



## Jornades de Foment de la Investigació

# **GOZAR LA IMAGEN: CALLAR LA PALABRA.**

### **Autors**

Shaila GARCÍA.

“El sujeto postmoderno es un sujeto melancólico  
condenado a una pura mirada puesto que sabe que  
tocar al amado equivale causarle un dolor insoportable.”

SLAVOJ ŽIŽEK

## INTRODUCCIÓN

Este trabajo propone el análisis del film “Hasta el fin del mundo” (1991) de Wim Wenders, un film futurista que aborda cuestiones como el amor, la familia y la visión en un mundo a punto de desmoronarse. A través del análisis se pretende mostrar, o al menos poner en duda, cómo los avances de la ciencia y la tecnología nunca podrán dar una respuesta particular al sujeto, ni dar sentido a algo que -sin sujeto que la piense- no lo tiene: la existencia.

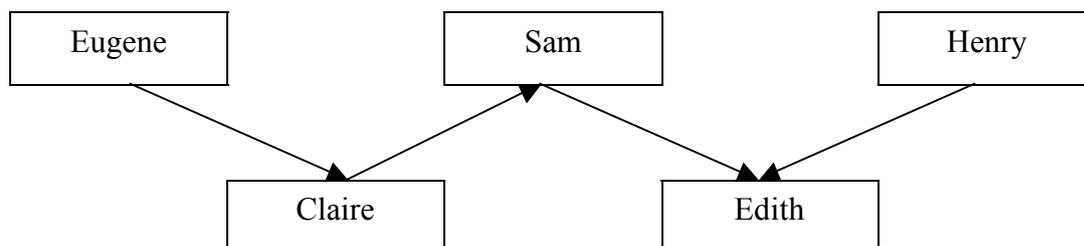
## SINÓPSIS DEL FILM

La película arranca con la información, ilustrada con imágenes de la estratosfera, de la inminente caída de un satélite al morir el siglo. Su caída preocupa a todos por el riesgo de un cataclismo nuclear, excepto a Claire, que vive su propia pesadilla por la infidelidad de Eugene, su pareja, andando de fiesta en fiesta en Venecia. Evitando un atasco toman un trayecto alternativo, lo que la llevará a colisionar con dos delincuentes que le confían su botín, camino de Francia, a recoger un misterioso fugitivo, Trevor McPhee (llamado realmente Sam Farber), enamorarse de éste y, sucesivamente, perderle, seguirle, encontrarle, perderle de nuevo y recuperarle. Todos estos encuentros y desencuentros les llevan de Berlín a Lisboa, Moscú, San Francisco, Tokio y Australia. Tras ellos van Eugene, el detective Winter, Chico, el ladrón del banco y otro detective que sigue a Sam y a su familia por apropiarse de una máquina que permite ver imágenes a los ciegos. Sam ha estado coleccionando imágenes alrededor del mundo con una máquina que permite ver a Edith, su madre ciega. La llegada a un refugio australiano donde se reúnen con Edith y Henry, los padres de Sam y el pueblo de aborígenes, coincide con la caída del satélite, con el fin del mundo. Es entonces cuando se muestra cierta tensión entre Henry y Sam. Tras mostrar las imágenes a Edith, quien asegura no gustarle el mundo que “ve”, finalmente muere. A partir de entonces la familia se desintegra por completo. Henry, Sam y Claire, tras descubrir que también pueden ver sus sueños desarrollan adicción a las imágenes cerebrales, alienándose unos de otros. La cura se establecerá mediante el relato de Eugene para Claire y la magia de las tribus y la pintura para Sam, mientras Henry tendrá una muerte anónima.

## ANÁLISIS

### Busquedas hacia delante

Fundamentalmente “Hasta el fin del mundo” es una historia de búsquedas a modo de *road movie* hacia delante



con el riesgo y la imposibilidad de mirar hacia atrás.

Eugene busca a Claire. Ella busca a Sam. Sam mira el mundo para entregárselo a Edith, su madre. Y estas búsquedas, que dibujan recorridos por todo el mundo, tienen como motor el amor, pero los recorridos de amor nunca se cierran, ni cambian de sentido. Si se invirtiera la dirección la madre buscaría a un hijo que viaja en busca de una mujer que busca a otro hombre que la amó. Pero esta inversión de la dirección no es posible: Claire no quiere volver a su yo anterior y Sam no puede dejar de intentar hacer gozar a la madre.

### **El camino de Sam: habitar el deseo de la madre.**

Todo camino para Sam significa ya un retorno siempre en falta pero siempre en posición de deseo hacia la madre. Él mismo afirma:

“Esa cámara permite hacer fotos que los ciegos pueden ver. Mi madre es ciega. Lo que hago es recoger imágenes para que ella las vea. Sólo quiero que mi madre las vea y así demostrar a mi padre que la quiero.”

Vemos como el Nombre del Padre – que une Ley y deseo - representa una amenaza a la idílica relación entre la madre y el hijo instaurando un miedo a la castración, algo que Sam pretende calmar colocando las imágenes en el lugar de la castración siguiendo la lógica del fetiche. Acudiendo a Jesús González de Requena (González de Requena y Ortiz de Zárate, 1995: 41):

“Fetiche es una herramienta semiótica que pretende restaurar a través de una operación metonímica la imago primordial que ha sido rota.”

