

V Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología  
XX Jornadas de Investigación Noveno Encuentro de Investigadores en  
Psicología del MERCOSUR. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos  
Aires, Buenos Aires, 2013.

## **Cine y sujeto. Una genealogía cinematográfica del bios.**

Pidoto, Claudio y Tomas Maier, Alejandra.

Cita:

Pidoto, Claudio y Tomas Maier, Alejandra (2013). *Cine y sujeto. Una genealogía cinematográfica del bios. V Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XX Jornadas de Investigación Noveno Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-054/50>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/edbf/G16>

*Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.*

# CINE Y SUJETO. UNA GENEALOGÍA CINEMATOGRAFICA DEL BIOS

Pidoto, Claudio; Tomas Maier, Alejandra  
Universidad de Buenos Aires

---

## Resumen

El presente trabajo se encuadra en el marco del Proyecto del Programa de Fomento a la Investigación de la Facultad de Psicología (Proinpsi), "Tecnología y Subjetividad: un abordaje desde el cine de ciencia-ficción" en articulación con el Proyecto de Investigación de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad de Buenos Aires (UBACyT), "Ética y Derechos Humanos: su articulación en la Declaración Universal (UNESCO 2005) frente a los nuevos dilemas de la práctica profesional (II Parte)". El interés de dicha exploración es el de establecer una posible articulación que dé cuenta de los modos de subjetivación que subyacen en la narración fílmica. Este propósito se lleva adelante a partir de la escenificación de distintos dilemas sociales, donde el cuerpo y el bios ocupan un lugar preponderante por medio de la expresión de un lenguaje -el cinematográfico- que posibilita un despliegue privilegiado de tales dilemas.. Al mismo tiempo, desde una lectura filosófica y psicoanalítica, intentamos aproximarnos a una reflexión-sensibilización que releve un encuentro singular, tomando en consideración la elaboración de una genealogía de dos cuerpos que dialogan: el de la obra cinematográfica y el del sujeto-espectador.

## Palabras clave

Cine, Sujeto, Filosofía, Biopolítica

## Abstract

### GENEALOGY OF BIOS THROUGH FILMS

This work fits into the framework of the Program for the Promotion of Research at the Psychology University (Proinpsi), "Technology and Subjectivity: an approach from the science fiction film" in coordination with the Research Project of the Science and Technical Secretary of the University of Buenos Aires (UBACyT), "Ethics and Human Rights: its articulation in the Universal Declaration (UNESCO 2005) facing the new dilemmas of the professional practice (Part II)". The aim of this exploration is to establish a possible articulation that shows the modes of subjectivity underlying film narrative. This purpose is carried out from the staging of different social dilemmas, in which the body and the bios take preponderant places through the expression of a language -the cinematographic one- enabling a privileged deployment of such dilemmas. At the same time, from a philosophical and psychoanalytic perspective, we try to approach to a reflection-sensitization leading to a singular encounter, taking into account the development of a genealogy of two bodies in dialogue: the film's one and the viewer's one (considering its subjectivity)

## Key words

Subject, Films, Philosophy, Biopolitics

## Cine y filosofía. La vida como posibilidades de síntesis

Alain Badiou piensa al cine como una situación filosófica, donde se inventan nuevas formas de relación entre el artificio y la realidad, imagen-movimiento, imagen-tiempo, una nueva manera de hacer existir *lo otro*, ampliándose las posibilidades en su potencia: "Si la filosofía es realmente el invento de nuevas síntesis, síntesis dentro de la ruptura, el cine es muy importante, porque modifica las posibilidades de la síntesis" (Badiou:2004;38).

Su cualidad ontológica, es decir, la posibilidad de reflexionar sobre cuestiones básicas del ser, permite que, en este poder de síntesis, se acceda a "una transformación del pensamiento del ser, y por lo tanto una transformación de la filosofía fundamental" (Badiou:2004;63). Esa noción indica entonces, anticipadamente, un efecto de transformación mutuo en una dialéctica: producto cinematográfico-realidad.

