere decir “extranjero”? ¿Quién es el extranjero? ¿Qué es aquello de irse al, o venir del, extranjero? En sentido estricto, como decíamos previamente, extranjero también es huésped, *hote*, *hostis*, anfitrión: es quien llega a un lugar que le es ajeno, o quien hospeda a alguien que es ajeno a este lugar en que se está. En tal doble condición, todos somos extranjeros, todos somos huéspedes: paseantes y/o exiliados llegados a un lugar en algún tiempo que, en nuestro ir de camino, transitamos un lugar con el otro, un lugar del otro, que también es extranjero “en su tierra”. El extranjero, dice Derrida, es esa alteridad que nos interpela en nuestra ceguera, en nuestro *logos*, en nuestra locura. El extranjero porta un habla que nos es extraña y que nos inquieta desde su devenir tan extraña como propia, pues en ese *logos* debemos co-existir, co-habitar, co-estar, con-vivir: en ese espacio común entretejido de la palabra del otro, mi palabra, y la palabra de cuanta diferencia nos sorprenda o simplemente nos pida que le hagamos lugar. ¿Y qué es ser extranjero, sino tener la posibilidad de habitar un espacio ajeno preservando la lengua propia pese a la hegemonía de otro lenguaje? ¿Qué es ser extranjero sino hablar, entre sí, lenguas ajenas, como los extraños confundidos de Babel?

Extranjero es también lo propio del *xenos*, aquel paseante que atraviesa lugares sin derecho de nacimiento, de suelo y acaso reclama cierta reciprocidad, y sigue camino. Pero ser extranjero también es el hecho teatral de usar la máscara, de devenir *persona* en la obra de teatro, una persona que no es sino *alguien que es transitoriamente*, en el instante estético de la representación de otro que toma su propia identidad, extranjerizando a

quien porta la máscara en otro de sí mismo. Pero ser extranjero, remarca Derrida, es también habitar un suelo con otros con quienes se ejercen derechos: a la educación, al trabajo, a la salud, a existir libremente por elección de la voluntad, como manifiesta nuestra Constitución argentina. Derrida vuelve a la pregunta: “¿Qué es un extranjero? (...) no es sólo aquel o aquella que se mantiene en el extranjero, en el exterior de la sociedad, de la familia, de la ciudad. No es el otro, el otro radical que se relega a un afuera absoluto y salvaje, bárbaro, precultural y prejurídico, por fuera y más allá de la familia, de la comunidad, de la ciudad, de la nación o del Estado. La relación con el extranjero está regida por el derecho, por el devenir-derecho de la justicia”. (Derrida, 2006).

Entonces, ¿qué es un Extranjero, sino el devenir del huésped a una educación por sus derechos? ¿Qué es un Extranjero sino el logos de un lenguaje propio en tierra ajena, con derecho a ser comprendido y aceptado tal como se es? ¿Qué es un Extranjero, sino quien por fuera o con apoyo de la ley, llega a una morada o a una tierra para construir derechos y cultivar la convivencia entre las diferencias, entre los hombres, y hasta lejos de los hombres?

Entre los ríos de la pizarra francesa del maestro argelino-francés

El relato de Camus no es pedagógico, claramente, es literario. Es el relato de un ciudadano argelino hijo de extranjeros, es la obra de un mestizo argelino-francés que habla el árabe tanto como el francés y enseña el legado europeo para educar el porvenir de argelinos libres. Incluso paradójico, es la apuesta de Camus a la independencia de los hombres, de los pueblos, de los Estados cuya libertad se consagra en la capacidad de elegir y elegirse sin imposiciones foráneas a la voluntad. El ensayo de Derrida tampoco es pedagógico, y es obra de un argelino-francés de pensamiento emancipatorio en lo político, en el lenguaje y en su perspectiva de la filosofía. No hay educación de hombres libres, sostiene Derrida, sin cultivo cotidiano del ejercicio del pensar, sin un filosofar crítico y emancipatorio, tanto

como el de Daru interpelando “al Árabe” sobre su condición de prófugo de un supuesto asesinato a la sombra de una ley propia que, sin embargo, le es externa.

¿Y qué es acaso educar, qué es trabajar por el filosofar y por la transmisión de un pensamiento sino esa militancia activa por una cultura de la libertad, de la solidaridad, de una convivencia fraternal entre las diferencias? En y pese a los agitados tiempos de la velocidad de todas las cosas, subjetivaciones incluidas, quizás el abrazo simbólico, frágil pero intenso de Camus y Derrida, con este par de pequeños y grandiosos textos, nos interpela en camino a una esperanza renovada: quizás toda la nieve desciende por los espacios aledaños a la escuela, quizás todo saber es lugar para una transmisión pero también para una mirada de bienvenida, de hacer un lugar a lo que viene, de hospitalidad a quien no es quien yo soy pero después de quién, yo ya no puedo ser quien soy. El extranjero, el huésped, ese anfitrión y viajero al mismo tiempo, quizás no sea otra cosa que una imagen de ese noble gesto de educar que hoy es tan hospitalario como rodeado de nieve, de riesgos y de desierto. Pero no otra cosa es, quizás, educar sino hacer lugar a quien interroga mis lugares y me sacude con su logos, su locura y su ceguera sobre mi ceguera, o ese otro arte de mirar con otros ojos aquello que soy pero que no fui ni ahora seré, sino por obra de la hospitalidad a ese maestro, a ese árabe, a ese un poco de cada quien que constituimos día a día en este caminar por experiencias. No otra cosa que ese arte de hacer lugar sea, quizás, la hospitalidad de la filosofía, inquieta y de sospecha, entre maestros y extranjeros, y de ser preciso, lejos de los hombres, o entre huéspedes.

Referencias bibliográficas

- Camus, A. (2015). *El exilio y el reino*, Buenos Aires. Losada.
- Derrida, J., Dufourmantelle, A. (2006) *La hospitalidad*, Buenos Aires. De la Flor.

El dispositivo de la locura en *L'histoire d'Adèle H.* Del desamparo a la producción de delirio

Paula Ramirez³

Fernando Vargas⁴

En el presente trabajo se analiza el filme *L'histoire d'Adèle H.* (Truffaut, 1975) desde los aportes de Freud, Lacan y J-A. Miller como ejercicio hermenéutico para reflexionar sobre diferentes aspectos subjetivos y experienciales que se reflejan en las situaciones de vida de la protagonista.

Centrados en lo que anuda su existencia como condición de desamparo observamos como Adèle desarrolla progresivamente una suerte de saber delirante, que tiene lugar a partir de la ausencia de un Otro. Al mismo tiempo intentar captar allí lo que irrumpe como fenómeno elemental.



Sobre el Film *L'histoire d'Adèle H.*

El filme *L'histoire d'Adèle H.* basado en las memorias de la segunda hija del escritor Victor Hugo, fue producido en Francia en el año 1975, dirigido por François Truffaut y protagonizado por Isabelle Adjani.

³ Docente-Investigadora en Universidad Nacional de San Luis. Miembro del PROICO CYT N°: 04-1318: "Hermenéutica y Subjetividad: dispositivos pedagógico-filosóficos y estético-políticos de educación, comunicación y diferencias".

⁴ Docente-Investigador en Universidad Nacional de San Luis. Miembro del Proyecto CyT N°: 04-1318: "Hermenéutica y Subjetividad: dispositivos pedagógico-filosóficos y estético-políticos de educación, comunicación y diferencias".

Todo transcurre en el lapso de un año, Adèle Hugo llega a Nueva Escocia en 1863, con la esperanza de recuperar el amor de Pinson, un oficial del ejército inglés, a quien ha conocido antes en Guernesey y, ha sido destinado a Halifax. Adèle se traslada allí, se aloja en el domicilio del Sr. y la Sra. Saunders, pocos días después es visitada por Pinson, quien señala no haber sido aceptado por Victor Hugo y la imposibilidad de asumir un compromiso con ella. Pinson se retira, pero Adèle continúa buscándole siendo siempre rechazada, le ofrece dinero, pagar sus deudas de juego, lo sigue hasta verlo con otra mujer, le ofrece aceptar que él esté con otras mujeres.

Escribe en su diario íntimo todas sus experiencias, visita continuamente la biblioteca para comprar papel, le escribe a su padre solicitando dinero, le escribe también para comunicarle que se ha casado con este oficial del ejército inglés, lo cual es mentira. Victor Hugo publica la noticia en un periódico local, y esto es luego sabido por Pinson, quien a su vez ha trabado compromiso con otra mujer. Adèle llega incluso a presentarse en el domicilio del futuro suegro de Pinson, para mostrarle la noticia, quien entonces rompe el compromiso de su hija.

Adèle padece pesadillas con frecuencia, sintiendo oprimido su cuello, con imágenes de un lago. Su hermana habría fallecido por ahogo junto con su marido el día de su noche de bodas. un desmayo al salir de la biblioteca, días en cama por una fuerte bronquitis. Su padre preocupado comienza a pedirle que regrese, señalando además que el estado de salud de su madre empeora. Pero ella se resiste, se retira del domicilio de los Saunders, pasan los días y continúa con el mismo vestido, sin aseo personal, recurre al correo en busca de dinero.

Comienza entonces nuestra protagonista a perder el juicio, enamorada aún de Pinson y con la certeza de ser amada por él, continúa vagando por Halifax. En febrero de 1864 Pinson es trasladado a Barbados, ya casado; es seguido aún por Adèle quién por entonces afirma ser su esposa, vaga por las calles de Barbados ya casi sin habla, ensimismada en su delirio, se encuentra por una calle con Pinson, y al hablarle este, no es reconocido por ella. Una lugareña le asiste, le presta aseo, y se comunica con su padre. Es enviada a París, a su

llegada su madre ha fallecido, y su padre la ingresa en un asilo donde vive 40 años, cuidando el jardín, tocando el piano y escribiendo en su diario. Muere en 1915 a los 85 años.

Desamparo

¿Cómo entender el concepto de desamparo? En primer lugar hay que señalar que el concepto de desamparo viene a ocupar el lugar de otro concepto que es usado habitualmente que es el de “abandono”. El abandono alude a la ausencia física de personas, supone un “abandonar al sujeto a su suerte” (ver el padre poderoso de Adèle Hugo) que encierra en sí mismo la idea de un destino prefijado. El desamparo apela, más allá de la presencia o la ausencia, a la función o funciones de aquellos que han de ocuparse de un sujeto, sea este un niño, un adolescente o un adulto.

El desamparo se ve patentizado en Adèle desde el momento de que el padre prestigioso es sólo una referencia necesaria, que ordena, desde la distancia, la vida de su hija en Halifax. Cuando transcurren los días y a medida que más se presentifica la distancia y se hace presente la figura de su ilusorio amado, la protagonista desencadena un delirio “erotomaniaco”, “Yo lo amo- pues él me ama”, que la expone al desamparo de la locura. La palabra escrita de su padre no se torna eficaz y se desencadena un imaginario delirante.

Entonces, frente a esta escena es preciso distinguir entre el desamparo social y el desamparo subjetivo. Al desamparo social se lo diagnostica con lo evidente: no hay visitas al médico, hay abandono de rutinas personales, hay señales en el cuerpo de malos tratos, etc. Estas conductas no se advierten en lo inmediato, cuando se advierten, es la muestra de lo que se presencia o se escucha ha alcanzado un límite y empuja a alguien a decir “basta”, aquí no vemos la figura de la “negra haitiana” quien decide ocuparse de la frágil salud mental de Adele. Es aquí donde se le brinda los cuidados necesarios y de regreso a

su país natal, se la contiene desde una institución específica para poner en resguardo a la joven.

Además, hay un desamparo subjetivo, el cual no es tan evidente, y no es motivo de un diagnóstico psicopatológico. El desamparo subjetivo revela un momento estructural en la constitución del sujeto. Se trata de ese sujeto que, al nacer, para poder vivir y humanizarse requiere del Otro, de sus cuidados, de sus respuestas marcadas por un deseo particular a lo que este Otro interpreta como demandas, ya que el sujeto por sí mismo no tiene elementos para poder resolver ni enfrentar solo todo ese mundo de sensaciones que se le presentan. Es un desamparo primario, que es la condición para que un adulto tenga un lugar, es la condición para que un vínculo pueda constituirse. Si bien este estado es estructural, la evolución del sujeto indica que él mismo en relación con el Otro va construyendo medios que lo ponen a resguardo de dicho desamparo. En Freud, podemos encontrar un recorrido de este concepto que va desde su escrito "Proyecto de psicología" de 1895, hasta "Inhibición, síntoma y angustia", de 1926. Allí se pueden destacar los siguientes puntos:

1. El desamparo o desvalimiento es un estado en que el sujeto se encuentra frente a una situación para la que no tiene herramientas de regulación.
2. Esta situación se produce frente a la irrupción de la pulsión de la que el sujeto no tiene escapatoria (de aquí la desorientación)
3. El desamparo o desvalimiento es el estado que introduce al Otro: en tanto este desamparo proviene del "inacabamiento" de la criatura humana y produce las primera situaciones de peligro y crea la necesidad de ser amado" (Freud, S Inhibición, síntoma y angustia)...” es decir que este desamparo original es la condición para el establecimiento de un vínculo
4. Este Otro tiene como función regular la exigencia pulsional a la que el sujeto se ve confrontado y que no puede regular solo.

5. En el desamparo estamos en la desligazón en el sentido de que no hay allí una construcción simbólica o invención que el sujeto haya estructurado como respuesta a la situación con la que se confronta.

6. Vemos, entonces, como primordial la dependencia del sujeto al Otro (del niño al adulto de referencia) en tanto y en cuanto este Otro puede ser la vía, si entendemos a este Otro como un lugar y como una función, para hacer posible una ligazón, que enmarque la vida del sujeto alejándolo de la desprotección.

Para Lacan el desamparo subjetivo es un estado en el cual “el sujeto está pura y simplemente trastornado, se ve desbordado por una situación que irrumpe y a la que no puede enfrentarse en modo alguno” (Lacan J. Seminario 8 “La angustia y su relación con el deseo”). No tiene esos elementos que le permitan responder a la irrupción de goce que le viene del Otro (Lo que le viene del Otro en la forma de goce puede ser el rechazo, la denigración, el maltrato; puede tratarse de una presencia masiva del Otro o bien su ausencia absoluta. Una u otra están marcadas por el exceso). Situaciones en las que el sujeto se ve imposibilitado de producir una significación para dar cuenta de lo vivido, para estructurar un punto de anclaje, para ligar lo que está desligado y para producir sujetos.

Las situaciones en las que se propicia y se produce la caída de identificaciones, las situaciones en las que se empuja al sujeto a “gozar” en el lugar en el que era habitualmente guiado por los ideales, y situaciones en las que se obstaculiza la formación del síntoma, son las que principalmente confrontan al sujeto al desborde. Adèle, ante la negativa de su amado, en la ilusión de “ser la mujer de...”, está en una situación que la pone al borde del ideal paterno, la precipita al fondo del abismo, y en su lugar toma la partida, el delirio.

Para cerrar esta sección puede pensarse que en el desamparo subjetivo tenemos una falta de inscripción en lo simbólico que da como resultado una incapacidad para producir un sentido en lo real y esto es lo que convierte a los sistemas de protección en sistemas de riesgo de producir dicho desamparo, ya que suelen tener como operador principal, la

separación del sujeto de las condiciones de vida que lo han acompañado hasta el momento. A nivel subjetivo, puede implicar el empuje a la “pérdida del ser” tanto en lo que hace a las identidades como lo que hace a los modos de goce particulares.

El saber delirante (la certeza de que “él me ama”)

Hay en el discurso cotidiano, elementos que pueden distinguirse de otros, que son comunes a todos nosotros; sin embargo, estos a su vez, de acuerdo a la experiencia de cada quien, pueden aparecer como un fenómeno elemental. El delirio, es según Miller “un discurso articulado”, que al mismo tiempo comporta una serie de elementos mínimos que marcan la diferencia, aunque a diferencia del fenómeno elemental, este se desliza en lo metonímico. Así es como el Sr. y la Sra. Saunders, nada mórbido pueden notar en Adèle o incluso como su padre Víctor Hugo llega hasta publicar en el periódico que su hija se ha casado, todo decir tiene su articulación, y los otros siendo neuróticos, pueden dar sentido. Así nosotros, espectadores del filme, vamos teniendo elementos para notar que algo no va bien, mientras que en cada escena cuando Adèle está frente a un otro su discurso tiene sentido, es en definitiva un saber.

Sin embargo, un fenómeno elemental no arroja sentido, “representa algo pero no se sabe muy bien qué”; se trata sólo de un significante aislado; una significación podríamos decir fijada en un tiempo y un espacio que sólo tiene sentido para ese sujeto; la certeza de que “él me ama” en Adèle, es a claras un fenómeno elemental; allí no hay lugar a la duda, y el espectador puede observar que aquello que para Adèle es una certeza, es al mismo tiempo la ausencia de un otro, de un semejante; no puede ella captar la respuesta de Pinson, es la imposibilidad de hacer lazo con los otros. Se encuentra así un elemento que es la unicidad del significante, un elemento que es al mismo tiempo enigmático, del cual nada es posible saber en tanto no tiene sentido más que para quien lo comporta de suyo. En otros términos y como expresa Miller, “el fenómeno elemental, como metonimia

inmóvil, en lugar de deslizamiento produce un estado de confusión difuso, y como metáfora impotente, una fijación absoluta”.

El delirio entonces puede decirse, aparece como una formación secundaria, allí donde un fenómeno elemental y un factor desencadenante lo posibilitan. El delirio alcanza por tanto sentido, dado que este al ocupar el lugar de un S2, o podríamos decir de un segundo significativo en la cadena de significaciones; logra deslizarse en el sentido. Así podríamos decir que en Adèle la convicción de ser amada por Pinson, que ubicamos del lado del fenómeno elemental, la tajante certeza, se despliega en un segundo momento como la idea de ser la esposa del ya Teniente Pinson. El delirio además al constituirse como S2, ocupa el lugar del saber; al respecto Lacan señala que el psicótico no retrocede ante la invención de su saber. De este modo vemos ya una Adèle que estando en Barbados, se presenta como la esposa de Pinson, mientras que va perdiendo cada vez más la conexión con el mundo que le rodea; finalmente un estado tal, que más allá de su delirio, no es capaz siquiera de reconocer a Pinson cuando éste le habla.

Conclusiones

Nos resulta evidente considerar una relación directa entre las situaciones de desvalimiento y desamparo que una persona puede atravesar y el desenvolvimiento o desencadenamiento de una psicosis. A partir del filme *L'histoire d'Adèle H.* pudimos localizar algunos factores, pero cabe señalar que no es posible conocer la significación que para Adèle Hugo comporta el fenómeno elemental que puede observarse en ella, puede sí por otra parte tenerse en cuenta que éstas marcas o puntos de fijación tienen lugar posiblemente a partir de algún suceso en lo constitutivo de su psiquismo, que fuera relativo a su vivencia como situación de desvalimiento o desamparo.

Podría considerarse también algún correlato entre lo antedicho y el deterioro en la salud de Adèle a partir del rechazo de Pinson, al tiempo que se deteriora la salud de la madre de

Adèle, de la cual nada dice, ni interpela; y sin embargo empeora al mismo tiempo que los síntomas de Adèle.

Referencias bibliográficas

- MILLER, J. y otros (2005). *El saber delirante*. Buenos Aires, Argentina. Ed. Paidós.
- VOLTOLINI, R. (2017). *Educación y Psicoanálisis*. FLACSO.
- BARBAGELATA, N. (2016). *Exploración sobre el lazo social en nuestra época*. Cohorte 13. FLACSO.

Infancia, Derechos, Violencias de la sociedad punitiva: La actualidad de *Oliver Twist*

Liliana J. Guzmán⁵

Fernando Vargas⁶

Desde que recuerdo, la línea entre la fantasía y la realidad ha estado siempre irremediabilmente borrosa.

