

Velando el cadáver de lo Real

Por Miguel Malagrecá

Comentario sobre el film **Señales**, de M. Night Shyamalan

Introducción

Una serie de recientes producciones cinematográficas norteamericanas, que empieza con *Panic room*, se prolonga en *Señales*, y culmina con *Simone*, merece nuestra atención. Esta serie debe completarse con la lectura obligada de otras producciones que Juan Fariña ha designado en su conjunto como cine new age, el cual tras los eventos del 11 de septiembre de 2001, deberá ser resignificado en la lógica cultural que empieza a desarrollarse y la cual aún no puede ser calculada sin caer en trampas sobre las cuales la historia de las ciencias sociales nos ha sabido ilustrar. Sin embargo, podemos adelantar que ella es la prolongación y no la ruptura de la lógica cultural del capital, la continuación hasta el paroxismo y no el agotamiento de su sentido, la imposición transnacional de sus efectos sobre los sujetos y no el fin de la Historia, pues ella, sostenemos, continúa.

El cine *new age*, característico de la última década del siglo XX, intentó la construcción de una fábula propia del Mercado de los '90 para lidiar con los efectos subjetivos no deseados de su propio sistema. Las llamadas "diferencias individuales", como gusta nombrar la psicología científica norteamericana desde William James hasta nuestros días, es decir, el malestar cultural y padecimiento subjetivo, no es sino resultado dialéctico de una razón cultural cuyo pilar es la fetichización de la mercancía y de los sujetos sociales, como bien describen Horkheimer y Adorno en *Dialéctica del Iluminismo*. O la globalización, otro eufemismo para nombrar la imposición transnacional del capital. Este momento del Mercado no tiene paralelo histórico en cuanto a desigualdades socioeconómicas y políticas, desigualdades que se resumen en el abatimiento de la moral que este cine creyó poder remediar con un retorno al pensamiento mágico y en la construcción de superhéroes de cristal. En ese mismo sentido, en los films *new age*, la frontera entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos se borra, el límite entre la vida cotidiana y la de los comics se pasa por alto y la separación entre lo real y la realidad no entra en consideración alguna.

¿Quién es ese muerto?

El film *Los otros* es paradigmático al respecto. En la escena donde Nicole Kidman encuentra que el espectro del que habla su hija no es un fantasma sino una médium del mundo de los vivos que ha entrado en trance, resignifica su posición en el film en una suspensión y retroacción del tiempo que también supimos descubrir en *Sexto sentido*. Claro está, el espectador se descubre habiendo sido él también cómplice y testigo de la trama, en tanto había sido (pero solo a posteriori) evidente que el personaje estaba muerto, sólo que yo (tanto como ellos) *no lo sabía*. Parfraseando al Freud de *la interpretación de los sueños*, hay algo de la figuración onírica en estos films que inquieta al sujeto y funciona como un punto que sostiene todo el armado del mismo, un punto límite a la interpretación. Se trata de lo Real en el sueño, lo mismo que lo real de la angustia con la cual lidian los films *new age*. En palabras de Fariña:

"Hollywood ha emprendido una campaña cinematográfica que busca combatir el desaliento y mantener viva la esperanza. Lo sobrenatural es el escenario elegido para esta cruzada, que ya cuenta con una docena de films a lo largo de la última década. La serie se inició con *Ghost* (1990) e incluye ¿Conoces a Joe Black? y *Belleza americana*. Pasando por *Milagros Inesperados*, *Frequency*, *Sexto Sentido* y *The Kid*, hasta *El protegido* y *Hombre de Familia*, la fórmula se repite. En clave *new age*, los fenómenos inexplicables resultan el pretexto perfecto para abordar las angustias del más acá." Fariña, Juan J. (2001) : El cine "new age" y el ideal moral contemporáneo. *Angustias del más acá*. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Psicología, Hoja Informativa, Marzo 2001

En cierto punto, estos films tratan todo el tiempo de duelos sin la debida elaboración, dando lugar a la repetición en escena de un ritual funerario que intenta elaborar ese proceso inconcluso una y otra vez.

