



# Series Televisivas



En Terapia [pp 11]  
 The Sopranos [pp 25]  
 The Big C [pp 31]

Twin Peaks [pp 37]  
 The Big Bang Theory [pp 43]  
 Okupas | El Puntero [p 47]



Volumen 3 | Número 2 | Julio 2013  
ISSN 2250-5660 print | ISSN 2250-5415 online

## *Series Televisivas*



Con el auspicio de AUAPSI - Asociación de Unidades Académicas de Psicología



# Ética & Cine

es una Revista Académica Cuatrimestral, editada de manera conjunta por:

- Programa de Estudios Psicoanalíticos. Ética, Discurso y Subjetividad. CIECS - CONICET y Cátedra de Psicoanálisis. Facultad de Psicología. Universidad Nacional de Córdoba,
- Departamento de Ética, Política y Tecnología, Instituto de Investigaciones y Cátedra de Ética y Derechos Humanos, Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires.
- Con la colaboración del Centro de Ética Médica (CME), de la Facultad de Medicina, Universidad de Oslo, Noruega.
- Con el auspicio de la Asociación de Unidades Académicas de Psicología de de las universidades estatales de Argentina y Uruguay

## Editores

---

Juan Jorge Michel Fariña  
Cátedra de Psicología, Ética y Derechos Humanos  
Facultad de Psicología  
Universidad de Buenos Aires  
jjmf@psi.uba.ar

Mariana Gómez  
Cátedra de Psicoanálisis  
Cátedra de Deontología y Legislación Profesional  
Facultad de Psicología  
Universidad Nacional de Córdoba  
margo@ffyh.unc.edu.ar

## Editor invitado

---

Jan Helge Solbakk  
Center for Medical Ethics  
Facultad de Medicina  
Universidad de Oslo, Noruega

## Comité editorial

---

Jorge Assef (UNC)  
Orlando Calo (UNMDP)  
Gabriela Degiorgi (UNC)  
Andrea Ferrero (UNSL)  
Anabel Murhel (UNT)  
María Laura Nápoli (UBA)  
Gabriela Salomone (UBA)  
María José Sánchez Vázquez (UNLP)

## Secretaría de Redacción

---

Alejandra Tomas Maier (Coordinadora - UBA)  
Juan Pablo Duarte (Coordinador - UNC)  
Agustina Brandi (UNC)  
Lorena Beloso (UNC)  
David González (UNC)  
Gabriel Goycolea (UNC)

## Traducciones

---

Eileen Banks  
Susana Gurovich

## Comité de arbitraje

---

Renato Andrade Cominges, UNMSM, Perú  
Armando Andruet, UNC  
Patricia Altamirano, UNC  
Alejandro Ariel, Fundación Estilos, Argentina  
Jessica Bekerman, 17 Instituto de Estudios Críticos, México  
Moty Benyakar, Red Iberoamericana de Ecobioética. The UNESCO Chair in Bioethics  
María Cristina Biazus, UFRGS, Brasil  
María Teresa Dalmaso, UNC  
Osvaldo Delgado, UBA  
Francisco Manuel Díaz, UNLa  
Hugo Dvoskin, UBA  
Fabian Fawjwacks, París 8, Francia  
Diego Fonti, UCC  
Yago Franco, Grupo Magma  
Gabriel Guralnik, UBA  
Ana María Hermosilla, UNMDP  
Rolando Karothy, UBA  
Carolina Koretzky, París 8, Francia  
Judy Kuriansky, Columbia University, USA  
Benjamín Mayer, 17 Instituto de Estudios Críticos, México  
Carlos Gustavo Motta, USAL, EOL  
Denise Najmanovich, UBA  
Débora Nakache, UBA, Programa “Hacelo Corto” Ministerio de Educación CABA  
Ricardo Oliveros Mejía, UNMSM, Perú  
Pablo Russo, EOL  
Luis Dario Salamone, Universidad Kennedy  
Juan Samaja (h), UBA  
Fabian Schejtman, UBA  
Marta Sipes, UBA  
Soledad Venturini, París 7, Salpêtriere  
Mónica Vul, UCACIS, Costa Rica  
Rubén Zukerfeld, USAL-APA

## Índice

- 9 Series: una interpretación del síntoma  
*Pantallas de la época*  
Mariana Gómez, Juan Jorge Michel Fariña
- 11 En Terapia consecuencias de interpretar la tranferencia  
*En Terapia* | Argentina | 2012  
Sergio Zabalsa
- 15 Autenticidad, falacia y ficción en las series televisivas: Be Tipul, In Treatment, En Terapia  
*Be Tipul, Israel, 2005* | *In Treatment, EEUU, 2008* | *En Terapia, Argentina, 2012*  
Moty Benyakar, Irene Cambra Badii
- 25 Tony Soprano: El hablador  
*The sopranos* | EEUU | 1999-2007  
Juan Pablo Duarte
- 31 La Gran Cuestión. Comentarios sobre la dignidad  
*The Big C* | EEUU | 2010-2012  
David González
- 37 Las huellas de Lynch en la pantalla chica  
*Twin Peaks* | EEUU | 1990-1991  
Juan Manuel Vicente, Lucía Benchimol
- 43 La solución de Sheldon Cooper  
*The Big Bang Theory* | EEUU | 2007  
Eugenia Molina
- 47 Cualquier semejanza con la realidad es pura coincidencia  
*Okupas, Argentina, 2000* | *El Puntero, Argentina, 2011*  
Paula Guzmán

## EDITORIAL

## Series: una interpretación del síntoma

Mariana Gómez, Juan Jorge Michel Fariña\*

Universidad Nacional de Córdoba, Universidad de Buenos Aires

¿Cuál es el género artístico de mayor alcance mundial? En una conferencia reciente el especialista en multimedios argentino-israelí Yair Dori, fue claro al respecto: las novelas y series televisivas, que tienen una audiencia diaria de dos mil millones de personas. Un tercio de la humanidad se nutre de este fenómeno mediático, que modela la subjetividad de la época mucho más que otros que gozan sin embargo de mayor prestigio y consideración.

La televisión, se sabe, es cada vez más una maquinaria al servicio de la inmediatez contemporánea. Tal vez también su símbolo más ominoso. El carácter persuasivo de las imágenes, junto a un discurso simplificado al extremo, generan este efecto perentorio en los espectadores. Dispositivos como el rating minuto a minuto o programas como los reality shows son ejemplos patéticos de esta degradación.

Asistimos hoy a la época de la fragmentación. Marie-Hélène Brousse (2009) plantea la hipótesis de que el Yo ideal va reemplazando cada vez más al Ideal del yo –los cuerpos constantemente observados en su banalidad a través de *Gran hermano* son una evidencia de ello. El avance tecnológico va modificando los organismos y optimizando sus imágenes, y en consecuencia menos fuertes son los ideales tradicionales, los significantes amos que, en otra época, se inscribían en el discurso de Otro sobre el cuerpo y el goce. Su correlato es el imperio de la escritura científica, significantes parciales, fascinantes pero incapaces de producir pensamiento alguno.

En este contexto, sugiere Gerard Wacjman, la serie americana funda una gramática nueva y singular que

rompe con las formas del relato propias del cine, la novela o la pintura e instituye un “relato del mundo”, que da cuenta de la época –nuestro mundo estaría entonces *estructurado como una serie americana* (Wacjman, 2009).

La serie, se sabe, propone una estructura de relato que se va produciendo a través de elementos recurrentes alineados de manera aparentemente desordenada y que terminan anudándose. Un género en el que la trama y el desarrollo de la historia no están dirigidos por los personajes sino más bien por los objetos. En la secuencia sugerida por Ignacio Lewkowicz *del fragmento a la situación* (Lewkowicz, 2001), estamos ahora frente al triunfo del fragmento. Los sujetos y las historias, son a la vez múltiples y dispersos, lo que lleva a Wacjman a plantear a la serie como obra del malestar en la cultura, *Serie-síntoma*.

Cuando la televisión *decide* esta modalidad, cuando produce series o unitarios pensados desde una perspectiva Otra a la del aburrimiento, ingresa en una apuesta que merece le dediquemos la pausa de una reflexión. Ante todo, porque desafía la lógica del automaton, aunque su efecto a largo plazo no dependa únicamente de la calidad de la obra artística, sino de la capitalización social que se pueda hacer de ella. En palabras de Lewkowicz, *de las posibilidades de hacer de un producto comercial, empresa de pensamiento*.

Tomemos un ejemplo tratado en el presente número de *Ética&Cine*. Hace exactamente veinte años, en agosto de 1992, se estrenaba *Twin Peaks: el diario de Laura Palmer*, que se convertiría en un film de culto para los seguidores de David Lynch y para los amantes del buen cine alrededor del mundo. La película venía a

\* margo@ffyh.unc.edu.ar  
jjmf@psi.uba.ar

cerrar la serie televisiva que había tenido en vilo a los espectadores durante las temporadas 1990-91, en torno a los misteriosos crímenes en un pueblito del noroeste de los Estados Unidos. Se ha dicho, con justicia, que la audiencia de *Twin Peaks* estuvo siempre restringida a un puñado de intelectuales y cinéfilos, sobre todo comparada con fenómenos posteriores como *House*, que sólo en los Estados Unidos alcanzó una audiencia de 40 millones de personas... Pero no es menos cierto que marcó un hito crucial: un anudamiento posible entre el cine y la televisión. El primero aportando su técnica, sus grandes guionistas, actores y directores; la segunda, nada menos que la inmensa pantalla hogareña.

Un ejemplo local que sacó provecho de esta inflexión fue la telenovela *Montecristo* (Telefé, 2006), que se valió de las técnicas más sofisticadas de marketing televisivo –bombardeo publicitario, actores taquilleros, horario pico– pero para generar un producto trascendente a tales pautas inmediatistas.

Este número de *Ética&Cine Journal* propone una reflexión sobre este género, telenovela y serie, ocupándose de un arco que va desde la pionera *Twin Peaks* hasta la más reciente entre nosotros, actualmente en proceso de rodaje, *Historias de diván*, inspirada en la obra de Gabriel Rolón. En el medio, comentarios sobre el primer acontecimiento narrativo sólido y con alcance masivo, Los Soprano, y también sobre *Be Tipul*, *In Treatment*, *En terapia*, *The Big C*, *Okupas*, *El Puntero*, *The Big Bang Theory*.

En todos los casos, el abordaje no es técnico cinematográfico sino analítico. Una de los hallazgos más

sorprendentes de *Twin Peaks* fue la profusión de escenas inquietantes, oníricas y surrealistas, infrecuentes en la pantalla chica. Como la breve aparición del actor David Bowie, en la piel del agente Phillip Jeffries, la del enano, o la del niño enmascarado –encarnado por el propio hijo de David Lynch. Escenas estas que permitieron a Slavoj Žižek, proponer algunas de sus más interesantes hipótesis sobre lo real en el cine, iniciadas con sus célebres comentarios sobre la obra de Hitchcock y luego sobre *Terciopelo azul* y otras del propio Lynch. (Žižek, 2001).

Una de las afirmaciones más revulsivas de Wajcman es que el arte moderno, que él localiza como un producto de la crisis de la representación que estalla en occidente a partir de la *Shoah*, tiene la *potencia de hacer ver aquello ante lo que quisiéramos más bien cerrar los ojos*. El arte se acercaría de ese modo a una función interpretativa: mostrar lo que uno se niega a ver. *Podría ser así una definición bastante aceptable de la interpretación analítica* (Wajcman, 2001).

Nótese que una gran parte de estas series –*House*, *Nick/tuck*, *The Big C*, *Grey's Anatomy*, *CSI*, *E.R.*, *The Big Bang Theory*, entre otras.– toman escenarios médico-forenses que dan cuenta del avance tecnológico sobre los cuerpos. Pero para sostener al espectador en esta fascinación por la ciencia, introducen siempre la dimensión amorosa –la relación entre los tres científicos y la sugerente vecinita en *The Big Bang Theory* es tal vez el ejemplo más divertido. La imposible, inexistente relación sexual, resulta ser así el motor de la sensualidad que mitiga la sordidez de los tiempos.

## Referencias

Brousse, M. H. (2009) “Cuerpos lacanianos: novedades contemporáneas sobre el estadio del espejo” en *Colofón* 29. Boletín de la federación Internacional de Bibliotecas de la Orientación Lacaniana.

Lewkowicz, I. (2001). *Del fragmento a la situación*. Buenos Aires: Grupo Editor Altamira.

Wajcman, G. (2001) *El objeto del siglo*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Wajcman, G.(2010). “Tres notas para introducir la forma ‘serie’”. Revista del Departamento de Estudios Psicoanalíticos sobre la Familia –*Enlaces* [ICF – CICBA]. Año 12 N° 15. Buenos Aires: Grama Ediciones.