Roman Polanski, *Memorias*.⁷

En el presente trabajo desarrollamos una lectura del filme *Oliver Twist* (Polanski, 2005), basado en la novela homónima de Charles Dickens (1838). Quisiéramos abordar el texto cinematográfico como un tejido de preguntas que, desde la vigencia de lo clásico, nos interroga sobre las problemáticas de la pobreza, la orfandad, la violencia, la criminalidad y los contextos de ilegalidad que rodean al niño y sus derechos. Haremos esta interpretación poniendo en diálogo el ahora de la obra literaria/cinematográfica y el ahora en que vivimos.



Oliver Twist: retrato de un niño más, entre tantos

⁵ Doctora en Pedagogía, Universidad de Barcelona España. Docente de Filosofía, Directora del Proyecto de Investigación PROICO CYT N°: 04-1318: "Hermenéutica y Subjetividad: dispositivos pedagógico-filosóficos y estético-políticos de educación, comunicación y diferencias".

⁶ Docente-Investigador en Universidad Nacional de San Luis. Integrante del PROICO CyT N°: 04-1318: "Hermenéutica y Subjetividad: dispositivos pedagógico-filosóficos y estético-políticos de educación, comunicación y diferencias".

⁷ Polanski, R. *Memorias*, Barcelona, Malpaso, 2015.

Hijo de una madre víctima de la explotación, y quizás víctima de trata de personas, el pequeño Oliver Twist porta un nombre aristócrata, paradójicamente a su condición de huérfano, hecho inusual en la orfandad de la sociedad inglesa victoriana. El niño, bien parecido y de buenos modales, atraviesa su vida de orfanato en orfanato, y de sociedades de beneficencia a trabajos de explotación infantil. Por los infortunios de las circunstancias, Oliver Twist es secuestrado por una banda de delincuentes cuyos jefes administran la trata de niños y el robo callejero para ahorros de administración personal.

En algún momento de su aprendizaje del “oficio” de ladrón, el pequeño Oliver toma un giro de vida a raíz de un encuentro con una familia de las afueras de Londres que buscará dotarle de mejores condiciones de crianza y de situación. En efecto, incluso con un final aburguesado, Oliver Twist es la historia de un relato formativo donde la infancia abandona -por factores humanitarios y ajenos a su voluntad- el estado de pauperización y la suspensión del estado de derecho del que ha sido objeto durante tanto tiempo de sometimiento a la violencia y el secuestro físico-psicológico.

La pobreza

Una de las notas distintivas de la obra de Dickens, muy bien descrita por el filme de Polanski, es la extrema pobreza en la que viven los niños. Al igual que en nuestra realidad, la distancia socioeconómica -y política- de la distribución en clases es muy demarcada: de un lado, la aristocracia inglesa, acólita y/o sumisa al rigor victoriano... y sus víctimas; del otro lado, las familias sumidas en la pobreza: los desempleados, los marginados, los excluidos, los delincuentes.... Y sus víctimas.

En el seno de las clases desfavorecidas del industrialismo europeo e inglés, la infancia está expuesta al hambre, a la mendicidad, a la explotación, al secuestro de su vida en manos del pillaje que da rienda a su oportunismo para resistir en mejores condiciones -pasajeras e ilegales, pero mejores al fin- que los niños. ¿Qué tanto han cambiado las cosas, al mundo capitalista hoy asolado por el neoliberalismo en su expresión más salvaje?

Quizás sería pertinente preguntarnos si hoy, aquí y ahora, no tenemos muchos Oliver Twist, que quizás son a veces abandonados por las políticas públicas que condicionan a la precariedad familiar y social, deambulan de miseria en miseria siendo arrojados a un estado de pobreza que no eligieron, pero del que tampoco pueden salir, por las condiciones que el sistema capitalista obliga a quien quiere salir de la pobreza: la meritocracia, el utilitarismo, el oportunismo, el individualismo, etc.

En tal contexto, hoy y en nuestro país, no sólo que abundan los Oliver Twist, sino que también hay un contexto de condiciones que suspenden, de hecho, el estado de derecho de una infancia que no eligió nacer pero que es condenada a una pobreza inexorable producida por un sistema que, incluso si le brinda educación, le quita o no favorece del todo el cuidado de la salud, el derecho a la salud y a la vivienda, y la posibilidad futura de incorporarse al sistema productivo socioeconómico (que no eligió ni inventó, pero al que debe recurrir).

La orfandad

En un paralelismo audaz, no del todo desacertado, hay cierta correspondencia entre el contexto descrito por esta obra (un contexto industrial y burgués expulsivo de los sectores vulnerables de la sociedad inglesa) y el contexto francés situado en la misma época descrita por Víctor Hugo, en *Los Miserables* (1862). En ambas obras, sendas críticas de la sociedad positivista, industrial y burguesa, los niños son el objeto de un abandono vitalicio de padres que no pueden cuidar de ellos, que no sobreviven a una vida de explotación económica a la que les condena el capitalismo.

En esas condiciones, pierden la posibilidad de tener familia, vivienda, derecho a un dispositivo de -al menos- mínimas condiciones de vida saludable. La orfandad es, en esta obra, la causa de la desnutrición, del desamparo, del nomadismo urbano y el motivo de apropiación de la niñez en la captura de una red de delincuencia en la que incurren para sobrevivir, y donde son extorsionados a ello. Nuevamente, la fragilidad de la infancia es el

objeto de abuso de una sociedad de adultos que les expulsa y condena a un modo de vida que les quita la vida, o se las hace más difícil aún de lo que ya es.

La violencia

Quizás la nota más característica y constante de la novela *Oliver Twist*, magistralmente expuesta en la película, es la situación de violencia a la que es expuesta la infancia, y con ella, la mujer, los desposeídos, los vulnerables y los expulsados de un sistema hecho sólo para quienes detentan relativas cuotas de poder (económico, político o social). Las mujeres, niñas y adolescentes son explotadas sexualmente por los hombres que, incluso en la miseria, viven de ellas y sobreviven a las crueldades de este mundo infringiendo crueldad, castigo y violencia a las mujeres de las que obtienen rédito económico temporal y clandestino.

La infancia también es objeto de esa misma violencia: en las calles londinenses del siglo victoriano abundan los niños que roban para los adultos, que delinquen por ordenes de hombres que sacan partido y subsistencia de esa delincuencia infantil arrojada a la calle y expuesta a todo tipo de penalización: la policía, los ricos, las familias tradicionales, la ley. Al igual que las mujeres, los niños no corren mejor suerte y *Oliver Twist* es también uno de los tantos objetos de explotación que el industrialismo y su estirpe conservadora construyen.

La criminalidad

Causa y consecuencia, la violencia es también madre de diversos rostros de criminalidad: la trata de personas, el robo organizado, el secuestro extorsivo, la red de delitos organizados, la escuela de la delincuencia para aprendices que son iniciados desde pequeños para sobrevivir a una adolescencia robando, incluso bien vestidos, garantizando así chances de – supuestamente- ascenso social. Pero en *Oliver Twist* la criminalidad no

termina en los hurtos y robos organizados. La criminalidad es el despojo de toda situación de vida digna, el despojo de la vida saludable, la imposibilidad de una educación escolarizada y el secuestro de la existencia en las trampas de la ilegalidad y las sociedades clandestinas.

Asimismo, la criminalidad se consume en un femicidio cuando la amiga protectora del pequeño Oliver avisa a su futura familia adoptiva sobre el verdadero escondite donde su jefe y marido tienen sometido al aún no adolescente, a la inanición y el despojo de toda condición propia de una vida feliz. La infancia, como la mujer, es en esta obra son descritas como objetos de un secuestro en un campo de extorsiones y de excepciones donde el derecho y la ley son, precisamente, lo que no hay.

Los derechos

Si una ausencia es evidente y manifiesta en *Oliver Twist* es la suspensión del estado de derecho de la vida de los niños. Polanski ha solido referirse a este tema, en razón de esta película, en diversas entrevistas como un ejercicio de memoria por el cual ha podido rememorar su infancia en campos de concentración: allí le asesinaron a su madre, en Cracovia, y allí también aprendió a sobrevivir al abrigo de otras familias que dieron contención y refugio a su condición de niñez expuesta al genocidio de los nazis, y a sus duras consecuencias.

En *Oliver Twist*, como en la realidad global de hoy, la infancia es objeto -permanente o transitorio- de una suspensión de derechos. Claramente, la sociedad victoriana inglesa acentuó el secuestro de los derechos de la infancia, pero son ausencias similares a las que hoy en nuestro país ha descuidado -hasta hace poco tiempo- la política de Estado: el derecho a la salud, a la educación, a una sociedad con leyes justas y con mejor distribución de la riqueza para mejores condiciones de vida y crecimiento de los niños y niñas.

Incrementada la brecha entre quienes poseen y quienes son desposeídos, hoy también la infancia atraviesa la miseria y es arrojada a un conjunto de condiciones que no elige, pero a la que se le condena socioeconómicamente: la miseria, la falta de trabajo, la trata de personas, las sociedades de crimen organizado, la falta de vivienda, salud y condiciones básicas para una vida digna, sino feliz.

A más de un siglo de la época victoriana inglesa, nuestras sociedades contemporáneas aún y relativamente construyen diversos modelos de *Oliver Twist*: son esas pequeñas existencias cuya alteridad el sistema expulsa, discrimina y arrebatada de sus derechos a la formación, a una vida afectiva y a condiciones materiales que le posibiliten mejores posibilidades para su existencia. ¿Qué podemos hacer, como educadores, ante esta descorazonadora realidad?

Referencias bibliográficas

- Polanski, R. (2015). *Memorias*. Barcelona. Malpaso.

Narrativas Genealógicas del Cine Argentino para pensar el presente

Liliana Guzmán Muñoz⁸

Comprender la historia es prepararse para comprender el mundo.

Ningún pueblo puede sobrevivir sin memoria.

La historia es la memoria de los pueblos.

Alicia, comienzo de clases en *La Historia Oficial* (L. Puenzo)

I.

En este ensayo quisiera trabajar dos enfoques presentes en el cine argentino: primero, el aporte del documental a la historia reciente de la Argentina, pues es un género del cine que desarrolla un haz de perspectivas vinculadas a la experiencia de los protagonistas que, en general, fueron víctimas (víctimas de la dictadura, de los saqueos en períodos democráticos, o de otras circunstancias familiares, políticas, sociales). Asimismo, me inquieta abordar algunas imágenes de la mujer en el cine argentino, en filmes puntuales como *La Historia Oficial* (Puenzo) y *Camila* (Bemberg), cuyo centro de gravedad es la mujer como eje de una sociedad disciplinadora y de dispositivos punitivos de violencia.

El abordaje del texto busca considerar la historia del presente argentino (dos momentos puntuales: la última dictadura y el proyecto neoliberal menemista) representada en el cine, como arte de testimonio y memoria; y mediante el cine también quiero indagar el devenir del valor asignado a la mujer en distintos momentos: en el rosismo, en la dictadura y previo a la dictadura, con la cosificación de la existencia femenina bajo el arco de la moda y el consumo, con valores que aun marcan la sociedad argentina.

⁸ Doctora en Pedagogía, Universidad de Barcelona España. Docente de Filosofía, Directora del Proyecto de Investigación PROICO CYT N°: 04-1318: "Hermenéutica y Subjetividad: dispositivos pedagógico-filosóficos y estético-políticos de educación, comunicación y diferencias". FCH/UNSL.

II.

1.

“¿Quién son el *nosotros* al que se dirigen esas fotos conmocionantes?” Quien formula esa pregunta es Susan Sontag, al comienzo del libro *Ante el Dolor de los demás*, sobre el texto *Tres Guineas*, de Virginia Woolf. Tal pregunta bien podría ser nuestra, aquí y ahora, en un horizonte que Foucault visualiza como filosofía del presente y que traza la inquietud del pensamiento en el plano ontológico: ¿quiénes somos, en este preciso momento de la historia? El propósito foucaulteano de tal perspectiva es la pregunta por quién somos, tal como nos atraviesa respecto a otras dimensiones: el saber, el poder, la subjetividad ética. En otras palabras, de raíz kantiana, estas preguntas son: ¿qué podemos saber?, ¿qué podemos hacer?, ¿qué nos cabe esperar hoy? En suma, Foucault nos pide pensar el presente desde estas inquietudes. En tal sentido, la misiva de la Ilustración (atrévete a pensar por ti mismo) cobra vigor y actualidad en las obras del cine argentino que ponen en relieve historia y presente.

2.

Las palabras de la inquietud de Sontag emergen de sus análisis sobre la obra de Virginia Woolf, realizando la misma desde fotografías tomadas en las guerras. ¿Qué hacen las imágenes, cuando nos muestran la muerte y la violencia? ¿Qué nos pasa a nosotros, nos interpela Sontag, que no toleramos el dolor, pero no podemos dejar de verlo? ¿Por qué no podemos dejar de hacer la guerra? ¿Por qué pensamos el dolor y, a la vez, nos entregamos al *voyeurisme* ante las duras imágenes de la guerra? ¿Podemos pensar el presente desde esa condición nuestra en y por la cual las imágenes nos piensan, aún con el dolor de los demás?

Esta pregunta por nuestro presente se evidencia, a mi juicio, en la producción del cine, cual creación de nuestro tiempo, y del tiempo que nos precede y que nos constituye (tal es la modernidad) en una facticidad y condición ontológica por la cual somos, vale decir, el cine nos piensa o nos pensamos mediante el cine, sobre quiénes somos y sobre qué nos constituye en memoria social y tiempo de la historia, del presente, de nosotros mismos. El cine piensa el presente y nos piensa, nos posibilita realizar una experiencia de inquietud con nuestra actualidad y nuestro pasado.

3.

En dirección a esta inquietud por pensar el presente desde el cine, elegí algunos filmes que quizás dan cuenta de ciertas formas de tiempo colectivo y de la memoria social como ejercicio de bucle en torno a la experiencia colectiva argentina, fuertemente atravesada por el poder. Elegí entonces abordar filmes de diversas formas con ejes en común:

a) la historia del pasado reciente en dictadura y etapa aguda del neoliberalismo (*M., Los Rubios, Memoria del Saqueo*);

b) la mujer y la experiencia histórica en el cuerpo del género (*La Historia oficial, Camila, El mundo de la mujer*);

c) la historia del presente desde una dialéctica narrativa genealógica (*Tierra de los Padres*).

En todos estos filmes, documentales y de ficción, se evidencia aquello que Jacques Rancière denomina “la racionalidad de la ficción”, en una reivindicación aristotélica de la *poiésis* como una poética de la verosimilitud que imita, representa y pone en obra la experiencia de los hombres: “la racionalidad de la ficción radica en que las apariencias se invierten. Prosperidad e infortunio, expectativas e imprevistos, ignorancia y sabiduría, estos tres pares de opuestos conforman la matriz estable de la racionalidad ficcional clásica en Occidente (Rancière: 2019)

4.

En un plano genealógico, diría Foucault (como búsqueda de las relaciones de fuerza en los dispositivos de poder históricamente constituidos en un haz de múltiples relaciones), que aborda la búsqueda mediante el cine de modos de comprender el pasado reciente, vemos distintas modalidades de realización en los documentales elegidos: modalidad interactiva, en menor medida objetiva, y en algunos casos más acentuada, modalidad reflexiva. Emparentado con otras epistemes (la ciencia, la economía, la política, la educación, etc.), el documental es un vehículo de conciencia, poder, deseo, voluntad, conocimiento (Nicholls: 32), incluso no siendo reconocido como tal. En sí, es un medio de conocimiento que bordea la ficción con una narrativa particular que reúne metáfora, mundo de la vida, historia, documentos, imágenes, praxis social, testimonios. Sin estilo estrictamente realista ni de *cinema vérité*, el documental argentino -en estos filmes- roza la ficción buscando establecer relaciones, preguntas, incertidumbres y búsquedas filosóficas e identitarias en un laberinto de verdades a veces conocidas sin comprender, asumidas sin entender, otras veces formuladas para conocer mediante estilos singulares que fusionan con distintas modalidades de realización para explicar cierta constitución de los sujetos que buscan alguna verdad sobre sí mismos.

5.

¿Quiénes somos ese nosotros que piensa el cine, a quienes se dirigen estos (filmes) conmocionantes? En efecto, parafraseando la cita de Sontag, podemos aplicar la pregunta a las películas argentinas propuestas para este ejercicio interpretativo. ¿Quiénes somos el nosotros a quien se dirigen Camila, Alicia, Nicolas, entre tantos?

En modos diferentes, este conjunto de filmes que elegí (que abordan el pasado reciente, como *M.*, *Los Rubios*, *Memoria del Saqueo*), reviste formas singulares con ejes en común trazados. De esta manera, podríamos agruparlos temáticamente así:

La película *M.*, dirigida por Nicolás Prividera (2007), traza un viaje testimonial al pasado familiar -y la desaparición de su madre, Marta- desde las voces de compañeros de militancia política y colegas de trabajo. Realizado en modalidad interactiva (Nicholls) *M.* construye un tejido dialéctico por el cual la entrevista es un recurso permanente. Con fotos, filmes, búsquedas en espacios de militancia política, Prividera busca una verdad sobre la historia del pasado reciente argentino en el contexto de la desaparición de personas, búsqueda que es también la de su propia verdad. Destacan en este documental los fragmentos de discursos del poder (o del gobierno *de facto*) con los que el director pone de relieve la época y contexto de los acontecimientos que dan marco a la desaparición -física, civil- de personas, bajo la denominación de “desaparecidos”, entre ellos, su madre.

Los Rubios, de Albertina Carri (2003), también procede en modalidad interactiva, pero con gran acento en la entrevista situada y en un trabajo dinámico con lo reflexivo y la historia familiar. La directora, apelando a una figura de alteridad para que le interprete o personifique, busca también una verdad sobre sí pero en un bucle narrativo de quizás mayor intimidad o más testimonios sobre los relatos y testimonios sobre su familia. En efecto, la militancia de sus padres es también la lucha por la educación no formal de grupos marginales. *Los Rubios* comienza con un giro hacia la infancia de la autora: los juguetes, quizás, representan irónica y lúdicamente una verdad cuyos bordes deconstruye la película en un espacio de la memoria: la infancia y la desaparición de sus padres. Desde ese lugar, *Los Rubios* entreteje testimonios, búsquedas en organismos dedicados a la recuperación de la identidad, lugares de trabajo, vida cotidiana y relaciones vecinales, políticas, afectivas de sus padres (con amigos, colegas, compañeros de la JUP, etc.). Con un tono quizás más reflexivo hacia la interioridad y verdad subjetiva, esta película acentúa la pregunta ¿quién soy?, ¿quiénes somos? Esta inquietud es el hilván narrativo con el cual la película termina y que fue trazado desde el comienzo. Hacia el final, metafóricamente y con signo de esperanza, los actores caminan hacia el horizonte con la bella canción *Influencia*, de Charly García, en un gesto de reafirmación de la voluntad de vivir.