Si tenemos en cuenta que la imago primordial es aquella imagen que tiene el niño del estado de armonía y fusión con la madre, y que el Nombre del Padre representa esa amenaza de ruptura y separación, las imágenes de Sam se colocan a modo de vínculo, de hilo umbilical con la madre intentado cubrir simbólicamente la hendidura<sup>1</sup> que amenaza con la castración. Aunque, si Freud nos hablaba de que el niño desea a la madre, Lacan apunta un matiz importante: no desea a la madre, sino que se identifica con el deseo de ésta. De este modo, las imágenes ya no sólo intentan suturar la falta de Sam, sino que intentan colocarse allí donde desea la madre, y aquello que desea la madre es el falo: el significante del deseo; lugar que también pretende habitar el padre quien es quién puso en funcionamiento el laboratorio y el mecanismo de captura de imágenes visibles<sup>2</sup> para los ciegos.

Pero el fetiche tapa, nunca cicatriza simbólicamente, por lo que siempre acaba emergiendo lo Real: las imágenes sirven a Edith para ver “un mundo oscuro y más feo de lo que imaginaba”, y morirá a los brazos de Henry. A partir de este momento se desintegra el núcleo familiar. Irrumpe la falla estructural del lenguaje, la no-correspondencia. Irrumpe el corte umbilical con la madre, el yo-no-estaba-en-su-deseo.

---

<sup>1</sup> No olvidemos que el niño siente la amenaza de castración al descubrir que su madre no tiene pene.

<sup>2</sup> Vemos como lo visible se coloca en el lugar del deseo a modo de presencia fálica.

### **La búsqueda de Claire.**

No cabe duda que el film se construye a través de una historia que trata de abordar el goce femenino. El narrador está focalizado en el personaje de Eugene, exnovio de Claire, por una infidelidad de éste. Tras la ruptura, Eugene sólo podrá escribir.

El relato de Eugene es la forma de depositar el deseo ante la imposibilidad de relación sexual. Y es precisamente esta imposibilidad la que permite que surja el relato. Así lo explica Jorge Alemán (Alemán, 2003: 62):

“Lo que provocó el estallido foucaultiano (...) es que a través de la táctica de <hablar de sexo>, Foucault se había encontrado con algo <transhistórico>, con lo real del sexo que, porque no se historiza nunca, da lugar y hace posible todas las historias.”

Y este relato de la imposibilidad viene a decir lo siguiente: no existe el punto en el que puedan encontrarse dos personas en tanto hablantes y sexuados. Eugene y Claire. Claire y Sam. Edith y Henry. Pueden mirarse, buscarse, amarse pero la conjunción entre uno y otro sexo no deja de no escribirse. Veamos cómo describe Eugene la búsqueda de Henry a través de sus recuerdos:

“Comprendí por qué Henry había sacado imágenes de las ondas cerebrales: su mujer existía sólo en sus sueños. La había buscado allí, y la había encontrado, o mejor no a ella, sino al recuerdo de ella y la visión de él mismo”.

Entre los amantes no hay encuentro. Porque hay algo en Ella que no se puede descifrar. Y ese algo que no se puede comprender de la mujer es lo que pretenderán tapar ellos siguiendo la lógica del falo. Y por ello, volviendo a la no existencia del punto de encuentro entre dos hablantes y sexuados, Lacan diría que no hay encuentro, pero sí hay un mismo significante: el falo, el significante del deseo.

Laura Mulvey (Mulvey, 1988: 13) escribe:

“El inconsciente masculino tiene dos caminos para escapar de la ansiedad de castración: la preocupación por la reaparición del trauma original (investigando a la mujer, desmitificando su misterio) (...) o el rechazo total de la castración a través de la aceptación de un objeto fetiche, o transformando a la figura representada en un fetiche (...) Este segundo camino, escoptofilia fetichista, construye por acumulación la belleza física del objeto convirtiéndolo en algo satisfactorio en sí mismo”.

Si tenemos en cuenta esto, se podría afirmar que:

Sam y Henry siguen el segundo camino fetichizando la imagen, algo que tendrá peores consecuencias. Mientras Eugene intenta abordar su feminidad desde el relato, oculta a Claire que está escribiendo sobre ella, la sigue, la mira e intenta comprender qué hay en ella que no entiende:

“Ella vivía su propia pesadilla. El mismo sueño cada noche: vagaba por una tierra ignota. Al principio le gustaba, pero luego su vagar se transformaba en una caída... un caer hacia el pánico, hasta que... se despertaba. [...] Le había sido dada una nueva vida que podía usar, ésta vez, para ser mejor persona. Podía ayudar a alguien. Lo único que necesitaba era una oportunidad, una misión. [...] Sabía que Claire era autodestructiva. [...] Una persona sensata le hubiera dicho que buscaba una proyección de su fantasía. Era impulsiva, testaruda y enamorada de la idea de estar enamorada. Amaba la verdad. La buscaba continuamente. Quería ayudar a Claire pero no sabía como.”

Pero como vemos en ese pero-no-sabía-cómo nos habla de aquello femenino que no se puede abordar desde ninguna mirada, desde ninguna búsqueda, y, por lo tanto, desde ningún encuadre. Palao comenta:

“Hay que remarcar, contra lo que se ha escrito durante mucho tiempo, que lo radicalmente femenino – externo a la lógica autorreferencial de los signos- en el cine clásico no se puede alojar nunca en el campo filmico. “

Sí, nunca conseguimos abordar el interior de Claire y, precisamente esto, es lo que hace posible la poesía del relato.

Hemos visto que no hay conjunción posible para los amantes, pero falta añadir que tampoco existe completud para el sujeto.