Žižek, S. (2001) *El espinoso sujeto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

## En Terapia: consecuencias de interpretar la transferencia

*En terapia* | Argentina | 2012

Sergio Zabalza\*

Hospital General de Agudos Dr. Teodoro Álvarez - Universidad de Ciencias Empresariales y Sociales

Recibido 8 junio 2012; aceptado 27 junio 2012

### Resumen

“En terapia”, el programa que emite la televisión pública adaptando la serie original israelí *Be Tipul* narra las alternativas que atraviesa un analista durante el tratamiento con sus pacientes. Habida cuenta de que la buena doctrina indica que en el dispositivo analítico hay un solo sujeto –a saber: el paciente–, la perspectiva del drama hace inevitable el conflicto entre el lugar del analista y la persona que encarna el personaje. El presente artículo analiza las vicisitudes de esta tensión en el plano teórico, estableciendo las diferencias entre psicoterapia y psicoanálisis y discutiendo el modelo y tratamiento de la transferencia en juego.

*Palabras clave:* Psicoanálisis | Psicoterapia | Lugar del analista | Transferencia

### In Treatment: the consequences of transference interpretation

### Abstract

“En terapia” (In treatment), the program shown on public broadcasting television, adapting the original Israeli series *Be Tipul*, tells of the ups and downs of an analyst during his treatment sessions with his patients. Taking into account that good doctrine indicates that in the analytical mechanism, there is only one subject –namely the patient– the perspective of the drama makes the conflict between the place of the analyst and the person who represents the character, inevitable. This article analyses the vicissitudes of this tension in the theoretical plane, establishing the differences between psychotherapy and psychoanalysis and discussing the model and treatment of the transference at play.

*Key words:* Psychoanalysis | Psychotherapy | Analyst's position | Transference

“Somos mucho menos griegos de lo que creemos. No estamos ni sobre las gradas ni sobre la escena”

Michel Foucault

Un programa que emite la televisión pública narra las alternativas que atraviesa un analista durante el tratamiento con sus pacientes. Habida cuenta de que la buena doctrina indica que en el dispositivo analítico hay un solo sujeto –a saber: el paciente–, la perspectiva del drama hace inevitable el conflicto entre el lugar del analista y la persona que encarna el personaje.

### Arte, síntoma y transferencia

Esta tensión, que recorre cada minuto de la tira, explica el éxito cosechado tanto en nuestro país como

en otras latitudes. En efecto, las miserias, errores y desatinos de Guillermo –el analista–, tan necesarios como inobjetables desde el punto de vista dramático, constituyen un escándalo desde la teoría. De allí que la única transferencia efectiva y real que acontece es la del espectador con la obra de arte.

Para decirlo todo: el público se ve atraído por la castración del sujeto que se presenta como analista. Aquí es donde se suscita el crucial encuentro entre ficción dramática y psicoanálisis. Porque lo que nos causa, interpela y divide es siempre la falta en el Otro. Y no en vano, según Lacan, el arte enseña al analista cómo operar con ese vacío propiciatorio que aloja al sujeto –y al espectador–, al

\* sergiozabalza@hotmail.com

tiempo que lo causa para un trabajo significativo. Decía: “Explicar el arte por el inconciente me parece muy sospechoso, es sin embargo lo que hacen los analistas. Explicar el arte por el síntoma, me parece más serio”.<sup>1</sup>

En otros términos: en lugar de inyectar sentido con clave edípica, la única interpretación válida en un análisis es la que el propio paciente formula respecto a sus síntomas, siempre y cuando, claro está, la abstinencia y la docta ignorancia del terapeuta le propicien alguna pregunta fecunda. Es decir, cuando el analista, tal como sucede con la obra de arte, incomoda, desafía, rompe estereotipos y, como si fuera un cuerpo extraño –un síntoma–, causa el trabajo de interpretación del sujeto. “Es enteramente evidente que en ese registro el psicoanalista se introduce en primer lugar como sujeto supuesto saber, es él mismo quien recibe y soporta el estatuto del síntoma”.<sup>2</sup>

Virtud desde ya desechada, sin embargo, en la saga que nos convoca, dado que el protagonista es el sujeto/analista: contradicción conceptual tan rica para el drama como imposible en la práctica clínica. Lo cierto es que lejos de ofrecerse como soporte del objeto que determina la singularidad del sujeto, Guillermo no cesa de introducir sus propios fantasmas en el discurso de sus pacientes.

Es probable entonces que las mismas torpezas que generan *actings*, malestar y transferencia negativa en los pacientes de Guillermo, sean las que alojan y causan al televidente. Sin duda un logro de los autores, los cuales han hecho gala de su lucidez y ubicuidad al mostrar las consecuencias de los desaguados clínicos en que incurre el protagonista

No creo, entonces, que *En Terapia* participe de una estética complaciente. Desde este punto de vista, la ética del artista está cumplida. Las críticas o reclamos cuando no los enojos –por las claudicaciones éticas del personaje se transforman entonces en objeciones morales, poco pertinentes a la hora de juzgar una ficción. El artista no tiene por qué reivindicar un ser moral. Basta que su propuesta se sostenga en una ética que convoque al espectador de la obra a un trabajo.

### Psicoterapia y psicoanálisis

Hechas estas salvedades, estimo que la serie se hace atractiva porque, entre otras cosas, ilustra con

meridiana claridad las zonas en que el psicoanálisis y la psicoterapia post freudiana comparten sus aguas y aquellas en que definitivamente divergen.

Por empezar, Guillermo se muestra como un profesional comprometido con una ética clínica: escucha al paciente, es decir, aloja su sufrimiento sin imponerle visiones, normas, o líneas de conducta alguna. Para decirlo todo: parece cumplir con la regla fundamental de la abstinencia. Además, por momentos da la sensación de que su escucha, por vía del desciframiento, trabaja para rescatar de la represión aquello que el paciente *no sabe que sabe*. Se trataría de una perspectiva muy afín a la que Sócrates despliega en el *Menón*, cuando en base a preguntas perspicaces y afinadas, muestra que el esclavo ya sabía los trazos principales de un teorema.

Sin embargo, las interpretaciones que ensaya no dejan de contaminar con el sentido de sus propias ocurrencias el material que aportan sus pacientes. En particular, su afán interpretativo se centra en las defensas y resistencias de quienes asisten a su consultorio, lo que redundará en confrontaciones imaginarias del tipo “yo te dije/vos me dijiste” o acusaciones mutuas (“vos no me escuchás/me parece que sos vos la que no me escuchás”).

Estas encerronas –gestadas al abrigo de la excesiva recurrencia a los sentimientos y sensaciones–, son típicas del diálogo en espejo de dos narcisismos. Así, conforme el espacio que parecía albergar la palabra del paciente se transforma en la caja de resonancias de las resistencias del analista, el tratamiento adquiere un tinte superyoico cuya modalidad persecutoria empuja al acting o al pasaje al acto.

### La búsqueda del referente

No hay necesidad de mucho cavilar para ubicar los resortes con que la tontería terapéutica hace trastabillar el lugar del analista: principio de realidad y principio de placer conforman la dupla a partir de la cual el practicante suele nublar su escucha y envilecer su clínica. En efecto, traducir las palabras del paciente para luego confrontarlas con la realidad, constituye la maniobra con la que el analista, por satisfacer a la demanda, tranquiliza su espíritu al tiempo que neutraliza el carácter subversivo del dispositivo. La búsqueda del referente (*¿qué pasó?*); encontrar la causa (*¿por qué?*) y des responsabilizar al

sujeto (*¿en realidad no habrá sido que vos?*) son estaciones obligadas de este corredor que el analista descarriado transita con tal de satisfacer su *furor curandis*.

Es que lejos de confiar en la ficción significativa, el practicante se ha dejado seducir por las ilusiones con que la Verdad y el Bien aplastan los pliegues del inconciente. Por eso, en lugar de interpretar: explica; y en vez de desanudar: ata, o lo que es lo mismo: sutura sus fantasmas con la costura del sentido común.

Guillermo no cuestiona la enunciación del sujeto porque, al escuchar sus dichos, se distrae con el valor referencial de los enunciados. Así, sus intervenciones no propician la deriva significativa necesaria para ubicar la posición con que el fantasma juega su partida en la subjetividad del paciente.

Es que si, tal como afirma Lacan, deseo y defensa guardan una relación conforme al dibujo que traza la banda de Moebius, nunca hubo alguien más voraz que la anoréxica que come nada, nadie más mentiroso que la histérica cuando clama por la verdad y ningún amante más convencido que el obsesivo aplastado por el odio al padre.

### La falta en ser y la muerte

De poco le sirve a Guillermo, entonces, el encono que su paciente policía atormentado por la sombra de un padre implacable le dispensa a partir de los celos que una mujer le ha despertado. Es que, cual espejo del más amargo derrape, el policía muestra con su identificación al desperdicio lo mismo que Guillermo bloquea echando mano al ser del analista. Si para muestra basta un botón, la escena en que ambos machos luchan a muerte por el puro prestigio promete sernos de utilidad. “No hable así de mis pacientes” es la frase que atestigua el lastre narcisista donde naufraga el análisis del propio analista. El practicante no ha logrado atravesar su falta en ser: lo que el policía resuelve con la violencia, Guillermo lo sutura con su ser de analista.

Enamorado de una mujer decidida una ex paciente-transita su errática pasión sin apostar a su deseo y, cuando mediante el relato de sus oscuras experiencias con la muerte, Guillermo intenta influir en una analizante adolescente, el resultado no es otro que una ingesta de pastillas en el mismísimo baño del consultorio.

En *La Dirección de la Cura y los principios de su poder*, Lacan deja en claro que el norte por el cual se guían este tipo de tratamientos es el Ideal del yo que encarna el analista; emblema que bien lleva a la sumisión, la reeducación emocional, la erotización de la transferencia o las pastillas.

### Transferencia

El punto clave de esta posición se funda en el manejo que se hace de la transferencia. En efecto, Guillermo adopta la estrategia de interpretar la transferencia que genera en sus pacientes; sea cuando una bella mujer le declara su amor, sea después de que una jovencita adolescente le solicita que le saque el pulóver, o no bien un policía le vomita el café. *Conmigo aquí y ahora* parece ser el hilo conductor que orienta las intervenciones de este personaje-analista, perspectiva cuyo origen clínico proviene del ámbito psicoanalítico anglosajón.

Esta línea teórica que ocupa todo un lugar en la historia del psicoanálisis nace en una interpretación de un párrafo de los Consejos al Médico: la comunicación de inconciente a inconciente que Freud ilustró con la metáfora del auricular y el micrófono de un teléfono.<sup>4</sup>

Contratransferencia mediante, ciertos analistas se sintieron autorizados a interpretar el discurso de sus pacientes a partir de los sentimientos que experimentaban durante el tratamiento, cuando, en realidad, no hacían más que inocular en el análisis el contenido de sus propios fantasmas. El resultado no puede ser otro que un analista que hace del tratamiento de sus pacientes una extensión del propio *in treatment*.

Freud nunca hizo de la interpretación de la transferencia el eje de sus tratamientos. Cuando el Hombre de las Ratas se incorpora del diván porque confunde a su analista con el Capitán Cruel que habitaba sus tortuosas fantasías, Freud tan sólo se limita a decirle que se puede quedar tranquilo, porque él no le va pegar. Lo mismo para Dora, la famosa histérica de quien tanto aprendimos gracias a las interpretaciones de los sueños que su analista formuló durante el tratamiento; y de las postreras reflexiones sobre el manejo de la transferencia, una vez que la joven dejara plantado sin más al creador del psicoanálisis.

Lo cierto es que el psicoanálisis abandonó a Sócrates hace rato. El inconciente no es una verdad oculta en las profundidades de vaya a saber qué viejo arcón, sino una pulsación que se produce en la relación con un Otro. Esta perspectiva conlleva decisivas consecuencias para el manejo de la transferencia. Porque, lejos de guiarse por sus sentimientos contratransferenciales, un analista opera para que un sujeto, por una vez, se escuche desde algún lugar distinto.

En efecto, si “El objetivo de la interpretación no es tanto el sentido, sino la reducción de los significantes a su sin sentido para así encontrar los determinantes de toda la conducta del sujeto”, el analista –tal como “el odre viejo que es llenado con vino nuevo”<sup>6</sup>– se constituye como el vacío donde ubicar *lo que no se sabe que no se sabe*.

- 1 Jacques Lacan, Conferencias en USA, Universidad de Yale, 24/11/1975. Charla con estudiantes. Inédito.
- 2 Jacques Lacan, El Seminario: Libro 12, “Problemas cruciales del psicoanálisis”, clase del 5 de mayo de 1965. Inédito.
- 3 Jacques Lacan, *El Seminario*: Libro 13, “El objeto del psicoanálisis”, clase del 12 de enero de 1966. Inédito.
- 4 Sigmund Freud, “Consejos al médico sobre el tratamiento psicoanalítico” en *Obras Completas*, A. E. tomo XII, “el médico debe volver hacia el inconciente emisor del enfermo su propio inconciente como órgano receptor, acomodarse al analizado como el auricular del teléfono se acomoda al micrófono”.
- 5 Jacques Lacan, El Seminario: Libro 11, Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis, clase del 27 de mayo de 1964, “El sujeto y el Otro: la alienación”.
- 6 Sigmund Freud, Fragmento de análisis de un caso de Histeria (Dora), A. E. tomo VII.