Memoria del Saqueo (Solanas, 2004) sitúa nuestros interrogantes en el corazón de las preguntas del narrador y realizador, quien reconstruye el auge del neoliberalismo en los 90 (o quizás la segunda etapa de implementación del modelo económico neoliberal, si tomamos a la dictadura como una primera fase de este). Solanas reconstruye esta etapa del modelo neoliberal en su fase más aguda: la década menemista o, como él le denomina, la década del “menemato”. Apelando a recursos tradicionales del documental de los 70 (títulos fundiendo en negro, subtítulos en *zoom*, relato del narrador), este documental reúne testimonios de políticos, entrevistas, noticias televisivas y de diarios, fragmentos de discursos y de informativos, crónicas parlamentarias... Solanas también apela, no sin sátira, a fragmentos de *magazines* de TV, en un gesto irónico sobre la banalización de la política y su apuesta al absurdo, al esnobismo y la vida superflua de una clase política incoherente, rapaz, entregadora de los recursos del Estado, saqueadora de la sociedad en su conjunto y traidora de sus principios ideológicos partidarios. Manteniendo el relato como una interpretación contextualizada sobre la deuda externa, problema histórico que remonta a la fundación de la república, Solanas construye la narrativa en una crítica al contexto filosófico posmoderno y de globalización, en un hilo narrativo que ayuda a comprender cómo la élite gobernante ha sido obediente y lacaya de los poderes internacionales que atentaron contra la soberanía nacional con un estilo reflexivo singular: el director acentúa el pensamiento ético y político sobre la realidad argentina, no sin destacar dos hechos fílmicos claves para el trayecto final del filme: la celebración colectiva en las calles, pidiendo justicia y reclamando mejores condiciones de vida, y el cántico en masa “¡no se va, el pueblo no se va!”, en una honesta reivindicación de la esperanza contra el derrumbe de la misma en el período neoliberal.

6.

¿Cómo pensar la imagen de la mujer en el cine argentino? La mujer en el recorrido filmográfico nacional ha transitado un laberinto de imágenes de gran diversidad. Desde su condición de figura atravesada por otras líneas del dispositivo tradicional (el *statu quo*, el

renombre, la elegancia, las adhesiones políticas, etc.) la mujer ha tomado epocalmente distintas formas en el cine argentino, tanto como el tiempo ha atravesado su situación y condición coyuntural. Es decir, desde las icónicas Legrand y Lamarque, hasta las magistrales Marshall y Merello, el cine argentino presenta un conjunto de gran diversidad sobre la mujer, su historia y sus problemáticas. En tal sentido, destaco dos obras de distinta representación fílmica sobre la mujer:

Camila (Bemberg, 1984): relato sobre el idilio real vivido por Camila O’Gorman y Ladislao Gutiérrez, la película nos sitúa en el período rosista (de décadas) con alusiones metafóricas, ironías y modelos icónicos de ese contexto. La joven Camila, de familia burguesa, es inquieta, ávida lectora de textos censurados en ese momento. Camila se enamora del nuevo párroco, Ladislao Gutiérrez, sobrino del entonces gobernador de Tucumán. Consumado su romance, la pareja emprende la fuga hacia el norte argentino, pero son capturados y fusilados por decreto del Restaurador, el 18 de agosto de 1848 en Santos Lugares de Rosas, pese a que la Ley de Indias prohibía asesinar a mujeres embarazadas. La descripción de época que realiza Bemberg es con estricta ambientación, costumbres, relaciones, estilos, quizás uno de los filmes más ajustados a la descripción del momento colonial y fundacional del país. Pero sobresale más aun la referencia a la literatura prohibida (entre ellos, Esteban Echeverría), en paralelo a los amores prohibidos, y la representación de una estricta vigilancia del poder sobre todas las conductas de los hombres y mujeres. Un primer hecho que evidencia el totalitarismo concentrado en la figura unitaria de Rosas es el asesinato del librero a quien Camila compra libros, en su mayoría provenientes de Europa (dice el personaje de Juan Leyrado: “como dice Rosas, veinte gotas de sangre derramadas a tiempo evitan derramar veinte vidas”, justificando la cruel decapitación). Como signos anticipatorios, la decapitación del librero y años atrás la llegada de la polémica abuela a la quinta de los O’Gorman (en reclusión) nos anuncia el trágico final que espera a Camila y Ladislao, también anticipado por la búsqueda de un deseo de vivir incluso en el extranjero si en la patria era imposible. El fragmento de Echeverría leído por Camila dice: “No hay cosa más triste que emigrar, salir de su país violentamente, sin quererlo, sin haberlo pensado. Es un tormento que nadie puede sentir

sin haberlo experimentado por sí mismo. La emigración es la muerte” (Echeverría: 1951)⁹. Esta lectura anticipa el estado de desamparo y desasosiego que atraviesa la pareja en su fuga al norte, y en las dudas por migrar a Brasil cuando se les ofrece tal salvoconducto antes del decreto del tirano. La condición de mujer de Camila, sin embargo, es expuesta a la mayor de la soledad en un contexto patriarcal y androcéntrico, ya que no sólo la condena el poder omnipresente de Rosas y de su propio padre, sino también la iglesia, la sociedad, las fuerzas del orden, y así y todo, Ladislao si bien le acompaña hasta la muerte, ha dudado de su situación vincular y amorosa antes de su captura, en Goya. Una de las escenas decisivas, y de mayor impacto, quizás, en el filme es el fusilamiento de la pareja, luego de un ritual miliciano tan violento como el decreto de la sentencia (especialmente por la resistencia de los soldados ante la orden de fusilar a Camila). Se trata de una escena donde la cámara logra, incluso en la ficción, “captar la muerte” (Sontag) y ésta es quizás una de sus mayores experiencias del relato y su verosimilitud, hecho que sólo la cámara del cine o de la fotografía podía lograr.

La Historia Oficial (Luis Puenzo, 1985): A diferencia de *Camila*, cuya trama narrativa quizás procede por acumulación de capas superpuestas Camila va acumulando experiencias verdaderas, que adicionan progresivamente verdades sobre la vida, la historia colectiva, el poder.... A la inversa de ese procedimiento por el cual Camila O’Gorman descubre verdades reveladoras que le permiten develar el mundo en el que vive, Puenzo procede por quita de capas en la historia de Alicia. En una familia tradicional burguesa, y tradicional, Alicia y Roberto viven un cómodo pasar propio de gente adinerada cuyos ingresos prosperaron intensamente en la dictadura. Si bien Alicia trabaja como profesora de Historia, Roberto es un claro exponente del hombre de negocios del *stablishment* que participa de los beneficios económicos de un poder dictatorial y genocida, a precio de sostener una idea de familia bajo un ideario de negocios (bancario). En ese contexto, Roberto ha logrado la “adopción” de una bebé, Gaby, pero también ha sometido a su familia a un silencio cómplice del terrorismo de Estado y de la apropiación ilegal de hijos

⁹ Echeverría, E. (1951) “Emigrar por fuerza”, en sección *Pensamientos*. Buenos Aires: Antonio Zamora, p. 435.

nacidos en cautiverio. Con los años, entre la guerra de Malvinas y advenimiento de la democracia, Alicia comienza a buscar algo más que la verdad de la historia argentina: busca su propia historia, su historia de familia, la historia de Gaby. Ello ocurre durante la emergencia de los movimientos de reclamos por desaparecidos (Abuelas de Plaza de Mayo) y los reclamos políticos por el fin de la dictadura. Alicia se hace eco de la misma misiva con la que insta a sus alumnos a disciplinarse en el estudio de la historia: “comprender la historia es prepararse para comprender el mundo; ningún pueblo puede sobrevivir sin memoria, la historia es la memoria de los pueblos”. Pero también la historia es la memoria del pasado familiar, y Alicia comienza a indagar en la llegada y nacimiento de Gaby a sus vidas: ¿cómo llegó a los brazos de Roberto? ¿Qué médicos y enfermeras le entregaron a Gaby? Estas preguntas no tienen respuestas en Roberto, que calla implacable ante toda inquietud por el nosotros que, allí, en 1983, es fuertemente interpelado desde múltiples voces opositoras a los genocidas: amigos de la familia, sobrevivientes a la dictadura, exiliados en retorno, personas que dejaron de callar.

La búsqueda de Alicia es inversamente proporcional al silencio de Roberto: ella indaga, él encubre; ella pregunta, él calla. Y a la inversa de Camila, que acumula verdades progresivamente (en tanto va creciendo) y pesos de gravedad sobre las verdades de la historia, Alicia carga de pesos de verdades que descubre hacia el pasado (en tanto retorna en el tiempo para buscar saber cómo llegó Gaby a su vida. ¿Será Gaby la hija de desaparecidos? Esta pregunta moviliza a Alicia por hospitales, centros de registro, y espacios de búsqueda de niños apropiados buscados por sus abuelas. Allí conoce a quien puede ser abuela de Gaby y los dilemas de Alicia no tardan en llegar. En la encrucijada, pone a Roberto de cara a la Abuela, y esto detona el final con la escena de violencia explícita elegida por Puenzo para los últimos minutos: ante la verdad, Roberto golpea, lastima y quiebra.... Alicia le abraza, pero le abandona. Ambos quedan de cara a la verdad que tanto tiempo cubrieron con complicidad y silencios, Gaby queda en el teléfono con la canción que desde inicio es decisiva en la trama: En el país del Nomeacuerdo, de María Elena Walsh. Narrativa de ficción, sin embargo, Puenzo nos da testimonio con esta película de aquello que al comienzo del texto definimos con Rancière como “la

racionalidad de la ficción”: indaga en el presente contemporáneo de la Argentina y en los modos de cómodo encubrimiento de situaciones que vuelven como un boomerang sobre la vida del pueblo. En ese bucle, también nos ha situado en la historia, pero no tanto descriptivamente sino ontológicamente, para promover con las preguntas de Alicia contra la imposición de “lo que hay” esas mismas preguntas por nosotros y nuestra capacidad de interpelar el presente desde la historia y la memoria.

7.

¿Cómo pensar la memoria, con la historia de nuestros padres? En el que considero, uno de los documentales argentinos quizás más estética y filosóficamente logrados, *Fatherland* (Tierra de los Padres, Prividera, 2011) realiza un singular movimiento pendular de memoria y tiempo, inquietud e interpretación, comprensión y conocimiento. Con textos claves de quienes construyeron poder, Nicolás Prividera nos entrega con este documental un *corpus* de textos significativos sobre las tensiones de fuerzas antagónicas en la historia argentina.

Filmado en el Cementerio de la Recoleta, *Tierra de los Padres* es un entramado textualmente objetivo sobre los distintos posicionamientos que definieron los derroteros del país. En un estilo cautivante, Prividera nos traslada de manera genealógica a las palabras enunciadas (y escritas) por quienes definieron la condición humana argentina desde situaciones políticas puntuales: los caudillos, los estadistas, los constitucionalistas, los gauchos, los bárbaros según los civilizados, los bárbaros expuestos como “civilizados”, los dirigentes políticos, los líderes de masa, los militares, los guerrilleros, los oficialistas, los opositores, los poetas, en fin.... Todos los protagonistas activos de la política nacional tienen su voz y palabra en la realización de Prividera, que tensiona dialécticamente la narración de una historia contada por sus principales voceros: los unos y los otros, los conservadores y los opositores, todos quienes participaron del movimiento pendular de la Argentina desde sus comienzos hasta la última dictadura (destacando la polifonía del final,

con la toma aérea). Es singular el estilo de cámara de Prividera, puesto que cada lectura funde en su imagen a otra lectura, y así sucesivamente, a la vez que nos muestra el calmo movimiento del cementerio. La obra indica la necesidad de pensarnos históricamente desde ese existenciario humano e ineludible: el tiempo. Y no encuentra mejor modo de hacerlo que leyendo sobre el fin de la vida: la muerte. La muerte destinal de la existencia. La muerte epocal de las batallas ideológicas. La muerte provocada por las confrontaciones políticas. La muerte social, cada vez que un conjunto de fuerzas reactivas coloca al pueblo al borde de un final seguro, señalado por la lenta condena a muerte de quienes han regulado los hilos de la patria. Dice Sontag que “el embellecimiento es una clásica operación de la cámara”, y Nicolás Prividera parece saberlo para usar ese recurso y señalarnos las muertes de la historia, la muerte del otro, la muerte propia, la memoria como tejido del tiempo hacia la muerte.

III.

*“No podré despedirme. Vos sabes por qué.
Nosotros morimos perseguidos, en la oscuridad.
El verdadero cementerio es la memoria.
Allí te guardo, te acuno, te celebro, y quizás te envidio, querida amiga”*

(Carta a Vicki, Rodolfo Walsh, 1976).

Tentativamente y atendiendo a sus marcadas diferencias, quise establecer entre estas películas posibles articulaciones en el marco filosófico de la misiva que nos ofrece el cine, y particularmente el cine argentino: *pensarnos a nosotros mismos, pensar el presente*.

En un texto bellísimo, logrado como película y como libro, Jean-Luc Godard nos indica que el cine es aquello que preserva algo sin mostrarlo todo, sino “preservando algo de

indefinición” (Godard: 2007) Y en efecto, cada filme aquí seleccionado ofrece esa misma condición: la posibilidad de ofrecer un signo del pensamiento en una narrativa de verosimilitud que no lo indica todo, sino que nos interpela en direcciones hacia búsquedas ulteriores por esas verdades aun no conocidas o no pensadas sobre nosotros mismos. Y es que allí el cine argentino, como se traza sobre el arte en la *Poética* aristotélica, es un arte de lo verosímil que construye obra (*ergon*) mediante la racionalidad de la ficción (Rancière: 2019). Esta condición del cine, la posibilidad de promover las preguntas y movilizar nuestros conocimientos y afecciones hacia el movimiento de la inquietud mediante imágenes, es lo que hay en el cine de tejido del tiempo para comprender, interpretar y dar testimonio de la historia social que nos atraviesa. Y allí, en esa condición, cobra nuevamente vigor el texto de Godard, señalando la actualidad permanente del cine, cuando dice: “historia del cine, actualidad de la historia, historia de las actualidades”. Sobre esa condición de *actualidad* es que quise pensar las formas vivas de esta historia del presente, historia construida en la memoria de las cámaras, y su posibilidad de pensar qué y quienes somos, aquí y ahora, con el legado de la historia entre las manos.

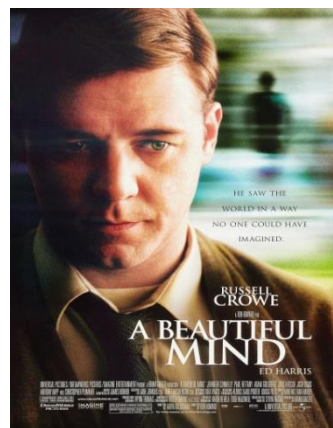
Referencias bibliográficas

- Godard, J. L. (2007). *Historia(s) del cine*. Buenos Aires. Caja Negra.
- Nicholls, B. (1991). *La representación de la realidad*. Barcelona. Paidós.
- Rancière, J. (2019). *Los bordes de la ficción*. Buenos Aires. Edhasa/Seuil.
- Sontag, S. (2004). *Ante el dolor de los demás.*, Bogotá. Alfaguara.

La representación de la realidad audiovisual en *Una Mente Brillante*¹⁰

María Alejandra Nodar¹¹

Analizar los recursos narrativos del lenguaje audiovisual en la película *A Beautiful Mind*, (Una mente brillante), del director y productor Ron Howard, es pensar *el cine como texto*, con significantes y significados propios de la narratología cinematográfica, construyendo una mirada crítica como realizadores y como espectadores reconociendo representaciones de la realidad y la construcción audiovisual.



“Todo film es un mecanismo cinematográfico donde la realidad sufre un proceso de percepción que genera una representación sobre la que se aplica la enunciación por parte de un sujeto y a través de un aparato tecnológico y discursivo para construir un relato narrativo y/o mostrativo de ficción que en ocasiones se reviste con los atributos de la supuesta realidad en origen la impresión de realidad”.

Francisco Gómez Tarín (2011, p. 115)¹²

Introducción

¹⁰ Este trabajo fue elaborado para la III Jornada de Cine y Filosofía “El Derecho de pensar y jugar con el conocimiento”, que fueron organizadas por el PROICO CYT (...completar) y Proy. De Extensión “Derechos Humanos, una experiencia de formación con la historia del presente” (FCH/UNSL) para estudiantes del curso Epistemología e Historia de la Física del Profesorado en Física de la FCFMyN (UNSL) y público general.

¹¹ Diseñadora de Imagen y Sonido. FADU, UBA. Diplomada en Fotografía Social. FILO, UBA. Docente del Departamento de Comunicación área televisión de la FCH, UNSL. Investigadora integrante del PROICO 04-0418. Productora y postproductora de contenidos audiovisuales.

¹² Gómez Tarín, Francisco J. (2011) Elementos de la Narrativa Audiovisual – Shangrila Textos Aparte. Cantabria.

El cine es un medio de comunicación, es necesario interpretar y descubrir lo que nos quiere comunicar. Una película está compuesta de miles de elementos diferentes que, en su conjunto, forman una narración con la posibilidad de múltiples interpretaciones.

Como todo relato, una película relata con diferentes técnicas las que hay que conocer, descubrir e interpretar para que los mensajes lleguen a nosotros de la forma más fiel, respetando su narración original, creación técnica y visual de los que lo han realizado. Por eso, desde nuestro abordaje, no se trata sólo de ver una película. Hay que analizarla con mirada crítica, ya que el fin es formarnos tanto en la percepción como en la posibilidad de ver el cine como relato de historias, como receptor de valores y conductor de arte y de conocimientos.

En el cine se dan muchas formas de contar las historias. Pero su gran mayoría tienen relación permanente con el argumento y con la manera de situar los planos, con los movimientos, con los sonidos, con la actuación, con los espacios y con muchos otros elementos, que nos van a situar en el contexto de la película, en su mensaje y a darle sentido al lenguaje audiovisual.

El punto de vista narrativo

Lo primero que vamos a hacer es reconocer lo que el director nos quiere contar y desde dónde nos quiere contar para eso debemos entender que es el punto de vista. La idea de punto de vista refiere al lugar desde el cual una persona observa una situación. Desde el ángulo de visión que toma el narrador para contarnos la historia. Tanto el lugar como el hecho de observar pueden ser concretos o simbólicos. El punto de vista del sujeto depende de su ubicación corporal, al igual que la percepción, los sentidos, la focalización desde donde irradia la acción.

En la película el director nos plantea como narrador al personaje, este está dentro de la acción y de la narración con tres múltiples miradas, a mi ver tres posibles puntos de vistas.

Un punto de vista desde el personaje principal Nash, en su falta de distinción entre la realidad y la imaginación fruto de sus alucinaciones, también con su estrés provocado por su timidez, su obsesión por las matemáticas logrando un desequilibrio y desajuste social elevado.

Otro posible punto de vista planteado por el director puede ser desde la sociedad, la amistad que sostiene por años con su amigo decano que lo ayuda a seguir con sus investigaciones. También en la elección del premio Nobel a los aportes importantes que había logrado en el área.

Y por último, pero no menos importante, tenemos el punto de vista del espectador, quien está por fuera de la acción pero forma parte de la interpretación, las múltiples relaciones con la CIA que no sabemos si fueron del todo real o imaginadas por el personaje.

El lenguaje narrativo

Desarrollados los puntos de vista, podemos analizar y/o entender algunos elementos del lenguaje cinematográfico que ayudan a construir el lenguaje narrativo de la película. Un ejemplo es la escena de los papeles. Aquí encontramos dos recursos cinematográficos muy interesantes de analizar.

Ello sería el plano subjetivo o lo que se llama cámara subjetiva o de referencia. Este recurso se utiliza para dar al espectador información de lo que nuestro protagonista ve y como lo ve, en la película es como si desde los papeles sobresalieran las letras y las palabras y comienza a codificarlas y ver hechos que ocurrirían. Es importante analizar también desde que punto de vista el director nos introduce en ese mundo del personaje y lo hace desde una angulación desde arriba o ángulo nadir donde vemos a Nash que tiene todos sus recortes de revistas alrededor en el suelo. Este es un claro ejemplo para entender como el lenguaje cinematográfico esta al servicio de la historia que se quiere contar, combinación perfecta de arte y narración.

También los tamaños de encuadre (planos cinematográficos) son el arte de contar recortando la puesta escena, construyendo el campo y fuera de campo visual del espectador. En la película podemos decir que en algunos momentos son utilizados los planos cortos para lograr situaciones intimistas, planos enteros desde abajo para comprender como en momento nuestro personaje tiene los sentimientos de inferioridad, igualándolo a un niño desprotegido, incomprendido.