Asimismo, siguiendo a Agamben, "el concepto *vida* debe constituir el tema de la filosofía que viene. (...) Es decir, debemos llegar a ver en el principio que toda vez permite la asignación de una subjetividad, la matriz misma de la desubjetivación y, en el mismo paradigma de una posible beatitud, el elemento que señala la sumisión al bio-poder." (Agamben:2007;520). Es decir, esta articulación entre dos posiciones que heredamos de la filosofía de Deleuze y Foucault, que realiza Agamben, donde "la vida" se ubica como concepto nodal del pensamiento occidental en la actualidad, nos posibilita, por un lado, entender la existencia de un mecanismo de subjetivación -parte de la sumisión al bio-poder y el efecto de sus dispositivos- desde una perspectiva foucaultiana, y por el otro, rescatar la capacidad de reflexionar sobre aquello a lo que tiende el sujeto en la búsqueda de su conservación como ser viviente, en donde se encontraría con una posición ético-estética singular.

Entonces, si de la relación entre filosofía y cine que describe Badiou, se extrae una potencialidad analítica y reflexiva en el interior de sus constructos narrativos, la representación y el tratamiento dentro del universo ficcional del cuerpo y de la vida biológica en medio del entramado social, constituirá al análisis cinematográfico como una herramienta de investigación de sumo valor para la observación de las marcas sociales y las relaciones de poder, que enriquezcan el miramiento, disciplinar en la construcción de un saber sobre la subjetividad de época y el abordaje de los conflictos contemporáneos. En este sentido, nuestro interés se dirige a las posibles tensiones presentes en el cine, que sinteticen nuevas rupturas en la incorporación del cuerpo, la vida biológica y la subjetividad.

## Genealogía de una ficcionalización de "la vida"

El cine es pensado por Badiou también como un "arte de masas" dentro del cual se plantean renovadas formas de relación política y social. Pensar el cine como "arte de masas" implica una relación paradójica, que se convierte en un fenómeno categorial políticamente activo, mientras que al mismo tiempo conserva en su

reconocimiento de expresión artística, su categoría aristocrática (Badiou:2004,30).

El cine propone al público “figuras típicas, grandes conflictos de la vida humana” (Badiou:2004,35), las cuales tienen un alcance ético, mostrando grandes figuras de la humanidad en acción “como una suerte de escena universal de la acción” (Badiou:2004,34). En definitiva, el cine, cuenta historias y obtiene sus registros, no a partir de su “propia vida”, sino del “... mismo mundo contemporáneo y las imágenes de ese mundo, las mitologías de ese mundo.” (Badiou:2004,70). Por lo tanto, la diversidad de técnicas y planteos estéticos dentro del universo cinematográfico, reconoce en el cine un medio de actualización de dilemas éticos-morales, políticos y socio-históricos desde perspectivas particulares.

De este modo, si Zoé y Bíos se encuentran en el centro de la escena de la expresión cinematográfica, se podría ubicar un particular interés en poder acceder a “una descripción genealógica de las condiciones históricas de su propia estructura” (Butler:2012,326). *La vida*, en tal caso, como concepto nodal de la filosofía después de Deleuze y Foucault, podría, a través del análisis fílmico, revelarnos las impresiones y sujeciones otorgadas a través de la potencia sintética de un film, las variaciones y su devenir socio-histórico.

No se trataría de otra cosa que de revelar las inscripciones que los devenires de “la vida” tienen en la sociedad -a través de la mostración fílmica-, en tanto que “la tarea de la genealogía consiste en *exponer a los cuerpos totalmente impresos por la historia y el proceso de la destrucción del cuerpo por esa historia*” (Butler:2012,326). Asumimos, entonces, una relación de coexistencia, no sólo entre cine y filosofía, sino, entre cine-historia, cine-poder, cine-sujeto y las variaciones de una ficcionalización que opera sobre un saber, una verdad de los objetos del mundo y de la vida.

### **El cine: espectáculo de una representación ético-estética del mundo.**

Desde su cualidad representacional, el cine, en efecto, se presenta como un dispositivo que sincretiza las imágenes del mundo a partir del movimiento, creando una ilusión, “no una ilusión en relación a un real, que escaparía al cine, sino una ilusión en relación a la realidad misma del cine” (Deleuze:1981/2009; 232), donde se hace próximo la propuesta de un *tiempo psicológico*, por ejemplo, que intenta revelarse y del cual hablaba Bergson, poniendo al sujeto en escena y desmañándolo en un intento por señalar, a partir de ciertas técnicas fílmicas, un realismo psicológico que dramatiza los procesos mentales (Bordwell:1996; 209).