## Autenticidad, falacia y ficción en las series televisivas: *Be tipul, In treatment, En terapia*

*Be Tipul*, Israel, 2005 | *In Treatment*, EEUU, 2008 | *En Terapia*, Argentina, 2012

Moty Benyakar, Irene Cambra Badii \*  
Universidad del Salvador - Universidad de Buenos Aires

Recibido 15 junio 2012; aceptado 27 junio 2012

### Resumen

La serie televisiva *Be Tipul* fue creada en Israel en 2005. Se hicieron luego distintas versiones adaptando detalles de la historia al contexto de cada país, pero manteniendo el formato original, entre ellas *In treatment* (Estados Unidos, 2008-2010) y *En terapia* (Argentina, 2012). La trama de la serie aborda la labor de un psicoterapeuta que recibe a un paciente por episodio, con el cual mantiene una *sesión* de terapia “en tiempo real” que ocupa íntegramente el capítulo de ese día. De lunes a jueves el terapeuta recibe a sus pacientes, y los viernes supervisa sus casos con una terapeuta más experimentada.

En este artículo trataremos la importancia de la transmisión del psicoanálisis en un medio masivo como es la televisión, discutiendo en qué medida esa transmisión es posible respetando la esencia del psicoanálisis, entendida como el devenir humano y su abordaje desde el inconsciente.

Se planteará el uso de la ficción en torno a una pregunta crucial: ¿pueden las series televisivas, por medio de lo audiovisual, transmitir la distancia entre el despliegue de la subjetividad y la ficción cotidiana?

La esencia de la autenticidad en psicoanálisis está dada por la articulación entre el encuadre y los contenidos abordados en la relación terapéutica. Desvirtuar este esquema puede conducir a la distorsión y a la falacia. Sostendremos que existe una incompatibilidad entre el psicoanálisis y la falacia, entendida como las distintas maneras de distorsionar los contenidos analíticos al pretender hacerlos más populares. Por medio de la serie *Be Tipul* y sus adaptaciones norteamericana y argentina, plantaremos los riesgos que conlleva tal adaptación sin tener en cuenta la distorsión potencial de la esencia de las problemáticas psicoanalíticas.

*Palabras clave*: Series televisivas | Autenticidad | Falacia | Ficción | Psicoanálisis

**Authenticity, fallacy and fiction in television series: Be Tipul, In Treatment, En Terapia**

### Abstract

The television series *Be Tipul* was created in Israel in 2005. Since then different versions were made by adapting details of the story to fit the cultural context of each country, but keeping the original format for example *In Treatment* (USA, 2008-2010), *En Terapia* (Argentina, 2012).

The plot deals with the weekly sessions of a psychotherapist who receives a different patient in every episode. The therapy session “in real time” takes up a whole chapter on each day. From Monday to Thursday the therapist receives his patients and on Fridays he sees his own therapist who supervises his cases.

In this article we shall deal with the importance the transmission of psychoanalysis has in a mass media such as television, discussing to what extent this transmission, in television format, is possible respecting the essence of psychoanalysis, such as the becoming of man and its approach from the unconscious.

The use of fiction will be raised revolving round a crucial question: in what way can television series, by means of the audiovisual, transmit the distance between the display of subjectivity and daily fiction?

The essence of authenticity in psychoanalysis is given by the articulation between the setting and the contents dealt with in the therapeutic relationship. To detract from this schema could lead to distortion and fallacy. We hold that there is an incompatibility between psychoanalysis and the fallacy, extended like the different ways to distort the analytical contents while pretending to make them more popular. Using the series *Be Tipul* and its American and Argentine adaptations, we raise the question regarding how the original series set within the context of Israel, is adapted to American and Argentine realities, and the risks of not taking into account the issue of the potential distortion of the essence of psychoanalytic questions entails.

*Key Words*: Television Series | Authenticity | Fallacy | Fiction | Psychoanalysis

\* motybenyakar@fibertel.com.ar  
cambraBadii@psi.uba.ar

## Introducción

La serie televisiva *Be Tipul* fue creada en Israel en 2005 por Hagai Levi junto con Ori Sivan y Nir Bergman. La trama aborda la historia de un psicoterapeuta que recibe a un paciente por episodio, y tienen una *sesión* de terapia “en tiempo real” que ocupa íntegramente el capítulo de ese día. De lunes a jueves el terapeuta recibe a sus pacientes, y los viernes supervisa sus casos con una terapeuta experimentada.

Se hicieron luego distintas versiones que adaptaron algunos detalles de la historia al contexto de cada país<sup>1</sup>, pero manteniendo el formato original. En este artículo nos ocuparemos de dos de ellas *In treatment* (Rodrigo García, Estados Unidos, 2008-2010) y *En terapia* (Esther Feldman y Alejandro Maci, Argentina, 2012).

Estas series se enfrentan con el desafío de llevar a la pantalla la esencia de la labor terapéutica. Si bien no pretenden poner en escena al psicoanálisis sino un proceso psicoterapéutico, abordaremos el tema desde una perspectiva epistemológica psicoanalítica.

Uno de los ejes centrales de la labor psicoanalítica es ir en busca de la autenticidad de cada sujeto. A través del seguimiento puntual de las tres versiones de la serie, intentaremos analizar los conceptos de *autenticidad* y *falacia* al presentar al psicoanálisis y las psicoterapias en televisión. En este contexto se analizará la función de la ficción en el desarrollo de nuestra práctica cotidiana y como posibilitadora de una genuina transmisión ante un público masivo.

El psicoanálisis da cuenta del abordaje de la subjetividad desde una búsqueda permanente de las vicisitudes del inconsciente propio e idiosincrático de cada individuo. Para existir, el marco psicoterapéutico postula que se debe partir de lo esencialmente auténtico. Volveremos luego sobre esta cuestión.

Pretender abordar lo auténtico en una telenovela, o en una serie televisiva, puede parecer una contradicción, ya que por lo general una de las primeras impresiones es que el ámbito televisivo telenovelado es la distorsión o exageración del acaecer en la “vida real”. Las temáticas de las telenovelas generalmente están elegidas para atraer al público por medio de lo inimaginable de la existencia humana. Exponen experiencias que parten

de lo común para devenir luego extraordinarias y únicas. Esto se puede distorsionar al punto de hacer vivir a cada espectador aquello que no le sucede pero que hipotéticamente podría compartir en situaciones excepcionales con el resto de los humanos.

La esencia de la *distorsión* está en la particularidad de la relación con el objeto. Pero la banalización de las relaciones humanas, como así también su distorsión, no ocurre únicamente en las telenovelas: podría decirse que es cada vez más parte de nuestra cultura. La sociedad, de esta manera, provee una banalización de las experiencias humanas, siendo la televisión y otros medios su vehículo más frecuente. Esta retroalimentación entre fenómenos culturales y productos televisivos, refuerzan la idea de que la televisión no es sólo producto de la cultura, sino también promotora de la misma, transformándose la distorsión en un agente modelador socio-cultural.

Uno de estos mensajes socioculturales propios de nuestro tiempo es la transmisión del psicoanálisis. Podríamos preguntarnos si esta transmisión se puede realizar desde los medios masivos, y cuál sería en ese caso el mensaje que sería deseable difundir.

## Devenir

No podríamos abordar la labor psicoanalítica sin referirnos al *devenir*. Podríamos hacerlo desde la perspectiva de Heidegger (2003) o Badiou (1999), pero preferimos aquí tomar la síntesis de Ferrater Mora, quien plantea que el *devenir* “a veces se usa como sinónimo de ‘llegar a ser’; a veces se considera como el equivalente de ‘ir siendo’; a veces se emplea para designar de un modo general el cambiar o el moverse –proceso que suele expresarse por medio del uso de los correspondientes sustantivos: ‘cambio’ y ‘movimiento’–. Dentro de esta multiplicidad de significaciones parece haber, con todo, un núcleo significativo invariable en el vocablo ‘devenir’: es el que destaca el proceso del ser o, si se quiere, el ser *como proceso*. Por eso es habitual contraponer el devenir al ser en un sentido análogo a como en el vocabulario tradicional se contrapuso el *in fieri* al *esse* –donde el *in fieri* expresa, en rigor, el hecho de *estar haciéndose*” (Ferrater Mora, 1971, p. 783).

Entendemos que la esencia de la labor psicoanalítica es elaborar ese devenir de la vida humana. Si bien algunos autores toman al *ser* en relación con la consistencia, con la idea de encontrar la verdad absoluta, es necesario plantear que entendemos al psicoanálisis como un tránsito por ese devenir que es *ir haciéndose*. El psiquismo va transformándose, y por esta razón la labor terapéutica no se ocupa del *ser* sino del *ir siendo*. Lo auténtico del mensaje de la psicoterapia, entonces, es ese *ir siendo*, y no la aspiración a un *ser*.

¿Cómo puede transmitirse el devenir como esencia de una ficción televisiva que aborde en su trama la complejidad de una psicoterapia? ¿Se puede lograr esto desde lo audiovisual? La pregnancia de la imagen en los tiempos actuales, que puede percibirse desde la educación más temprana, nos conduce no sólo a preguntarnos por su utilización para la transmisión de los contenidos sino también acerca de las maneras en que estas imágenes son utilizadas.

Una historia sencilla, que sólo manifieste la cotidianidad de nuestro pasar por el mundo, no sería suficientemente atractiva a menos que pueda tocar aquellos afectos verdaderos que nos mueven.

Por otra parte, si los tratamientos de los pacientes no deben verse como “casos cerrados”, en relación al *ser*, y a un supuesto lugar u objetivo al cual llegar a través del tratamiento psicoterapéutico, ¿cómo pueden estas series televisivas evitar mostrar *una verdad*, una *esencia del ser*, al que se aspire a llegar por medio de una psicoterapia?

El desafío de las ficciones televisivas en las que se aborda el espacio psicoterapéutico va en esta línea: poder mostrar la autenticidad del devenir terapéutico y no convertirlo en una falacia. Para ello, es necesario que no sólo los contenidos sean auténticos, sino sus dispositivos, o lo que profesionalmente llamamos encuadre.

En el análisis que realizaremos a continuación, haremos especial foco en el recorrido de estas ficciones televisivas en relación al interjuego entre lo auténtico y la falacia, dentro de encuadres que se despliegan en diferentes culturas. ¿Cómo se puede preservar la autenticidad de la relación analítica en una serie televisiva? ¿Cuáles son las características de *Be Tipul* y la adaptación a la norteamericana y argentina en las cuales podemos vislumbrar ambos aspectos?

## La psicoterapia en el cine y las series televisivas

Los medios cinematográficos y televisivos han abordado el espacio terapéutico y la figura del psicoterapeuta al menos un centenar de ocasiones. Desde *Secretos de un alma* (Geheimnisse einer Seele, Pabst, 1926), el primer film en el que aparece en pantalla la figura de un psicoanalista, hasta *Un método peligroso* (A Dangerous Method, Cronenberg, 2011), han pasado por la pantalla del cine numerosos analistas, algunos de los cuales han devenido célebres, al menos como para merecer escritos y hasta estudios especializados (Michel Fariña et al., 2011).

Son muy pocas las ocasiones en las que el cine y la televisión se han impuesto como meta transmitir en forma profunda y auténtica la labor psicoterapéutica.

En el ámbito televisivo, diversos programas llegan a un público masivo que sigue cotidianamente las historias narradas, ya sea con una frecuencia semanal, como en el caso de los unitarios o series televisivas, o diaria, como en las telenovelas.

Actualmente, se calcula que en el mundo cerca de dos mil millones de espectadores ven telenovelas diariamente.

Si bien el análisis de la función de las telenovelas y las series televisivas como expresión y como modelador de la cultura forma parte de una temática importante y sumamente relevante, entendemos que esto excede los alcances del presente trabajo. Sin embargo, no queremos dejar de mencionar que en gran medida, esta cifra manifiesta que la *distorsión* que estos programas de televisión representan o producen con respecto a la vida cotidiana, es inherente a la cultura a la que pertenecen y a la que van dirigidas.

Esto nos lleva a pensar en una de las contradicciones que presenta este análisis: la *autenticidad* de *lo distorsionado*. ¿Puede la distorsión que presenta la televisión, ser al mismo tiempo auténtica? La cantidad de espectadores y el éxito que presentan algunas telenovelas o series televisivas, nos conducen a constatar las dificultades que supone detener o mitigar tal fenómeno *distorsivo*.

Son varios los intentos televisivos que no incurrir en la distorsión ni en la falacia, y que han tenido un gran rating y que se enfrentan con la problemática de la

existencia humana, el sufrimiento, y las diversas modalidades de abordarlos. Algunas de las series televisivas internacionales más recordadas son *La Ley y el orden* (1990-), *Six Feet Under* (2001-2005), *Dr. House* (2004-2012), *Lost* (2004-2010), *Dexter* (2006-2012).

En el ámbito local, la telenovela *Montecristo* (2006) y los unitarios *Vulnerables* (1999), *Culpables* (2001), *Locas de amor* (2004), y *Trátame bien* (2009), han sido exitosos productos televisivos que pudieron transmitir un mensaje diferente.