Otro recurso de destacada importancia es el montaje de ordenación narrativo y rítmico de todos los elementos objetivos del relato audiovisual (auditivos, gráficos y visuales de acuerdo a un guión). El *flashback* es el conjunto de secuencias narrativas utilizadas en el montaje para retroceder en el tiempo del relato, hacia el pasado cercano o lejano, evocar un recuerdo o retroceder a épocas y situaciones anteriores. En la película *A Beautiful Mind* el *flashback* desequilibra al personaje, las discusiones que surgen provocan alucinaciones a Nash llevándolo a recuerdos produciendo un quiebre en el tiempo fílmico de la narración.

A modo de conclusión

“Necesito creer que algo extraordinario es posible.”

Nash

Analizar la obra cinematográfica *Una Mente Brillante* me motiva a reconocer varios temas que invitan a reflexionar. Uno podría ser la visión que el personaje -genio de las matemáticas- puede tener de ciertos asuntos de la vida cotidiana, lo que le permite encontrar importantes relaciones ocultas en las cosas, pero también perder su capacidad de distinguir lo real y lo imaginario.

También nos hace reflexionar sobre la confusión que se logra transmitir al espectador sobre la realidad y la imaginación, cuando surge la duda sobre la posible realidad de la relación de Nash con las agencias secretas de gobierno. Lo atrayente en la película es

cómo el director logra convertir al propio espectador en un paranoico, haciéndolo una especie de cómplice de Nash.

Y entonces nos preguntamos: ¿hasta dónde es realidad y hasta donde es imaginación? ¿Esa realidad es mostración, es representación, es percepción?

Referencias bibliográficas:

- Gómez Tarín, Francisco J. (2011) *Elementos de la Narrativa Audiovisual*. Cantabria. Shangrila Textos Aparte.
- Sánchez, Rafael C. (1991) *Montaje cinematográfico arte de movimiento*. Santiago de Chile. Aquis Gran Ediciones.

Página Web:

- Acosta, Yahaira R. (2017) "Análisis de la película; Una Mente Brillante sobre la vida de John Nash". <https://www.gestiopolis.com/analisis-la-pelicula-una-mente-brillante-la-vida-john-nash/>

Filmografía:

- *A Beautiful Mind* (Una mente maravillosa en España, Una mente brillante en Hispanoamérica) (2001) Producida por: Brian Grazer y Ron Howard.

Una revisión estético-política de universos y escenarios distópicos en el cine de ciencia ficción

Martin Alejandro Litke¹³

“Los replicantes fueron desterrados de la tierra. Brigadas especiales de policía, Blade Runners, tenían órdenes de matar a todos los que no hubieran acatado la condena. Pero a esto no se le llamaba ejecución, se lo llamaba retiro”

Blade Runner, 1982

En el presente texto se analizan algunos escenarios y universos distópicos en películas de ciencia ficción como son *Blade Runner*, *Ex Machina*, *Akira*, *Ghost in the Shell*, *Brazil* y *Stalker* desde la noción de *dispositivo estético-político*, recuperando conceptos de Rancière, Nietzsche, Foucault. Asimismo, se pretende revisar algunas temáticas filosóficas que este género de cine ha presentado con el paso del tiempo, como los cuestionamientos y reflexiones al imaginar al ser humano frente a diversos futuros posibles.

¿Qué soy? Y ¿cuáles son las condiciones de mi existencia? Ambos interrogantes son propios de una actitud filosófica, sin embargo, estos son más bien los interrogantes que se plantea Roy Batty, el replicante (androide) antagónico en el aclamado filme *Blade Runner* de Ridley Scott (1982).

¹³ Profesor en Ciencias de la Educación por la Universidad Nacional de San Luis. Forma parte del Proyecto CyT PROIPO N° 04-1318 "Hermenéutica y Subjetividad: dispositivos pedagógico filosóficos y estético políticos en educación, comunicación y diferencias" en donde realizó su tesis de licenciatura sobre Pensamiento Estético en la Educación del Nivel Medio. Actualmente se encuentra radicado en Buenos Aires, Argentina.

El cine de ciencia ficción tiene tantos años como el cine mismo. Desde el glorioso *Le Voyage dans la Lune* de George Méliès, el género ha formado parte de la historia del séptimo arte prácticamente desde su génesis. Nutrido de la literatura de Verne, H.G. Wells, Orwell, Clarke, Bradbury y Phillip K. Dick entre otros, el cine de ciencia ficción buscó a través de la imagen en movimiento, en el flujo del tiempo capturado para Tarkovsky, encontrar su propia expresión y ha dejado su huella en obras fílmicas en el cine de masas como en el cine clase B y el cine de culto.

En este texto se pretende explorar y revisar algunos de los universos y escenarios distópicos que presentan películas de ciencia ficción desde aportes teóricos de Rancière, Benjamin, Foucault y Nietzsche, manteniendo la importancia que tiene este género para conocer los miedos humanos a un futuro incierto, la lucha por un mundo más justo, la fantasía en torno a nuevas formas de vida y la problemática de la naturaleza del ser.

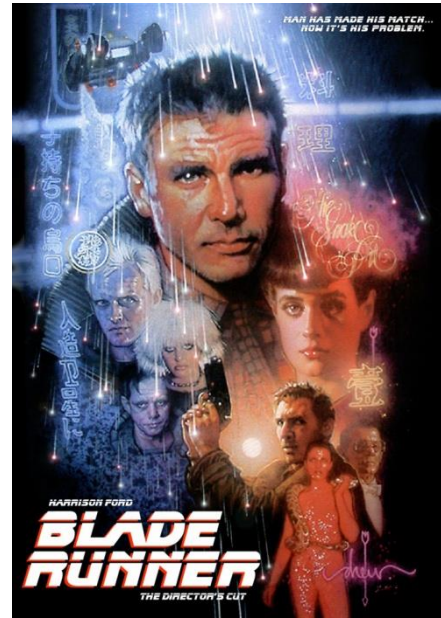
Para empezar es importante considerar algunos elementos esenciales en la ciencia ficción como género. En primer lugar debe tomarse en cuenta que la ciencia es su recurso inicial, desde ella se construyen las historias y los universos, sobre todo en lo que refiere a avances tecnológicos científicos. Otro elemento es que lo fantástico toma un lugar clave en el género pero no toda la fantasía es ciencia ficción o viceversa, debe mantener un carácter asociado al género sobre todo en relación a las dos lecturas posibles sobre el futuro. En tercer lugar, se suele plantear que existen dos universos posibles en las lecturas que se suelen hacer sobre el futuro de la humanidad, en uno existe la utopía y en el otro la distopía, siendo la primera una representación de un futuro ideal en donde las sociedades viven en paz y no hay diferencias de clases, mientras que en el segundo se presenta un escenario caótico y apocalíptico, en estos universos las ciudades son gobernadas bajo regímenes autoritarios y se sirven del avance tecnológico para manipular y controlar a las masas.

A pesar de que suelen presentarse escenarios en donde los avances tecnológicos llevan a contextos apocalípticos, el verdadero miedo se esconde en la incertidumbre sobre la supervivencia de la raza humana. Otra representación que existe en este género es la

existencia de seres que no son humanos (ser fantástico o creación del ser humano que se rebela) y que amenazan la existencia del humano tal y como la conocemos.

Androide demasiado humano

El filme *Blade Runner* nos muestra desde las primeras escenas una ciudad futurista, la ciudad de Los Ángeles con sus autopistas aéreas de vehículos viajando por los cielos. Lo que sucede en las calles, entre los edificios es una superposición de culturas y poblaciones diversas, no parece existir una sola etnia en la ciudad y más nos representa un escenario posible posterior a la hiperglobalización, tiendas y publicidades japonesas, árabes y occidentales todas mezcladas y el amontonamiento de personas en las calles. Asimismo, también se han extinguido los animales, sólo existen copias artificiales de ellos, como tampoco existen ambientes naturales, sino que todo se encuentra arrasado por la lógica de una metrópolis. En este



universo existen los replicantes, androides diseñados “más humanos que los humanos”, quienes son perseguidos para ser ejecutados por los *Blade Runners*.

Esta película presenta diversos aspectos a analizar desde una perspectiva estético-política, los cuales se encuentran interrelacionados, desde su contexto oscuro y su brillante puesta en escena de numerosas referencias al cine negro, *Blade Runner* nos plantea el problema de la persecución a los seres diferentes, los replicantes son presentados como una amenaza para la población humana, sin embargo, en el filme queda demostrado que no lo son, solo buscan poder “vivir” una vida humana, poder ser. Los replicantes a lo largo de la película demuestran su humanidad y el complejo final en relación con la naturaleza de Deckard como *cazador-cazado* expresa claramente una ruptura a la concepción de la

naturaleza humana y la naturaleza del replicante. Este desacuerdo, inherente en relación a lo que uno concibe de forma completamente distinta a lo que concibe el otro lleva a la ruptura de los universales éticos y son justamente estos los que sufren una ruptura en el protagonista y en el espectador. La ruptura y la revalorización ante la condición de los replicantes echan abajo el precepto de “retirar replicantes”, porque se los reconsideraría como sujetos.

La búsqueda del replicante Roy Batty de poder extender su vida, tiene similitudes con la imagen del *übermensch* de Nietzsche (Pate, 2009), pues movido por su voluntad de poder llega a conocer a su creador inclusive pero frustrado al obtener una respuesta vacía de él, toma la decisión de quitarle la vida (¿muerte de dios?) y posteriormente su pelea final con Deckard lo lleva a entender el valor de ésta, salvando a su enemigo y entendiendo que es imposible enfrentar el poder del paso del tiempo, todos somos una lágrima en una lluvia.

En sintonía con la temática, *Ex Machina*, película de 2014 de Alex Garland, nos muestra un escenario futurista, pero con una temática para nada alejada a la realidad que vivimos hoy, ¿seremos capaces de reconocer a los seres no humanos? Inspirada fuertemente en los planteos filosóficos y morales de *Blade Runner*, los tres personajes principales, el programador y diseñador genético, el becario de la compañía y el androide, establecen inicialmente una relación asimétrica y el principal interrogante del film ronda en si el androide puede convencer al humano de olvidarse de su condición de androide y verla como una humana. Según el diseñador si esto se logra, entonces el androide superaría la prueba como su mejor creación. También sucede en el film la muerte del creador a manos de su creación representando así el miedo humano a construir o gestar su fatalidad, su extinción.

En los escenarios distópicos de los filmes de animación japonesa, como *Akira* (1988) de Katsuhiro Otomo y *Ghost in the Shell* (1995) de Mamoru Oshi, se muestran elementos también en tributo a *Blade Runner* y trayendo a la mesa del género nuevos interrogantes. En *Akira*, una ciudad es levantada sobre las ruinas de un Tokio destruido por una explosión nuclear años atrás, pasándose a llamar Neo-Tokio, en esta ciudad vive la continua lucha

entre clases sociales, las manifestaciones, la pobreza en paralelo a una apabullante metrópolis de luces, tecnología futurista y edificaciones gigantescas. La violencia que se perpetra hacia las clase baja desde el gobierno lleva a la población a tomar las calles ante la injusticia e inestabilidad y entre los grupos de rebeldes se encuentra los protagonistas Tetsuo y Kaneda, quienes por coincidencia sufren un incidente con unos seres extraños que eran transportados por militares y uno de ellos, Tetsuo, adquiere un poder inimaginable. De allí se desprende el conflicto esencial de la trama, ¿es posible que el ser humano pueda manejar un poder que sobrepase sus límites tal como lo conocemos?

El nacimiento de una nueva concepción de ser sucede a lo largo del filme y su abstracto final no deja de sorprender ante la pregunta de si es posible la existencia del ser etéreo y atemporal. *Ghost in the Shell*, por su parte, introduce la concepción de los seres que viven dentro de máquinas, es decir, inteligencias que pueden ser depositadas al interior de entes artificiales y capaces de moverse hacia otros “envases”, de allí el uso del término “ghost” (fantasma). El planteo de este filme no se queda solo aquí, también muestra la posibilidad que el ser dentro de estos cuerpos no sean uno sino una mezcla de varios en uno solo.

“Policía” del pensamiento

Acercándonos a otras temáticas dentro de estos universos y escenarios distópicos tenemos a los regímenes totalitarios que suelen estar presentes en la mayoría de filmes de este género y en la literatura, por ejemplo, se referencia con fuerza la obra literaria *1984*, de George Orwell, escrita como crítica a modelos autoritarios de gobierno. Curiosamente este libro tuvo su adaptación al cine en 1984 e introdujo temáticas que han impactado en la cultura popular como la imagen del Gran Hermano, y algunas críticas a los aparatos de control como representan la policía del pensamiento y el ministerio del amor. Esta obra, considerada una de las máximas exponentes en su estilo, es la principal fuente de inspiración para la película *Brazil*, de 1985, dirigida por Terry Gilliam.

Brazil trabaja elementos como son la burocratización del trabajo, la deshumanización, la alienación y el anhelo humano a la libertad. El sistema en este universos se maneja desde una estructura policia (Rancière) que establece un orden absorbido y normalizado el cual aliena al protagonista, pero este rompe con las costumbres de su vida al ver en persona a una mujer con la que sueña recurrentemente, anhelando escapar de todo ese sistema con ella finalmente lo logra subido a un vehículo que sale de la ciudad, las últimas escenas sin embargo nos muestran al protagonista atado a su silla delirando y sonriendo mientras canta “aquarela do Brasil”, su libertad solo fue una ilusión.

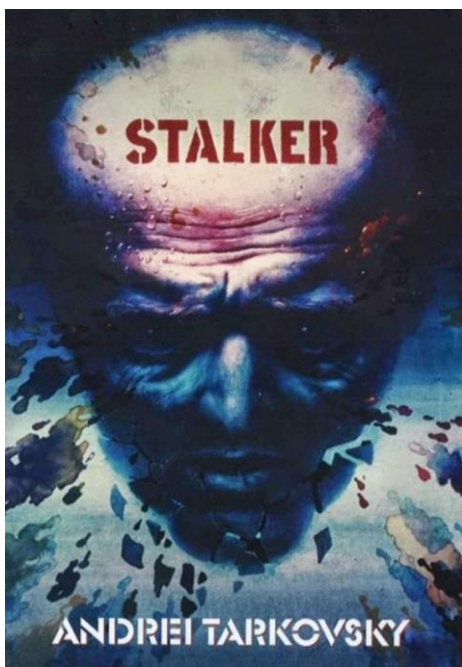
Es interesante cómo en los films *Brazil* y *1984* funciona el concepto del panóptico (Foucault), la vigilancia hacia el encarcelado desde un punto de visión desde donde es observado de forma permanente, pero éste no puede saberlo. En ambas historias se suceden la ingenuidad del protagonista al pensar que puede evitar ese ojo que todo lo ve y escapar a los hilos que lo atan a su vacío asiento de trabajo, sin embargo es atrapado y torturado, este último punto recuerda nuevamente al pensamiento de Foucault en relación al encauzamiento y los medios de éste.

En el caso de estos filmes nombrados, a los rebeldes o subversivos se los tortura o bien se los anula, *el anormal* es castigado y apartado. Como escenario distópico, ésta suele ser una forma de presentar la sociedad bajo un régimen autoritario pero existen otras historias en donde este sistema es al fin destruido pero esto solo sucede al plantearse una revolución desde una ruptura y un levantamiento en masa de los oprimidos, siendo una clara referencia los escritos de Marx en el capital, un film de este estilo es *V from Vendetta*.

Un viaje interior

Finalmente tomamos aquí una película dirigida por el cineasta Andrei Tarkovsky, un apasionado de la poesía a través de la imagen en movimiento. *Stalker* es un film de 1979, el cual presenta un escenario post-apocalíptico en donde, a partir de una explosión

misteriosa, es cerrada una zona y se prohíbe el ingreso a toda la población a este lugar.



Las razones detrás de esta prohibición son desconocidas, sin embargo, para ingresar ilegalmente existen los *stalkers*, quienes se encargan de llevar personas al centro de la zona para que puedan conocer el cuarto, un lugar enigmático en donde podrán pedir y hacer realidad su más importante deseo. El viaje que sucede durante la película lo realizan el *stalker*, el profesor y el escritor, en el camino hacia la zona discutirán problemas morales y se verán enfrentados en diversos momentos por sus diferencias, en su conclusión, el encuentro ante el cuarto los obliga a

replantearse todas las razones que los movieron a viajar hasta allí, ninguno de todos ellos volverá a ser el mismo luego de ese viaje.

La verdadera razón por la que se recupera este filme es porque trae una visión consigo renovada del género que con el paso del tiempo ha movido a espectadores y a otros cineastas a cuestionarse las razones mismas que nos motivan y nos constituyen. Tarkovsky utiliza la excusa de un contexto apocalíptico para simplemente demostrar que no hay nada distinto entre ese mundo y este si el ser humano tiene los mismos miedos, las mismas preguntas y los mismos deseos. “Aquí todos sus deseos se harán realidad. Sus deseos más sinceros, nacidos del sufrimiento. No necesitan decir nada. Simplemente deben intentar recordar su vida entera”, dice el Stalker al llegar al soñado lugar.

Tarkovsky en diversas entrevistas ha explicado la finalidad filosófica y poética de su cine y su estrategia de utilizar escenarios futuristas y post apocalípticos para contextualizar a sus personajes y de las interacciones con estos ambientes se resultan las odiseas personales. Esto impacta a una audiencia que espera un viaje espacial pero se encuentra con constantes viajes al interior del ser.

Conclusión

Los interrogantes y la preocupación que se esconde en estos escenarios y universos futuristas distópicos nos hablan de los miedos que tenemos como seres humanos de nuestras propias decisiones. Las obras fílmicas tomadas en cuenta en el presente mantienen un recordatorio que en otro tiempo han hecho las artes más antiguas como el teatro, la literatura, la poesía o la pintura, mostrar pinceladas, frases o escenarios inusuales pero reales.

Por otra parte, el presente no deja de ser un escrito personal e inacabado, la reinterpretación de una obra de arte también forman parte de la vida y no siempre la obra dirá lo mismo. Considero que es importante reconocer y recomendar la experiencia que significa apreciar un cine tan desafiante como lo es el cine de ciencia ficción.

Referencias bibliográficas

- FOUCAULT, M. (2002), *Vigilar y Castigar*. Buenos Aires, Argentina. Siglo XXI Editores.
- NIETZSCHE F. (2000), *La Voluntad de Poder*. Buenos Aires, Argentina. Editorial EDAF.
- PATE, A. (2009), "Nietzsche's Ubermensch in the Hyperreal Flux". En Master's Thses, Dissertations, Graduate Research and Major Papers Overview. 15. EEUU, <https://digitalcommons.ric.edu/etd/15>
- TARKOVSKY, A. (2002), *Esculpir en el tiempo*. Ediciones RIALP. Madrid, España
- RANCIÈRE, J. (1996), *El Desacuerdo. Política y filosofía*. Nueva Visión, Buenos Aires, Argentina

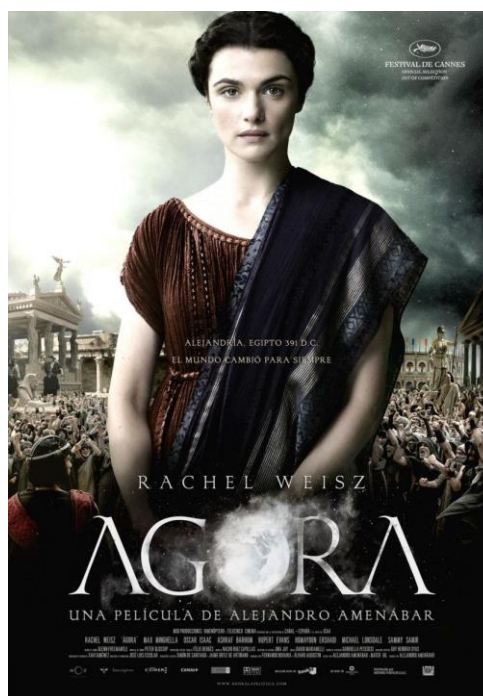
Saber, poder y subjetividad, en dos tiempos de discurso y gobierno: un análisis sobre el film *Ágora* de Alejandro Amenábar

Fernando G. Vargas¹⁴

Introducción

El presente trabajo es un análisis del filme *Ágora* dirigido por Alejandro Amenábar (2009), en relación con el conocimiento como ejercicio de poder, en el contexto histórico de Hipatia de Alejandra y con relación a nuestra actualidad.