La base del ser humano es el lenguaje: en cuanto nace es arrojado al lenguaje<sup>3</sup>, debe entrar en él si quiere sobrevivir, y desde ese momento es condenado a la elección, lo que supone siempre una pérdida. Así, resulta un sujeto dividido y nunca completo.

“Siempre hay una pérdida cuando se elige, quedando el sujeto dividido por la elección a la que se ve obligado para poder acceder al discurso. El cuerpo, desvitalizado por la palabra, queda perdido en tanto real. Pero entrará en la economía del deseo despedazado como fragmentos: las partes del cuerpo. Parasitado por el significante, el hombre paga un precio por hablar: una “libra de carne”, un trozo de su propio cuerpo.” (Alemán y Larriera, 2001: 11)

Esta postura psicoanalítica de la escisión del sujeto está muy lejos de la consideración de un yo autónomo e integrado, del mito de la felicidad y de toda teoría que suspende cualquier drama humano. “Hasta el fin del mundo” nos dibuja unos personajes con dudas, búsquedas, miedos y deseos que se acercan más a la primera postura que al resto. Parece significativo al respecto la escena en la que se nos presenta a Claire:

Claire despierta de pronto, cayendo de una pesadilla, y se incorpora con un rostro horrorizado mirando hacia un fuera de campo. En el contraplano de su mirada la vamos a ella de espaldas mirando al fondo de la habitación una pantalla que proyecta un videoclip en el que la silueta de un rostro se divide en dos, es en este momento que intentando levantarse rompiendo un vaso con su piel descalzo que apartará ligeramente los vidrios. La cámara enfoca la pantalla en la que el rostro dividido sale del encuadre dejando un mosaico de 5 rostros, sobre los que cae un haz de luz sobre los ojos. Cambia el plano y vemos a Claire intentar despertar al hombre que duerme a su lado, pero sin éxito. Se incorpora. Anda descalza hasta llegar a un mueble con un espejo.

<sup>3</sup> Seguimos hablando desde una postura psicoanalítica desde Freud a Lacan, sucesor psicoanalítico y lingüístico de Freud.

A través del espejo vemos entre dos velas cómo Claire detiene su mirada en una escultura de un hombre a caballo cuyas piezas se han descolocado y descolgado del cuerpo. Aparta su mirada y sale del encuadre mientras la cámara se acerca perversamente a la escultura desmembrada. Por corte se nos presenta la misma imagen del televisor pero esta vez en colores chirriantes que salpican la imagen y en una pantalla que ocupa todo el encuadre por el que entra Claire situándose en el centro, mareada, colocándose las manos a la cabeza y su sombra integrada completamente en la imagen del fondo de los rostros sin identidad.

Desde luego no pretendo asignar a cada elemento un símbolo con su correspondiente significado, sino destacar el ambiente en el que se nos ha presentado Claire, un espacio que parece subjetivo, propio de una pesadilla, un espacio sintomático donde se condensan referencias a la identidad, a la fragmentación, al cuerpo, a la imagen, a la soledad y al malestar asignado a un tiempo futuro respecto al año en que se proyectó la película, 1999. Encuentro otro momento en el film muy sugerente respecto a esa falla estructural del sujeto, siempre en falta.

Cuando en un momento del film se despide de Eugene, dormido, mirándose en un espejo dice:

“Sabes, no podemos volver juntos. Nuestro hijo no puede nacer ahora. Es algo triste. Más triste de cuanto lo somos nosotros. Es como un río que no fluirá nunca, un día que no sucederá nunca...”

Imposibilidad de conjunción, yo no tengo un significante ni para mí, ni para nadie, no puedo compartir lo que yo no tengo. La carne o el verbo, lo natural o lo social, Eugene o Sam, ¿quién soy?, sola o acompañada, madre o mujer. Disyunción en la carne.

Claire ama a Eugene y ama a Sam. Debe elegir. Amar a Eugene supone volver a su “yo anterior”, y a su deseo de tener un hijo. Amar a Sam supone amar como mujer, aceptar su nueva misión, etc.

Elige amar a Sam. Desde entonces a Eugene lo ama como “a una escalera rota”. Ahí está lo que pierde en la elección.

Este momento es un guiño a la identidad, a la elección y a una mirada en busca del reconocimiento que luego cambiará su destino al trasladarse del espejo a las imágenes.

### **El Uno imparable.**

Y mientras ocurre todo esto, la televisión informa de la inminente caída de un satélite nuclear que América pretende explotar precipitando el fin del mundo. Un fin del mundo que amenaza desde el encuadre del televisor anunciándose como un instante esencial del Acontecimiento. Aquí América actúa como el significante Amo<sup>4</sup> cuyo goce no está regulado. Como el Uno (a diferencia de \$) en cuya completud hay una imposibilidad de insertar un corte. Jorge Alemán (Alemán, 2003: 52) lo explica así:

“el discurso capitalista que se caracteriza por ser una Voluntad de Goce técnicamente industrializada, dispone como ejercicio soberano de su poder el <Estado de Excepción>. Al menos Uno, que no está regido por la castración.”

<sup>4</sup> Mientras se estaba rodando la película cae el muro de Berlín, lo que supone la disolución de bloques de la Guerra Fría. Y en la película la amenaza aún se asigna a un Estado, algo que actualmente no ocurre así: el terrorismo es sin Estado.