### Be Tipul, In Treatment, En Terapia

En 1999, el unitario argentino *Vulnerables* representó un evento internacional, e incluso se cree que pudo haber inspirado el desarrollo de la serie israelí *Be Tipul*.

La trama de *Vulnerables* incluía situaciones humanas dentro de una terapia de grupo. La serie tuvo gran popularidad y además fue uno de los primeros intentos de llevar la problemática humana a la pantalla, en medio de un marco terapéutico grupal. Los capítulos se centraban en la problemática específica de cada uno de los integrantes, sin pretender ahondar en la esencia de la labor terapéutica. Por lo tanto la terapia era vista sólo como un encuadre, un marco de respeto, de escucha, de acompañamiento adecuado, ante las problemáticas de los pacientes.

*Be Tipul* (לופיטל, 2005), la exitosa serie israelí creada por Hagai Levi, cuyo título puede traducirse literalmente como “En terapia”, tiene el foco centrado íntegramente en la psicoterapia. Contrariamente a lo sucedido en *Vulnerables*, pretende llevar a la pantalla la esencia de la labor psicoterapéutica individual. El hilo conductor y el foco central de la serie no son las historias de sus personajes sino la esencia de la acción terapéutica, del mismo modo que se transmite la actividad de los detectives policiales en *La Ley y el Orden*, o los médicos en *Dr. House*.

En *Be Tipul* se incluye mayoritariamente el devenir de los procesos psicoterapéuticos de los pacientes que acuden al consultorio de Reuven Dagan. Semana a semana, podemos seguir las sesiones de una joven que

manifiesta su amor por el psicoterapeuta luego de un año de tratamiento, un piloto del ejército israelí, una adolescente, una pareja en crisis y el último día, el propio Reuven Dagan consultando en un espacio de supervisión. En los distintos episodios de la serie se desarrollan además algunas escenas de la vida privada del terapeuta, y se observa el interjuego entre la actividad terapéutica y la trama personal.

La cámara sigue a los actores mayoritariamente con planos cortos, con secuencias largas, en los que pueden percibirse los gestos y las acciones con naturalidad. Los capítulos tienen una duración de 30 minutos y la sesión de psicoterapia se da en tiempo real.

Las adaptaciones norteamericana y argentina de *Be Tipul* mantienen estas indicaciones técnicas y además las coordenadas del guión, entre ellas, la elección de los personajes y el esquema de los días en que atiende a los pacientes, reservando el último para supervisión.

En primer lugar, la exitosa serie israelí fue adaptada en los Estados Unidos por la productora HBO y con la dirección de Rodrigo García, bajo el nombre de *In Treatment* (2008-2010). Por primera vez una serie israelí era comprada por una productora estadounidense. Las dos primeras temporadas fueron hechas adaptando los guiones de *Be Tipul*, y la tercera temporada tuvo un guión independiente.

En Argentina, la serie *En terapia* fue estrenada en 2012 en el canal de aire de la televisión pública, siguiendo los guiones de *Be Tipul* como su antecesora estadounidense.

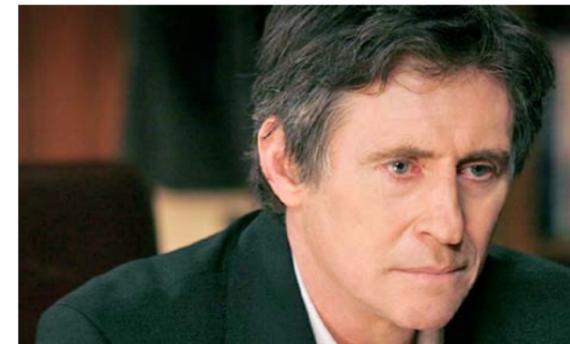
Tomaremos estas tres series (*Be Tipul*, *In Treatment*, *En Terapia*) para el presente trabajo, ya que encontramos diferencias en las adaptaciones del guión y otros detalles de la presentación de la serie que resultan muy interesantes para interrogar las variaciones teóricas y culturales.

Las diferencias entre las tres series televisivas se dan no sólo en las adaptaciones del guión sino también en la elección del protagonista. En *Be Tipul*, el terapeuta tiene un estilo informal. El actor elegido tiene un aspecto bonachón.



En *In Treatment*, la elección de Gabriel Byrne para el papel del terapeuta, que es un consagrado galán maduro de films norteamericanos, nos hace pensar en un estilo del terapeuta más serio y a la vez seductor, cuestión que se ve llevada un poco más allá en el caso de *En Terapia* y la interpretación de Diego Peretti, quien posee un carisma propio y ya había encarnado el rol de un profesional de la salud mental en *Locas de amor* (2004), cuando se dio a conocer que él mismo es psiquiatra de profesión.

El consultorio en que está ambientada la serie también



presenta diferencias, aunque en los tres casos se trata de una habitación que se ubica en la casa del terapeuta, por lo cual muchas veces se escuchan ruidos de la vivienda familiar durante las sesiones, o bien se presentan escenas de la relación del terapeuta con su familia en el momento previo o posterior a las sesiones. Mientras que en *Be Tipul* el consultorio es una habitación sencilla con las ventanas abiertas, a través de las cuales tanto el analista como el paciente pueden verse una vez finalizada la sesión, en *In Treatment* se muestra un interesante diseño arquitectónico que permite diferenciar las puertas de entrada y salida del consultorio. En efecto, los pacientes ingresan por la puerta delantera, donde hay un pequeño sillón de jardín para aguardar, y se retiran por otra puerta que los lleva directamente al pasillo del patio para salir

del terreno, por lo cual si los pacientes llegan antes de que se retire el anterior, no se cruzan en ningún momento. Este detalle de la confidencialidad no es un detalle menor ya que nos indica cómo se construye la escena de la psicoterapia teniendo en cuenta todos los aspectos. En la versión argentina, *En Terapia*, el consultorio está hecho directamente en imitación con el norteamericano, pero se le suman una distinta disposición de los muebles y el protagonismo del sillón de terciopelo rojo, que en contraposición con el sobrio consultorio israelí de *Be Tipul*, nos hace pensar si refleja auténticamente cómo son los consultorios en Buenos Aires.

La disposición de los muebles en el consultorio conlleva a tener en cuenta la distancia que separa a los pacientes del terapeuta en cada uno de los consultorios. En *Be Tipul*, los pacientes se sientan a menos de un metro del terapeuta, se inclinan hacia adelante en el sillón, lo miran a los ojos. La mesa donde se encuentra la jarra con agua y el vaso para que los pacientes está ubicada al costado, en lugar de enfrente como en *In Treatment* y *En Terapia* (es decir, entre el sillón del paciente y el del terapeuta), lo cual permite que la proximidad entre paciente y terapeuta parezca mayor. Evidentemente, los contextos culturales determinan las distancias aceptadas socialmente entre personas conocidas que mantienen una relación profesional.

La apertura del programa también presenta una interesante diferencia. En *Be Tipul* la presentación de los nombres de los actores y miembros de la producción están en medio de figuras de tinta análogas al test de Rorschach, un test psicológico proyectivo que se utiliza para evaluar la personalidad. Estas figuras o formas no son definidas claramente sino que sirven para evaluar la proyección que los sujetos hacen de ellas, y verlas en la presentación de los episodios nos pone en contacto con los propios significados que se construyen en un espacio terapéutico, con la diversidad de miradas y experiencias.

En la presentación de *In Treatment* también figuran los nombres de los actores y miembros de la producción, con la misma música que en *Be Tipul*, pero con un fondo ambientado con ondas de color azul, semejantes al fluir del agua. Este elemento también está presente en los adornos del consultorio del Dr. Paul Weston: barcos, un vidrio con agua similar a la imagen de la presentación,

etc. Esta simbolización a través del agua nos lleva a pensar en el fluir, el devenir de la vida humana en la labor psicoterapéutica, ese *ir siendo* que mencionábamos en la Introducción del presente escrito.

En el caso de *En Terapia*, se ha cambiado la música de apertura y sólo figuran los nombres de los actores sobre un fondo negro, que parece gastado, y el sillón de terciopelo rojo de la escenografía del consultorio. La importancia que se le da a este mobiliario, similar al diván, se puede apreciar no sólo en la apertura sino en toda la gráfica que promociona la serie. Pareciera ser que es un elemento del encuadre que determina de qué tipo de psicoterapia se trata la serie, desde un elemento externo al desarrollo del tratamiento, ya que este no es fácil de determinarse por las intervenciones del psicoterapeuta.

La música incidental también es un elemento que es utilizado sobre todo en *Be Tipul* y en *En Terapia*. Si bien la mayor parte de los diálogos no tienen música ambiental, en determinadas ocasiones, para acrecentar el suspenso o la acción dramática, se escucha una música distinta a la de la apertura, que se percibe como intrusiva, porque la acción dramática ya de por sí es potente. Invade así el espacio analítico con un criterio estrictamente televisivo donde la música viene a suplementar el clima que trasuntan las palabras.

### Yadin, Alex, Gastón

Tomemos puntualmente ahora como referencia una de las adaptaciones de los personajes de las series, que es paradigmática a la hora de investigar las consecuencias de las modificaciones del guión.

En *Be Tipul*, la problemática que trae el paciente de los días martes está muy próxima a la del terapeuta. Yadin es un soldado israelí que acude a Reuven Dagan por primera vez en el segundo episodio de la primera temporada, y tiene lugar el siguiente diálogo a los pocos minutos de comenzada la entrevista:

Yadin: –*Veamos. ¿Me reconoce? Déjeme ayudarlo... “El piloto de la Tonelada”, ¿le dice algo?*

Reuven: –*¿“Tonelada”? No.*

Yadin: –*Inténtelo. Fue hace poco tiempo. Seis semanas.*

Ramallah. *Una bomba que pesaba una tonelada. 12 niños muertos. Una persona buscada herida levemente. CNN, crimen de guerra. ¿El comandante que duerme bien a la noche? ¿Recuerda?*

Reuven: –*Sí, sí. Creo que lo recuerdo.*

Yadin: –*Bueno, ese soy yo. “El piloto de la Tonelada”. ¿No usa demasiado Internet, verdad? Como sea. Alguien en la Fuerza me quiere mucho, porque la semana pasada una foto mía llegó a la página web de un grupo de anarquistas holandeses (...) Así que es posible que mientras estoy sentado aquí, billones de árabes estén bajando mi foto como su fondo de pantalla. Ridículo, ¿no?*

Es importante mencionar que tanto el paciente como el analista comparten una situación común que puede pasar desapercibida si se desconoce el contexto cultural. En Israel, los terapeutas son parte del ejército dado que toda la población tiene que prestar sus servicios obligatoriamente. Los psicoterapeutas pueden integrarse al Ejército mismo o bien desempeñarse fuera de él, en el consultorio, dedicando tiempo de trabajo en su rol de reserva activa. Los códigos compartidos por una misma comunidad y el hecho de compartir las vivencias de un país en guerra, hacen que ambos transiten un trasfondo común que permanece en el tiempo, que actúa como una variable contextual.

Esta variable contextual compartida entre paciente y terapeuta nos enfrenta con el problema de la neutralidad. La interrogación de determinados puntos de inconsistencia en relación al accionar del terapeuta puede ir en esta línea. El psicoterapeuta puede verse convocado desde su doble rol: como combatiente, parte del ejército, y como terapeuta. El hecho de compartir la institución militar con el paciente, en un país en guerra, no es un detalle menor. ¿El analista comparte el sistema de creencias con el paciente? ¿Qué hacer si no lo comparte? ¿A quién acudir si es necesario suspender el secreto profesional con la justificación del potencial daño para sí mismo y para terceros?

La adaptación de Estados Unidos, *In Treatment*, se separa un poco de los códigos comunes entre paciente y terapeuta, ya que el paciente en cuestión, Alex, es un piloto de la Marina norteamericana, mientras que Paul forma parte de la población civil.

En su primera entrevista, Alex se presenta ante el terapeuta Paul Weston como “el asesino de Madrasa” y tiene lugar el siguiente diálogo:

Alex: –*No fue hace mucho tiempo. Un avión de la Marina estadounidense atacó un blanco en las afueras de Bagdad. Inteligencia Naval identificó la estructura como un refugio de insurgentes, un búnker. Resulta que es una Madrasa. Déjeme explicarle lo que es eso. Es una escuela religiosa islámica. Niños, como abejas en un panal, estudiando el Corán. 16 de ellos murieron. ¿Le suena?*

Paul: –*Sí, lo recuerdo, sí.*

Alex: –*Ese soy yo. Yo volé esa misión. El Asesino de Madrasa. ¿Ud. ve internet? Bueno, de algún modo... bueno, no fue realmente de algún modo. Llamemos a las cosas por su nombre. Una filtración, probablemente otra metida de pata de inteligencia. Como sea, me identificaron... como el piloto en esa misión. Y mi foto fue puesta en websites fundamentalistas. Y no hablo de Al-Jazeera. Hablo de websites que están pidiendo mi cabeza en una bandeja. Ofreciendo el paraíso y 40 vírgenes a cualquiera que me rebane el cuello de oreja a oreja. Mire... [Le muestra una foto en el celular] Aquí estoy. No es una foto reciente. (...) Mire. Entonces, mientras me siento aquí a hablar con usted... un millón de fanáticos está descargando mi retrato e imprimiéndolo como blanco para dardos. Hijos de puta tontos.*

Se observa claramente cómo el guión intenta adaptarse lo más ajustadamente posible a los parámetros de *Be Tipul*. Sin embargo, los puntos en común con el terapeuta, y las posibles identificaciones y dilemas que le puedan generar, se alejan en relación a lo planteado por la serie israelí. Al mismo tiempo plantea otros interrogantes de interés: ¿debe el terapeuta hacer una interconsulta o derivación a un psicólogo especializado en temas de la Marina? Y también en este caso, ¿cómo interrogar el secreto profesional acerca de lo que se converse en sesión, teniendo en cuenta que Alex revelará información confidencial de los procedimientos de la Marina? (Montesano y Michel Fariña, 2011)

En el caso de la versión argentina, *En Terapia*, los guionistas han enfrentado un desafío para poder hacer la adaptación del guión. Todo indicaba que para mostrar los dilemas del psicoterapeuta en un caso que involucrara al Ejército, tendría que ser en relación a un militar que haya participado en la represión durante la última dictadura militar argentina, pero los años transcurridos hacía incongruente tal guión.