El filme está situado entre los años 391 y 415 d.C. en Alejandría, Egipto; comprende el Bajo Imperio Romano, momento en que se cruzan las culturas: griega, egipcia y romana. La película narra la vida de Hipatia de Alejandría, astrónoma, matemática, y filósofa; víctima del poder imperial y la religión, fue considerada pagana tras no adherir al cristianismo, siendo asesinada públicamente en el 415 d.C.



Los aspectos tenidos en cuenta en este análisis son relativos al conocimiento, al gobierno, al cristianismo y su incidencia en el gobierno y el desenlace cultural, al discurso como ordenamiento político, a la vida en carácter de *vita activa* (Arendt), en el marco de una ontología histórica de nosotros mismos (Foucault), para reflexionar sobre nuestra actualidad teniendo como horizonte el marco general del proyecto de la modernidad.

¹⁴ Docente-Investigador en Universidad Nacional de San Luis. Integrante del Proyecto PROICO CYT N°: 04-1318: "Hermenéutica y Subjetividad: dispositivos pedagógico-filosóficos y estético-políticos de educación, comunicación y diferencias". FCH/UNSL

Los personajes

La trama del filme *Ágora* transcurre entre los años 391 y 415 d.C. en Alejandría. En ella puede observarse la confluencia de griegos, egipcios y romanos; a su vez conviviendo con diferentes religiones como judíos, greco-egipcios y cristianos. El cristianismo había sido prohibido, pronto comienza a tomar poder y expandirse, y se encuentra dividido por diferentes sectores, entre ellos aparece una facción de cristianos fanáticos.

Los personajes principales del film son Hipatia, filósofa, matemática y astrónoma que enseña a los hijos de la élite de Alejandría, y entre sus alumnos se encuentra Orestes: éste es un enamorado de Hipatia que más tarde la pretenderá en matrimonio y será Prefecto romano; Sinesio (filósofo neoplatónico y clérigo griego) que llegará a ser Obispo de Cirene; y Davos: joven esclavo cristiano, enamorado de Hipatia, presente en las clases como ayudante y aprendiz, que será luego manumitido -liberado- por Hipatia e intentará salvarla de los seguidores de Cirilo de Alejandría, Davos es quien finalmente asesina a Hipatia para evitarle los dolores de la lapidación pública a la que es expuesta.

Otros personajes de la obra son Ammonius (Amonio de Alejandría, filósofo cristiano) que no hay que confundir con Amonio Saccas de Alejandría (filósofo considerado fundador del neoplatonismo S. III d. C.), miembro y vocero de la facción cristiana de los *parabalini*, autodenominados soldados de Cristo; Teón de Alejandría: (filósofo y matemático griego) padre de Hipatia, quien considera que en matrimonio su hija perdería la libertad para enseñar y decir lo que piensa, por tanto se opone a la idea de matrimonio para ella, y será herido por uno de sus esclavos en el primer enfrentamiento con los cristianos; Olimpius, anciano adorador de Serapis, que pretende responder con violencia, sin involucrar en la causa a los judíos, a las ofensas de los cristianos reunidos en el *Ágora*, más tarde es doblegado, proponiendo que tendrán que negociar con los cristianos; y finalmente, Cirilo es un eclesiástico romano natural de Egipto que será patriarca de Alejandría desde el 412 d.C. hasta su muerte.

Los enfrentamientos religiosos

Los cristianos de la facción de *parabalaris* se reúnen en el Ágora para burlarse de Serapis, a quien consideran pagano y un falso Dios. Frente a esta situación los seguidores de Serapis responden con violencia, pero son vencidos por la supremacía en número, retrocediendo hasta cerrar las puertas de la ciudad. Los cristianos, numerosos y muy organizados, sitian el recinto sagrado. Algunos cristianos que logran ingresar son apresados como rehenes de acuerdo a la orden de Olimpius, quien a su vez propone que todos los cristianos sean rehenes; entre ellos alumnos de Hipatia, quien se opone a tal hecho al igual que Orestes. A partir de aquí, bajo la orden de un emperador en Roma (cristiano), comienza una escalada de violencia cruzada entre las distintas facciones religiosas y los distintos estamentos de poder entre el patriarcado alejandrino y el poder imperial.

Desde Roma, el Emperador y Jefe Supremo de las provincias de Oriente Flavius Theodosius Augustus (Emperador romano desde 379 d.C.) envía su veredicto señalando el perdón y la liberación de los insurrectos, pero a cambio deben abandonar el Serapem y la Biblioteca, permitiendo que los cristianos dispongan como deseen de esos espacios.

Los ataques cristianos luego se dirigen a los judíos, atacándolos en el teatro, donde muchos de ellos mueren. La falta de respuesta por parte de la autoridad conduce a los judíos a vengarse de los ataques cristianos encerrándolos y lapidando a muchos de ellos. Finalmente el poder de los cristianos ha crecido tanto que los judíos son expulsados de la ciudad.

La Biblioteca de Alejandría

La Gran Biblioteca además de ser un símbolo cultural y religioso, era el lugar de adoración de antiguos dioses egipcios. Durante el encierro que producen los cristianos, y mientras Hipatia continúa intentando comprender el movimiento de la tierra un anciano egipcio,

señala la teoría heliocéntrica propuesta por Aristóteles perdida en el incendio; resalta la importancia de cuidar de la Biblioteca de Alejandría. Luego del veredicto del Emperador Flavius Theodosius Augustus, Hipatia y los suyos hacen lo posible por salvar la mayor cantidad posible de pergaminos. Davos, quien le ayuda casi incondicionalmente, duda entre seguir a su maestra u obtener la libertad que podría alcanzar uniéndose al imparable ascenso de los cristianos.

Finalmente, Hipatia y su entorno son expulsados de la Biblioteca, los edificios son arrasados por los cristianos, estatuas, pergaminos, destruidos son destruidos, estableciéndose que estatuas, símbolos, templos y dioses paganos son entonces prohibidos. Años más tarde, la Biblioteca es convertida en un templo cristiano.

Hipatia, entre el conocimiento y el gobierno

Mientras muchos paganos se han convertido al cristianismo -entre ellos Orestes- y prospera un clima de paz, Hipatia puede continuar con sus investigaciones astronómicas y sus enseñanzas. Pero luego Orestes, ya entonces alcalde, se encuentra entre los enfrentamientos de judíos y cristianos, por orden del Obispo Cirilo. Hipatia intenta hacer reflexionar a Orestes prodigándole consejos y enseñanzas, y también más tarde es aconsejado por Sinecio, quien retorna a Alejandría ya siendo Obispo de Cirene. Orestes espera verse con Cirilo y éste le ofrece la paz, pero sin interceder entre los ataques a los cristianos y le comunica por medio de Sinecio que no le verá sino que debe asistir el domingo a la Biblioteca.

Cirilo lee la Primera Carta de Pablo a Timoteo que exclama: “Deseo por lo tanto que por todas partes el hombre levante sus manos en oración, sin ira y sin disputa. De tal manera que las mujeres estén modestamente vestidas, con decencia y propiedad, no con el pelo trenzado, o con oro o ropas costosas (...) dejen a una mujer que aprenda con tranquilidad y completa sumisión. No se permitirá que una mujer enseñe o tenga autoridad sobre un

hombre, deberá permanecer en silencio”¹⁵; y señala luego que una mujer que muestre en público su ateísmo es una bruja. Él mismo dice luego: “esta es la palabra del señor, inclínense y acepten la verdad”, *dictum* frente al cual Orestes no se inclina y es agredido al salir del lugar. A partir de allí la vida de Hipatia está en riesgo. Representa la negación del patriarcado cristiano. Es considerada una mujer no sometida a ningún hombre, que rehúsa convertirse al cristianismo. Es acusada por Cirilo de ateísmo y brujería.

Mientras que Hipatia concluye sus investigaciones sobre los movimientos heliocéntricos de La Tierra, los seguidores de Cirilo le buscan y persiguen para ejecutarla. Davo, aún enamorado, también le busca con el fin de salvarla de los seguidores del Obispo, pero cuando la encuentra, ya es demasiado tarde, debido a que ya se encontraban encaminados para su ejecución. Davo decide antes de que Hipatia sea apedreada, descuartizada y arrastrada por las calles, quitarle la vida durante un momento de descuido de parte de los ejecutores para evitarle cualquier dolor físico.

Saber, poder y subjetividad

La sentencia del Obispo Cirilo ubica, en el filme, el lugar oficial de la verdad. Es la verdad otorgada a las palabras del Señor, a la Primera Carta de Pablo a Timoteo. Verdad que implica un saber hacer, un modo de hacer que confiere al mismo tiempo, en este caso, la manera de comportarse en comunidad, en otros términos, se trata de:

“...la verdad como absoluta, correspondencia objetiva, entendida como última instancia y valor de base, es un peligro más que un valor. Conduce a la república de los filósofos, los expertos y los técnicos, y, al límite, al Estado ético, que pretende poder decidir, cuál es el verdadero bien de los ciudadanos, incluso contra su

¹⁵ Notas del Film Ágora dirigido por Amenábar en 2009.

opinión y sus preferencias. Allí donde la política busca la verdad no puede haber democracia”¹⁶ (Vattimo, 2010).

Verdad que alcanza a materializarse, al constituirse en dispositivo de poder, en tanto negarla conduce al castigo, al extremo de quitar la vida. Verdad por tanto, que atraviesa la subjetividad y la configura en una manera de relacionarse con uno mismo, con los otros y el mundo, que nada tiene de *epimeleia heautou*¹⁷ (Foucault, 2014).

Además de los peligros a los que el discurso como verdad puede orientar de acuerdo a lo señalado por Vattimo y, las relaciones entre subjetividad y verdad analizadas por Foucault; cabe destacar otro componente relativo a los juegos de saber-poder-subjetividad. Se trata del contenido y la temporalidad del enunciado. En términos generales, la verdad en la que se apoya el cristianismo en el filme se encuentra más allá de la vida, por tanto, aquí no hay verdad objetivada. Mientras que Popper propone que la verdad objetivada por la validez científica puede derivar en poder político, podemos observar aquí un tipo de discurso que no se apoya en la validez científica, pero que adquiere el mismo carácter de incidencia en lo político a partir de una temporalidad abstracta, que se fundamenta en la promesa de un más allá de la vida.

Patriarcado cristiano y gobierno

En la Alejandría de este filme de Amenábar es posible observar que el patriarcado cristiano alcanza el gobierno a partir del ejercicio de la violencia, o más bien, con el aval del Emperador romano, que es cristiano; restaría indagar cómo alcanza el Emperador a tomar su lugar, pero esto no aparece en los límites del relato del filme. Por ende, ese ejercicio de la violencia aparece en gran medida como innecesario, para el logro de sus fines. Sin embargo y en todas las instancias de gobierno que atraviesan Alejandría, el poder político deviene claramente de la verdad impuesta. Vattimo, desde los aportes de la

¹⁶ Vattimo, G. *Adiós a la verdad*. Pp. 29. Ed. Gedisa S. A. Barcelona 2010.

¹⁷ Foucault, M. *La hermenéutica del sujeto*. Pp. 17. Ed. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires. 2014.

filosofía hermenéutica, propone que la verdad amerita la “construcción de un consenso y de una amistad civil”, que no dependa de lo verdadero y lo falso. Aquí no hay consenso ni amistad civil posible, lo que se refleja en la posición que ocupa Orestes.

Y el ejercicio de la violencia en manos de los pobladores, deviene por cierto de la configuración de los discursos. De acuerdo a Foucault, el discurso legitima el poder, y éste institucionaliza el saber. En *El orden del discurso* Foucault señala que: “en toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por un cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar los poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad.”¹⁸ (Foucault, 1992) Podría decirse que ello es, en esta obra, lo que configura a su vez el establecimiento de una verdad.

Caído el Imperio Romano de Oriente, esta verdad impuesta -que deja en la sombra los aportes de Hipatia- conduce quizás a la humanidad a más de un milenio de oscuridad en la progresión del conocimiento, es el astrónomo Johannes Kepler quien mil doscientos años después descubre que la elipse rige el movimiento de La Tierra.

Conclusión

A modo de conclusión pueden considerarse dos tiempos de discurso y gobierno. En un primer tiempo ubicamos los hechos acontecidos en Alejandría y en un segundo tiempo lo que respecta a nuestro presente.

En el primer tiempo es posible inferir que el dominio de la verdad está dado por un discurso fundamentado en lo que podríamos llamar un asunto post-óntico. Esto es, la promesa de una vida después de la vida, que otorga legitimidad al castigo de desafiar tal destino. Castigo que tiene el alcance de suprimir la vida si se rehúsa la verdad propuesta, como es el caso de Hipatia.

¹⁸ Foucault, M. *El orden del discurso*. Pp. 5. Ed. Tusquets, Buenos Aires. 1992.

En un segundo momento podemos ubicar, *grosso modo*, el origen de la modernidad hasta la actualidad. En este periodo es posible considerar que los gobiernos también alcanzan el poder, a partir de discursos fundamentados en un asunto post-óntico, que radican en factores más sustanciales y esenciales para el discurrir de la vida terrenal; y son por ejemplo, observables como la o las promesas de una economía sólida para bien de los ciudadanos, entre toda otra actividad o materialidad que inaugura en los ciudadanos la expectativa de una vida digna.

Sin embargo y ya más recientemente, en este segundo momento, es destacable el alcance de algo de esto que Vattimo señala como la *construcción de consenso* o una cierta *amistad civil*. Mientras que en el primer momento podemos ver como Hipatia es privada de investigar y enseñar, en la actualidad tal vez, o formalmente, se ha logrado consenso internacional, entre otros acuerdos, a partir de la Declaración de los Derechos Humanos, obteniéndose paulatinamente avances en el quehacer -por ejemplo- de la mujer.

Sin embargo, aún la injerencia del poder correspondiente al primer tiempo, tiene plena vigencia, como lo que aconteció recientemente respecto a la posibilidad de una Ley para el aborto; o la incorporación de la Educación Sexual Integral (ESI). Estas problemáticas mantienen el debate en distintos estamentos, pero presentando aún dificultad para el logro de un consenso social. Y ello, paradójicamente, cuando la educación en nuestro país ES LAICA.

Referencias bibliográficas

- FOUCAULT, M. (1992). *El orden del discurso*. Buenos Aires. Ed. Tusquets,
- FOUCAULT, M. (2014). *La hermenéutica del sujeto*. Buenos Aires. Ed. Fondo de Cultura Económica.
- VATTIMO, G. (2010) *Adiós a la verdad*. Barcelona. Ed. Gedisa S. A.

Disruptividad y género en la textualidad del cine: lecturas filosófico-psicoanalíticas sobre *Blanca Navidad*, de *Black Mirror*

Betiana Alderete¹⁹

“La imposible sutura, que convive siempre con la voluntad siempre presente de suturar con sentidos cerrados aquello que acontece en diferentes planos”.

Rithe Cevasco

El presente ensayo, asume la pretensión de habilitar una instancia de análisis y reflexión en torno a una problemática de género, situada como demanda epocal, la aprobación de la ley de interrupción voluntaria del embarazo. A tal fin, planteamos un itinerario nos proponemos abrir un itinerario que tendrá como eje al análisis de un filme, que en tanto especial textualidad, abordaremos desde algunas premisas provenientes de la filosofía hermenéutica y el psicoanálisis lacaniano.



¹⁹ Docente de Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de San Luis. Integrante del Proyecto de ciencia y Técnica PROICO CYT N°: 04-1318: "Hermenéutica y Subjetividad: dispositivos pedagógico-filosóficos y estético-políticos de educación, comunicación y diferencias". FCH/UNSL

Será a partir de la lingüística de la producción *Blanca navidad*, episodio de la serie *Black Mirror*, que dinamizaremos nuestra propuesta, tomando en su interjuego algunos elementos como imagen-concepto- como puentes de aproximación interpretativa y de comprensión de la problemática que nos atañe.

De oleajes verdes hacia tramas que alojen un deseo singular

La “marea verde”, como se la ha denominado, es una fuerte simbología que marca la época a la que asistimos, y cuyo significante condensa la demanda de la aprobación de la ley de interrupción voluntaria del embarazo. El proyecto de ley que lo sustenta, tras una larga lucha iniciada en el 2007, recién logró tratamiento en el año 2018, abriendo nuevamente un caluroso debate, convocando como pocas problemáticas, a amplios sectores de la sociedad. Lo interesante de dicho debate, más allá de sus implicancias jurídicas, políticas y sociales, es la contundencia con la cual cristaliza algunos posicionamientos y creencias de los sujetos, como expresión de una época.

Tales creencias, y en consecuencia, las posturas que de ellas se derivan, están atravesadas por una compleja trama de significaciones de orden ideológico, político, religioso y moral. Significaciones, que muchas veces, terminan operando como condicionantes, en tanto no abonan al debate, al impregnarlo con sentidos cerrados que no hacen lugar a una interpelación ética. De ese modo, una temática tan compleja termina encorsetada en lecturas binarias, que tienen arraigo en lógicas de segregación, cuya incidencia sobre las decisiones públicas y privadas, son de larga data.

En relación a esta problemática, el objetivo del presente trabajo es, analizar buceando en las tramas discursivas de un episodio de la magnífica obra de Charlton Brooker, *Black Mirror*. El episodio elegido, *Blanca Navidad*, cristaliza el de esas tensiones: entre significaciones con anclaje moral y la posibilidad de un pensamiento ético en relación con la problemática del aborto. Dicho análisis girará en torno a algunos núcleos problemáticos, extraídos de ciertas escenas, y tendrá como coordenadas metodológicas, constructos

conceptuales de la filosofía hermenéutica, por un lado, y de la ética de la sexuación y la teoría de los conjuntos, ambas pertenecientes al psicoanálisis lacaniano, por el otro.

Cabe subrayar que sustentando en una perspectiva hermenéutica de la imagen cinematográfica, el dispositivo fílmico no es aquí tomado en un sentido utilitario, como simple medio, sino en su carácter de texto, que a partir de su modo de decir, representar y comunicar, adquiere el valor de verdad lingüística, tal como la define Gadamer (1999). De ese modo, nuestra finalidad es que partir de la integración -filme, filosofía, psicoanálisis- podamos construir un puente de arribo al sentido o significado contenido en su textualidad, en vinculación con lo acontece en la esfera social. Un mismo y doble al cual, como enuncia Rossi (2007), no es posible acceder si no es por una práctica efectiva de comprensión, la cual está mediada por la interpretación, clave de la hermenéutica.

Ahora bien, ¿por qué el film como objeto de análisis y reflexión sobre este tema? Bien podríamos basarnos en el recorte de algunas experiencias cotidianas, de igual tenor, recuperando las voces de sus protagonistas. La elección de lo fílmico responde no solo a afinidades filosóficas hermenéuticas, sino también a fundamentos psicoanalíticos. En un sentido psicoanalítico es posible observar que, la intervención o el tratamiento de algunos sucesos, que al estar sometidos a posiciones tan pétreas, presentan altos niveles de resistencia, exigen una necesaria y saludable distancia, que opere como quiebre de estas reticencias, que obturan toda posibilidad de dialogo o debate profundo. Ello lo ubica en la condición de un tercer elemento que habilite a mirar y pensar aquello que supera la posibilidad de una época para pensar lo propio desde lo cotidiano.