Y como consecuencia de un goce no regulado América hace explotar finalmente el satélite haciéndolo caer sobre Australia aislando a los personajes del resto del mundo en el fin del mundo. Pero lo curioso es que ese fin del mundo suspende los dispositivos que permitirían encuadrarlo e informarlo, de modo que este instante esencial y pregnante tan previsto, tan anunciado abandona su lugar sucediendo en un fuera de campo donde no puede ser visto. Esto provoca la angustia y falta de datos en los personajes que necesitarán reintegrar en el encuadre y en los flujos de la información lo ocurrido para poder saber del mundo:

“Las noches del diciembre de 1999 estaban llenas de angustia. Los radios no transmitían nada. No sabíamos si las grandes ciudades del planeta aún existían, si existían nuestros amigos, padres e hijos, o si habían acabado quemados o enfermos. Todos compartíamos los mismos miedos, pero nadie osaba hablar de ello.”

Ahora bien, hay que tener en cuenta que lo que hasta entonces era una amenaza en el imaginario para todo-el-mundo pero sin parecer tocarles, cuando sucede, no sucede como acontecimiento. El mundo no cambia, ni el fin del mundo puede efectuar un corte en el Discurso, el mundo no será tocado, pero eso sí, cada cual-particular tendrá nuevas heridas: el fin del mundo coincide con la muerte de Edith y la consecuente disgregación de la familia.

Vemos pues una gran distancia entre los discursos futuristas y la tragedia del sujeto. A pesar de que abundan los relatos que prevén el futuro el tiempo del sujeto siempre quedó atrás. Mientras la ciencia anuncia un futuro que recoge todo lo mejor que ya ha conseguido sin poética de la ruptura, el destino del sujeto está condenado a repetir siempre su división del pasado.

### **Una Técnica sin respeto.**

¿Pero qué posibilidades tecnológicas se nos presentan? A lo largo de todo el film nos podemos encontrar con tecnologías de la imagen y de las búsquedas, reflejo de cómo el progreso tecnológico se dirige a la visibilidad y disponibilidad del mundo. Hay sistemas para el seguimiento y la localización de personas en cualquier lugar del mundo (el oso-caza-recompensas), GPS en los automóviles, videoteléfonos y ordenadores entre otros. Pero el aparato tecnológico central y el que tendrá consecuencias narrativas decisivas en el relato es la cámara fotográfica que permite “ver” a los ciegos. La fabricó Henry Farber con fondos del gobierno de EEUU, pero la robó para su uso particular, se escondió y construyó un laboratorio en una cueva que sólo los indígenas conocían. A lo que EEUU responden intentando cortar ese goce del que sólo él, como Uno, puede gozar sin límite.

¿En qué consiste la cámara fotográfica? Graba el suceso bioquímico del acto de ver. Dos parrillas de información junto con las grabaciones permiten traducir las imágenes en ondas cerebrales y reproducirlas en la corteza cerebral de la persona invidente.

Además también permite recordar y, tomando información visual directamente del cerebro, puede ver los sueños interpretando el equivalente de las emociones de estos.

Es decir, la ciencia aquí codifica y visibiliza aquello que no puede ser visto, ni recordado. Una intimidad que

ni él puede alcanzar.

Así, el progreso trae consigo la visibilidad y por tanto la disponibilidad del mundo. Esta es la apuesta de Jose Antonio Palao (Palao, 2004: 13):

“la gran profecía que inaugura la Modernidad – el tiempo en el que la ciencia advino al “mundo de la vida”-, y en la que se fundamentan todas las demás no es otra que ésta: *el mundo se convertirá en imagen*. Es el impulso y el proceso de construcción que, acogiendo desde la centralidad contemporánea del discurso audiovisual hasta el propio fundamento ontológico de todo saber en nuestra época, promete dejar el Universo disponible para el conocimiento y para la demanda, igualando el objeto y el concepto en el Principio de Identidad y reduciendo la gramática del mundo al Principio de Razón Suficiente. Es decir, encerrar el ser en el saber, expulsando en el proceso al sujeto fuera del Universo al que mira.”

Recordemos que en el film los personajes se sienten fuera del mundo por su imposibilidad de conocer de él, de tenerlo disponible, por estar en 1999, por la explosión del satélite. Están situados en un horizonte que no resiste. Pero es desde esa posición exterior al mundo que miran donde buscan una resolución de su tragedia particular:

Sam recoge imágenes del mundo para hacerlas disponibles a su madre ciega, Henry al morir ésta no podrá dejar de buscarla en las imágenes de sus recuerdos, Sam y Claire visualizan sus sueños en búsqueda de sí mismos. Pero la particularidad que intentan resolver a través de la máquina acaba sólo les llevará a la repetición, la revisión y el desencanto, pues la máquina no tiene respuesta para un para-mí.

Los personajes empiezan a desarrollar lo que el narrador llama la enfermedad de las imágenes.

“Conexión activada. Cuando vio el mundo perdido de su infancia, Claire deseó ver aún más cosas, no pudo hacer nada. [...] Durante las siguientes semanas el laboratorio bullía de actividad. Los ordenadores continuamente elaboraban gran cantidad de datos. Mientras uno dormía, los otros se afanaban sobre las pantallas, esperando, mirando, anhelando ver un sueño. Pronto todos ellos se engancharon. [...] Miraba impotente a Sam y a Claire a la deriva de las fantasías nocturnas. Se ignoraban, se descuidaban. Los sueños, que deberían haber sido olvidados con la primera visión, se habían convertido en su dieta, cada vez más concentrada. Se fabricaron monstruos que no podían tolerar pero tampoco vivir sin ellos.”

