

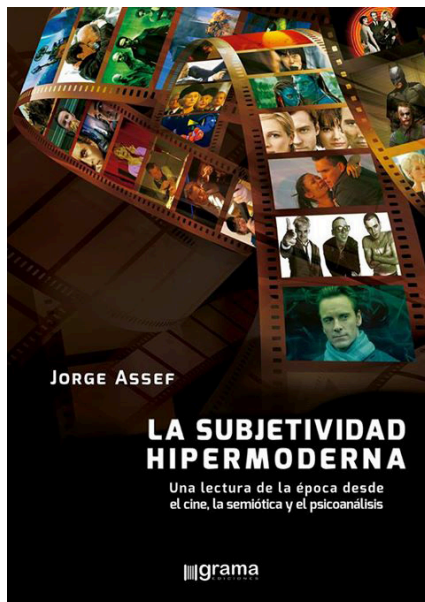
## Reseña de libros

### *La Subjetividad Hipermoderna* *Una lectura de la época desde el cine, la semiótica y el psicoanálisis*

Jorge Assef | Grama | 2013

Juan Jorge Michel Fariña\*

Universidad de Buenos Aires



#### INTRODUCCIÓN

#### PRIMERA PARTE: NOCIONES TEÓRICAS

- I. Discurso, hegemonía y subjetividad de la época
- II. El discurso cinematográfico
- III. La era hipermoderna

#### SEGUNDA PARTE:

- I. La multiplicación del Uno
- II. El hiperconsumo y el objeto en el cenit
- III. La prevalencia de la imagen
- IV. El imperativo a gozar

En una oportunidad le preguntamos a Slavoj Žižek dónde había aprendido su inglés idioma en el que escribe sus artículos y que habla fluidamente con un encantador acento que indica a las claras ausencia de cualquier academia de idiomas. Respondió que había aprendido a hablar inglés en el cine. Durante su infancia y adolescencia, el régimen estalinista de Yugoslavia no permitía que se subtitaran las películas norteamericanas. Y como a él siempre le apasionó el cine de Hollywood, no tuvo otra alternativa que aprender el idioma para disfrutarlo.

La anécdota es demostración, en acto, de dos premisas que sustentan el libro de Jorge Assef. La primera, la hegemonía de la industria cinematográfica norteamericana,

que se impone por encima de las barreras lingüísticas o ideológicas y termina siendo un poderoso factor de penetración política. La segunda, la preeminencia de Hollywood como organizador de la subjetividad de una época. Las cincuenta películas que nos invita a ver, rever o recordar, tienen como rasgo común el haber obtenido o sido nominadas para un premio Oscar de la Academia. De la lectura del libro se desprende que esta decisión metodológica no se relaciona necesariamente con el gusto personal del autor, sino con el peculiar acto de lectura analítica que nos propone.

Ocurre que hay una tradición en psicología y psicoanálisis que durante mucho tiempo se empeñó en

\* jjmf@psi.uba.ar

interpretar las películas cuando no directamente la vida íntima de sus realizadores queriendo encontrar en ello las razones ocultas de lo que aparece en la pantalla. Otra, en la que felizmente se inscribe Jorge Assef, se hace la pregunta inversa: qué nos enseña, a los analistas, la experiencia del cine.

Un breve ejemplo, tomado de nuestra lectura de *El discurso del Rey*. Cuando se estrenó el film, apareció un comentario en PsycCRITIQUES, órgano electrónico de la American Psychological Association, firmado por Nina Ghiselli y Gina Davis. El artículo, a la vez que elogiaba la propuesta estética, el trabajo de los actores, etc., advertía que sus méritos existían “(...) despite the incongruencies between The King's Speech and what we now know about the origins of stuttering and its treatment”. Es decir, que para las autoras la película presentaba incongruencias respecto de lo que hoy sabemos acerca del origen y tratamiento de la tartamudez.

Se trata de un camino posible: la psicología sancionando al film en términos de sus aciertos o desaciertos respecto de nuestros conocimientos acerca de una patología. Pero existe otro camino: preguntarnos, a la inversa, qué es lo que el cine nos enseña, en este caso sobre un trastorno del habla, un accidente de la comunicación, una inhibición. En otras palabras, en qué punto la ficción puede venir a rectificar nuestras evidencias.<sup>1</sup>

Esta segunda perspectiva plantea la hipótesis de que el cine tiene algo para enseñarnos a los analistas por supuesto, en la medida en que estemos dispuestos a hacer algo con ello. Se trata de una elección que no cancela la mirada analítica, sino que la convoca. Pero no a priori, sino a posteriori dirección indicada por la difundida fórmula de Jacques Lacan el artista se adelanta al analista. En esta línea, Jorge Assef nos invita a su empresa en acto cinematográfico, confiando en que con la experiencia de la luz en medio de una sala oscura, acontezca también algo nuevo en nosotros.