El cine, en tanto arte, y por su valor cultural, posee una característica específica: comunica su mensaje basado en una mezcla de componentes tomados de todos los campos significativos de la expresión humana; de allí que resulte un elemento fecundo que habilita el pensar, la elaboración simbólica de temas que son angustiantes para la humanidad, a través de ciertos rodeos que genera. Es decir, como, a partir de conjugar una multiplicidad de recursos de orden simbólico, logra lo que Gómez (2013) describe,

como el arte de pesquisar algo de la subjetividad bordeando un vacío, virtud que solo es capaz de lograr el arte visual.

Es claro para el espectador el impacto a nivel subjetivo, el grado de afectación y pregunta que puede movilizar un filme, incluso mucho tiempo después de haberlo visto. Quizás, por las identificaciones que se producen entre espectador-film que describe Aumont (2005), donde se genera un intenso entrelazamiento de deseos, temores, fantasías etc., del espectador con la trama filmográfica que ha creado el autor. Algo de orden profundo, quizás no siempre consciente de ese sujeto deseante que es el espectador, venga a dar cuenta de de ello.

Si asumimos la ilusión que crea un filme, en la confluencia de múltiples recursos estéticos y técnicos que hacen a la composición orgánica de su relato, quizás se comprenda la fascinación que produce en el espectador. Tal vez, porque acontece lo que enuncia Bataille (2005) como la implicación de todo hombre en los relatos *porque le revelan la verdad múltiple de la vida, lo sitúan frente al destino.*

De tonalidades y pugnas

Tal como mencionamos previamente, la lucha en nuestro país por la aprobación de la ley por el aborto legal, seguro y gratuito tiene, como grueso de la escena pública, el protagonismo de dos frentes, representados por pañuelos celestes y verdes, cuyos lemas son antiaborto y pro-aborto respectivamente.

De ambas posturas, lo que nos resulta pertinente abrir como pregunta es ¿qué hay más allá de estar a favor o en contra y que no quede, al salirse de ese binarismo, en la condena simplista de ser un “discurso tibio”? El interrogante concreto que nos planteamos es si hay lugar para plantear un debate ético que nos lleve a contemplar las diversas aristas que hacen a la complejidad de esta problemática; a abrir y analizar aspectos claves que la

componen, y que muchas veces, no podemos siquiera advertir por los atravesamientos subjetivos que nos conciernen debido a nuestra condición de sujetos sociales.

Lo que queda claro es que en esa polaridad que orienta el problema en términos de, a favor o en contra, se pierde el debate ético y con ello la ocasión de ampliar la comprensión e ir más allá de las lecturas vigentes, hacia otros posibles que contemplan *la singularidad situacional* y permitan alojar la pregunta por el deseo singular de los sujetos, frente a un embarazo.

La ficción en lo real

Adentrándonos en lo específico del episodio seleccionado, Blanca Navidad, y a modo de contextualizar, relataremos sucintamente su trama. El relato comienza con un dialogo entre dos hombres que narran experiencias de su vida que los llevaron a la situación presente, que tal como es presentada, parece una especie de trabajo al que nadie desearía acceder, a menos de tener razones de peso ya que es una especie de confinamiento.

De ambos relatos, en los que se entrelazan tres historias, nos interesa focalizar en el segundo, el personaje Joe Potter (Rafe Spall). La historia de Joe gira en torno a su relación con Beth (Janet Montgomery) y aborda la problemática de la decisión frente a un embarazo. Para no extendernos demasiado en aspectos descriptivos, nos centraremos en dos diálogos que son de relevancia.

El primero: al enterarse, de manera accidental, que Beth está embarazada, Joe la enfrenta y ella se lo confirma pero le hace saber que no desea tenerlo. Él, encerrado en su emoción comienza a proyectarla embarazada, como madre y él a su lado, ante lo cual ella le dice “no me estás escuchando” para gritarle finalmente, ante su insistencia, “no quiero tenerlo, no quiero estar embarazada, no voy a estarlo”. Al comunicarle que su decisión ya está tomada, Joe reclama que para él no es así y arremete con insultos, marcando una posición drástica con respecto a que abortar es matar a su propio hijo, lo cual la

transforma en una bruja. Repitiendo violentamente “no te atrevas, bruja”. Beth, lo bloquea, (efecto futurista que introduce la serie) y abandona la casa. Si bien Joe sigue buscándola e insistiendo con cartas, no logra dar con ella hasta que, pasado un tiempo, se entera que abandonó su trabajo y luego al cruzarla en la calle advierte que dio continuidad a su embarazo.

Tras seguirla durante un tiempo, incluso sabiendo que ella tuvo una niña, se dedica a espiar y enviar regalos. Cuando Beth muere, tras un accidente, cae el bloqueo y él va a la casa de su padre con quien ella se fue a vivir a partir de abandonar la casa con él, para ver a “su hija”. Este se acerca a la niña pero al verla, sus rasgos le advierten que la paternidad de la niña no está vinculada a él.

El segundo diálogo, lo llevan a cabo Joe y el padre de Beth, quien le reprocha su presencia y le hace saber que allí, no hay nada para él, ya que Beth ha muerto. Joe insiste “quiero ver a mi hija”, qué hija, pregunta el padre y le dice “ella no es tu hija es la hija de Beth”. En el transcurso de la discusión el padre le comunica que las cartas que Joe le enviaba a Beth, él se encargó de tirarlas como “ella era un desastre, debía dejar todo atrás”. El episodio cierra con un final trágico para todos, digno de una oscura navidad.

Ahora bien, tomando estos recortes del episodio nos centraremos en identificar algunos núcleos problemáticos, analizados desde aportes del psicoanálisis, más específicamente de la teoría de los conjuntos y la ética de la sexuación. En lo expresado, se pueden observar dos posturas bien delimitadas: la posición de Joe (y lo que podría interpretarse como una concepción compartida con el padre de Beth), no abortar, ubicable al interior del conjunto como (A) ya que responde a la regla (ley moral vigente y con soporte jurídico) y por otro, la decisión y posible deseo de Beth, abortar como lo no validado ni contenido en la anterior, ocupando el lugar de excepción de dicha regla (no A). De ese modo, si bien trasgrede la regla, quedando fuera de ese marco normativo en su *sentido positivo*, a su vez le da consistencia a la misma, en tanto polo negativo de su positividad. Esto último, lo explica de forma clara Cevasco (2015) al abordar la fuerte impronta que tienen en los

vínculos cotidianos, los ideales sociales que estructuran las dinámicas colectivas y que devienen en prácticas segregativas.

Lo imposible, lo irreductible del malestar propio de lo pulsional en cada sujeto, opera como sustrato libidinal en la conformación del grupo y en el tratamiento de aquello que no ingresa en el modo de funcionamiento del mismo. El grupo se constituye, se liga a condición de la existencia de un elemento extraño (excepción como condición para que exista la regla). Lo extraño, lo que queda por fuera de su lógica, la reafirma pero a su vez es el fundamento de su segregación. De ese modo la segregación de lo extraño, asume la figura del modo particular que adopta el desencuentro entre pulsión-cultura.

De ello se desprenden las dos lógicas para la producción de las diferencias: la LÓGICA DEL TODO-a ella pertenece todo lo que se ajusta a la regla- y la LÓGICA DEL NO TODO que es la que permite situar lo que hay de incalculable, de imposible de dominar por completo, en la dinámicas colectivas en este caso.

Retomando lo acontecido en el episodio, con respecto a las posiciones asumidas dentro de ese conjunto de A y no -A, podría interpretarse que responde a una lógica del TODO, ya que se ubican en una dirección binaria de estar a favor o en contra, marcando clara posición en la lógica colectiva de pertenencia-segregación. Es decir, aun cuando la decisión de Beth pase por abortar es trasgresión de la regla hasta no abrir otro posible que trascienda ese horizonte, lo cual la ubicaría en otra lógica. Abona nuestra interpretación el hecho de que lo expresado por Beth con respecto a abortar no queda claro si está ligado a un deseo singular, no ser madre, o parte del condicionamiento de estar embarazada de otro hombre que no es su pareja o no querer afianzar algo tan complejo, como tener un hijo, con esa pareja. Ella "oculta" su embarazo, lo que podría llevar a suponer otros factores condicionantes. De no enterarse Joe, ¿ella tomaría la decisión en soledad y la pondría en acto? ¿Se juega algo de otro orden en ese intento fallido de "ocultar" su embarazo? *Grosso modo*, los interrogantes planteados pueden parecer irrelevantes pero se vinculan a poder despejar si es una decisión que se sostiene en un deseo de no ser

madre o su deseo se soporta en otra posibilidad. Sumado a ello, no hay un movimiento que implique una ruptura más allá de esos subconjuntos.

Frente a eso, cabe preguntar ¿qué aspectos tendrán que entrar en juego, como una variable de ruptura, que habilite un planteo ético, posibilitando construir con ello otra opción que atendiera a esa singularidad situacional? Una singularidad que no puede ser ingresada en A o no A, pero debe ser incluida. Con todo el malestar que eso hace emerger en tanto que como irrupción de lo singular viene a castrar algo que es del orden de la totalidad. Algo que trascienda la pregunta moral ¿qué debo hacer? Asumiendo que la situación por su estructura, queda al margen de los saberes disponibles sobre lo que debe hacer y requiere una intervención ética. ¿Qué lugar sería posible desde una lógica del NO TODO? Sin duda requerirá de una tercera posición, donde lo disruptivo entre en escena y sea puesto en acto, Por ejemplo, asumir como pareja una paternidad-maternidad donde el vínculo de consanguinidad no está presente con el padre, y sobre todo el hecho de que es producto de una infidelidad. Lo cual permitiría dar curso a ese embarazo; Otro posible: tomar la decisión de abortar y afrontar una vida independiente de Joe, de su padre etc. (ambas decisiones que caen por fuera de los dictámenes morales-criar un hijo de otro-superar una infidelidad, interrumpir un embarazo).

Por último, la figura de su padre no es un aspecto menor, ya que lo expresa a nivel discursivo va en consonancia con una lectura moral “ella es un desastre y debe negar lo sucedido, borrando el pasado” un borramiento que no trasgreda la regla máxima, no abortar, quedando en la negación como imposibilidad de construir otro horizonte, como apertura y retorno.

Con relación a ello, Lewkowicz (2004) plantea un interrogante fundamental *¿con qué conceptos lógicos es posible pensar una ética que quiebra un horizonte? partiendo de un horizonte constituido por la moral. Podemos pensar en las categorías lógico-formales: universal, particular, singular. Se trata entonces de conceptos lógicos para pensar la ética. Solo poniendo en suspenso el horizonte moral es posible generar un quiebre en el que adviene la dimensión ética.*

Difícil situación para la mujer porque frente al colapso de la ley moral de no abortar, tiene un horizonte moral que se le quiebra, tiene que pensar. Allí yace su paradoja. El sujeto moral colapsa en la paradoja porque como sujeto moral ya no puede existir porque constituido en la moral deja de existir cuando esta colapsa. En suma, una opción diferente sería hacer uso de la dimensión positiva de su singularidad dándose existencia sin tomar recurso de ese universo.

Lo desarrollado, nos permitió pensar que una salida diferente, es vivida como lo extraño porque cae fuera de los mandatos morales que regulan los vínculos amorosos y de reproducción. No es alejado pensarlo desde esa óptica si tenemos presente que bajo un sistema patriarcal, aún están muy vigentes esas concepciones que vinculan amor-sexualidad-reproducción-maternidad. Más aún al interior de una pareja en un sistema en que la monogamia y consanguineidad en el parentesco (al interior de una pareja con potencial de procrear), son criterios rectores. Pero el desenlace marca la solución que ella le da a su dilema, ser madre, no pudiendo enfrentar los mandatos y romper con esa lógica; abrir otros posibles que agujereen ese decreto moral de ser madre, dando continuidad al embarazo, o caer bajo la figura malévolamente en la decisión de interrumpirlo. Lo real es que su decisión queda del lado del desconocimiento de su deseo, al menos en lo que expresaba como tal. Y queda atrapada en decisiones que parecen ajenas a lo que expresaba era su deseo. ¿Por qué si deseaba interrumpir su embarazo, no ser madre, finalmente termina asumiéndolo quedando bajo los mandatos de su padre? Esto último es interesante de identificar, en tanto ella parece quedar en una posición de sometimiento. No será bajo la tiranía de Joe pero será bajo la de su padre, de igual modo sometida y castigada. Ser madre, tributaria de un error, con toda la carga psíquica que implica el binomio-maternidad-culpa.

En consonancia con nuestro interrogante, Zukerfeld (2014) plantea que esas situaciones de sometimiento pueden responder a un déficit que se construye entre la historia singular y la imposición de la cultura patriarcal.

“La existencia de un déficit narcisista manifiesto u oculto por la presencia de un vínculo idealizado, predominante en el género femenino debido tanto a historias singulares como al lugar cultural e histórico que ha ocupado la mujer. Lo fundamental es que el género femenino padece una particular esclavitud a ideales culturales dominantes para regular su autoestima”. (Zukerfeld, R. 2014)

En este punto del itinerario, dejaremos en suspenso el decir del episodio, no sin antes resaltar la riqueza narrativa que ofrece, dejando que acontezca en cada escena y dialogo, su *verdad lingüística*. Una verdad, que se abre camino en un intento de comunicar un sentir, y en ello convoca a la interpretación, a tender un puente posibilitador de su comprensión. Y la comprensión debe entenderse como parte de un acontecer de sentido, en el que se forma y concluye el sentido de todo enunciado.

En esta línea, cobra relevancia lo planteado por Rossi (2007) al reconocer el potencial de la filosofía y el psicoanálisis como fecundos marcos de reflexión que posibiliten el desciframiento, interpretación y análisis de las posibilidades narrativas y discursivas de esos lenguajes particulares. Pues bien, en esta instancia del recorrido se hace más claro cómo han jugado hasta aquí a modo de reciprocidad, las investiduras libidinales entre imagen—concepto, a modo de echar luz sobre la problemática a la que buscamos aproximarnos, en aras de su comprensión.

Frente a ello podríamos suponer que entre la realidad social e histórica actual, de la problemática que abordamos y, lo representado en el recorte fílmico tratado, hay una simple semejanza planteada en términos de esteticidad y narrativa, y que a esto se circunscribe su análisis. Tomado de ese modo, incurriríamos en una lectura ingenua y simplista, obviando el carácter social y de historicidad inherente a la textualidad del film, en un sentido bifronte, por un lado en lo que atañe concretamente al film, como del acontecer interpretativo y de comprensión que requiere su análisis.

El cine referencia en su narrativa inquietudes sociales, más específicamente como lo plantea Rossi, M (2007) al decir que *el producto fílmico cobra el valor de documento de*

época. Operando como significante de unas ciertas relaciones sociales, de un momento específico, de cierta manera de ver el mundo, que no es nunca en sí (al modo platónico) sino que está siempre históricamente situado. En ese sentido Casetti y Di Chío (1991) profundizan en la dimensión contextual del film proponiendo pensar como, incluso sin proponérselo, el film proyecta o elabora la realidad social; lo epocal le es inherente en tanto atravesamiento que se entraman en su textualidad. En relación a ello exponen una doble relación: como espejo de la realidad social, reproduce- amplifica alguna problemática, y por otro, como modelo a modo de ejemplificación y lectura, a través de la propuesta de una situación de algún modo extrema.

Pero hacer alusión al film, como documento de época, en tanto expresa algunas inquietudes histórico-sociales, no implica adjudicarle el sentido de un documento histórico, o algún tipo de intención de militancia política o social, que si puede tenerla en algunos casos, sino en el sentido gadameriano en que se concibe la experiencia estética como un tipo de experiencia histórica, ya que ambas envuelven una mediación de significado con nuestra propia situación.

Conclusión

Plantear la problemática de la intervención voluntaria del embarazo, requiere necesariamente una intervención ética. Frente a los parámetros morales e ideológicos epocales que desfallecen, se presenta un terreno propicio para la interrogación ética que abone a la complejidad de la situación. Un pensamiento, cuya fertilidad de movimiento interpele desde lo ético agujereando lo sabido y establecido. Uno de los puntos clave de dicha intervención debe contener la consigna de ubicar como centro de los cambios la recuperación de lo singular para no caer en particularismos. Su relevancia estriba en que cuando una intervención frente a la problemática, puede abrir un tiempo para comprender, buscar otras opciones que permitan a la mujer meditar una decisión para validar su deseo por ser madre o no, ello rompe con la lógica alienante e introduce una singularidad, lo no calculado, lo que irrumpe marcando otra salida.

Es necesario advertir que el desafío que esta problemática nos plantea, trae aparejado el imperativo de abrir instancias de dialogo y debate que trasciendan el sentido común, para poder mirar más allá de los particularismos y sentar las bases para un pensar colectivo. Una vía prolifera, es asistirse de los aportes que desde diversas disciplinas pueden aportar, entre ellas la filosofía hermenéutica, el psicoanálisis, como así también desde diferentes dispositivos culturales, como es el caso de un filme, a fin de habilitar un dialogo reflexivo y pensante con el acontecer de nuestro tiempo. Y como parte de esa empresa, asumir que la manera en que interpretamos y enfrentamos el mundo, no responde a otra cosa que a estructuras de pensamiento socialmente construido, y como tales, no son inexorables, por el contrario están sujetas a las coordenadas históricas, que solo los sujetos ética y políticamente comprometidos con su tiempo pueden transformar. Quizás aquella premisa gadameriana, de que *El horizonte del presente no se forma al margen del pasado, pero el horizonte del pasado está sometido a los efectos del presente*, sea una invitación a pensar que otras interpretaciones e intervenciones son posibles.

Referencias bibliográficas

- AUMONT, J. BERGALA, A. MARIE, M. Y VERNET, M (2005) *Estética del cine: Espacio fílmico, Montaje, Narración, Lenguaje*. Buenos Aires. Paidós.
- CASSETTI, F- DI CHIO F. (1991) *Como analizar un film*. Barcelona, España. Ediciones Paidós Ibérica S. A.
- CEVASCO, R. (2014) “Lo irreductible del malestar y las lógicas de segregación. De la modernidad femenina a la escena educativa”. Clase 11 del Diploma Superior en Psicoanálisis y Prácticas Socioeducativas, FLACSO Virtual. Buenos Aires, Argentina
- GADAMER, H. (1999) *Verdad y Método*. Salamanca, España. Ediciones Sígueme.
- GÓMEZ, M. (2013) Sobre rarezas, insensateces y otros extravíos. El cine: un modo de abordar lo más general y singular de la época Universidad Nacional de Córdoba. *Ética y Cine Journal* | Vol. 3 | No. 1 | 2013 | pp. 7-8

- LEWKOWICZ, I. (2004). “Ética y Moral: pensamiento y saber”. En *Paradoja, infinito y negación de la negación*, Gil Miranda, S. Buenos Aires. Comp. Editorial Eudeba.
- ROSSI, M. (2007) *El cine como texto: Hacia una Hermenéutica de la imagen movimiento*. Buenos Aires: Topia Editorial.
- ZONIS DE ZUKERFELD, R. (2014). “Complejo de la madre (mujer) humillada: déficit e injurias narcisistas”. *Revista de Psicoanálisis*. 71(04), pp. 689-704. España
- ZUKERFELD, R. [et al.] (2018) *Enfoques psicoanalíticos diversos y complejidad clínica de la agresión y el trauma*. Taborda, A. y Toranzo, E. Comp. - San Luis: Nueva Editorial Universitaria - U.N.S.L.

El pequeño salvaje: un texto para una subjetividad con derecho a comprender-se entre la diferencia

Claudia Antonia Belardinelli²⁰

En el presente texto compartimos algunas reflexiones a partir del visionado de la película *El pequeño salvaje*, dirigida por François Truffaut en 1960. La obra deja ver el salvajismo de la sociedad que ha abandonado, despojado, sin posibilidades a un ser humano, asimismo muestra el trabajo del Médico Jean Itard y Mme. Guérin, sucesos que marcarían los inicios de la Educación Especial, dando la oportunidad de interrogarnos por las respuestas sociales ante los más vulnerables y algunas posibles problemáticas en este campo en tiempos de aislamiento por pandemia de COVID-19.