Efectivamente, en ellos se presenta una (fallida) resolución de la angustia ante la muerte, es decir ante la imposibilidad de simbolizar algo de la muerte, de la cual el sujeto nada sabe, por medio de un ritual repetido donde los elementos son siempre los mismos: un sujeto adulto víctima injusta de la vida o la sociedad, un Otro que está más allá de la muerte, un objeto que oficia de pasaje o medio entre los dos mundo (generalmente un niño ocupa este lugar de objeto intermediario). Si el saber sobre el otro mundo viene a tranquilizar el desconocimiento sobre la

muerte, fenómeno que Fariña considera solidario de la incertidumbre económica y su relación con el exceso de bienes materiales, entonces ese saber debe ponerse en relación con la razón del Mercado, en tanto para éste también es posible un saber absoluto, eje del análisis de Marx acerca de la fetichización de las mercancías.

Ahora bien, la descripción de este fenómeno histórico (y su correlato en el cine popular) concuerda con una matriz simbólica donde las operaciones de regulación y ordenamiento de sus elementos constitutivos suponen la existencia de leyes de combinación. La legalidad que sostiene la existencia de toda matriz simbólica es expuesta en el *Seminario sobre la carta robada* de Jaques Lacan. El autor muestra allí que la legalidad misma de la matriz supone que al menos un elemento de la serie no entre en las relaciones simbólicas posibles que se dan, una a la vez. En otras palabras, hay siempre un resto imposible de ser reincorporado a la matriz, el cual opera como resto o Real.

Para Lacan, ese Real como resto recibe un nombre preciso: *caput mortuum*. El vocablo viene a expresar la muerte del mundo de lo Real, el pasaje del mundo “natural” o presimbólico por el universo del lenguaje y su legalidad. El nombrar un resto resultante del ingreso al universo de lo simbólico implica que la muerte de lo real no es absoluta, ex-siste un resto que es lógicamente necesario para el despliegue mismo de lo simbólico.

El *caput mortuum* contiene lo que la cadena simbólica no contiene, es de algún modo un Otro de la cadena simbólica, en el sentido que la determina.

---->----> Real Universo de lo Simbólico Real

(Resto) (Universo “natural”)

La reflexión a que da lugar este resto Real concierne a la ética psicológica y por eso su pertinencia en este artículo. Nuestra intención es mostrar la relevancia y articulación entre diversas líneas de reflexión que conforman los llamados *estudios culturales* y la ética que se ha dado en llamar de lo *simbólico*, como un horizonte en quiebra. Contrariamente a la tendencia actual a velar por la estricta observancia de la deontología escrita en los códigos de ética, el llamado horizonte ético va un paso más allá. Entiende la importancia de estos últimos como intento de traducción del Universal en los códigos particulares que fundamentan la existencia y convivencia de los seres humanos sumidos al ordenamiento de la ley que estructura esos particulares (de la cultura), pero los revisa a la luz de una Ley (con mayúsculas) más vasta, aquella que nombra a los seres humanos marcándolos con un nombre. Cualquier acatamiento, por mejor intencionado que sea (y éste no es siempre el caso de las grandes asociaciones y escuelas de psicólogos internacionales que fijan los estándares éticos, las cuales han caído también en un inmediatismo mercantilista que es evidente hasta para el más descuidado de los observadores) de los códigos particulares, debe ser crítico y cuidadoso, tomando en cuenta la imposibilidad lógica de todo sistema particular de incluir la totalidad del Universo Simbólico. Mucho antes que Lacan lo formalizara en el matema de la A barrada, Cassirer lo adelantó en su escrito *La influencia del lenguaje en el desarrollo del pensamiento científico* como “las heridas de un lenguaje que no pueden ser curadas excepto por efecto del lenguaje mismo” [1]. Esta alusión bastaría para entender que todo conjunto axiomático es incompleto en tanto falta aquel símbolo que representa al conjunto como un todo. El genio de Lacan introduce la novedad de pensar además en el resto de la operatoria simbólica en términos de un Real que, antes que ser secundario, es imprescindible para el funcionamiento mismo de la matriz. De allí que se pueda velar por el Real como una orientación ética en nuestra práctica, la única que introduce en el circuito Universal Particular, la importancia de un tercer término, el Singular.