La tecnología fascina perversamente a los personajes gestionando desde la exterioridad sus deseos. Ante ello se experimenta la impotencia, pero al mismo tiempo la omisión de responsabilidad. El dolor de Claire es terrible cuando el sistema aborta. Las pilas sostienen su deseo y también su responsabilidad. Que la máquina me diga aquello que soy y de lo que no dispongo. Claire pide a gritos a la máquina que le haga disponible su tragedia. El problema es que su tragedia es ella misma, está inscrita en ella desde el momento en que nace. Pero lo que la lleva a buscarlo es ese recorrido del goce que busca aquello que ya olvidamos perder. Y en esa búsqueda la mirada se configura como objeto cayendo en el narcisismo. Los personajes se sitúan ante las imágenes de sus sueños como si la imagen fuera un espejo, trasunto de lo que ellos son. Es aquí donde

comienza el declive de los personajes, en el preciso momento en que de las imágenes de los sueños ya no sólo esperan la disponibilidad y el conocimiento del mundo, sino que en ellas buscan su sustento, en ellas se les espera la completud que les falta. El sujeto dividido busca la imagen de su yo completo que deposita como objeto de la libido, lo que supone el narcisismo, un no poder dejar de contemplarme en búsqueda de mi yo completo. Y es en este punto en el que la mirada se coloca como objeto.

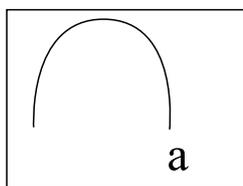
En las imágenes de sus sueños se miran como si nunca se hubieran visto, extrañados, hay algo ahí que no corresponde a ellos, que se escapa a su mirada. Hay una parte faltante en la imagen que ellos no pueden conocer. Pues Lacan, quien teorizó sobre la división entre el ojo y la mirada, apuntaba que entre la imagen nuestra y la que vemos en el espejo, no hay una correspondencia unívoca, no solo hay un reflejo, sino que la imagen se sostiene más allá de lo imaginario, no solo vemos lo que creemos que somos, sino que vemos algo más, es decir, una imagen que se sostiene desde lo simbólico.

Slajov Zizek (Zizek, 2004: 157) lo explica muy bien:

“La lección de la dialéctica del doble es la discordancia entre el ojo y la mirada: en la imagen del espejo hay por cierto “más de lo que salta a la vista”, y sin embargo este plus que escapa al ojo, el punto en la imagen que escapa a la captación de mis ojos, no es otra cosa que la mirada misma: como lo expresa Lacan, “nunca puedes verme en el punto desde el que te miro.”

Así, hay una asimetría entre yo mismo y mi imagen en el espejo. Y es precisamente ese residuo, ese obstáculo, esa imagen de mí que nunca se refleja en el espejo impidiendo mi reconocimiento lo que llamaremos objeto a:

“el objeto a impide que el círculo del placer se cierre, introduce un displacer irreductible, pero el aparato psíquico encuentra una especie de placer perverso en este mismo displacer, en la interminable y repetida circulación en torno al objeto inalcanzable y siempre perdido.” (Zizek, 2004: 67)



A esto es lo que Lacan llamará goce, a ese movimiento circular que encuentra perversamente placer en un no encontrar y querer seguir buscando.

Y este perverso recorrido del goce es el que recorrerán Claire y Sam, lo que llamará Eugene, la enfermedad de las imágenes. No dejan de acudir allí donde nunca se encuentran.

Y aquí entra en juego el narcisismo que toma como objeto de amor su yo, depositario de la libido, como una totalidad, como una estructura cerrada, estable y autónoma, aunque esta completud no es más que una ilusión. Aquí las imágenes no serán el objeto del deseo sino su escenario y el propio cuerpo es el que aparece atrapado por la secuencia de imágenes.

Merleau-Ponty (Merleau-Ponty, 1970: 139) escribe:

“Dado que quien ve queda atrapado por lo que ve, lo que ve sigue siendo él mismo: hay un narcisismo fundamental en toda visión. Y así, por la misma razón, la visión que ejerce la sufre también desde las cosas, de tal modo que, como muchos pintores han dicho, me siento mirado por las cosas, mi actividad es igualmente pasividad- que es el segundo y más profundo sentido del narcisismo-: no ver en el exterior, como los otros lo ven, el contorno de un cuerpo que uno habita, sino especialmente visto por el exterior, existir en su interior, emigrar a su interior, ser seducido, cautivado, alienado por el fantasma, de modo que quien ve y lo visible mantienen una relación recíproca y ya no sabemos qué ve y qué es visto.”

Detengámonos en la distinción que hace Lacan entre la visión y la mirada:

Mientras la visión hace que un sujeto se identifique con un yo existente y situado en el mundo, en tanto espacio homogéneo y continuo; la mirada impide la coherencia de la visión.

Así podemos establecer las siguientes distinciones:

VISIÓN	MIRADA
Sitúa al yo en el mundo Ligada al conocimiento del mundo Diferencia objeto – sujeto Diferencia interior – exterior Espacio homogéneo y continuo  LA PERSPECTIVA visión como punto de encuentro  el mundo – lo que anda.	El sujeto siempre se presenta en falta Impide la coherencia de la visión No distingue objeto-sujeto No hay interior-exterior Espacio heterogéneo y no disponible  INCONSCIENTE mirada como mancha, que agujerea el imaginario lo real – lo que no anda

Así, esta concepción de la visión está modelizada por una geometría euclidiana y por un efecto de la perspectiva que coloca en el centro del mundo al observador. Pero “desde Lacan, podríamos reescribir el mundo que percibe el sujeto como el percibido por otros menos **“YO”** (Palao, 2004: 156). Así, la mirada introduce una estructura muy diferente a ese mundo: el inconsciente.