Eligieron pues a un policía experto en explosivos, teniendo lugar el siguiente diálogo para la primera entrevista de Gastón con el terapeuta Guillermo Montes:

Gastón: –*¿Me reconoce? Le doy una pista. Operativo Hermandad, ¿le suena?*

Guillermo: –*No.*

Gastón: –*Fue hace un par de meses aproximadamente. Un operativo contra el narcotráfico en la Triple Frontera. Un policía experto en explosivos que hace volar un depósito. Varias familias muertas. Un narco que hace un identikit, un narco preso. Los noticieros hablando del experto en explosivos que duerme bien de noche. ¿Le dice algo?*

Guillermo: –*Sí, ahora que me lo dice, creo que algo me acuerdo.*

Gastón: –*Bueno, soy yo. El policía experto en explosivos. Es más, en este momento, ese identikit está cargado en la web. El narco lo subió. Es probable que cuando estamos hablando, los sicarios de los narcos me estén buscando.*

### Autenticidad, falacia, ficción

Para una mejor comprensión del modo en que percibimos la esencia de la serie *Be Tipul* y sus adaptaciones norteamericana y argentina, debemos recurrir a diferentes conceptos.

En primer lugar, se hace necesario determinar a qué llamamos autenticidad:

“Se dice de algo que es *auténtico* cuando se establece sin lugar a dudas su identidad, es decir, cuando se establece de modo definitivo que *es cierta y positivamente lo que se supone ser*” (Ferrater Mora, 1971, p. 253, los resaltados son nuestros).

Esto puede ser analizado en dos aspectos. En primer lugar, en relación a la autenticidad que plantea el espacio analítico, en el cual se espera que el sujeto pueda arribar a una relación más auténtica con su deseo; y en segundo lugar, en relación a la problemática de la difusión del psicoanálisis o de las psicoterapias en la pantalla a través de series televisivas o telenovelas. Efectivamente, podríamos considerar que las telenovelas o series televisivas son auténticas porque *no son* la existencia humana misma, pero la reflejan en algunos de sus modos.

Si partimos del *irse haciendo* de Heidegger, como un modo de *ser*, podremos ver que la transmisión del psicoanálisis no tiene relación con la Verdad, pero sí con lo verdadero. No se trata de arribar a un estatuto ontológico del ser. El psicoanálisis es siendo: no es una verdad revelada, esencial, ontológica, sino un proceso. En este artículo nos cuestionamos en qué medida por medio de la ficción televisiva se puede transmitir el

proceso del devenir en forma auténtica, es decir, en articulación con lo *verdadero*.

Esta autenticidad debe ser vista en oposición a la *falacia*. La versión ridiculizada del psicoanálisis o de algunos psicoanalistas en la filmografía de Hollywood, nos lleva a pensar que toman argumentos falsos para demostrar distintos puntos de vista acerca de la utilidad de la disciplina, centrándose en elementos ajenos.

Por otra parte, muchas veces los psicoanalistas son reticentes a la difusión de su práctica en ámbitos televisivos y en ficciones cinematográficas. No cabe duda alguna de que la intimidad, lo propio y lo singular son cualidades inherentes al psicoanálisis: podría decirse que son sus pilares. Es indudable también que el psicoanálisis transita por lo vivenciado en ese especial proceso o situación, y que hay algo que no puede ser transmitido con palabras para describir tal proceso.

Sin embargo, esto puede ser visto como un tipo de experiencia mística, oculta, inabordable, y este peligro se acrecienta con la concepción de que sólo los psicoanalistas pueden comprender al psicoanálisis. Justamente, el abrir las ventanas del mundo psicoanalítico y de las psicoterapias al público en general es una manera de poder enfrentarse ante la crítica y la evaluación de su existencia, con modalidades que no le son propios. De esta manera, la transmisión televisiva ayudaría a no permanecer en círculos conceptuales cerrados que muchas veces arriesgan un aislamiento respecto de la realidad cotidiana.

Por estas razones, es de suma importancia que el mensaje que se difunda a través de los medios televisivos sea transmitido en forma auténtica, preservándonos de la falacia, entendiendo que se pone en juego la transmisión de conceptos que pertenecen a dimensiones que no pueden ser captadas por la simple mirada o la lógica del lenguaje cotidiano.

Si consideramos a la falacia y a la autenticidad como dos puntos de un mismo continuo, podríamos pensar a la *ficción* en tanto modeladora de la esencia de lo auténtico, ante el riesgo de una distorsión falaz.

La representación ficcional, entonces, puede pensarse tanto en relación a la imagen o al argumento televisivo

que representa una acción dramática, como a la ficcionalización de casos clínicos para su difusión.

¿Cómo puede una ficción aspirar al mayor nivel de autenticidad posible? ¿Y en qué medida la ficción representa lo auténtico? Para poder responder estas preguntas, es necesario tener en cuenta que *la verdad tiene estructura de ficción* (Lacan, 1988). Esta afirmación de Lacan, sin dudas una de las más difundidas en el ámbito psicoanalítico, se refiere a la verdad como efecto del lenguaje, es decir, saliendo de la adecuación o no a una supuesta realidad.

### La (in)autenticidad en las adaptaciones de *Be Tipul*

Como pudo leerse en el detalle de los diálogos del segundo capítulo de la primera temporada de *Be Tipul*, *In Treatment* y *En Terapia*, las modificaciones del guión tienen consecuencias en relación a la autenticidad de llevar el tratamiento psicoterapéutico a la pantalla.

En la adaptación argentina se pierde la esencia de lo que se quiso transmitir en *Be Tipul*, acerca del conflicto que atraviesa un terapeuta cuando debe sostener la subjetividad, lo propio del individuo, y a la vez lidiar con la tensión de los valores de la sociedad en la cual ambos están inmersos. Efectivamente, se pierde algo de riqueza en el dilema que se le plantea al terapeuta. El caso del policía experto en explosivos que realiza un operativo contra el narcotráfico no expone al terapeuta al mismo conflicto que el de la serie israelí. En la versión local, el ámbito no es compartido ya que no sólo el terapeuta no pertenece a la misma institución militar, sino que además el país no se encuentra en guerra, como en el caso de Estados Unidos e Israel. Los posibles dilemas éticos en relación al secreto profesional de las actividades del policía experto en explosivos no tienen la misma fuerza que en el caso planteado en *Be Tipul*.

Así pues, notamos cómo la serie israelí mantiene la atención en la situación que vive tanto el analista como el paciente, dentro de los límites de la ficción. Se pone el acento en la problemática existencial del paciente y justamente ésa es una de las cuestiones más atractivas de la serie: poder ver qué le pasa a la persona, cómo elabora lo vivido y de qué manera esto tiene que ver con la subjetividad del terapeuta.

Si la esencia de la labor terapéutica es ir en busca de lo propio, verdadero y auténtico, en que el placer y el sufrimiento son condiciones inherentes al existir, ¿en qué medida estas series televisivas son consecuentes con esta perspectiva? ¿Hasta qué punto ese movimiento que se propone presentar la esencia de lo propio y subjetivo puede ser llevado a la ficción?

Y más aún, ¿cómo podríamos evaluar tal autenticidad? En primer lugar, analizando si la serie televisiva acompaña la esencia del psicoanálisis. Si el encuadre se ve distorsionado, esto resulta contradictorio con el quehacer analítico; y si el centro de atención se desplaza a la vida privada del terapeuta, también el proceso terapéutico se ve alterado.

En el caso de *Be Tipul* y su adaptación norteamericana y argentina, notamos que la serie televisiva es más auténtica en la medida en que cumple una doble función, sostener el encuadre propio de la realidad sociocultural en la que se inscribe, como así también centrarse en la esencia del devenir humano, es decir, el deseo del paciente. Esto es relativamente independiente de la potencia de la acción dramática, y no depende de ella<sup>2</sup>.

### Conclusiones y propuestas

En la actualidad, enfrentamos el desafío de una era marcada por la velocidad, el mundo cibernético y los medios de comunicación masivos. Esta velocidad alcanza también la difusión de filmes, series televisivas, y otros fenómenos audiovisuales, a los que se accede de manera vertiginosa a través de las redes computacionales. Se ha abierto un canal de información y transmisión de mensajes que ha superado las fronteras idiomáticas, culturales y de pequeños grupos. Ello trae aparejado una tendencia al voyerismo y a la distorsión, con todos los peligros que ello implica.

### Referencias

- Badiou, A. (1999) *El ser y el acontecimiento*. Buenos Aires: Manantial.
- Ferrater Mora, J. (1971) *Diccionario de Filosofía*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Gutiérrez, C.E.F. y Montesano, H. (2008). "Farsa y Ficción. Usurpación y paternidad en la constitución subjetiva", en *Aesthetika*, Revista internacional de estudio e investigación interdisciplinaria sobre subjetividad, política y arte, Vol 4, N°1, Junio de 2008, pp 5-10.
- Heidegger, M. (2003) *Ser y Tiempo*. Madrid: Editorial Trotta.

Ahora bien, ¿qué significa traer a la pantalla la esencia de la psicoterapia y del psicoanálisis? ¿Cuáles son las problemáticas que se ponen en cuestión al llevar la verdadera intimidad al gran público (y no la pseudo intimidad de programas como *Gran Hermano*)? ¿Cómo se puede transmitir con rigurosidad el accionar en una profesión en la que las intervenciones constituyen su riqueza conceptual y teórica, donde todo sucede allí y con la singularidad de un paciente? ¿Cómo estar seguros de que no se distorsione la esencia de la labor analítica?

Con el objetivo de contrarrestar los posibles procesos distorsivos, podemos plantearnos el problema desde el marco psicoanalítico e incluso desde campos disciplinares como la *Bioética* o la *Ecobioética*. Éste es uno de los desafíos que se plantean a estas disciplinas cuando deben salir de los ámbitos puramente académicos y asistenciales para tomar contacto directo con la población y sus problemáticas contemporáneas. El trabajo a través de los medios de comunicación opera no sólo como una instancia de supervisión, sino como un factor de modelación.

Preservar la autenticidad de la relación analítica, enfocando los puntos conflictivos de las adaptaciones de la serie, evitando sancionar lo que es correcto y lo que no, nos permite preguntarnos qué efectos podría tener con los pacientes y las personas que, quizá por primera vez, ven reflejado en una pantalla el devenir de un espacio psicoterapéutico. Las propuestas alternativas que pueden plantearse desde la inclusión de cada una de las distintas disciplinas que integran la *Bioética* y la *Ecobioética*, pueden hacerse en relación a situaciones relativas al devenir, al acaecer o al acontecer humano. Se resguardan así los valores y principios de la práctica analítica, transmitiendo la autenticidad de la labor, y teniendo en cuenta el horizonte de nuestra práctica frente a una audiencia cada vez mayor.

Lacan, J.: (1988) *Seminario 7. La ética del psicoanálisis (1959-1960)*. Buenos Aires: Ediciones Paidós.

Michel Fariña, J.J. (2011). “El analista en el cine. De Pavel Pavlov a Viggo Mortensen: 85 años de terapeutas en escena”, en *Aestbethika*, Revista internacional de estudio e investigación interdisciplinaria sobre subjetividad, política y arte, Vol 7, N°1, Septiembre de 2011, pp 1-7.

Montesano, H. y Michel Fariña, J.J. (2011) *Cuestiones ético-clínicas en series televisivas. Dr. House, In treatment, Los Soprano, Grey’s Anatomy*. Buenos Aires: Dynamo.

1 La serie se replicó luego en Europa Central. HBO produjo una versión local para Rumanía, con el nombre de *În Deriv* (2009); luego para República Checa, *Terapie* (2011), y para Polonia, *Bez tajemnic* (literalmente, “Sin secretos”, 2011). La adaptación serbia, *Na terapiji* (2009), fue seguida por la danesa, *In therapie*, que salió al aire en 2010 y 2011. En 2011 se hizo la adaptación eslovena, también llamada *Na terapiji*.