Cine del tercer milenio

Se entiende nuestro interés en el cine y particularmente en el cine comercial, en tanto está llamado a responder a la demanda de una audiencia general, es decir al consumidor de cultura popular. Se trata de leer en estas producciones algo de la discursividad social, como textos donde ciertos signos pueden tener valor reflexivo. En otras palabras, tienen valor como material de interpretación en relación a otros signos que recurren, se repiten o aparecen volcados en otros textos culturales, así como ocurre en el análisis freudiano de los sueños. Son índices que el analista cultural puede tomar en su trabajo solamente si pueden ponerse en relación con esos otros signos que circulan en otras materialidades culturales, tales como el arte, el mundo del trabajo, o los medios de prensa. En tal sentido, nos vemos tentados a decir que ellos son el relato –y no el contenido– que la cultura se hace de su sueño, de su realidad subjetiva. Lo que ellos ofrecen no es tanto un conjunto de representaciones que debe tomarse a la letra –lo que implicaría un mundo social construido sobre un modelo mecanicista– como un fragmento de la totalidad. En tal sentido, hay dos máximas metodológicas del pensamiento de Frederic Jameson

que vienen en nuestra ayuda. La primera es acerca del valor de la totalidad e indica la necesidad de aspirar a una comprensión de los procesos sociales en su totalidad en tanto estrategia reveladora de la experiencia humana. En tal sentido, cada elemento y fenómeno del mundo social se relaciona con otros en un tejido de signos que puede ser leído en correlación a la expansión del Capital, ya que la tendencia del modo de producción capitalista es totalitario. La segunda máxima es acerca de la historia y aboga por la historización y la periodización de los fenómenos en estudio.

Films como *Panic room* o *Señales* vienen a mostrar el pasaje del período *new age* a otro en gestación, o cine del *tercer milenio* que aquí empezamos a caracterizar en su relación a lo Real, donde esa correlación es notoria.

De acuerdo a Eduardo Gruner, podría fecharse el comienzo del nuevo milenio el 11 de Septiembre de 2001. Sin duda, esa fecha coincide con el cobarde e infame ataque y derrumbe de las torres del TWC (Trade World Center), pero coincide también con el ataque simbólico a un orden de hegemonía política y económica mundial o transnacional. La patética imagen repetida una y otra vez en las cadenas globales de televisión dio la bienvenida para millones de personas a un desierto, el desierto de lo Real, como lo llamó Slavoj Žižek [2]. El filósofo esloveno interpreta la inmediata mass–mediatización del atentado como el clímax, en vivo y en directo, del cine ficción de Hollywood durante buena parte del siglo XX.

La máxima expresión de esta pasión es quizás *The Truman Show*. En una supuesta ficción finisecular que advierte sobre la legalidad contemporánea, la película recorta la vida del protagonista, Truman, quien habiendo sido adoptado de niño por una mega compañía, ignora que su vida gira alrededor de un montaje televisivo, siendo monitoreada, televisada las 24 horas al día. La audiencia, comprometida con la farsa, enfrenta con expectativas el desafío que encuentra el protagonista frente a la decisión de su vida: tras entender el alcance de la farsa debe decidir entre atravesar la puerta del horizonte que lo reenvía a la realidad o permanecer extraviado pero protegido en un mundo irreal. La pregunta que sostiene el film es acerca de la diferencia entre la realidad y lo Real, en tanto la primera se sostiene en la ficción simbólica que los sujetos sociales construyen para dar coherencia y sentido a sus vidas, y el segundo –en un primer nivel de análisis- señala lo que irrumpe en esa coherencia, quebrando el universo de sentidos o representaciones sociales. Debemos advertir que la diferencia entre irrealidad y realidad pasa desapercibida para la audiencia del Show, de allí la confusión entre ambos registros que Žižek desarrolla en su escrito, en términos de paranoia americana. La farsa se construye sobre la idílica (irreal) vida del personaje en una villa californiana, paraíso del consumismo, sueño que es súbitamente interrumpido por lo real, por el carácter traumático del descubrimiento de la verdad que la farsa intenta velar, es decir la relativa a la perversión corporativista de la función paterna. La vida de Truman, televisada hasta el escándalo no representa lo Real, sino lo irreal de ese paraíso, el de los televidentes, quienes también se enfrentan al Real que irrumpe en sus bañeras, en los bares y en los sofás de los couch potatoes californianos y les dice: es hora de volver a la realidad.