La producción artística permite articular el texto de un pasado para comenzar a abrir a ciertos interrogantes como las barreras y las posibilidades que ofrecemos a quienes están en mayor vulnerabilidad, por diversas cuestiones. El entramado expone la crudeza de la sociedad de la época, como así también las ideas, logros y fracasos a los que se enfrentó Jean Itard, que llevan a poner en tensión esas controversias narradas de un texto de un pasado con la complejidad de este contexto particular, histórico, político, social y cultural en situación de pandemia.

²⁰ Esp. en Educación Superior. Prof. y Lic. en Educación Especial Docente e Investigadora del Profesorado de Educación Especial, Integrante del Proyecto Consolidado CYT PROICO N°: 04-1318: "Hermenéutica y Subjetividad: dispositivos pedagógico-filosóficos y estético-políticos de educación, comunicación y diferencias". FCH/UNSL FCH-UNSL cbelard@unsl.edu.ar

I. Acerca de la película *El pequeño salvaje*

El pequeño salvaje es una película dirigida por François Truffaut, aquí de particular interés porque se basa en la historia de la vida real de un niño abandonado, aislado de la sociedad y capturado en el bosque de Aveyron.

La intervención artística se desarrolla en Francia alrededor de 1800, al estilo de documental, narra la vida del niño salvaje de Aveyron apoyados en las publicaciones del Dr. Jean Marc Gaspard Itard (1774 – 1838). En la película se puede ver las respuestas de la sociedad de la época, los logros y fracasos de la tarea del Dr. Itard, que, distando de su maestro y las ideas deterministas que imperaban en el momento, aborda el caso desde una perspectiva en la que considera que este niño puede ser educable.

Jean Itard da un nombre al niño (Victor) y cuenta para sus cuidados con la ayuda de Mme. Guérin. En el filme también se aprecia el contraste entre el deseo de libertad de Víctor de volver al estado de vida natural y la impronta que le presenta el acceso a la vida en aquella sociedad. La película es filmada en Francia en 1960, los actores principales son Jean-Pierre Cargol como Víctor, François Truffaut como Jean Itard, Françoise Seigner como Mme. Guérin, Paul Villé como Remy y Jean Dasté como el Professor Pinel.

II. Sucesos que abren a nuevos interrogantes al poner en tensión texto y presente

En cuanto a la elección de la temática, nos remitimos a esta obra porque es la historia de un niño de alrededor de 11 años de edad en “estado salvaje”, que ha vivido sin contacto con los seres humanos, y que es retirado de los bosques para vivir en sociedad. El médico y pedagogo Jean Itard anteponiéndose al determinismo de la época considera, que este niño puede ser educable. Los sucesos muestran el alcance que tiene el proceso de socialización en el ser humano y los estragos que implican su privación. El film resalta un acontecimiento inquietante para quienes nos hemos dedicado al campo de la Educación Especial, y permite interrogarnos por el presente, por la sociedad y los vulnerables.

III. Una interpretación

En un horizonte histórico y procurando cierta tensión entre texto y presente, nos referimos a los inicios de la Educación Especial a partir de este filme, porque permite historizar e interrogarnos por el presente. Acudimos a autores como Gadamer, Foucault, Pérez de Lara, para pensar, teniendo en cuenta la subjetividad, la respuesta de la sociedad de la época, para relacionar ese pasado con este presente de aislamiento. Y en este posible análisis y reflexión, resaltar la fuerza de la idea de los alcances educativos, los aciertos obtenidos, como así los reveses, en la tarea de Jean Itard.

Gadamer (2003) sostiene que tenemos una conciencia históricamente moldeada, cada uno tiene una conciencia histórica, es una conciencia que es obtenida, efecto o emanación de la historia, de la cultura. “La conciencia histórica es consciente de su propia alteridad y por eso destaca el horizonte de la tradición respecto al suyo propio.” (Gadamer, 2003 p.337). Teniendo en cuenta que todo encuentro con la tradición realizado con conciencia histórica conduce a experimentar la relación de la tensión entre texto y presente, podemos decir, que el filme *El Pequeño Salvaje* de cierta manera, hasta hoy sigue siendo una película punzante. El niño no solo que es desamparado por la sociedad, lo que desencadena en un estado “salvaje”, sino que luego es capturado en el bosque, trasladado a un Instituto con lo que implica y pasa a ser objeto de novedad y rechazo.

Estamos situados en una cultura e historia de nuestro tiempo y lugar, y desde este presente es que podemos cavilar en aquella sociedad de hace dos siglos atrás; para así preguntarnos por los avatares, la sociedad y los vulnerables en estos momentos difíciles. Conciencia histórica que Gadamer (2003) explica tiene que ver con una especie de superposición sobre la tradición que pervive, abocada a recoger enseguida lo que acaba de enfatizar, con el fin de medirse consigo misma en la unidad del horizonte histórico que de esta manera alcanza a su presente.

Las ideas, preguntas y tareas de Itard como así, los cuidados, y enseñanzas aportados por Mme. Guérin hacia Víctor marcan un cambio en la educación de ese momento. Itard no comparte la visión imperante que era determinante, biológica y estática, acerca de la naturaleza del niño que había vivido privado de toda educación y aislado de la sociedad. En este sentido Itard se plantea ante la educación de Víctor, entre otras preguntas: ¿el ser es sociable por naturaleza?, ¿hasta qué punto influye la vida social en los individuos? Itard cree en las posibilidades de la educación, pero siente que no logró los objetivos que se proponía, por ejemplo, en cuanto al lenguaje, su desenvolvimiento social etc. Sin embargo, estas ideas y sucesos dejarían una marca en el campo de la educación especial, estampando sus inicios y la institucionalización. Pérez de Lara (1998) señala que “...en unos personajes en quienes se encarna una historia: el niño, Víctor, el maestro, Itard y la mujer, Mme. Guérin. No se trata tanto de que ese fuera el primer momento en que algún maestro se ocupara de la educación de un niño (...), sino de que en ese momento se articulaba todo ello en un proceso de institucionalización de lo que hoy llamamos la Educación Especial”. (Pérez de Lara, 1998:20).

La perspectiva de la Educación Especial y de las personas con discapacidad en ese periodo proviene del modelo médico-patológico, de sesgo positivista, en el cual la ciencia auxiliar es la medicina, y es desde esa posición que Itard puede ver lo que implica el ambiente en el desarrollo del niño que había crecido alejado de todo contacto humano. Itard como vimos, considera que Víctor puede ser educable sus registros dan cuenta de su propuesta que ancla en la pedagogía terapéutica, tiene ayuda de a Mme. Guérin que va a brindar la atención a Víctor, su trabajo es a través de estímulos y respuestas, con premios y castigos, se basa en la educación a través de los sentidos, proponiendo ejercicios sensoriales, enseñando a Víctor a discriminar vocales y consonantes en un tablero, a reconocer diferentes objetos por la forma, busca que camine erguido, trabaja hábitos alimenticios, de higiene entre otros.

Son estos acontecimientos centrales para el campo de la Educación Especial, dado que su bien antes hubo otros educadores a destacar, este hecho narrado estampa sus comienzos.

Horizonte histórico, desde los que construimos una interpretación. Gadamer (2003) observa que comprender es siempre el proceso de fusión que tiene lugar constantemente en el dominio de la tradición, encuentro con la tradición que experimenta por sí mismo la relación de tensión entre texto y presente. Y posibilita una interpretación a articular con nuestra experiencia en escuela especial con niños y jóvenes con discapacidad, con grandes privaciones, económicas, afectivas, desnutridos desde el vientre, sin recursos no solo tecnológicos, sino con carencias de toda índole. Es interesante este texto retrospectivo por el desasosiego de lo narrado, abre a pensar en los niño y jóvenes con discapacidad en contextos vulnerables de hoy, si tienen cubierta las necesidades mínimas, si les llega las tareas, cuáles son las barreras con las que se topan.

Como sociedad ¿qué procesos tenemos que enfatizar, para dar respuestas oportunas, preguntarnos qué es lo factible? ¿Cómo poner en juego reales culturas inclusivas, con el funcionamiento de una comunidad escolar, acogedora, colaboradora que pueda llegar a que cada estudiante se sienta valorado, que para su aprendizaje pueda encontrar los medios y al alcance los apoyos necesarios, en este irrumpir de la tecnología como paliativo o como innovación educativa? Se requiere volver a pensar las políticas inclusivas y considerar los apoyos que se requieran para atender a cada uno de los estudiantes con discapacidad, desarrollando prácticas que no lleven a excluir al vulnerable.

A modo de conclusión

La obra artística *El Pequeño Salvaje* muestra sucesos y temáticas que hemos elegido por ser nodales en el campo de la educación especial y abren a una posibilidad de inquietud entre el texto narración de este pasado inhumano, y la pregunta por los vulnerables en espacio de aislamiento en la complejidad del presente.

Referencias bibliográficas

- BOOTH, T; AINSCOW, M. (2009) *Index for inclusion: Desarrollando el aprendizaje y la participación en las escuelas. Guía para la evaluación y mejora de la educación inclusiva*. Ministerio de Cultura de la Nación. Argentina.
- https://sid.usal.es/idocs/F8/FDO21426/guia_para_la_evaluacion_y_mejora.pdf
- GADAMER, H. (1993) *El Problema de la conciencia histórica*. Madrid. Tecnos.
- GADAMER, H.G. (2003) *Verdad y Método I*, Salamanca, Ediciones Sígueme.
- MARCHESI, A. (2001) *Del Lenguaje Médico al lenguaje de la Escuela Inclusiva. En desarrollo Psicológico y Educación. Trastornos del Desarrollo y Necesidades Educativas Especiales*. Madrid, Alianza Editorial.
- PALACIOS, A. (2008) *El Modelo Social de Discapacidad: orígenes, caracterización y plasmación en la Conversación Internacional sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad*. En <https://www.cermi.es/sites/default/files/docs/colecciones/Elmodelosocialdediscapacidad.pdf>
- PÉREZ DE LARA, N. (1998) *La capacidad de ser sujeto. Más allá de las técnicas en Educación Especial*. Editorial Laertes. Barcelona. España.

La construcción de un(os) relato(s) a partir de la normatividad: análisis de la película *El empleo del tiempo*, de Laurent Cantet

*Jennifer Belén Bandoni*²¹

*Ana Laura Hidalgo*²²

*“No hay una cosa que no sea
una letra silenciosa
de la eterna escritura indescifrable
cuyo libro es el tiempo”.*

Jorge Luis Borges

El presente escrito propone una lectura hermenéutica de la película *L'emploi du temps* (2001), dirigida por Laurent Cantet. El eje vertebrador que organiza las ideas del presente trabajo se articulan a partir de una reflexión que surgen de -al menos- dos relatos simultáneos por los cuales se desarrolla el argumento y, consecuentemente, la dimensión del tiempo como condición de posibilidad de esos discursos. Estos nudos temáticos se vinculan y consolidan a partir de la noción de normatividad que el mundo moderno occidental nos presenta.

²¹ Licenciada en Psicología. Docente Filosofía, Departamento de Educación y Formación Docente de la Facultad de Ciencias Humanas, UNSL. Integrante del Proyecto de Investigación PROICO CYT N°: 04-1318: "Hermenéutica y Subjetividad: dispositivos pedagógico-filosóficos y estético-políticos de educación, comunicación y diferencias". FCH/UNSL

²² Ana Laura Hidalgo es Doctora en Ciencias Sociales por la UBA. Becaria Postdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Estudiante de la Especialidad Postdoctoral del Instituto Pensamiento y Cultura en América Latina (IPECAL), México. Mail: hidalgo.analaura@gmail.com; ana.hidalgo@ipecal.edu.mx

Desarrollo

L'emploi du temps es una película francesa del año 2001, dirigida por Laurent Cantet. El filme desarrolla una situación muy cotidiana en la vida de las ciudades modernas. Expone la intimidad de una persona que se encuentra desafiado por la mirada de su ambiente social y de su pertenencia familiar. Sin embargo, la narración nos muestra diferentes tramas sociales condicionadas por esto.



Tanto los ámbitos públicos como privados, social, familiar e institucional, devienen en atravesamientos unísonos que entrecruzan constituyen la subjetividad humana. La falta de comunicación, la intolerancia a lo diferente y a la propia frustración, la ambición como valor sustentado y alimentado por la significancia del éxito en función de un sistema alienante, la mecanización de lo humano, y las diversas relaciones de poder, son material de *El empleo del tiempo*. El problema social del trabajo gira hacia un dilema existencialista-filosófico sobre el dilema del tiempo en la vida. Tiempo de la vida que, en las sociedades modernas occidentales capitalistas en las que vivimos, se encuentra atravesados, configurados, tensionados y “ordenados” por las relaciones laborales. Nunca en ningún tiempo antes que el contemporáneo, las relaciones de trabajo han regulado las relaciones sociales (Polanyi, 1992) y con estas, los modos de socialización de los sujetos.

Junto con *Ressources Humaines* (1999), ganadora del Premio César a la mejor Opera Prima, en 2001 y premio a Mejor película y Premio del público en el BAFICI, Argentina, en el año 2000, y *Entre les Murs* (2005), galardonada con la Palma de Oro y el Premio César a la mejor adaptación y diálogo, entre otros, *L'emploi du temps* representa por un lado la crítica del director a la disputa entre lo humano y lo mecánico y a la normativización, y por

el otro, juego manifiesto de las diversas relaciones de poder y saber, a partir de las cuales nos vamos constituyendo como sujetos.

Pero, ¿qué relaciones sociales se manifiestan en este film? ¿Cuál es la materialidad significativa que el protagonista pone a jugar para construir “otro relato”? ¿Es esto una “mentira”? Y en todo caso, ¿qué la motiva en la trama? Algunos de estos interrogantes nos acompañarán a lo largo de este trabajo.

El protagonista Vincent, protagonizado por Aurélien Recoing -un hombre de mediana edad- se queda sin empleo; su familia se compone por sus tres hijos y su esposa. También los padres del protagonista asumen un rol interesante en la trama. La película nos muestra que el protagonista no tiene el valor para compartir con su familia y amigos su situación de desempleo. Esto lo conduce a “inventarse” un trabajo en las Naciones Unidas; un relato que construye un trabajo ficticio que le obliga a vagar sin rumbo día tras día, en un intento de “reinención de sí”.

En relación con los elementos discursivos con los cuales se construye la trama, se puede observar que la presencia del sol es escasa en la película. Todo se desenvuelve en un escenario sombrío quizás como metáfora de una vida laberíntica que poco a poco iba recreando una situación sin salida. De este modo, se plasma en imagen un clima cuya cotidianeidad se encuentra subyugada a la alienación, en pos de una normatividad de los ideales de una época basados en el éxito, la eficiencia, y la eficacia, pero sobre todo, condicionada por una mirada hegemónica sobre el sostenimiento material de la familia. Se trata de la vida cuando no sale el sol, cuando se vive detrás de las sombras de los mandatos que nos exceden.

A partir de esta situación, en la narración fílmica empieza a articularse la trama principal en la cual el protagonista comienza una lucha interna por sostener una imagen que lejos de sí mismo, satisface las demandas de ciertos mandatos externos, internalizados en mecanismos culposos y un modo de funcionamiento que coarta y dan forma a un relato paralelo que lo acompaña en la recreación de otro universo simbólico. Mientras tanto, se

sueña y anhela por volver lo imaginario, real, y terminar con la amenaza de un derrumbe total, frente al que se maneja defensivamente.

Nos interesa señalar la construcción de dos relatos paralelos en la trama de la película, en la medida en que ambos son performativos del hacer del protagonista. Ambos discursos construyen sentido en el orden de la vida de los personajes, los cuales son lenguajes que expresan dos órdenes del deseo de lo social. De este modo, el relato que esconde la situación del desempleo, se constituye en la rutina laboral que sostiene a la primera. Por tanto, es un empleo en sí mismo (el ocultamiento). En este mismo sentido, cabe señalar que en esquemas trabajo-céntricos como los nuestros, en los cuales todos los derechos sociales se encuentran atados a nuestra condición de asalariados, la pérdida del trabajo formal es condición de exclusión del goce de derechos que el protagonista, como hombre occidental moderno, “debe” garantizar a los suyos; haciendo cuerpo los mandatos. Sobre esto, es interesante detenerse para reconocer la presencia de un discurso hegemónico que propicia en parte, la construcción del relato en forma de ocultamiento.

Por otra parte, la mujer del protagonista se presenta con un rol central en la narración; ella tiene una insatisfacción laboral permanentemente explícita. Esto nos permite comprender una representación que, aunque antagónica con el protagonista, permite recrear las mismas lógicas de sentido dominantes. Ella manifiesta la materialidad de esa situación en recurrentes oportunidades. De este modo, tanto para el protagonista como para su mujer -que *a priori* parecería más genuina-, son presos de las mismas cosmologías en las cuales el trabajo es necesario para incluirse en un mundo socialmente productivo y políticamente correcto. Un mundo que asume el tiempo en una linealidad. Dicho de otro modo, que sólo legitima la circulación de un discurso.

Sin embargo, el protagonista se atreve a desarrollar un tiempo paralelo en el mismo espacio. Él desarrolla un relato que tiene que ver con lo que muchos quisieran decir cuando preguntan a un desempleado; es lo políticamente incorrecto. *L'emploi du temps* retrata también de un modo crudo, la corrupción social y cultural de las sociedades en las cuales vivimos que nos presentan esquemas trabajo-céntricos. De hecho, él no es un

“desempleado”, ya que su empleo lo lleva a hacer un uso de su tiempo como un oficio del mismo. En otras palabras, la construcción de su relato alternativo es su empleo, al cual le dedica su energía vital.

Es un drama crudo que presenta un esquema laberíntico en el cual se narra el desmoronamiento de los planes del protagonista, así como también el sufrimiento que atañe no poder cumplir con ciertas expectativas sociales de la sociedad dominante occidental. No encontrarse a la altura de las circunstancias, es una de las mayores preocupaciones del personaje principal, pero la película intenta que nos preguntemos cuál es esa altura y si tiene que ver con nosotros o con las cuerdas de un sistema normativo que nos titiritea silenciosa e invisiblemente; un sistema que imprime máximas de estándares de rendimiento y de calidades de vida que de un momento a otro, Vincent no puede ofrecer a la reproducción de la vida cotidiana de su familia.

Podemos pensar cómo en esta narración se materializa lo que Michel Foucault denomina tecnologías de biopoder, aludiendo al manejo y manipulación de la vida. Foucault (1985) da cuenta de cómo los mecanismos de poder y saber atraviesan la sociedad y la propia subjetividad. Mecanismos que no son estáticos, sino que responden a momentos determinados. Según el autor, lo que caracterizaría la situacionalidad actual y las formas particulares por medio de las cuales se ejerce el saber-poder que entrecruzan al sujeto, respondería a lo que él denominó tecnologías de biopoder (Foucault, M. 1985).

En la película *L'emploi du temps* podemos reconocer cómo el objetivo de encajar la vida a como dé lugar en las lógicas de una sociedad determinada, configuran la subjetividad y los diferentes modos de ser y estar en el mundo en los que se encuentran inmersos y acondicionan los cuerpos a las leyes represivas, que implícita y explícitamente sancionan “lo normal” y el deber de no trascender las estructuras impuestas cuyos límites resultan alienantes. Pero estos mismos procesos, aunque con otras materialidades significantes, se manifiestan en la mujer de Vincent. Las leyes represivas reprenden, valga la redundancia, y los precios para evitar el castigo son altos, después de todo, se trata del ahogo del propio deseo en pos de una vida cercenada por la monotonía y los ritmos impuestos y

ajenos, en el caso de Vincent; y en el caso de su mujer, en función de la disconformidad y opresión, naturalización del malestar, entre otras situaciones.