2 Una de las cuestiones que tiene la ficción es la distancia entre el “como si” y el “as if”, que es una de las manifestaciones de la patología (Winnicott, Kohut). En el tratamiento psicoanalítico, no se puede tratar el “como si” del paciente como un “as if”, ya que el analista duplicaría el “como si”. Si se difundiera un caso donde el analista está absolutamente enajenado de lo que sucede, lejos de la cultura, de la esencia de la problemática, esto se alejaría de la esencia del psicoanálisis. La situación que se quiere presentar en *Be Tipul*, una situación conflictiva entre la propia identidad y el hecho de hacer un acto criminal cuando no está advertido de eso, es radicalmente distinta a la presentada en la versión argentina en la que la problemática del tráfico de drogas no magnifica la esencia del conflicto. Pretender una igualdad entre ambas situaciones en la adaptación de la serie es una de las posibles falacias en las cuales se puede caer.

## Tony Soprano: el hablador

*The Sopranos* | EEUU | 1999-2007

Juan Pablo Duarte \*

Universidad Nacional de Córdoba

Recibido 24 junio 2012; aceptado 27 junio 2012

### Resumen

The Sopranos (Los Soprano, HBO: 1999-2007) constituye un hito fundamental en la nueva edad dorada que la televisión habría comenzado a transitar a partir de la proliferación de series dramáticas producida desde mediados de los años noventa. En la actualidad, las series se presentan como el modo privilegiado de narrar el mundo en una época caracterizada, entre otras cosas, por cierto gusto por lo íntimo. Desde esta perspectiva, la primera sesión de terapia a la que asiste el personaje principal de la serie será abordada en el presente artículo como una efectiva modalidad de tematización de la intimidad que, sosteniéndose a lo largo de todos sus capítulos y haciendo emerger de la figura de este personaje algunos de los rasgos presentes en la subjetividad contemporánea, vehiculará una de las modalidades identificatorias prevalentes en la actualidad.

*Palabras clave:* Series televisivas | Intimidad | Narración | Héroe

**Tony Soprano: the chatty one**

### Abstract

The Sopranos is a fundamental fact in TV series new gold age wich television has started since 90’s. This narrative became a privileged way to show our contemporary world. A world characterized by a certainly taste for intimacy. From this perspective, first therapy session of the main character is considered by this paper a way of studying this intimacy and its topics. This study allows to remark through some qualities of the main character, some characteristics of contemporary subjectivity and one of the identification ways presents in our days.

*Key words:* Television series | Privacy | Narrative | Hero

### The Sopranos y la nueva edad dorada de la tv

Al igual que la novela durante la segunda mitad del siglo XIX y el cine a partir de los años cuarenta, las series americanas se presentan en la actualidad como la forma privilegiada de narrar el mundo. Desde la perspectiva psicoanalítica, Gerard Wajcman agrega que esta forma narrativa expresaría el espíritu de este tiempo y la estructura del mundo contemporáneo. Un mundo regido por la fragmentación, carente de héroes, de puntos de vista y de historias únicas, donde objetos y ciudades sobreexpuestas toman el lugar que otrora ocuparon los personajes<sup>1</sup>.

Este nuevo relato comienza a instalarse a partir de la proliferación de series dramáticas que, desde mediados de los años noventa, hará ingresar a la televisión a lo

que se conoce como su nueva edad dorada. *The Sopranos* (Los Soprano, HBO: 1999-2007), la creación del productor David Chase, constituye un acontecimiento clave en este proceso <sup>4</sup>.

Al finalizar su primera temporada Stephen Holden, el célebre crítico del periódico americano *The New York Times*, se aventuró a considerarla como una de las mayores obras de la cultura popular estadounidense desde la década del ochenta. Transcurrirían siete años desde la publicación de este artículo para que, luego de ochenta y seis capítulos y ante la mirada atónita de más de once millones de telespectadores de todo el mundo, la serie llegara a su fin de manera enigmática. Entretanto, y hasta la actualidad, muchas de las opiniones de la crónica cultural y los estudios del mundo televisivo confirman aquel temprano vaticinio.

\* juanpduarte2@hotmail.com



*The Sopranos* es un relato de casi cien horas de duración poblado de pequeñas y grandes historias. Se trató de un experimento exitoso a través del cual el canal de cable HBO instaló un nuevo modo de hacer televisión apostando, entre otras cosas, a personajes continuos, capaces de sostener un lazo con sus espectadores a lo largo de una gran cantidad de episodios.

Las encendidas palabras que el escritor y periodista argentino Hernán Casciarí escribía en su blog del periódico *El País* –horas más tarde de la última emisión de la serie– condensan algunos elementos que hacen a este particular vínculo: Esta posibilidad narrativa es flamante, y cuando se da además de disfrutar como cerdos nos abre las puertas a una maravilla creativa que otros humanos, en tiempos anteriores, no pudieron experimentar [ ] Se trata de una obra maestra que nos persigue a través del tiempo, que acomoda nuestra madurez a la de sus propios personajes, que trabaja en secreto en la composición de nuestro estado de ánimo aún cuando creemos no recordarlos o no tenerlos presentes.

Me pregunto si estas palabras representan aquello que en la actualidad se espera de la ficción: no sólo una buena historia, sino una buena historia que no termine y se mantenga abierta en un *work in progress* que proporcione horas y horas de satisfacción. Las mismas horas de satisfacción que cualquier canal querría proporcionarles hoy a sus suscriptores. Pero, ¿cómo sostener una historia durante tanto tiempo? ¿Cómo lograr que el espectador encuentre una satisfacción, tan continua como renovada, en sus personajes y los mundos de ficción que estos habitan?

### El recurso a la intimidad

La consulta psicológica a la que asiste el personaje principal de *The Sopranos* constituye un espacio privilegiado para interrogar uno de los tantos aspectos que hacen al gusto del espectador contemporáneo: el gusto por lo íntimo. Una esfera de la vida que, tal como sostiene Paula Sibilía, se exagera a medida que los límites de lo que se puede decir y mostrar se ensanchan, generando una curiosidad que cambia las vidas ejemplares y heroicas por las vidas de gente común o por aquello que de común tiene toda vida<sup>8</sup>.

En este sentido, algunas intervenciones con las que la Dra. Jennifer Melfi (Lorraine Bracco) inicia el tratamiento de Tony Soprano (James Gandolfini), hacen de la consulta psicológica un espacio de exposición de lo íntimo. Un espacio que, entre los tantos que componen las tramas de esta serie, estará destinado a ligar de una manera particular a este personaje con su público.

### El héroe y el silencio

Sigmund Freud, al abordar el análisis de las populares novelas y cuentos de comienzos del siglo XX, señala al narrador como la clave para comprender su efectividad. Este narrador podía ser un héroe situado en el centro del relato o bien un observador que, por fuera de la historia, contara las peripecias de otros héroes. En ambos casos su función consistía en hilvanar la trama del mundo ficcional y proporcionar un punto de vista fijo en torno al cual la historia pueda girar.

La avidez de los lectores, la satisfacción que encontraban en la ficción, se debía a la identificación con un personaje dotado de los mismos atributos con los que adornaban su Yo en la intimidad de sus fantasías<sup>9</sup>.

Aquellos deseos eróticos, ambiciosos y egoístas también llegaban al consultorio de Freud en su expresión más cruda y hubieran causado escándalo de ser conocidos por alguien más. Sin embargo, pululaban libremente bajo la forma de héroes en folletines, cuentos y novelas.

El gusto por ellos no dejaba de ser solidario a una cultura y un contexto histórico en el que no todo

podía ser dicho ni pensado- sin vergüenza y culpa. El arte del escritor consistía en superar este escándalo a través de una técnica de encubrimientos y variaciones, cuya efectividad radicaba en abrir al lector las puertas al goce de sus propias fantasías inconscientes sin remordimientos.

### Un héroe sin tapujos

*The Sopranos*, reposa sobre uno de sus personajes: Tony Soprano que, desde su posición de *capo*, manejará los hilos de *Los DiMeo*, una familia mafiosa de New Jersey<sup>10</sup>. Se trata de un ser poderoso, impulsivo y profundamente cínico. Fuerte y violento aunque, por momentos, puede ser inocente, frágil, bondadoso, leal, sensible y comprensivo. Los atributos de su personalidad son complejos y por momentos contradictorios. Ninguna virtud lo define. A veces actúa como un intuitivo estratega y, un instante después, toma caprichosas decisiones movidas por las causas más fútiles o incomprendibles.



Desde la mirada de Tony conoceremos a Carmela, su esposa, y a todas sus amantes; a sus hijos, a su terrible madre, a su tío, a sus hermanas, suegros, primos y sobrinos. También conoceremos a la familia mafiosa que conduce en New Jersey desde el *Bada Bing*, el strip club regentado por su *consigliere* [asesor] (Steven Van Zandt), donde se encuentra con sus *capitanes*, *soldados* y *asociados*. Además veremos las conexiones de su pandilla con una de las cuatro familias mafiosas neoyorkinas, con la mafia rusa, con el mundo de la política, con diferentes dirigentes sociales, etc.

Restaurants, cafés, supermercados, hospitales, sótanos, muelles y la innumerable cantidad de espacios donde

transcurre la doble vida familiar de Tony servirán de escenario para el despliegue de sus máscaras.

Robert Makee, uno de los guionistas-gurúes de Hollywood, luego de enumerar la cantidad de facetas de su vida, lo señala como el paradigma a seguir para aquellos que aspiren a construir las grandes historias de nuestro tiempo. En una entrevista para el periódico *El País*, relaciona la complejidad del personaje a la duración de la historia que protagoniza: En Los Soprano hay una vida amorosa, una profesional, están el hogar, el F.B.I, la esposa, el psiquiatra, las amantes, los enemigos y demás. Creo que el nuevo estándar para las grandes historias será de cien horas y para eso los escritores tendrán que desarrollar personajes muy complejos que sean capaces de sostenerse durante cinco temporadas, a tal punto que en el quinto año ese personaje tome decisiones que no hubiera podido tomar en los cuatro años anteriores. Eso no puede ser arbitrario, un buen personaje es aquel que toma una decisión a primera vista sorpresiva, pero cuyas motivaciones han estado latentes siempre, aunque no lo hayamos notado .

Tony es un personaje paradigmático, pero el abismo que lo separa de los personajes de ficción caracterizados por Freud es tan vasto como aquel que separa la represiva sociedad victoriana de la actual. A diferencia de aquellos héroes invulnerables, Tony se presenta en todo su prosaísmo y fragilidad. En él no hay ocultamientos ni encubrimientos para superar algún escándalo, su vida está totalmente expuesta.

También está alejado de los célebres gánsters del cine hollywoodense, aquellos antihéroes cuyas figuras cautivaron a muchos, más allá de sus fines espurios o su moral de hampones. A diferencia de Tom Powers (James Cagney), pillo que inaugura el género gánster con *The Public Enemy* (William A. Wellman, 1931), no encontraremos en la pura maldad o el resentimiento el *motto* que guía sus actos. Lejos del Don Corleone (Marlon Brando) de *The Godfather* (Francis Ford Coppola, 1972), prudente y preocupado por la continuidad de su familia, o de Michael (Al Pacino) su pragmático hijo, movido por el afán de dejar atrás un pasado mafioso y conducir sus negocios a la legalidad, Tony no se debe a nada ni a nadie. Estas ficciones –que mira con tristeza desde su tv y que su *consigliere* imita para divertir a la pandilla<sup>12</sup>– muestran historias perimidas, meras reliquias de los buenos viejos tiempos.

### Del héroe al hablador

Una cualidad que comparten héroes y antihéroes es la de no pensar demasiado en sus propios problemas. Tony no responde a esta regla, él es un hombre atribulado. Incluso viola la *omertá* (ley de silencio), piedra fundamental del código de honor siciliano, y se dirige a una psicóloga para tratar un síntoma para el cual no encuentra remedio alguno.

En su primera sesión, relatará a la Dra. Melfi su desamparo ante una realidad que sólo le inspira nostalgia por aquellas ficciones que regulaban a la *cosa nostra* en los años en que su padre fuera uno de sus *soldados*. Tony habita una época en la que el honor, el orgullo y los códigos, formas de existencia de aquello que Lacan denominaría el Otro, han sido reducidos a semblantes que sólo viven en aquellas películas viejas que él mira con tristeza.



En su primera sesión dirá: Es bueno estar en algo desde el principio. Pero llegué muy tarde para eso, lo sé. Últimamente tengo la sensación de que llegué al final. Que lo mejor ya pasó [ ] Pienso en mi padre. Él nunca llegó a la altura que estoy yo, pero de muchas maneras, él estaba mejor. Tenía a los suyos. Ellos tenían sus normas. Tenían su orgullo ¿qué tenemos hoy?

Estas palabras marcan el interrogante de Tony y el síntoma que lo lleva a la consulta: el desvanecimiento. Él está en la cima pero no logra sostenerse en pie como líder de su familia mafiosa ni como padre de su familia real. En determinados momentos comienza a asfixiarse y, sin poder resguardar su imponente figura de padre y jefe de la mirada de los demás, cae al suelo.