Acaso la farsa de Truman sea la farsa de todo un sistema y no solo una parodia cinematográfica y quizás la pasión por lo real de este cine se vio en realidad multiplicada, reproducida en cada hogar el 11 de Septiembre. Bienvenidos al desierto de lo real significa una exhortación (desgraciada) a salir de esa farsa consumista, de negocios virtuales y mercados basados en bits donde la vida de millones de personas se decide en una transacción computarizada en una torre de cristal. Para esta realidad virtual, la vida de miles de campesinos en China sumidos en el espanto anómalo del incesto por falta de mujeres jóvenes, o la espantosa guerra de Chechenia desde hace decenios o la aplastante realidad político-económica de los Argentinos, es pura ficción, un producto televisivo más que puede ser contemplado sin mucho que temer. Después de todo, el desierto del otro está lejos, pese a (o quizás a causa de) que el discurso ecológico se ocupó desde los ochenta por tergiversar la verdad de la amenaza ecológica en slogans publicitarios, más dirigidos a recaudar fondos que a entender la gravedad (real) de la crisis planetaria. En tal escenario es claro que el ataque al WTC es una mala bienvenida al desierto de lo Real. Pero la mediatización del ataque consume en primera instancia el anhelo “terrorista” por generar un efecto espectacular. La espectacularización del horror tal como se dio y contrariamente a lo que podría pensarse, no reintroduce la cuestión de la realidad, de la simbolización y del entendimiento de lo que ocurre, no va de la mano con la ligazón y re-construcción de lo social ante el espanto sino todo lo contrario. La construcción de la noticia fue sistemática y cuidadosamente planeada como otra escena de un film de catástrofe, donde cierta materialidad queda anulada, borrada: no hay imágenes de cuerpos yaciendo, ni cámaras frente a las víctimas o familiares. Las tomas suelen hacerse desde lejos, repitiéndose una y otra vez la misma imagen de las torres imantadas por los aviones, cayendo primero una, luego la otra.

El cine del tercer milenio se ajusta a los efectos inaugurados por los medios el 11 de Septiembre. Es bien sabido que luego de esa fecha, numerosas superproducciones debieron cancelarse o ajustarse a una nueva estética,

sacando o agregando imágenes de acuerdo a cierta política cultural emergente, donde la imagen de las Twin Towers debía quedar reprimida de la cinta cinematográfica. Sin embargo, existe el retorno de lo reprimido, el cual aparece en las últimas producciones cinematográficas configurando nuevos espacios y nuevos roles.

Tanto *Panic Room* como *Señales* muestran una familia integrada por un solo miembro de la pareja parental. Es Jody Foster, mujer recientemente divorciada y en busca de un departamento en Manhattan en la primera película; Mel Gibson como un ex pastor protestante que ha sufrido la reciente muerte de su esposa y enfrenta una etapa de negación, en la segunda. El segundo elemento en común es el hijo débil, síntoma de la crisis familiar y generalmente enfermo, insulina-dependiente en el primer film, asmático en la segunda. Por último, aparece la duplicidad espacial: adentro-afuera. Se trata de enfrentar un peligro exterior, representado por un grupo de cobardes delincuentes y asesinos en la primera, un grupo de alienígenas en la segunda película. Este peligro lleva a los protagonistas a encerrarse bajo siete llaves en algún lugar de la casa, pero de un modo por demás particular. Efectivamente, la estrategia pensada para enfrentar el peligro exterior –entre otras muchas posibles– es la de cancelar todo vínculo con el exterior, aislarse, silenciarse, amucharse, aun a riesgo de perecer en el intento.