El cine parece ser, en este sentido, una máquina, que imagina por nosotros, y en el mismo lugar y al mismo tiempo fuera de nosotros: el filme representa y al mismo tiempo significa, sobre un recorte, un escenario conjetural que nos invita a habitar, uniendo “... los trozos y fragmentos que el poder de la imaginación ha arrancado a su contexto propio, recomponiendo violentamente con ellos una nueva unidad que genera un nuevo significado inesperado” (Zizek:1999/2001;44).

Así como en la obra de arte, no se trata de “la reproducción del ente singular que se encuentra presente en cada momento, sino más bien de la reproducción de la esencia general de las cosas... lo que obra dentro de la obra: la apertura de lo ente en su ser, el acontecimiento de la verdad” (Heidegger:2000;26/27). Una verdad que, proyectada a millones de personas, transforman al cine en un dispositivo de excelente difusión de conceptos y tensiones de un mundo -actual, utópico o distópico.

En definitiva, no es difícil pensar al cine, desde una visión crítica

que lo ubique como parte de *la industria cultural*, constituyéndose como un elemento fundamental de lo que Debord (1967) denominó *sociedad del espectáculo*: “allí donde el mundo real se ha transformado en una imagen y las imágenes se convierten en reales” (Agamben:1996;3). Así, también lo denuncia Adorno: “El mundo entero es conducido a través del filtro de la industria cultural.” (Adorno:1969/1998;171).

El cine, desde esta perspectiva, funcionaría como un dispositivo de representación que conforma un sujeto sin gestos propios, construido a partir de símbolos -externos- provenientes de un sistema que lo representa -no viviendo su propia vida-, el espectador se queda transitando -desde su pasividad-, escenarios construidos, se queda reposado en su silla y es hipnotizado por las imágenes, mientras un manipulador juega con él como un titiritero, al modo, de la denuncia platónica del habitante de la caverna (Ranciere:2010).

El reconocimiento de ese efecto que atrapa a los productos de la industria cultural, en una sociedad del espectáculo de los dispositivos puestos al servicio del poder y del cual el cine no logra escapar en un doble sentido -como inductor y recolector de lo que acontece-, permite distinguir qué clase de reflexión subyace en un film, cuando el cine habla y desde qué posición, puede hacerlo. Esta relación, entre el **cuerpo del espectador** y la **síntesis proveniente del cuerpo de la representación fílmica**, ponen en evidencia la existencia de un mecanismo de subjetivación, jurídico-política, si se quiere, “que no consiste en la regulación de las relaciones entre los sujetos, ni entre ellos y el poder, sino en su sujeción a determinado orden que es al mismo tiempo jurídico y político” (Esposito:2011;44).

### **De un sujeto que no se deja emancipar**

Lo que el análisis del cine viene a colegir, más allá de la inmanencia de una posición -activa, pasiva- del espectador y la búsqueda de su emancipación, es esta intención de representar, ordenar, nombrar, mostrar, que caracteriza a nuestra historia occidental desde hace siglos, y que describe Foucault en *Las palabras y las cosas* (1966/2002).

Lo que se representaría, es una figura de un ser en el mundo, un discernimiento, una posición, un corrimiento de la negación hacia la afirmación positiva de una imagen-hombre que corre entre límites precisos y resuelve, cómicamente -la capacidad de alcanzar un objetivo- o, trágicamente -su imposibilidad- el dilema social. Entonces, ubica, al sujeto-espectador en la vertiente de la mera *interpretación* ético-estética, frente a esta “práctica simbólica orientada a tratar el exceso ingobernable de lo real” (Recalcati:2011;14) propia de todo arte, no por ello sin efectos -subjetivación-, pero al mismo tiempo, resistidos o resignificados, desde un encuentro singular.

En realidad, entendemos que si quisiéramos *emancipar* al hombre de esta operatividad, al prescindir de su cualidad ficcional, como ser no-narrado, estaríamos de algún modo, intentando abolir al sujeto del significante, que es precisamente esta falta, “esta imposibilidad de encontrar un significante que fuera *el suyo*: el fracaso de su representación es su verdadera condición. El sujeto trata de articularse en una representación significativa, la representación fracasa, en vez de una riqueza tenemos una falta, y este vacío abierto por el fracaso es el sujeto del significante”. (Zizek:1989/2012;231).