Volvemos de nuevo a discursos que no se encuentran. Mientras el científico trabaja sobre el mundo prescindiendo del sujeto, el psicoanalista se ocupa de lo real: de lo que no anda:

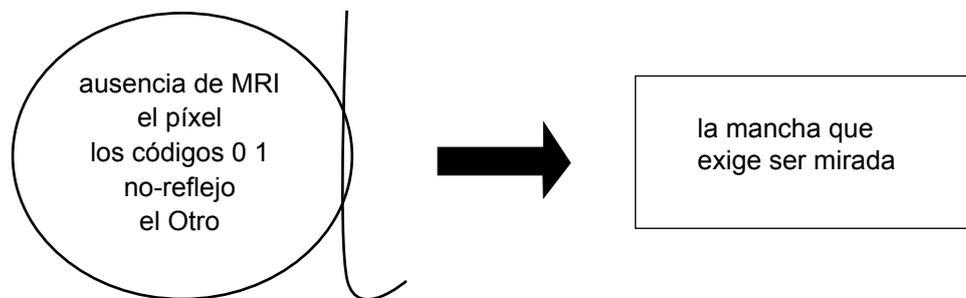
“Esta es la diferencia entre lo que anda y lo que no anda: lo que anda es el mundo, y lo real es lo que no anda. El mundo marcha, gira en redondo, es su función de mundo. Para percibir que no hay mundo, a saber, que hay cosas que solo los imbéciles creen que están en el mundo, basta destacar que hay cosas que hacen que el mundo sea inmundado, si me permiten expresarme de este modo. De esto se ocupan los analistas, de manera que, contrariamente a lo que se cree, se confrontan mucho más con lo real que los científicos. Solo se ocupan de eso.” (Lacan, 2005: 76)

A continuación trataremos de trasladar todo esto al film retomando todo lo comentado ya anteriormente:

A lo largo del film los personajes han podido sostener su realidad mediante la visión y las imágenes. Aunque a partir de la muerte de Edith, desencantada por el mundo que “ha visto”, las imágenes de los recuerdos y los sueños requieren en su propio recorrido del goce, algo más, su mirada. Pero ¿qué encuentran o qué no encuentran en la imagen que les hace no poder dejar de mirar? ¿qué constituye este objeto a que “ha caído del sujeto en la angustia”? El píxel, la ausencia del MRI<sup>5</sup>, el Otro, la imagen que les excede (a’). El píxel y los códigos 01 revelan la naturaleza de la información, la huella del dispositivo que no dice nada acerca del sujeto. La ausencia del MRI, desaloja a los personajes de cualquier espacio habitable, algo que los personajes no dejan de buscar. Es muy interesante la consideración de MRI que ofrece Jose Antonio Palao (Palao, 2004: 92):

“Habría que hablar de MRI como “modelo barrado” o, mejor, decir que el MRI es la tachadura del lenguaje cinematográfico pues demuestra su inconsistencia sin poder desalojarlo: no “existe” pero no deja de demandar.”

El MRI, actúa como el Otro que demanda, mientras el sujeto no deja de buscarlo. Pero no hay MRI, no hay ni espacio, ni tiempo, ni continuidad. Sólo imágenes fragmentadas que se presentan en forma de mancha, o como diría Barthes, en forma de punctum que exige ser mirado. Allí donde los personajes buscan su reflejo, encuentran algo que molesta su mirada, precisamente un no-encontrarse, un punto no de no-reflejo. La mancha en la que hay un plus de gozar, agujerea lo imaginario e introduce la dimensión simbólica obligando a preguntarse y finalmente provocando un encuentro con lo real, el vacío y la no-correspondencia.



Pero debemos tener en cuenta que la mancha introduce el significante puro, sin significado. Es entonces donde aparece lo fálico.

“Lo fálico es el detalle que no concuerda, que sobresale de la escena bucólica y la conmovedora.”  
(Kozameh, 2003: 101)

Lacan llama a lo fálico el significante del deseo. Cuando surge lo fálico, surge la falta y al mismo tiempo todos los significantes que intentan tapar generando muchos significados. Y es esta distancia entre la falta, el vacío constitutivo de la mancha, y todos los significados que se le asignan donde surge la subjetividad.

<sup>5</sup> Modo de Representación Institucional, término que acuñó Burch.

**Gozar** la imagen: callar la palabra.

“Por medio de la mancha fálica en el film, este se subjetiviza.” (Kozameh, 2003: 101)

Pues al no concordar provoca la búsqueda de significados, pero se encontrarán con el vacío, la no-correspondencia entre los significantes.