Luego de que un psiquiatra descartara cualquier condicionamiento biológico del síntoma que lo aqueja, Tony

será recibido por la Dra. Melfi que, antes que nada, se apresura a apelar a las normas deontológicas para darle toda posibilidad de hablar acerca de sus actividades ilegales.

Ella sabe que se trata de un mafioso –aun antes de escucharlo de la boca de su paciente– y lo deja en claro en una temprana intervención: hay ciertas reglas éticas básicas...que deberíamos dejar en claro rápidamente. Nuestras charlas son confidenciales entre médico y paciente. Salvo en caso de que... si fuera a enterarme...de que, digamos, estuviera por tener lugar un asesinato. No es que digo que así sea, pero si...si un paciente viniera a contarme una historia donde alguien sale herido.....se supone que vaya a las autoridades. Técnicamente .

Con estas palabras Melfi pareciera privilegiar una única vía para responder la pregunta de Tony: el recurso a la interioridad. Ella le ofrece un refugio, similar a aquel que el género de la novela instaló para cobijar la angustia del sujeto moderno, y transforma las sesiones en la esfera a la que el espectador es invitado a ingresar para comprender las acciones exteriores de su paciente.

Con su intervención, Melfi intenta instalar lo que el sociólogo americano Richard Sennett denominó el régimen de la autenticidad, un marco que promete introducir aquello que Tony *realmente es*, preservándolo de la contaminación que implica aquello que él *hace* y que la serie nos mostrará a lo largo de sus capítulos<sup>13</sup>. De alguna manera esta psicóloga se hace eco de uno de los imperativos epocales que caracterizan a la sociedad actual: el empuje a hablar de uno mismo. Ciertamente le ha prohibido hablar de algo, de muchas de las cosas que él hace a los otros, pero con ello lo ha conminado a hablar de aquello que cautiva al espectador contemporáneo. Este espectador, que ya ha visto miles de historias de mafiosos y criminales ahora podrá ingresar a lo que uno de estos seres tiene en su interior: sus sentimientos.

Desde el momento en que Tony es movido a hablar de sí mismo ya no basta con seguir el hilo de sus decisiones y se torna necesario el espacio que exhibe el fuero interno del personaje, allí donde radicaría su última verdad. De este modo, un sinnúmero de movimientos estratégicos, asesinatos, extorsiones, discusiones familiares, noches

de fiesta o accidentes esperan cobrar su significado definitivo en las alusiones que Tony cuele en sus sesiones de terapia.

Pero la terapia será el escenario de una promesa eternamente incumplida. Tony concibe este viaje a su interior con un profundo cinismo. En esta primera entrevista, él clausura el sentido de sus sesiones con estas palabras:

¿Qué pasó con Gary Cooper? El tipo fuerte y silencioso. Ese era el estadounidense. Él no estaba en contacto con sus sentimientos. Sólo hacía lo que tenía que hacer. Lo que no sabían era que una vez que ponían a Gary Cooper.....en contacto con sus sentimientos, no podrían callarlo. Entonces es esta disfunción, y ésa, y *va fangulo*.<sup>15</sup>

En el interior de Tony no encontraremos una novela sino un *blablablá*, por momentos muy ingenioso, en el que ninguna posición se fija. Lejos de ofrecernos la verdad del personaje o el sentido último de su vida, las sesiones funcionarán al modo del *cliffhanger* de la sitcom clásica –una trama central que permanece siempre abierta, generando suspenso e interés en el televidente por la continuación de la historia–.

De esta manera veremos a Tony contar sus secretos y relatar sus problemas cotidianos como lo haría cualquier persona en un *talk show*. Puertas adentro del consultorio, él intentará dejar de hablar como un mafioso para pasar a hacerlo como un cuarentón deprimido, como el hijo de una madre terrible, como un padre que no sabe qué hacer con su familia o como un jefe incapaz de manejar a sus subordinados.



En este espacio Tony producirá una proliferación de identidades caóticas que estarán muy lejos de conducirnos hacia su punto de vista, sus motivaciones o su ver-

dad oculta. En cambio, este buceo por su interioridad lo convertirá en el eje de una maquinaria narrativa capaz de tejer un universo ficticio tan fragmentado y complejo como su propia identidad.

En *The Sopranos* la sesión de terapia se presenta como un espacio útil para la construcción de un personaje y un mundo en el que muchos telespectadores podrán reconocerse ya que, como señala Gerard Wajcman, la ficción serial y el mundo contemporáneo encuentran en la fragmentación un régimen común<sup>17</sup>.

### Una ética de la interioridad

Además de ser un efectivo recurso narrativo, las sesiones de terapia de la Dra. Melfi se sostienen en una posición ética que toma por axioma la existencia de una verdad aséptica alojada en el interior de Tony. Esta suposición le permitirá desatender a las normas deontológicas y recibir en consulta a un criminal cuyos asesinatos (realizados, pergeñados u ordenados) se van sucediendo sesión tras sesión.

El saber que Melfi posee acerca de estos hechos –y la suposición de que seguirán sucediendo durante el tratamiento– se refleja en su indicación de evitar hablar acerca de actividades ilegales. Desde esta suposición Melfi acota aquello que Tony puede decir. Es por ello que, cuando este intenta una interpretación de su síntoma –asociándolo con un episodio que para él denota la caída de aquel mundo mafioso de antaño– se ve impulsada a interrumpirlo. De este modo, aquello que podría haberla movido a la interrupción del tratamiento, solo le impedirá escuchar la manera en que el mundo de su paciente se desvanece junto con él.

Además de autorizarse prescindir de los significantes con los que Tony da forma a su síntoma, Melfi sugiere una solución para mitigar el tiempo de espera que implicará la emergencia de su frondosa interioridad diciéndole: ...con la farmacología de hoy, nadie tiene que sufrir... sentimientos de cansancio y depresión. Paradójicamente, así como el recurso a la intimidad habilitará a Melfi a desoír lo que su paciente dice, el recurso al tóxico le permitirá prescindir de aquello que él sufre.

## El resultado

A partir de su primera sesión Tony emprenderá el camino de un tratamiento interminable donde él solo podrá hablar sobre aquello que de común tiene su vida. En este sentido, el espacio de sus sesiones marcará una diferencia fundamental entre él y el inalcanzable héroe caracterizado por Freud. En sus sesiones él se colocará a la par del espectador, relatando las banalidades que componen su día a día sin llegar jamás a despejar la

supuesta verdad que anida en su interior.

Apelando a lo más vacío de la intimidad esta serie inaugurará un nuevo vínculo con los personajes de ficción. *The Sopranos* empujó a hablar al héroe y, lejos de decepcionar, esta búsqueda –retomada capítulo a capítulo y siempre fracasada– pudo constituirse en un lazo que unió durante ocho años a este personaje con millones de espectadores que, además de historias, se encuentran ávidos de una satisfacción prolongada.

1 Wajcman, G. (2010). Tres notas para introducir la forma “serie”. Revista del Departamento de estudios psicoanalíticos sobre la familia – *Enlaces* [ICF - CICBA]. Año 12 N° 15. Buenos Aires: Grama Ediciones, pp. 150 - 152

2 Siguiendo a Cascajosa Virino podemos ubicar la primera edad dorada de la televisión americana entre finales de los cuarenta y mediados de los cincuenta. Esta etapa está caracterizada por la producción de antologías dramáticas, adaptaciones de obras literarias o de teatro realizadas en directo que tocaban temas de interés social. La segunda edad dorada de la tv comienza en los años ochenta a partir de *Hill Street Blues* (Canción triste de Hill Street, NBC: 1981-1987) drama que abre el camino a nuevos planteamientos caracterizados por la serialidad, la coralidad de sus personajes y la crítica social.

3 Cascajosa Virino, C. (2007) La nueva edad dorada de la televisión americana. *Secuencias*. N° 29 - I semestre 2009. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

4 Si bien es *Twin Peaks* (ABC: 1990-1991), la serie dirigida por David Lynch y Mark Frost, la que marca el inicio de la renovación estética y narrativa que caracteriza a las series dramáticas actuales, sus niveles de audiencia estuvieron acotados a un pequeño segmento de público. Los altos niveles de audiencia obtenidos por *The Sopranos* permiten señalar a esta serie como el acontecimiento que instala esta forma narrativa de manera sólida, abriendo las puertas a la producción de nuevas series que modificarían el modo en que el público se relaciona con la ficción televisiva.

5 Holden, S. Sympathetic Brutes In a Pop Masterpiece (*The New York Times*, 6 de junio de 1999). Recogido el 5/03/2012 de: <http://www.nytimes.com/1999/06/06/movies/television-radio-sympathetic-brutes-in-a-pop-masterpiece.html?src=pm>

6 Cascajosa Virino, C. (2007) La nueva edad dorada de la televisión americana. *Secuencias*. N° 29 - I semestre 2009. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

7 Casciari, H. (2007). The Sopranos. El Fin de Una Década de Mafía Profunda. *Spouler*. Junio de 2007. Recogido de [http://blogs.elpais.com/espouler/2007/06/el\\_fin\\_de\\_una\\_d.html](http://blogs.elpais.com/espouler/2007/06/el_fin_de_una_d.html)

8 Sibila, P. (2009) *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires Fondo de Cultura Económica. P. 41

9 Freud, S. (2006 [1906-08]). El creador literario y el fantaseo. En *Obras Completas*, Volumen 9, Buenos Aires: Amorrortu Ediciones

10 Si bien el orden jerárquico de la *cosa nostra* ubica al *capo* como subordinado al jefe de la familia (*Boss*), Tony ejerce el poder de manera encubierta. Lo hace cediendo esta posición a su tío –un anciano que está siendo procesado por sus delitos anteriores y se encuentra en prisión domiciliaria la mayor parte del tiempo– imposibilitado de actuar o tomar decisiones.

11 Makee, R. Tony Soprano es mucho más complejo que Hamlet (*El País*, 3 de marzo de 2012). Recogido el 12/06/12 de [http://cultura.elpais.com/cultura/2012/03/02/actualidad/1330694525\\_921008.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2012/03/02/actualidad/1330694525_921008.html)

12 En numerosas escenas, Silvio, el consigliere de la familia, imita el patetismo de Michael Corleone cuando pronuncia su famosa frase en *The Godfather III*: “Just when I think I’m out, they pull me back in” (“Justo cuando creo estar fuera... ¡me vuelven a involucrar!”).

13 Sennett, R. *El declive del hombre público*. Citado por Sibila, P. *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires (2009) Fondo de Cultura Económica.

14 Miller, J. A. (2005) *El Otro que no existe y sus comités de ética*. Bs. As. Paidós. P. 309.

15 Las expresiones *Va fangulo* o *vaffanculo* son contracciones de la expresión italiana “vai a fare in culo”, insulto que podría traducirse aproximativamente como “vete a tomar por el culo”.

16 Bonaut Iriarte, J. Grandío Pérez, M. Los nuevos horizontes de la comedia televisiva en el siglo XXI. Revista Latina de Comunicación Social, Vol. 12, Núm. 64, 2009, pp. 753-765. Laboratorio de Tecnologías de la Información y Nuevos Análisis de Comunicación Social España.

17 Ob. Cit. P. 152.

# La Gran Cuestión

## Comentarios sobre la dignidad

*The Big C* | EEUU | 2010-2012

David González\*  
UNC – CIECS – CONICET

Recibido 18 junio 2012; aceptado 27 junio 2012

### Resumen

El presente ensayo aborda una escena de la serie televisiva *The Big C* que enfrenta el tema del derecho a morir con dignidad. Este tópico ha sido de gran relevancia internacional y particularmente en nuestro país, debido a las discusiones en torno a la aprobación de la llamada “ley de muerte digna”. El ensayo trata el concepto de dignidad humana, aportes de la bioética y del psicoanálisis tocando también algunos casos antecedentes a la aprobación de dicha ley.

**Palabras clave:** The Big C | Dignidad Humana | Muerte digna | Psicoanálisis

### The Great Issue. Comments on dignity

### Abstract

This paper takes a scene from the television series called *The Big C*. This scene deals with the human right to dignified death. This topic has acquired international importance, particularly in our country because the recent approval of the law about Dignity in Dying. Concepts of human dignity, bioethics and psychoanalysis are treated. Some cases are mentioned too.

**Key words:** The Big C | Human Dignity | Dignified Death | Psychoanalysis



### Introducción

*The Big C* (Showtime, 2010 a la actualidad) es una serie que encara un desafío complejo: es la primera comedia en tratar un tema no tan pasible de comicidad como es el del cáncer: a partir de un diagnóstico de melanoma terminal en fase IV, relata la vida de Cathy Jamison (Laura Linney), una mujer de Minneapolis (EE.UU.), docente, de clase económica media, esposa de Paul (Oliver Platt) y madre de Adam (Gabriel Basso). Lo paradójico, y nada extraño por cierto, es que ella decide tomar las riendas de su vida, “empezar a vivir”, a partir de que se anoticia de su enfermedad. La gran cuestión queda así planteada: cómo Cathy enfrenta su Cáncer.