En tal caso, esta posición “liberacionista” no reconoce lo coextensivo del poder y el (sujeto de) deseo, “para Foucault, no hay deseo fuera del discurso, ni discurso exento de relaciones de poder” (Butler:2012;304). Emancipar al sujeto de su relación pasiva-con-templativa del arte de masas, constituiría “*un acto de vanidad (al*

ir) en busca de un deseo que este más allá del alcance del poder” (Foucault:1977/2005;81).

Es por ello que el cine como *un discurso articulado* (Amount: 1983/2008;86) se pronuncia como un cuerpo lleno de inscripciones, parte del entramado social en donde se determinan las relaciones de poder y a partir del cual se hace evidente que “...el sujeto del deseo bien puede constituir una ficción útil para una variedad de estrategias regulatorias, y que la *verdad* del deseo puede residir en una historia de los cuerpos que aún no se escribió” (Butler:329).

Vemos que las imágenes y los signos audiovisuales en general expanden su influencia. Son medios de expresión al cual no sólo acceden las grandes productoras, sino que se integran cada vez más a espacios no habituales. La cinematografía se ha constituido como un recurso estético para comunicar el mundo, la tecnología facilita la democratización de su capacidad de síntesis hacia la población en general, por lo tanto, más allá de una inversión dialéctica, desde la negación de la opresión de la imagen como reflejo de un mundo irreal -impuesto-, donde el acto revolucionario implicaría la emancipación del espectador, algo se está dando -aún sin que podamos reconocer los alcances-, poco a poco se ha constituido como un lenguaje, un modo de hablar de nosotros mismos con particulares leyes y normas, donde quizás nos posibilite, “idear una táctica de subversión no dialéctica, una posición que encuentre más allá del sometimiento y la rebelión y que altere de manera fundamental la forma del nexo cultural entre poder y deseo.” (Butler:2012;308)

### El espacio-cuerpo abyecto del cine

Lacan, en el Seminario XI: *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, menciona la existencia, de un *omnivoyeur* ante el espectáculo del mundo, este *omnivoyeur* atraviesa la experiencia de la contemplación, tratándose de aquel fantasma al que se le transfiere la cualidad de *omnividente*. El cine, es algo que está ahí para mirarse y muchos -casi todos- lo hacen, lo cual nos muestra como “la representación y el arte son una clara muestra de la importancia de la mirada” (Motta: 27/ss.). En el cine, conviven unidades de significación/subjetividad que se “escriben” -como vimos en el apartado anterior-, produciendo un espacio donde habita la narración filmica y aquello que *nunca refleja la película, el cuerpo del espectador* (Metz:1977;47). Este lugar, esta distancia de “escritura” es la que quisiéramos rescatar. A través de la interpretación, el análisis, el diálogo interdisciplinario, permiten reconocer un vacío, un espacio-cuerpo abyecto, capaz de “reorientarnos” hacia una posición reflexiva que puede colaborar, prestar significantes -ahí donde faltan- a partir de un acuerdo, un efecto de sensibilización entre la representación (ficcional o deíctica) y la pasividad del espectador -denunciada por Debord-.

No es necesario ser cineastas, filmar la vida, para participar del acto creativo, lo que debemos rescatar es justamente la potencia que posee el arte cinematográfico para interpretar, reconocer, producir un mundo: no se trata de hacer “...de la vida propia una obra de arte; la analogía entre creación artística y la configuración ética de la vida no se refiere en primera instancia al resultado -la obra-, sino a las experiencias y actitudes del sujeto -el artista que se presuponen para su producción”. (Menke:2011;226)

¿Qué efecto de sensibilización podemos, entonces, producir en un sujeto, a partir del cine? ¿Qué podemos hacer si tratamos de analizar esa distancia entre representación y sujeto, que señalamos anteriormente?

Nuestra propuesta es la de elaborar un análisis que contemple una genealogía de los dos cuerpos: tanto el del cine (cuerpo que mira y es mirado), como del sujeto (cuerpo mirado y que mira), tomando en consideración, entonces, una dimensión de reflexión que permita crear nuevas formas de acceder a aquello que “no es ya una «forma de vida» cualquiera, un modo de ser específico suyo, sino la vida misma” (Esposito:2005;160).