Panic Room, de David Fincher, es memorable en otro sentido, en tanto inversión exacta del punto de vista ofrecido por *The Truman Show*. Aquí, son madre e hija quienes encerradas en el cuarto de seguridad de una casa del *Upper West Side de Manhattan* monitorean los pasos de los otros, los atacantes que quedan por fuera del circuito integrado de televisión.

La muerte de lo Real

Señales, una película de M. Night Shyamalan, trae como excusa los crop circles, meticulosos círculos concéntricos enigmáticamente inscriptos sobre las plantaciones agrícolas de todo el mundo que desde hace décadas desafiaba la explicación de los científicos. Recién en 1991 su origen fue supuestamente explicado cuando algunos expertos demostraron la precisión con la cual los autores tomaban su labor. Pese a la explicación racional, la película muestra que la inquietud por estos círculos pervive en la realidad de los pueblos agrícolas norteamericanos y en la conciencia fantástica del resto de la población por igual, como atestigua suficientemente la decena de reportes de prensa aparecidos al respecto durante el último año en los principales medios del país del Norte. Tal creencia se originó más específicamente en 1971, dos años después del descenso a la Luna y conjuntamente con un giro en la política económica mundial por cuenta de las Naciones Unidas y el entonces presidente norteamericano R. Nixon cuyo mandato finalizaría en 1974 tras la renuncia por el escándalo Watergate, donde también intervinieron los medios.

¿No es acaso esa fascinación por los dibujos concéntricos marcados sobre “la piel” de la tierra (gaia, la tierra madre en el discurso ecológico de la exitosa Marilyn Ferguson) un intento de precipitación hacia lo Real? Žižek observa algo similar en el caso de las inscripciones a carne viva en el caso de los cuttlers. Tal fenómeno fue mediatizado a su turno como un grupo de individuos que experimentaban una urgencia irresistible por marcarse la piel con trinchetas u otros elementos cortantes. Žižek ve en ello un intento radical por bajar a tierra (to ground en el original en inglés) que conecte al sujeto con lo Real de su cuerpo frente a la desestructurante experiencia posmoderna de la no-existencia o decadencia del sujeto. No es curioso entonces que los círculos se reporten por primera vez en pleno auge de la carrera espacial, y reaparezcan en la cultura popular tras el atentado del 11 de Septiembre. Como síntoma sobre la tierra de lo que ocurrió en el cielo de Nueva York, estos signos entablan una relación con lo imposible, con lo que no habla, por haber sido acallado.

Señales sirve al mismo tiempo de un resorte para la aparición de nuevas configuraciones de sentido acerca de quienes son los otros en el cine popular. La trama, mínima, está cargada de un silencio propio de Hitchcock, ominoso por la dilatada aparición de los aliens (estamos tentados de introducir aquí una digresión semántica, en tanto alien es la nueva categoría del Departamento de Estado Norteamericano para los residentes en los Estados Unidos, digresión que abandonamos en este punto).

El personaje principal, encarnado en la piel de Gibson, tiene el tiempo justo en la historia para rever su posición moral frente a la vida y la muerte, tras el deceso de su esposa en un accidente automovilístico causado por un residente de Medio Oriente. Aquí Shyamalan, nacido en India, parece jugar con una reseña al otro extranjero, invitándolo a encontrar el punto de inconsistencia de las referencias locales o criticando la ola de xenofobia en los últimos meses en algunos lugares de Norteamérica. Efectivamente, es en relación a la mediación de este otro “accidental” que el héroe local deviene en antihéroe, aun cuando todos insistan en llamarlo “padre” tras haber

renunciado a sus votos. Pero es en el cine del tercer milenio a diferencia del cine new age, donde se hace explícita la exhortación moral de los sujetos a reedificarse como uno frente al otro.

Asimetría de dos lugares imaginarios que parece calcada de los recientes discursos antiterrorismo.

Para hacerlo, como sucede en *Panic Room*, los protagonistas no necesitan convertirse en héroes metafísicos (cine new age) sino asumir una misión en la tierra, tomar una decisión "real", jugarse la vida por un tercero (generalmente un niño enfermo), defender la casa del brutal acecho del otro.