Slajov Zizek apunta:

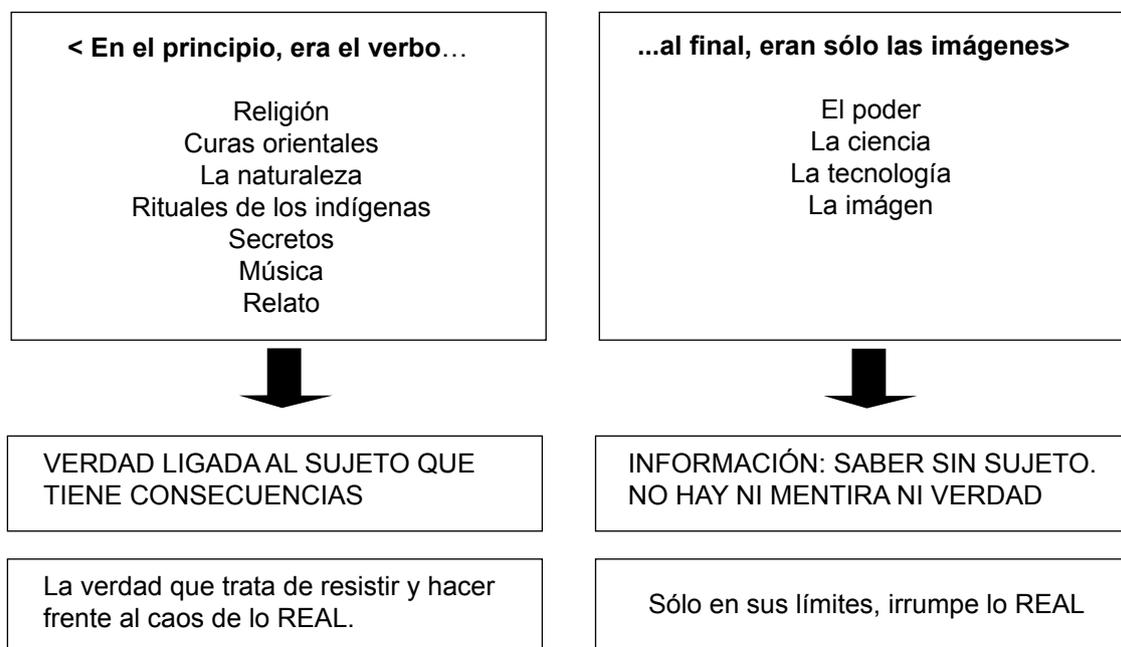
“Entramos al postmodernismo cuando pasamos del “sujeto vaciado” al sujeto como la vacuidad de sustancia [...]: en su dimensión más radical, el “sujeto” no es más que este “vacío” temido; en el horror vacui, el sujeto simplemente se teme a sí mismo, a su vacío constitutivo.” (Zizek, 2004: 169)

Llega un momento en el film que Eugene dice:

“Siempre me había gustado el comienzo del evangelio de San Juan: “Al principio era el Verbo<sup>6</sup>” ahora temía que el Apocalipsis fuera: “Al final, eran sólo las imágenes”. No sabía cual sería la cura para la enfermedad de las imágenes. Sólo sabía escribir.”

Desde luego no cabe duda de que Eugene está estableciendo una dicotomía entre el Verbo o la palabra y la imagen, en términos de evolución negativa de ésta última respecto a la primera. Además, recordemos que a pesar de ser un film futurista donde abundan nuevas tecnologías, no desaparecen las curas orientales, los rituales de los indígenas, ritmos y músicas primitivas, alusiones a la religión, etc.

La dicotomía es evidente y va justificándose a lo largo del film:



Todas las ideas de la columna de la izquierda, relacionadas con el principio y son las que curan lo que la

<sup>6</sup> Hace referencia al romance, *En el principio era el verbo*, de San Juan de la Cruz. Aunque en la primera escena en la que desarrolla su concepción de la Trinidad el verso comienza así: “En el principio moraba el Verbo...”.

tecnología ha enfermado: la medicina oriental devuelve la visión a Sam, hace comprender a Claire que “el ojo no ve como el corazón”, los rituales de los indígenas curan a Sam tras su adicción a las imágenes, el relato de Eugente cura a Claire, la música marca los momentos más alegres para los personajes, etc. Las tradiciones, las religiones y el arte surgen al lado del sujeto, de su particularidad más profunda. Y por ello precisamente puede decir la mentira y la verdad. Jesús González de Requena (González-Requena, 2003: 89) nos habla de esto:

“La verdad y la mentira no residen en el enunciado, sino en la enunciación: no en el significado del primero, sino en el sentido del acto que constituye la segunda. Queda pues localizado el campo subjetivo de la verdad: el del acto que sustenta la palabra que dice.”

Sin embargo, la tecnología solo informa, nunca enuncia, sólo produce enunciados. Produce un saber sin sujeto. Esta es la apuesta de Jose Antonio Palao Errando:

“La *información es saber sin sujeto* porque es una modalidad del saber que ofrece el semblante de una total autonomía operativa que lo hace prescindible.” (Palao, 2004: 15)

“La *información es un saber que se concibe como auto-operativo, desligado de cualquier vinculación subjetiva particular y ontológicamente accesible y transmisible sin pérdida – [...] - para el sujeto cualquiera forjado a semejanza del sujeto de la ciencia.*” (Palao, 2005: 124)

“La información es **saber, desde siempre, saber** [...]. Ello implica que nada realmente inédito provendrá del mundo, pues el saber consiste en una matriz binaria, 01, sí o no, que impide la sorpresa absoluta y con ella, la revelación, el concurso de un sujeto que, con su hallazgo, sea capaz de transformar la estructura del Universo y la percepción última de lo mundano [...].” (Palao, 2005: 126)

Así pues, la información no podrá decir ni la mentira, ni la verdad. Y sólo en sus límites, emerge lo real: es decir que no hay nada. “allí donde el sujeto supone la esencia del ser, no hay nada” (Alemán y Barrera, 2001: 179). Y ese este real lo que el relato, el arte y la tradición tratan de resistir.