El protagonista lleva su relato y acciones circundantes hasta límites insospechados; para no reconocer la humillación de la sociedad dominante ante el qué dirán. El protagonista nos muestra que el empleo de su tiempo de vida, es a lo que se dedica en esta cadena de evasiones que lo llevan a rediseñar las relaciones con su entorno cercano. En este caso, sus hijos, mujer, padres e incluso compañeros de trabajo. En las negaciones que él establece con estas circunstancias, radica su modo de resistencia ante el sistema.

El empleo del tiempo del protagonista no comienza únicamente con los relatos alternos, sino que es incluso anterior al despido. La dificultad para sostener un empleo rutinario que lo mantenía ajeno a sí mismo comenzó por encontrarlo con la gratificación en el camino rumbo hacia las reuniones y al trabajo, por lo que en reiteradas oportunidades había comenzado a tomarse su tiempo, evitar desvíos que aceleraban la llegada a destino, entre otras cosas. En este caso, podemos ver también cómo la sociedad dominante hace un uso del cuerpo y de su temporalidad y espacialidad, de modo normativizado. Esto es, también el tránsito de los cuerpos forma parte del “empleo” de los mismos por el cual se ordena el mundo de la vida.

Por estos motivos, es que el ex compañero de trabajo le señala que se ha hecho despedir. Es interesante cómo acontece el diálogo entre estos dos personajes, ya que ambos tenían nociones totalmente diferentes respecto a la relación que mantenían el uno con el otro. Esta contradicción aparente de los personajes, da cuenta que las relaciones sociales se encuentran determinadas por una condición trabajo-céntrica; sólo se sostienen y construyen vínculos a partir del sostenimiento laboral. Dicho de otro modo, las relaciones sociales están determinadas por las relaciones asalariadas.

Mientras que para el ex compañero eran amigos por compartir más de diez años en el trabajo, para el protagonista esto no significaba amistad, probablemente porque el trabajo no lo representaba, no lo incluía en su subjetividad y en su ser integral, sino que

era sólo una faceta pseudoidentitaria impuesta por un deber-ser social que lo colocaba en una situación de prestigio, y en una familia de origen que concebía el éxito lejos de la verdadera subjetividad del personaje principal. No eran amigos, porque el protagonista es un desconocido ante sí mismo y por ende un desconocido por los demás. En otras palabras, la exclusión del mundo del trabajo revela las lógicas con las cuales se construyen relaciones sociales con otros en el marco de sociedad occidental moderna capitalista.

El nivel de las emociones que construye la película *L'emploi du temps* dan cuenta de una sociedad de estas características. El estrés, el consumismo, el vacío y la falta de saciedad, entre otras manifestaciones, resultarían no sólo de un mandato social y cultural, sino también una *psiquis* que carece de recursos necesarios para afrontar y tramitar de modos saludables las diversas situaciones de la vida. La construcción de un relato alternativo, representa para el protagonista la única forma de encauzar su sinceridad, de dar lugar a sus verdades anuladas por la hipocresía del sistema.

En ese marco las reglas de juego vigentes acarrearán la búsqueda incansable de mercancías. Los objetivos son reducibles a corto plazo, a la obtención de éxito y prestigio como anhelo. *Kronos* sigue siendo un Dios devorador que en la actualidad toma fuerza: consume subjetividades. En afán de tornar disponible para sí un tiempo ilimitado, las subjetividades de hoy ponen en evidencia sus dificultades. El abatimiento frente a la imposibilidad de exceder las limitaciones que la temporalidad impone reedita el mito ancestral: se trata de envenenar el tiempo, de vencerlo con los mismos artificios que las obras humanas producen. En este sentido, la evasión posible de su situación, es recrear un relato que conlleve otra temporalidad en el mismo tiempo; la posibilidad de lo coetáneo le permite desarrollar, como una narración fílmica, la simultaneidad de otra historia que le permite una autonomía que no es mucho más que su libertad, como parte de un sujeto en una sociedad libre occidental.

Sin embargo, las estrategias para vencer el poderío del tiempo nunca resultan suficientes para la subjetividad cuyo propósito es consumir, consumir el tiempo, y consumirse con él en ese mismo acto de auto-devoración. Así, quienes tienen la posibilidad de trabajar lo

hacen en exceso, no hay prácticamente lugar para el ocio ni las actividades placenteras. Quien dispone de los recursos que la época requiere para adaptarse con mayor facilidad a las reglas de *Kronos*, está en condiciones de triunfar. Pero tal empeño conlleva un alto precio emocional para el psiquismo, en donde se reemplaza el ser por el tener. Este aspecto, es el que nos narra la película a partir de la mujer de Vincent, que mencionamos con anterioridad en este mismo artículo.

En cierto sentido la identidad, clásicamente entendida en referencia a la estabilidad del sí mismo, en el mundo contemporáneo entra en crisis. Pero se constituye en sí mismo, en la línea de fuga que nos presenta el film. Una de las características de la época consiste en reducir a ilusión aquellos aspectos de la vida que se solían considerarse fijos y permanentes. Las formas de subjetividad no son ajenas a los procesos que la configuran, dependientes a su vez de los criterios disponibles por las demandas del mercado. En ese marco “la búsqueda de la identidad personal (...) es una clara expresión de la traslación del eje valorativo desde el ser al tener” (Pérez Gómez, A. 1997: 53). Equiparados a instrumentos del mercado, los sujetos se convierten en herramientas desechables por el sistema económico. En un mundo en continuo movimiento y con ritmo acelerado resulta difícil encontrar o producir pausas que detengan lo automático y habiliten otro tiempo para alojar lo propio, el sentido.

Como dijimos antes, las relaciones sociales aparecen mercantilizadas en la medida que son determinadas por relaciones de trabajo. Sin embargo, estas lógicas son desplazadas por los actores a otros ámbitos. Por ejemplo, Vincent se vincula con su hijo mayor (Julien) por medio del dinero; con su padre se vincula de la misma manera. Es este patrón de mercantilización de las relaciones familiares que demuestran cómo la lógica dominante recrea su motivación incluso en espacios no arancelados; dicho de otro modo, las mercancías no necesariamente conllevan un valor de cambio. En este sentido, nos preguntamos ¿será que este es el modo conocido de sostener lazos en esta sociedad moderna?

Detengámonos un momento en su relación de pareja. Su mujer no sabe que lo despidieron, en cambio cree que renunció. Es interesante poder detenerse en este punto, ya que pareciera a lo largo de toda la película que ella siente que hay algo que no está bien pero prefiere no indagar demasiado. Prefiere dar espacio a la otra temporalidad de poder transitar esa otra narración simultánea. Hacia el final del film, decide encontrarse con la verdad; una verdad que no sólo era dolorosa para su esposo sino que también para ella. Podemos comprender cómo defensivamente intentaba evitarla, negar que algo no andaba bien. Ellos se ven, están cerca, pero se resultan extraños. Desconocidos en un mundo que los expone a un cambio en el escenario de la vida cotidiana: otro empleo del tiempo.

Al final de la película, podemos ver cómo el actor escapa. Escapa de la vergüenza, de la humillación, escapa de enfrentar el derrumbe tan temido que intentó estirar con el empleo alternativo del tiempo. Ya no se trataba del sustento familiar ni de la imagen social. En el protagonista pesó más la necesidad de salir del mundo rutinario y asfixiante en el que se encontraba, de las normas sujetantes que lo paralizaban frente a su vida. De todos modos, no pudo renunciar por completo a los mandatos que gobernaban su mundo, por lo que defensivamente desmiente las consecuencias de su situación particular, que lo ponen en falta constantemente. El final de *L'emploi du temps* encarna un éxito en términos del sistema dominante, pero la muerte del yo en pos de la mediocridad de elegir lo conocido, lo que hace daño, lo rutinario, la monotonía antes que la vida.

Referencias bibliográficas:

- FOUCAULT, M. (2002) La hermenéutica del sujeto. México: FCE.
- FOUCAULT, M. (1985) "Poderes y estrategias". En Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones. Madrid: Alianza.

- HIDALGO, A. L. (2016). “Espacios, tiempos y cuerpos en el capitalismo. Reflexiones en torno a posibles metáforas en/de la Modernidad”. En Revista Fundamentos en Humanidades. San Luis.
- HIDALGO, A. L. (2018). “¿Por qué pensamos las desigualdades sociales desde la comunicación? Notas para situar otras preguntas en el campo”. V Escuela de Verano ALAIC. Montevideo, Uruguay.
- PÉREZ GÓMEZ, A. (1997). “Socialización y educación en la época postmoderna”. En Ensayos de pedagogía crítica. Madrid: Popular. Polanyi, K. [1944] (1992). *La gran transformación. Crítica del liberalismo económico*. Madrid. Ediciones de La Piqueta.

Currículums Vitae Abreviados

Liliana Guzmán

Liliana J. Guzmán Muñoz es Dra. en Pedagogía por la Universidad de Barcelona (2008), Prof. y Lic. en Ciencias de la Educación (2002) por la UNSL. Docente responsable de Filosofía (FCH) y cursos de Ética Profesional (FCS) y Epistemología (FAPSI/FCFMYN) de la UNSL e investigadora desde su formación de grado. Categorización de Investigación III. Dirige el Proyecto Consolidado de Investigación CYT “Hermenéutica y subjetividad”, desde 2016, habiendo participado previamente de otros proyectos de investigación del área filosófico-pedagógica.

Además de intensa participación en congresos y cursos de posgrado, realiza permanentemente formación disciplinaria de posgrado en Pedagogía, Filosofía y Ciencias Sociales (en FLACSO, UNQ, UNCOMAHUE y UNJU) y lenguas extranjeras (DELF B1, PLIDA B1), ha impulsado numerosas publicaciones, entre ellas, *Camino y metáfora* (NEU, con Jorge Larrosa), *Ditirambos* (NEU), *Posgrados en Educación Superior* (RAPES/UNSL); *Encuentro Regional de Investigación en Ciencias Humanas y Sociales*, Comp.: Z. Perassi – L. Guzmán – R. San Luis, NEU, 2016, ISBN 978-987-733-056-4; *Anuario de Investigación de la Facultad de Ciencias Humanas* Número I - 2019: “Construcción de saberes en educación, artes y comunicación” Liliana Guzmán Muñoz, Emilio Seveso, Paula Morán Maldonado y Claudia García (Compiladores), FCH/UNSL ISSN: 2683-913 y co-compiladora de *Conversaciones entre Cualesquiera*, libro/blog colectivo coordinado por Carlos Skliar (CONICET/FLACSO), 2020.

Es autora de *El cine que (nos) piensa: el evento de ser-pensamiento en la obra de Daniel Burman*. EAE, España, 2012. ISBN 978-3-8484-6998-7; *Poema en diálogo: experiencia y formación en textos de Platón y Borges*, España, EAE, 2012, ISBN 978-3-8473-6680-5, y actualmente en prensa *Diálogos entre poesía y filosofía*, Buenos Aires, Editorial Teseo, ISBN en trámite.

Integrante del Comité Académico del Doctorado en Educación de la Facultad de Ciencias Humanas, miembro editor de las revistas *Childhood and Philosophy* (UFRJ, Brasil) y *Saberes y Prácticas: Revista de Filosofía y Educación* (UNCUYO), y Representante institucional por UNSL ante el Comité de Ciencias Políticas y Sociales de la Agrupación Universidades Grupo Montevideo. Correo: lilianaj.guzman2@gmail.com

Fernando Vargas

Fernando G. Vargas, es Prof. en Psicología y alumno egresable de la Lic. en Psicología por la Universidad Nacional de San Luis. Miembro del Proyecto de Investigación PROICO 04-1318: *Hermenéutica y Subjetividad: dispositivos pedagógico-filosóficos y estético-políticos de educación, comunicación y diferencias*. En tareas docentes reviste el cargo de Jefe de Trabajos Prácticos en Filosofía y Epistemología de las carreras Prof. y Lic. en Educación Especial en la Facultad de Ciencias Humanas de la UNSL. Ha brindado su participación docente de servicio en: Epistemología General de la Lic. en Psicomotricidad en la Facultad de Psicología de la UNSL y en Ética Profesional de la Lic. en Nutrición en la Facultad de Ciencias de la Salud UNSL; y por beca en: La formación ética y ciudadana, y su enseñanza, en el Prof. de Enseñanza Primaria en la sede de Tilisarao UNSL. Es miembro del comité editorial de la revista Tinkuy y es Coordinador del Área de Formación Básica I, perteneciente al Departamento de Educación y Formación Docente de la Facultad de Ciencias Humanas de la UNSL.

Paula Ramírez

Paula Ramírez es Licenciada en Psicología por la Universidad Nacional de San Luis y Especialista en Psicoanálisis y Prácticas comunitarias (FLACSO). Actualmente se desempeña como Jefa de Trabajos Prácticos en la asignatura Filosofía para la Licenciatura y Profesorado en Psicología. A su vez, tiene activa participación docente en cursos de

extensión y servicio, tales como Epistemología (Lic. Psicología, FAPSI) y Epistemología General de la Lic. en Psicomotricidad en la Facultad de Psicología de la UNSL y en Ética Profesional de la Lic. en Nutrición en la Facultad de Ciencias de la Salud UNSL. Además de su participación en diversos congresos tanto en calidad de asistente como de expositor, realiza continuamente diferentes cursos de posgrado con temáticas vinculadas a psicoanálisis y filosofía.

Actualmente es Investigadora en Universidad Nacional de San Luis y miembro del PROICO CYT N°: 04-1318: "*Hermenéutica y Subjetividad: dispositivos pedagógico-filosóficos y estético-políticos de educación, comunicación y diferencias*".

Martín Litke

Martin Litke es Profesor en Ciencias de la Educación por la Universidad Nacional de San Luis. Forma parte del Proyecto CyT PROIPO N° 04-1318 "*Hermenéutica y Subjetividad: dispositivos pedagógico filosóficos y estético políticos en educación, comunicación y diferencias*" en donde realizó su tesis de licenciatura sobre Pensamiento Estético en la Educación del Nivel Medio. Se desempeñó como asesor pedagógico y docente en educación media en la provincia de Mendoza y desde 2020 se encuentra radicado en Buenos Aires, Argentina.

Betiana Alderete

Betiana Alderete es Profesora en Educación Inicial y Diplomada en Lectura, escritura y educación (FLACSO). Docente e investigadora de la Universidad Nacional de San Luis, integrante del proyecto de investigación, Proyecto Consolidado (04-2116) CYT "*Hermenéutica y Subjetividad: dispositivos pedagógico-filosóficos y estético políticos de educación, comunicación y diferencias*". Facultad de Ciencias Humanas – Universidad Nacional de San Luis, y también es Integrante del PROICO 12/1118 "*Las nuevas formas del síntoma en las subjetividades contemporáneas y los modos de intervención del Psicoanálisis*" Directora: Mgter. Sierra, Norma Alicia (FAPS).

Claudia Belardinelli

Claudia Belardinelli es Licenciada en Educación Especial por la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional De San Luis. Posee un Diplomado Superior en “*Lectura, Escritura y Educación*” otorgado por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO). Actualmente se desempeña como docente e investigadora, siendo Especialista en Educación Superior (FCH/UNSL). A su vez es Profesora de Enseñanza Diferenciada en problemas de aprendizaje y Profesora con especialidad en sordos e intérprete de Lengua de Señas, Argentina.

Es integrante del Proyecto de Investigación Consolidado CyT PROICO N°: 04-1318: “*Hermenéutica y Subjetividad: dispositivos pedagógico-filosóficos y estético-políticos de educación, comunicación y diferencias*”. Profesor adjunto en las asignaturas de “Didáctica de la Lengua y Práctica V” y “Observación de las Prácticas de Enseñanza” del Profesorado de Educación Especial. También lleva a cabo tareas docentes en la asignatura de “Arte, Discapacidad e Integración Socio-comunitaria”, del Profesorado Universitario en Música Popular Latinoamericana.

Alejandra Nodar

Alejandra Nodar es diseñadora de Imagen y Sonido por la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad Nacional de Buenos Aires. A su vez posee una diplomatura en Fotografía Social de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires. Es productora y postproductora de contenidos audiovisuales.

Ha participado de numerosos congresos en calidad de expositor. Continuamente se forma en cursos de posgrados dentro de los cuáles podemos resaltar: “*Comunicación/Educación*”

e Interculturalidad. Referencias conceptuales para pensar problemas y prácticas desde lo cultural y lo político”, dictado por Bustamante Fernando Daniel; y *“Investigación en ciencias sociales, educación y humanidades: abordajes metodológicos, desde el análisis del discurso y la investigación narrativa”*, dictado por Dra. Paula Cristina Ripamonti.

Actualmente se desempeña como docente del Departamento de Comunicación área televisión de la FCH, UNSL., siendo a su vez investigadora integrante del PROICO 04-0418 “Comunicación y teatro: deconstrucción del acontecimiento teatral argentino y su devenir político”.

Jennifer Belén Bandoni

Jennifer Belén Bandoni es Licenciada en Psicología por la Universidad Nacional de San Luis y actualmente se encuentra finalizando su estudio de grado de la Licenciatura en Filosofía en la Universidad Nacional Tres de Febrero (UNTREF). Además de su participación en diversos congresos tanto en calidad de asistente como de expositor, realiza continuamente diferentes cursos de posgrado con temáticas vinculadas a psicología, psicoanálisis y filosofía. En el marco de una Beca MACA de intercambio, se formó en la Universidad Autónoma de Occidente en *“Cultura organizacional”* y *“Medios masivos de comunicación y manipulación de la opinión pública”*, desde una mirada filosófica.

Actualmente se desempeña como docente de Filosofía para la carrera Prof. y Lic. de Educación Especial, Departamento de Educación y Formación Docente de la Facultad de Ciencias Humanas, UNSL., y ha brindado su participación docente de servicio en: Epistemología General de la Lic. en Psicomotricidad en la Facultad de Psicología de la ya mencionada universidad. A su vez, es investigadora del Proyecto de Investigación PROICO CYT N°: 04-1318: *“Hermenéutica y Subjetividad: dispositivos pedagógico-filosóficos y estético-políticos de educación, comunicación y diferencias”*. FCH/UNSL, dirigido por la Dra. Liliana Guzmán.

Ana Laura Hidalgo

Ana Laura Hidalgo es Doctora en Ciencias Sociales por la UBA. Magister en Política y Planificación Social y Especialista en Gestión Social por la UNCUYO. Licenciada en Comunicación Social por la UNSL. Profesora del Área “Política e Instituciones” del Departamento de Comunicación de la UNSL. Actualmente, es Becaria Postdoctoral de CONICET. Realiza sus estudios postdoctorales en “Metodología de la investigación crítica” en el Instituto de Pensamiento y Cultura para América Latina (IPECAL). Investigadora del PROICO “Hermenéutica y subjetividad”, dirigido por la Dra. Guzmán. También integra el PROIPRO “Las organizaciones sociales: sus estrategias de comunicación en el espacio público”. Dirige el Proyecto de Extensión con Interés Social (PEIS) “Las mujeres rurales y su aporte a la economía social y solidaria. Fortalecimiento de prácticas asociativas en el Noreste de la provincia de San Luis”.

“Este abanico de miradas sobre Cine y Filosofía reúne diversos textos que fueron escritos para distintas circunstancias y ocasiones de exposición en ámbitos universitarios. Para tomar un cuerpo colectivo, los escritos recorrieron distintas experiencias de posibilidad e interpretación.

Ante todo, este colectivo es obra de diversos recorridos de inquietud. Los textos no fueron creados para un libro uniforme de un solo tema de trabajo, sino que emergieron con sus propias formaciones discursivas al interior de distintas experiencias estéticas con las películas propuestas, en cada caso”.

Extracto del Prólogo