No es la primera vez que la pantalla grande muestra el ataque de un grupo de alienígenas que llegan al planeta para usurpar territorios y acabar con las reservas energéticas. En esos casos, cuando la opción ante el invasor es entre el ataque o la huida, la estrategia de los personajes de Hollywood fue usualmente hacer frente y demostrar quienes somos, como bien ironiza la sátira *Mars Attack*. El giro de *Señales* estriba en retardar al máximo el reconocimiento del otro, paralizados los personajes entre dar crédito a los medios (los reportes de la TV que son seguidos a cada instante, en cada rincón de la casa; la persecutoria sintonía de la radio; las noticias en el pueblo) o descreer de la potencial realidad del ataque. La duda se instala porque no hay en principio un otro identificable como el agresor, por la ausencia de su materialidad. En una palabra, si al protagonista le falta su espejo, deberá ir a buscarlo. ¿No es acaso esta dialéctica imaginaria lo que pulsa tras el pasaje al acto que conduce hasta el abismo a estos personajes, encarnados por Foster (*Panic Room*) y Gibson (*Señales*), cuando salen frenéticamente al encuentro del otro, al seguir sus pasos a través de monitores o al buscar sus reflejos por debajo de la puerta? Por todos sus medios se aseguran de que exista ese otro, de que su reflejo no falte. Es también, como en el caso de los crop circles, un (fallido) llamado al encuentro con lo Real del otro, es decir, con el cuerpo.

Sería del análisis más grosero hacer todavía más evidentes las similitudes entre este escenario y los días posteriores al 11 de Septiembre, basta con enumerar sólo algunos de los elementos análogos: recorte y búsqueda frenética del enemigo, cierre de las fronteras, ficcionalización de la realidad y fascinación de los televidentes.

Dejaremos en manos de los críticos expertos el decidir hasta qué punto el patético final es una burda referencia al pánico contra el Ántrax.

La muerte de lo real

A esta altura, podría ponerse en cuestión el valor de este enfoque para la psicología y más específicamente para el campo de la ética en psicología. Debemos responder recordando que este campo se estructura en la relación paradójica entre el Universal-Singular que hace a la condición humana y los particulares que hacen al mundo de la cultura. Tal relación sostiene la construcción de una práctica psicológica con miras hacia una ética social. Entendemos que el trabajo de los psicólogos se inscribe en la cultura y tiene efectos sobre ella, particularmente sobre los sujetos individuales, institucionales y sociales con los cuales el psicólogo entra en relación en el ejercicio de su rol, algo sobre lo cual Ignacio Martín-Baró nunca dejó de insistir. Sería oportuno recordar que la psicología tiene como horizonte de su práctica, entre otras tareas, asistir en el malestar producto de esa relación paradójica antes mencionada. En otras palabras, el análisis cultural va de la mano con la asistencia al malestar subjetivo producto de las configuraciones culturales.

El análisis de esa dimensión, del despliegue histórico y de las consecuencias para los sujetos no es una tarea secundaria sino principal del campo de la ética en psicología, pues los sujetos con los cuales tratamos son no sólo sujetos del lenguaje sino también y principalmente sujetos históricos, sujetos a la diacronía y aporías de las normas sociales que los atraviesan, en tanto el lenguaje los ata a ellos a través de las lenguas y otros códigos particulares con los cuales se relacionan. La psicología no puede olvidar su lugar en el conjunto de los discursos de las ciencias sociales y humanas, aunque esto no significa confluir y diluirse en ellos, sino transformarse, contribuyendo a un diálogo fecundo sobre las principales cuestiones de nuestro tiempo. De la misma manera, lo mismo podría predicarse de las ciencias sociales y humanas a su vez, como bien lo ha hecho ya Eduardo Gruner:

"Semejante transformación [...] tiene además por delante una tarea irrenunciable: la confrontación de todo el acervo histórico-cultural de (lo que ha dado en llamarse) Occidente, con el de sus "Otros", con todo aquello que está en la propia constitución originaria de Occidente, que subterráneamente sigue estando en su consolidación y en su actualidad de área dominante, pero que Occidente ha negado (y se ha negado a sí mismo) [...] a Occidente se le viene recordando que, después de todo, las cosas no eran tan fáciles: que, como diría un psicoanalista, lo

reprimido indefectiblemente retorna. Y bien: es hora de darle a lo “reprimido” su lugar no solo en la teoría del inconsciente que fundó Freud, sino también en una teoría de la historia y la cultura.”