“En ello reside el ser: en la palabra que es verdadera porque resiste y hace frente al caos de lo real.” (González-Requena, 2003: 91)

Sí, la palabra hace frente al caos de lo real y también, es la morada del hombre, y aquello que lo hace gozar. Veamos qué dice Lacan (Lacan 2005: 89) de ese <Al principio era el Verbo> de San Juan de la Cruz.

“Yo estoy a favor de San Juan y de su <Al principio era el Verbo>, pero es un principio enigmático. Significa lo siguiente: para este ser carnal, este personaje repugnante que es el hombre medio, el drama solo comienza cuando el Verbo está en el asunto, cuando este encarna, como dice la religión, la verdadera. Cuando el Verbo se encarna las cosas empiezan a andar francamente mal. Ya no es en absoluto feliz, ya no se parece en lo más mínimo al perrito que mueve la cola, ni tampoco al buen mono que se masturba. Ya no se parece a nada. Está devastado por el Verbo.”

Detengámonos ahora en el final de los personajes. Todos los personajes finalmente se separan: Henry tiene una muerte anónima. Sam vuelve a San Francisco. Y Claire acaba trabajando para el Espacio Verde, en el observatorio espacial, orbitando alrededor de la Tierra. Esta última imagen es absolutamente irónica y totalmente distinta de aquella imagen que hemos descrito en la que se nos presenta a Claire. Ella aparece, literalmente fuera del mundo, reducida a un puro mirar-vigilar el planeta, a ser una profesional que no puede gozar. Tras chocar con ese real que no anda, a través de una mirada que la lastimó, Claire queda reducida a la pura visión, que aunque le ofrece consistencia, la excluye.

Ha habido cambios. No ha habido ninguna solución.

“No hay religión, ni retorno a tradición alguna, ni ningún proyecto de emancipación construido con los elementos típicos de la modernidad que puede volver a reeditar y recomponer la “distancia” que se destruyó”. (Alemán y Larriera, 2001: 71)

Y como hemos visto en este film, ni siquiera el fin del mundo puede soñar con insertar un corte en el Discurso Capitalista. Toda amenaza acaba incorporándose.

“Se entiende por Postmodernidad, a un pliegue moderno, a una torsión en la Modernidad tardía, donde los relatos de la Modernidad ya no pueden transformar ni curar a la misma, de aquello que ha desencadenado la Técnica. Por ello he afirmado que el discurso Capitalista de Lacan es el matema del nihilismo posmoderno; muestra como un dispositivo produce un plus de gozar que no retorna como verdad del sujeto.” (Alemán, 2003: 38)

## BIBLIOGRAFÍA

- ALEMÁN, J. y LARRIERA, S. (2001): “El Inconsciente: Existencia y Diferencia Sexual”, Madrid, Síntesis.
- ALEMÁN, J. (2003): “Derivas del Discurso Capitalista. Notas sobre psicoanálisis y política”, Málaga, Miguel Gómez Ediciones.
- BURGÍN, V. (2004): “Ensayos”, Barcelona, FotoGGrafía.
- FREUD, S. (2002): “Esquema del psicoanálisis y otros escritos de doctrina psicoanalítica”, Madrid, Biblioteca Freud, Alianza Editorial.
- GONZÁLEZ DE REQUENA, J. (2003): “Teoría de la verdad”. En Trama&Fondo nº 14, Madrid.
- HEIDEGGER, M. (1995). “La Época de la Imagen del Mundo” en Caminos del Bosque. Madrid, Alianza Editorial. pp.75-110.
- KOZAMEH, G. (2003). “El cine y el espectador que *mira*”. En Trama&Fondo nº 14, Madrid.
- LACAN, J. (1996): “El Seminario 1, Los Escritos Técnicos de Freud”, Barcelona, Paidós.
- (1996): “El Seminario 11, Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis”, Barcelona, Paidós.
- (2005): “El triunfo de la religión”, Argentina, Paidós.
- (2005): “De los Nombres del Padre”, Argentina, Paidós.
- MERLEAU-PONTY, M. (1970). “Lo visible y lo invisible”, Barcelona, Seix Barral.
- MULVEY, L. (1988): “Placer visual y cine narrativo”, Valencia, Eutopías 2ª época, Documentos de trabajo, Vol. 1.
- PALAO, J. A. (2003): “Cadáveres que se ofrecen: Metáfora y feminidad en el último Almodóvar”. En Artes, género y dominación. Proyecto: Violencia contra las mujeres. Una mirada a través de la imagen y la palabra. Castellón. Seminario de Investigación Feminista, Universidad Jaime I.
- (2004): “La profecía de la imagen-mundo: para una genealogía del paradigma informativo”, Valencia, Ediciones de la Filmoteca (Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay).
- PALAO, J. A. y CRESPO, R. (2005): “Guía para ver y analizar The Matrix” (Andy y Larry Wachowski, 1999), Valencia, Octaedro / Nau Llibres.
- Z. MOYA, B. (2003): “Blue Velvet, o del ansia como eje de un título” en Trama&Fondo nº 17. Madrid.
- WENDERS, W. (1992): “El acto de ver”. Textos y conversaciones. La memoria del cine 20. Paidós.
- ŽIŽEK, S. (2004): “¡Goza tu síntoma! Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood”. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.