### La lectura de dos cuerpos a través de un análisis filmico

Si pensamos desde este punto, comprendemos que en cada film, se trata del acercamiento a un tiempo propio variante -de cada película-, de larga o corta duración, no sólo de todo el largometraje o cortometraje, sino a su vez de cada escena, de cada plano. ¿Podemos, quizás señalar ahí la conjunción de lo simbólico y de lo real laciano en la experiencia cinematográfica? Quizás, en estas variaciones del tiempo filmico, tenemos una simbolización, una medida, la entrada de la cifra... que esta simbolización necesaria y valiosa del tiempo no lo taponan enteramente como real y, para introducir de inmediato la palabra, hay un resto” (Miller:2011;99-100). Ahí reconocemos el espacio del encuentro entre sujeto-espectador y obra cinematográfica.

Un ejemplo del manejo del tiempo -su corte, su interrupción, su concatenación-, se observa en el film *Las Horas* (Daldry:2001) donde el meganarrador filmico, utiliza el montaje paralelo para la unión de los escenarios, a partir de una sobreimpresión temporal -tres historias-; y subjetiva -tres conflictos-, muestra: *el mismo día de un día cualquiera en la vida de una mujer cualquiera, de tres épocas distintas*.

La música funciona vehiculizando la narración, poniendo en evidencia cómo el conflicto se vuelve único a pesar del tiempo y la distancia. Esto produce, innegablemente un efecto, más allá de la mostración. La narración tiene una intención clara, que permite reflexionar, no sólo sobre las historias plasmadas, sino a sí mismo, sobre la identidad femenina en tres momentos distintos y sobre el porqué de su concatenación intencional a través de estrategias discursivas dentro del relato cinematográfico. La película muestra aspectos de la vida femenina que para muchos podrían resultar políticamente incorrectos: una madre que abandona a sus hijos como única elección para no perder la vida, una mujer enceguecida por el arte que ama a otras mujeres y que resulta ser un cuerpo abyecto, como diría Butler, en una Inglaterra victoriana. Sin embargo, esa abyección cambiará de significado en el Nueva York del 2000, cuando la lesbiana Clarissa Vaughn sea dejada de lado como cuerpo inhabilitado o cuerpo de los márgenes para cederle ese hueco al personaje enfermo, que no puede sufrir el abandono y que resuelve terminar con su propia vida. En esta película se trata siempre de elecciones y la vida siempre está en juego. No sólo los personajes se miran a sí mismos desde sus propias mentes sino que son mirados, también, por los propios narradores que los construyen. Sin duda, algo opera allí, en la obra, se enfrenta al espectador, al lapidario juicio, desde el cual debe considerar, cómo muchas veces, la elección del propio destino, va más allá de los prejuicios, de las estructuras de época y de los imaginarios sociales, de ahí un cuerpo que resiste, da señales, pulsa por dictar otra sentencia.

Virginia es la creadora de una genealogía femenina que prolongará su linaje más allá de su propia vida. Pero alguien debe morir. *Alguien debe morir, para que los demás valoren la vida*. Siendo, estas proposiciones, mostradas, pluralizadas a través del efecto masivo de la proyección cinematográfica, hay un contacto de los espectadores con una lectura, que tendrá sus efectos o no, pero que muestra innegablemente las preocupaciones que hacen a una sociedad en un momento histórico particular y que el cine vehiculiza

exitosamente: el dilema subyace en el relato, ¿qué es políticamente correcto cuando debe elegirse entre la liberación o la muerte? Acaso, ¿la muerte de uno implica la valoración de la vida por parte de otros? Ahí, el interrogante despliega un enfrentamiento al decir moral, aquel que regula nuestros actos y nuestro saber sobre la vida, se enfrenta a un quiebre, una ruptura a partir de la abyección de un cuerpo: el de Richard, que se arroja al vacío, o como también vemos en *La vida de David Gale* (Parker:2003), un cuerpo que se asfixia, otro que es ejecutado, para que otros también valoren la vida por sobre el juicio.