A este propósito, la última expresión de este conjunto de textos sintomáticos de la cultura popular que nos gustaría leer es la producción de *Andrew Niccol* (el mismo realizador de *The Truman Show*), bajo el título de *Simone*.

La decadencia moral y desventuras económicas del realizador Taransky (Al Pacino) lo llevan a probar suerte con las últimas tecnologías de realidad virtual para crear una super-estrella computarizada, Simone, encarnada en la piel de Rachel Roberts. El nombre de la criatura surge de la contracción de las palabras Simulation One o Simulación Uno, en español. La bella e irreal creación computarizada es una amalgama de los mejores aspectos de las principales estrellas femeninas de Hollywood. El resultado es de esperar: Simone es bella pero frívola, tan atractiva como superficial, y quizás por ello mismo, irresistible para las masas. Como dice el protagonista en un momento memorable: es más fácil convencer a las masas que a un sujeto por vez. El único inconveniente aparece cuando el público demanda por verla aparecer en vivo.

Simone representa no sólo el ideal de perfección moral y estética que señalamos antes como una de las premisas del cine del tercer milenio. Antes que nada señala la efectividad hasta el paroxismo de un mundo virtual. El abismo que hay entre lo virtual como farsa y la realidad como ficción o construcción social de sentido, pulsa en la frenética búsqueda por un real. Como ya hemos mencionado, ésta se expresa en primera medida en relación al cuerpo del otro y lleva en Simone al límite de recurrir a la computación para programar, digitalizar un cuerpo por medio del uso de la inteligencia artificial. Aquí, el film merece la comparación con IA de Steven Spielberg, en tanto ambos films sostienen una pregunta acerca del uso de estas tecnologías y su incidencia sobre la subjetividad.

Del mismo modo que IA, de acuerdo a Fariña, reenvía al clásico de Pinocho, dejando entrever los desafíos contemporáneos en materia de filiación, Simone reenvía al espectador a Pígmalión, el mito griego según el cual un escultor, tras haber resuelto no contraer jamás matrimonio, esculpe una bella figura femenina de la cual se enamora. Y más aún a la revisión del mito en manos del genial *Bernard Shaw*, en la obra titulada “*Pygmalion*” en la cual un profesor de lingüística de la clase alta Inglesa apuesta a un colega hacer pasar (hacer simular) a una “vulgar” vendedora de flores como una duquesa en una ceremonia de la Familia Real. En estas últimas lo que queda claro es el lugar del lenguaje en la conformación del sujeto, sobre todo en la obra griega, donde es por medio de la diosa Venus que la pieza de arte toma vida al otorgarle a ésta el don de la palabra. En *Pygmalion*, por su lado, Shaw realiza una intensa crítica social a la moral victoriana, en tanto la lengua sirve allí como código distintivo de clase social (particularismo).

Simone, por su lado, muestra el envés de nuestros tiempos, al menos en como los entiende la industria de Hollywood. Es notable que el cuerpo virtual que representa Simone cobra “vida” sólo en la medida en que es habitado, incluso hablado por un Otro por el cual ella está determinada. Ese cuerpo de la cibernética, de la era de lo formal, es también en otra escala el sujeto-residuo de la reciente historia de Occidente, cuyo devenir, esperemos no sea tan trágico como la sentencia final de Simone: “*Yo soy la muerte de lo real.*”

[1] Cassirer, E. 1942. The influence of language upon the development of scientific thought. *Journal of Philosophy*, 39(12) 309-327.

[2] Žižek, S. 2001. *Welcome to the desert of the Real*. New York, NY, Wooster Press.