El libro se presenta organizado en dos grandes partes. La primera está destinada a explicitar un diálogo entre el psicoanálisis, la semiótica y la teoría cinematográfica; la segunda, directamente pasa cine. Por eso el orden lógico del libro es inverso al de su desarrollo: el S1 está en las películas, que echan a rodar un discurso que oficia de *maître*, esclavizando al saber resultante, es decir, sirviéndose de él para trastocarlo.

Así, página tras página, el cine es siempre el agente que nos (con) mueve. Y Assef, con su prosa implacable, se encarga de hacernos vivir las películas. Tomemos sólo un ejemplo:

“(...) un plano de una selva y algunos helicópteros de guerra volando frente a la cámara fija, la imagen va cubriéndose de humo hasta que toda la escena se llena de fuego. Un paneo a la derecha muestra que la selva arde y que los helicópteros continúan cruzándose frente a la cámara. Sobre esa imagen se funde la siguiente toma: un primerísimo primer plano de un hombre en ángulo cenital, la cabeza hacia el borde inferior del cuadro. Estos dos encuadres se yuxtaponen, una figura ambigua como un tótem, un rostro oscuro aparece muy difuso sobre el borde derecho del cuadro, permanece cinco segundos y desaparece; en su lugar, se yuxtaponen la imagen de un ventilador de techo funcionando en ángulo contrapicado, el hombre acerca un cigarrillo a su boca y fuma, el humo del cigarrillo se confunde con el humo de la selva en llamas, reaparecen los helicópteros y el sonido on-screen de las hélices entra en escena en el momento en que la secuencia alterna los encuadres anteriores con un plano detalle del ventilador de techo funcionando de modo que el sonido de los helicópteros se vuelve un sonido off. Cuando al ventilador se yuxtaponen nuevamente el hombre pero esta vez en plano medio está tendido en una cama, mira el techo, el sonido de los helicópteros se transforma en sonido on, y rápidamente vuelven a aparecer los helicópteros cruzándose sobre el fondo de la imagen del hombre. La toma siguiente es un paneo que recorre una billetera, unas cartas, una foto, una cuchara, la almohada y el rostro del hombre; la toma llega al otro extremo de la cama, a otra mesa con un vaso, una botella de whisky, unos papeles arrugados, un paquete de cigarrillos. Un paneo que comienza con el ventilador baja por la pared, hacia una silla, unas ropas desordenadas, hasta que se detiene en el hombre tendido en la cama en plano entero. Más adelante, el hombre mira por la ventana y dice: -Saigón. ¡Mierda!, siga solo en Saigón”.

¿Qué nos dice Assef con su estilo? Que la experiencia del cine no es sino en transferencia y supone siempre un periplo: de la novela original de Conrad, a la creación *imagética* de Francis Ford Coppola, y de allí nuevamente al gesto literario. Es necesario ponernos en la piel de Willard para entender luego su calvario: la misión que le asignan es la de detener al coronel Kurtz, quien había sido un soldado ejemplar, pero cuyos métodos se volvieron demenciales. Instalado en un área liberada de Vietnam ha creado un sistema de salvajismo y de terror en las honduras de la selva camboyana. Sigue haciendo una guerra que ha devenido propia. Y es allí cuando Assef, con José Pablo Feinmann nos conduce al momento decisivo del film: Willard encuentra al coronel, se reúne con él y Kurtz le hace la pregunta crucial: ¿Qué opina de mis métodos?, y Willard responde: *I see no methods*.

Si para Feinmann Coppola llega a uno de los momentos conceptuales más altos de la historia del cine ya no hay métodos porque la razón ha muerto, para Assef el axioma no tendrá valor conclusivo. Será el punto de partida de una aventura estético-teórica inolvidable.

Así, esa secuencia de *Apocalypse Now*, nos traslada seis años después a la jungla de cemento en otra película pa-

radigmática de los '80, *Wall Street*, de Oliver Stone. Si la primera nos da una clave para comprender la hipermodernidad con la caída del sujeto cartesiano simbolizada con la muerte del método, la segunda nos lleva a una temprana hipótesis de aquello que toma el lugar de la razón: la ley del mercado. Y de allí un nuevo vuelco a la saga de Matrix, de los hermanos Wachowski, para desembocar con Žizek en el desierto de lo real y la conclusión sobre el Otro que ya no existe.