Hay, entonces, en *Las horas*, muchas verdades que dialogan, la verdad de Richard que fue abandonado por su madre -y la cual tiene su propia verdad- la verdad de Clarissa que vive sosteniendo a Richard, la verdad de Virginia que relata que no hay verdad. Hay múltiples cuerpos escritos por la historia que habitan sociedades distintas y que se enfrentan a la opción liberadora -libre elección como imposible-real (Zizek:1989/2011;215)- de elegir la muerte ante el prejuicio social. Pero optan algunos por vivir como la madre de Richard u optan por morir como el mismo Richard. Al fin y al cabo, no hay verdad por sobre otra, la vida parece ser una prisión que muestra siempre sus márgenes. Quizás valorar la vida implica, como en el fin del análisis, un “desembarazarse de la verdad y que creer en la verdad obstaculiza de hecho el acceso al saber sobre lo real.” (Miller: 2013;374/75)

La constitución de un lazo -como una *posibilidad*- que signifique mucho más que aquel que efectivamente se lleva a cabo, en el lugar del desprendimiento -al modo del lazo transferencial dado en análisis- entre cine y sujeto, pues más allá de que el lazo caiga, no dejan al sujeto desprendido. “Por el contrario -esto es lo que queda por formular-, lo revelan enganchado irremediamente.” (Miller:2013,31).

Ese particular lazo que tal vez presenciamos, cuando una película es renombrada en varias situaciones, cuando sus desenlaces se parecen a los nuestros, porque antes o después de ver una película podemos enfrentarnos a una “percepción moral”, a una situación disyuntiva donde recurrimos a ciertos mecanismos textuales ante el efecto de verdad del *choix forcé*, “donde llegado el momento, la comunidad dice al sujeto: tú tienes la libertad de elegir, pero a condición de que elijas lo correcto...” (Zizek:2013,216), puede darse, en tal caso, si desde nuestra propuesta, buscamos en el cine la oportunidad de enfrentar al sujeto a sus propias inscripciones a partir de eso otro que se re-escibe en la narración cinematográfica.

Muchas veces, el cine acude al recurso de la proyección de un futuro en la construcción de un escenario hipotético, conjetural -característico del cine de ciencia ficción-, donde se representan conflictos de la humanidad que contienen en su interior aspectos fundamentales de “la vida” como fenómeno nodal. Por ejemplo encontramos en películas como “*La Isla*” (Bay:2005), la exacerbación de las consecuencias de un poder biopolítico que condena a muerte la subjetividad y lo hace preso de una ficción mercantil. “*Avatar*” (Cameron:2010), resume el significado bioético de la destrucción de la naturaleza y del legado intracultural en pos de la supervivencia de una especie o raza sobre otra. “*El precio del mañana*” (Nicool:2011) escenifica un futuro donde se ha logrado detener el envejecimiento pero con trágicas consecuencias de segregación social a partir de la distribución del tiempo de vida y el proceder de dispositivos de poder actuando en pos del mantenimiento de una desigualdad estructural que mantenga el deseo por la acumulación. Abundan también, las películas que elaboran temáticas

sobre catástrofes y desastres naturales, ocurridos o potenciales, y los modos de tramitación de éstos: *El día después de mañana* (Emmerich; 2012), *Lo imposible* (Bayona; 2012), *Melancholía* (Lars von Trier;2011), etc., por mencionar algunas, citando sólo estos ejemplos del siglo XXI, sin la pretensión de enumerar todas las películas que despliegan en su narración problemáticas biopolíticas, bioéticas, o que enuncian la vertiente dilemática del sujeto enfrentado a la vida biológica y sus devenires, o a la *tanatopolítica* (Espósito:2011) -como también encontramos en el cine del siglo XX, por ejemplo en *Terminator* (Cameron; 1984) o en *The Matrix* (Wachowsky; 1998)-: “Y cuando, desde el final de la Primera Guerra Mundial, el paradigma de la obra entra en crisis y para los Estados-nación europeos comienza a ser evidente que no hay más tareas históricas asignables, una reformulación del legado biopolítico de la filosofía política clásica se convierte en el resultado extremo de la política occidental. En la imposibilidad de definir una nueva obra del hombre, se trata ahora de asumir la vida biológica misma, como última y decisiva tarea histórica. La “obra” de lo viviente según el *logos*, es la asunción y la cura de aquella vida nutritiva y sensitiva, sobre cuya exclusión la política aristotélica había definido el *érgon tou anthrópou*.” (Agamben:2007;473/74). El film futurista, asocia, en la mayoría de los casos, la tecnología como medio de articulación de las nuevas variantes en las que el cuerpo, la biología y la vida se debaten en la sociedad un renovado fin. Vemos entonces instalado en el hilo narrativo de tales películas, una cuestión central compartida y que refieren a que “en el lapso de algunos años, la noción de *biopolítica* no sólo se ha instalado en el centro del debate internacional, sino que ha marcado el inicio de una etapa completamente nueva de la reflexión contemporánea”. (Espósito:2011;23).