Es sólo el comienzo del recorrido. Entre *Pulp Fiction*, de Tarantino y *Batman: El Caballero de la Noche*, de Nolan, Assef va anudando un diálogo posible entre Gilles Lipovetsky, Marc Augé, Jean Baudrillard, Paul Virilio, o Jacques Rancière, con Jacques-Allain Miller, Eric Laurent y el propio Lacan, cuyo pensamiento retorna en el cine que no llegó a ver.

La profusión de autores es remarcable también hay aportes locales como José Pablo Feinmann, Beatriz Sarlo o Julio Cabrera, pero siempre es el cine el que lleva la delantera.

Por eso el libro de Assef se aleja de cualquier “psicoanálisis aplicado”, para inscribirse en la línea de un psicoanálisis *implicado* en el arte. Una vez más, no se trata de indagar la creación en su relación con el fantasma del artista sino de tomar aquello que en el acontecimiento artístico puede enseñar al psicoanálisis sobre la naturaleza de su mismo objeto.<sup>2</sup>

Recordemos que Jorge Assef es psicoanalista y Doctor en Semiótica por el Centro de Altos Estudios de la Universidad de Córdoba. Hasta ahora había publicado artículos y capítulos en publicaciones colectivas de Argentina, Francia y Estados Unidos. Este primer libro de su autoría, que se desprende de su tesis de doctorado,

augura lo mejor. Por su comprensión profunda de los conceptos que esclarece, pero sobre todo por su confianza en la experiencia del cine como motor del pensamiento.

De allí la coherencia que trasunta la obra. Desde ese instante inicial, con la imagen de las torres gemelas y el presidente Bush incitando a seguir comprando en los shoppings y yendo al cine, hasta el momento para concluir un capítulo transversal dedicado al empuje a gozar el texto encuentra a su autor en una inusitada fidelidad a su método.

Como las buenas películas, uno desea que este libro no termine. Nos invita a quedarnos una y otra vez disfrutando de las escenas largamente evocadas. Cuando en *Transporting*, Renton antes de fugarse con el dinero de sus amigos, le deja una parte a Spud, o cuando Miranda en *El diablo se viste a la moda* recomienda a Andy para otro trabajo, o cuando el policía frente al cual Chieko se desnuda en *Babel* corre a abrigoarla, o cuando en *Las invasiones bárbaras* la alumna de Remy que ha sido sobornada para visitarlo finalmente no acepta el dinero. Escenas que podrían confundirse con un final feliz hollywoodense, pero que Jorge Assef se ocupa de sustraer del discurso hegemónico. Alain Badiou enseñó que el cine ha pagado un precio por su permanencia como arte de masas. Las películas que narran historias portentosas, siempre mantienen una parte del argumento anclada a lugares más o menos banales. Pero ello no supone necesariamente una desviación cursi de los directores, sino que introduce la cuota de simbólico que requiere el espectador para poder sobrevivir a lo real que roza la pantalla.

En esa cuidada dosis de repetición nietzscheana y contingencia analítica se inscribe este libro singular de Jorge Assef, que seguiremos leyendo una y otra vez.

---

## Referencias

Sullivan, Henry (1995): *The Beatles with Lacan: Rock-n-Roll As Requiem for the Modern Age. The Year's Work in Critical and Cultural*, vol. 5.

Recalcati, Massimo (2011) *Las tres estéticas de Lacan*. Buenos Aires: Ediciones del Cifrado.

---

<sup>1</sup> Esta tentación de “analizar” al artista no se limita a la psicología. En un estudio interesante, *The Beatles with Lacan: Rock-n-Roll As Requiem for the Modern Age*. Henry Sullivan toma a un fenómeno de masas, Los Beatles, como paradigma de la subjetividad de la época. Pero no puede evitar deslizarse a una posición temeraria cuando considera al “matrimonio artístico” de John Lennon y Paul McCartney como una complementariedad entre el “núcleo perverso” del primero y la “obsesividad neurótica” del segundo.

<sup>2</sup> Esta perspectiva se relaciona con lo que Massimo Recalcati propone como la estética del vacío en Jacques Lacan. En esta tesis el arte está en afinidad con la experiencia del psicoanálisis, en el sentido de que ambas resultan irreductibles, *ya sea del evitamiento del vacío, ya sea de la soldadura del vacío*. En contraste, *la tesis del arte como organización del vacío coloca a la obra de arte en una relación decisiva con lo real de la cosa*. (Recalcati, p. 12). Seguramente por ello las películas elegidas por Jorge Assef evitan todo culto realístico de la cosa, tan en boga en el arte llamado contemporáneo.