Volvamos a *Las horas*: “*alguien tiene que morir, para que los demás valoren la vida*”, aquí lo que moriría en todo caso es el signo “vida” en su cualidad de “ser viviente”: “es una muerte donde está en juego -lo subrayaré en las palabras de Lacan un más allá de la vida. Una biología que incluye la pulsión de muerte es entonces una biología de más allá de la vida, pero de un más allá abierto al ser hablante por el lenguaje” (Miller:2011;311).

En *In time*, también se esclarece este fenómeno, “la vida”, en tanto lo viviente individual que sobrevive, necesita ser significada a partir de los relojes que marcan la muerte como una posibilidad: “En efecto, su pedido, incluso su exhortación, su pulsión de muerte se refiere al significante, y no se trata pues, de biología”. (Miller:2011;312) .

En la frase del personaje Hamilton en *In time*: “*Para que unos pocos sean inmortales, muchos tienen que morir*”, se visualiza una falla como condición de la existencia de un orden, del surgir social, que sólo puede sostenerse a través del goce: “¿puede alcanzarse algo que nos diga cómo lo que hasta ahora no es más que falla, hiancia en el goce, puede llegar a realizarse? (Lacan,2011b:16). La eternidad es un punto, de llegada, si se quiere, que tiende al infinito, la plusvalía del mientras tanto. Es el punto a punto de la existencia, de la razón del gozar-ser, “y esto es lo extraño, lo fascinante, cabe decirlo: esta exigencia de lo Uno, como ya podía hacérselo prever extrañamente el Parmenides, sale del Otro. Allí donde está el ser, es exigencia de infinitud” (Lacan:2001b:18).

## Conclusiones

El cine, entonces, puede aproximarnos a debates que, en la reflexión contemporánea sobre la politización de la vida, nos permitan un encuentro con las consecuencias de ese estatuto categorial fundamental que hace a la sociedad occidental, donde el conflicto

deja de ser en relación al par *amigo-enemigo*, "...sino la de nuda vida-existencia política, Zoé-Bíos, exclusión-inclusión. Hay política porque el hombre es el ser vivo que, en el lenguaje, separa la propia nuda vida y la opone a sí mismo, y, al mismo tiempo, se mantiene en relación con ella en una exclusión inclusiva." (Agamben:1995;18). En este sentido, el análisis crítico del material filmico constituiría una potencia para la reflexión de los modos de subjetivación y sus consecuencias, así como para la indagación de los alcances y efectos de sensibilización que permitirían experimentar encuentros singulares con los acontecimientos biopolíticos y bioéticos de cierto momento histórico.

Si entendemos al cine como un cuerpo que mira y es mirado, es un Uno que es del orden imaginario, "...ya que la impone la imagen... la tesis de que el Uno viene del significante y no del cuerpo", frente a otro Uno, el del espectador que no sabe qué es la vida, que sólo sabría que sin ella no hay goce. "Pero esto no es todo, se trata justamente de la vida bajo la forma del cuerpo. Es que el goce mismo es impensable sin el cuerpo vivo." (Miller:2011;301).

El cine propone, mediante una estética, un trabajo de impresión de imágenes que contiene personajes que buscan una unidad, la posibilidad de representar al ser viviente. Sin embargo, el acontecimiento sensible de imaginar, ver la "vida" sobre el cuerpo del cine, de pensar al "ser viviente" -el bios y sus dilemas-, produce otros efectos por fuera de aquella significación inevitable, deja de ser una resolución de cierre, para producir el interrogante que invita a reflexionar sobre la interpretación de lo que el otro construye, al fin, de lo que el otro significa sobre el "vivir".

Aproximarnos a una sensibilización-reflexión desde el fenómeno cinematográfico, implica contemplar la existencia de dos cuerpos, entre los cuales, siempre hay un espacio que es posible habitar para orientar los esfuerzos -mirar lo que se mira y es mirado. En tal caso, el desafío de una posible praxis sería lograr reflexionar sobre los significantes surgientes de ese encuentro. Nuestra tesis indicaría que no hay sensibilización sin apertura, sin lectura de los registros genealógicos. De esta forma, el lazo en estos dos cuerpos -cine y sujeto- se aproxima desde una reflexión sobre sus inscripciones, al tiempo que la sensibilización genera un hallazgo que no es sin aquellas, pero que tiene un terreno distinto -extraterritorial-, donde la significación se abyecta sobre sí misma, produciendo un encuentro nuevo y singular.

## BIBLIOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA

Agamben, G. (1995) *Homo Sacer: El poder soberano y la nuda vida*; Pretextos; Valencia; España. 2003.

Agamben, G. (2007) *La potencia del pensamiento: ensayos y conferencias*; Adriana Hidalgo Editora; Buenos Aires.

Agamben, G. (1996) *Violencia y esperanza en el último espectáculo en Lecturas 1 y 2, Morfologías Wainhaus, FADU, UBA, Buenos Aires.*

Amount, J. (1983) *Estética del cine: Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*; Paidós; Buenos Aires; 2008.

Badiou, A. (2005) *Imágenes y Palabras: Escritos sobre cine y teatro*; Manantial; Buenos Aires.

Bay, M. (2005) "La Isla". Los Angeles / Long Beach / Detroit: DreamWorks / Warner Bros.

Butler, J. (2012) *Sujetos del deseo: Reflexiones hegelianas en la Francia del siglo XX*; Amorrortu.

Cameron, J.(1984) "Terminator". Fremont: Carolco.

Daldry, S. (2002) *Las horas*; Florida USA; Paramount pictures.

Debord, G. (1967) *La sociedad del espectáculo*; Ediciones Naufragio, Santiago de Chile; 1995.

Entrevista a Jacques Rancière (2010) "La emancipación pasa por una mirada del espectador que no sea la programada". En [www.publico.es](http://www.publico.es) consultado el 3 de junio de 2013.

Esposito, R. (2005) *Inmunitas*; Amorrortu, Buenos Aires.

Esposito, R. (2011) *Bios: Biopolítica y filosofía*; Amorrortu editores, Buenos Aires-Madrid.

Foucault, M. (1966) *Las palabras y las cosas*; Siglo XXI; Buenos Aires. 2003.

Foucault, M. (1976) *Historia de la sexualidad, Tomo I: "La voluntad de saber"*, México: Siglo XXI) 2005.

Heiddegger, M. (1936) *El origen de la Obra de Arte*; Versión española de Helena Cortés y Arturo Leyte en: Heidegger, M., *Caminos de bosque*, Alianza, Madrid; 1996.

Lacan, J. (2011a) "Seminario XI: El reverso del Psicoanálisis (1972-1973)". Buenos Aires: Paidós.

Lacan, J. (2011a) "Seminario XVII: El reverso del Psicoanálisis (1972-1973)". Buenos Aires: Paidós.

Lacan, J. (2011b) "Seminario XX: Aún (1972-1973)". Buenos Aires: Paidós.

Menke, C. (2011) *Estética y negatividad*, Fondo de Cultura Económica; México

Miller, J. (2013) *El lugar y el Lazo*. Paidós. Buenos Aires.

Miller, J. (2013) *La experiencia de lo real en la cura psicoanalítica*; Paidós; Buenos Aires.

Motta, C. (2013) *Las películas que Lacan vio y aplicó al psicoanálisis*; Paidós; Buenos Aires.

Niccol, A. (2011) "El precio del mañana". Los Angeles: Regency Enterprises / New Regency. Título original: *In Time*.

Parker, A. (2003) *La vida de David Gale*; Texas USA; Universal.

Ranciere, J. (2005) *Sobre políticas estéticas*; Museo de Arte contemporáneo; Barcelona.

Ranciere, J. (2008) *El espectador emancipado*; Bordes Manantial; Buenos Aires; 2010.

Recalcati, M. y otros (2011) *Las tres estéticas de Lacan*; Ediciones del cirfrado; Buenos Aires.

Wachowsky, A. y Wachowsky, L. (1998) "The Matrix". Sydney: Warner Brothers.

Zizek, S. (1989) *El sublime objeto de la ideología*, Siglo XXI editores. Buenos Aires. 2012.

Zizek, S. (1999) *El espinoso sujeto: El centro ausente de la ontología política*; Paidós, Buenos Aires. 2001.

Zizek, S. y otros (2008) *Arte, ideología y capitalismo*; Círculo de Bellas Artes, Madrid.