\* davidgnzlz@hotmail.com

De todos los tópicos y discusiones que se desprenden de los temas que propone la serie, subsumidos en aquel principal que aborda, quisiera enfocarme en un punto central que una escena toca explícitamente, concerniente a algunos planteamientos abordados por la bioética y relacionados con los derechos humanos. Esta escena nos interpela y nos pone ante una bifurcación en ese camino sinuoso y ríspido que la misma serie se encargó de trazar.

### The Big C

Cathy se ha caracterizado en toda la serie por seguir sus impulsos, con la seguridad de que su vida es corta y el tiempo que le queda es precioso, convencimientos que la llevan a actuar de manera intempestiva, sin cavilar demasiado sus próximos pasos. Y creo que justamente esto es lo que atrae en este personaje: en cada capítulo el espectador casi puede sentir junto a ella el *tictac* del tiempo que resta.

La escena referida pertenece al capítulo 2.11. *Fight or Flight*. Es una escena corta, con excelentes desempeños actorales, cuya fuerza proviene de la condensación del dilema que plantea la serie desde su comienzo y las discusiones acerca de lo que se considera vida digna y muerte digna.<sup>1</sup>

El contexto de esa escena puede resumirse así: Cathy ha comenzado un nuevo tratamiento experimental contra el cáncer. Allí conoce a Lee, un hombre joven dedicado al budismo, con el que va a entablar una amistad apoyada en que ambos comparten el mismo padecimiento. Tiempo después, el tratamiento comienza sus efectos en el cuerpo de Cathy, empiezan a caérseles las uñas, signos positivos que dan cuenta de que dicho ensayo está funcionando, que su cuerpo está respondiendo. Sin embargo, en su amigo no hay efectos, su cuerpo mantiene el silencio. Con lo cual ella queda atrapada en una posición incómoda.

La serie ha presentado a Lee como una persona jovial, positiva, dada al buen humor respecto de su padecimiento. En ese momento entrena para correr una maratón. Sin embargo, a consecuencia de los resultados negativos (o nulos) de dicho tratamiento, Lee ha tomado una decisión: abandonarlo y no recomenzar ninguno más.

Un día, luego de algunos derroteros en la historia (discusiones entre ellos, distancias, reconciliaciones), apenas los primeros rayos del sol despuntan, Cathy golpea la puerta del departamento de Lee. Al recibirla, ella lo embiste con la noticia de que le consiguió un lugar para un tratamiento novedoso y aparentemente efectivo en Alemania, y que el vuelo es esa misma noche, pasaje que ella también se encargó de comprarle.

El diálogo que sigue en la escena entre ambos lo transcribo textualmente:

Lee – *Realmente no te das por vencida, ¿no?*

Cathy – *Es una molesta cualidad que tengo.*

L – *Te dije que no voy a hacer ningún tratamiento más... Estoy en paz con la muerte.*

C – *¡Déjalo ya! ¡Para! ¡Estoy harta de esta charlatanería de tu filosofía budista! ¿Crees que es noble e inteligente tirarse y morir? He visto a un tipo que podría haber sido mi hermano muerto en la calle anoche. ¡No había nada noble en ello!*

L – *No estoy tratando de ser noble, estoy tratando de vivir mi vida. Y por alguna razón, tú no me dejas.*

C – *Porque no estás viviéndola. Te estás rindiendo. Perdí a mi amiga Marlene. Puede que haya perdido a mi hermano. No voy a perderte a ti también. Si te preocuparas por mí, irías. Por favor...*

L – *Sí me importas. Pero esta es mi vida, no la tuya. Y no voy a comprometer mis creencias para que tú te sientas...*

C – *¡Dios, eres un imbécil egoísta!*

L – *No tengo tiempo para preocuparme por nadie más. La vida es demasiado corta.*

C – *¡Vale! ¡Vete! ¡Muere! Estás solo.*

L – *Gracias.*

¿Qué es lo que muestra esta escena? ¿En qué radica su fuerza?

En la discusión que se desata entre estos personajes, se enfrentan tres posiciones, la de Cathy, la de Lee y la del espectador.

La posición de Cathy, en esta escena, podríamos definirla como aquella que pone a la vida humana sobre todo valor, aquella que defiende la vida a cualquier precio.

La posición de Lee, es también la de defender la vida, pero no una vida medicalizada ni imposibilitada por algún tratamiento o terapia invasivos.

La posición del espectador, desde mi punto de vista, es la del desconcierto, y esto al menos por dos razones. La primera radica en que tanto Cathy como Lee coinciden en defender la vida, pero sin embargo se enfrentan, y la primera posición no puede ser conservada junto a la otra. Entonces, ¿cuál es la que defenderá el espectador? La otra razón es que éste se ha topado ya en el primer capítulo de la serie con una situación muy particular: cuando Cathy se entera que tiene cáncer y decide no comenzar quimioterapia o tratamiento alguno, no le cuenta a su familia, ni siquiera a su esposo, ni tampoco se victimiza, porque lo único que quiere es continuar con una vida lo más parecida a lo que fue hasta ese momento. Pero ahora, en la escena en cuestión, Cathy se ubica del otro lado y es ella la que no entiende justamente esa decisión en su amigo, la posibilidad de cada uno de decidir sobre su cuerpo y sobre su vida.

### Dignidad Humana

*Este animal no figura entre los animales domésticos,  
no es fácil encontrarlo,  
no se presta a una clasificación.  
J.L. Borges*

¿Qué es la dignidad humana? Plantear esta pregunta por la ontología conlleva una trampa difícil o imposible de superar en lo formal. El concepto de dignidad humana es un concepto universal pero abstracto e indeterminado, tal como se presenta en la *Declaración Universal de los Derechos Humanos*. La Asamblea General de las Naciones Unidas refiere al concepto con una definición implícita, dado que el mismo posee un carácter de vaguedad necesaria. Aunque no por eso es inútil. Dadas las diferencias particulares de los Estados miembros fue menester no adoptar una definición explícita. Sin embargo, los mismos coincidieron en el uso universal del concepto de dignidad humana. Es en su uso concreto que adquiere una definición clara y precisa, según el contexto histórico, social, cultural y religioso.

Ahora bien, el bioeticista J.C. Tealdi (2008) refiere que la dignidad humana sólo puede aprehenderse desde la “indignación”.

*Toda ética, cualquier ética –sea o no de la medicina y las ciencias de la vida–, requiere no sólo el saber, sino también,*

*y sobre todo, el dar cuenta de si miramos al mundo en el que vivimos con la voluntad o el querer comprender y actuar para cambiar una realidad indignante y por ello injusta. Porque la indignación reclama por el valor incondicionado de lo humano y puede explicar a cualquiera en qué consiste aquello que llamamos la dignidad humana... (Tealdi, 2008: 274).*

En este sentido, en nuestro país, desde el 2010 dicho concepto se ha re-actualizado con un nuevo vigor por las discusiones habidas en torno a la aprobación de la llamada “ley de muerte digna” y por los casos que se erigieron como antecedentes que provocaron estas discusiones, tales como el de Camila Sánchez y el de Melina González, por nombrar los más conocidos y recientes.

Camila nació muerta por mala praxis, fue reanimada y quedó en estado vegetativo. Cuando tres Comités de Bioética declararon dicho estado como permanente e irreversible, fueron sus padres quienes comenzaron a reclamar que se le ponga fin al “encarnizamiento terapéutico” del que era objeto desde hacía dos años, pero los médicos se rehusaban aduciendo que no tenía muerte cerebral. Camila ni siquiera respiraba por sus propios medios. El pasado 7 de junio, ya bajo el amparo de la ley recientemente aprobada, Camila, luego de 3 años permaneciendo en ese estado, finalmente fue desconectada. Su corazón, por segunda vez, dejó de latir.

Melina nació con el síndrome de neurofibromatosis, llevó una vida muy activa a pesar de su tratamiento constante y de varias intervenciones quirúrgicas. En enero de 2011, a los 19 años, es internada definitivamente en estado terminal e irreversible, pero con total lucidez comienza a reclamar por una ley de muerte digna. Los médicos ni siquiera accedían a su pedido de sedación profunda que la llevaría a un coma farmacológico para no sufrir los fuertes dolores que padecería hasta su inminente muerte. El 2 de marzo de ese año falleció, días antes el cuerpo médico accedió a sedarla. Sus familiares continuaron su lucha por la aprobación de la ley de muerte digna.

Vemos en estos casos que, tal como enuncia Tealdi, desde una apreciación por parte de los actores de una realidad indigna, el concepto de dignidad ha cristalizado en nuevos matices con las consideraciones de vida digna, muerte digna, derecho de los pacientes, contrato

de voluntad anticipada (en Córdoba, el pasado 16 de mayo, fue aprobada la norma de contrato de “voluntad anticipada”, que complementa la ley nacional), etc.

Desde una perspectiva kantiana, es dable considerar al de dignidad como un *concepto trascendental*, con lo cual se constituye en el fundamento mismo de lo humano. Como se citó, el valor de lo humano es incondicionado. No siendo un principio lógico del cual se deriven consecuencias, la dignidad forma parte de la noción misma de lo humano. A la vez, es el pivote de las condiciones de posibilidad de la libertad, la autonomía y la igualdad, condiciones indispensables para la concreción de estas ideas (Dri en AAVV, 2010). Es la ética el ámbito en el que será posible dicha concreción, entendiendo la eticidad como radicando en la intersubjetividad, en la que los sujetos se reconocen plenamente a sí mismos como sujetos. “Ámbito que es supuesto, que está desde siempre, que condiciona al sujeto, pero que éste, con su accionar, a su vez transforma” (p. 32).

A su tiempo, Kant distingue el concepto de dignidad del de precio. Éste último corresponde a las cosas, lo que les da el estatuto de intercambiables, y de servir de medios para otros fines. El humano, en cambio, es digno en tanto implica siempre un fin en sí mismo (y no exclusivamente un medio), insustituible y nunca tomado como objeto, cosa ni mercancía. El imperativo categórico como universal y formalmente válido, absoluto, debe abstraerse de la singularidad, es necesario que se abstraiga. La dignidad humana, a la vez que incondicionada, es singular e inapresable en lo formal, lo cual fuerza al concepto al *uso concreto*. Hoy, en el siglo de las tecnologías, podríamos agregar que respecto de las ciencias estadísticas hay algo de lo humano que siempre escapa a la clasificación, a los catálogos, a los números.

Entonces, ¿puede establecerse *a priori* la dignidad? Con la ley de muerte digna se ha garantizado que aquellas personas que se encuentren en determinadas situaciones concretas puedan decidir sobre el inicio (o no), la continuidad (o no) de un tratamiento médico basadas en la información necesaria para tal decisión, pero también, será la subjetividad de cada una de ellas que la lleve a cualesquiera de las decisiones. Entonces, ¿qué es lo que para cada uno significa una vida digna?

Lee es un hombre de deseo, lo extraño es que justamente es esto lo que la serie torsiona con el paso de los

capítulos: se lo presenta como un luchador dado al buen humor sobre la muerte y experimentado iniciador de tratamientos médicos, sin embargo toma esa “decisión final”, ¿cómo puede pensarse este cambio?

Freud (1928, 1930) considera kantianamente a la ética como un interés práctico de la humanidad. Es ético quien es capaz de reaccionar frente a una tentación pulsional interior, sin ceder a ella. La esencia de la eticidad radicaría por tanto, en la práctica de la renuncia a las exigencias pulsionales. Esto es, la entrada en la cultura exige como condición *sine qua non* la renuncia a la plena satisfacción pulsional y el consecuente desvío de la meta sexual a otras metas elevadas o valoradas culturalmente, o a la producción de síntomas.

Por su parte, Lacan (1959-1960) propone una ética del psicoanálisis. Si consideramos a la ética como un juicio sobre la acción y que el psicoanálisis procede, en palabras de Lacan, por un retorno a la acción, retorno consistente en revisarla con un patrón de medida, será ineludible la consideración de una ética psicoanalítica. Este patrón de medida para la acción, es formulado por Lacan con la siguiente pregunta: “¿Ha actuado usted en conformidad con el deseo que lo habita?” (p. 373).

Así, las consideraciones freudianas acerca de la ética tradicional y las consideraciones lacanianas sobre la ética del psicoanálisis radican ambas en la renuncia, pero son radicalmente diferentes, aunque no se contradicen. Si la esencia de la ética tradicional radica en la renuncia pulsional, será culpable aquél que no cumpla esta condición absoluta. En cambio, para el psicoanálisis es culpable quien ha renunciado, quien ha cedido en su deseo.

El deseo se constituye entonces, como la ética del psicoanálisis. El ceder en el deseo, se acompaña siempre, dirá Lacan, de una traición, cuyos matices imaginarios se reducen siempre a una traición fundamental, que es la de no actuar en conformidad con el deseo que habita al sujeto. Estos matices pueden ser las más elevadas pretensiones en nombre del bien, de la moral, del bien del otro, pero que sin embargo no resguardan al sujeto de la culpa de dicha traición.

La posición de Cathy es la del cuidado y preservación de la vida por sobre todas las cosas, posición del juramento

hipocrático podría decirse, que pretende avanzar sobre la posición de Lee.

Lee entonces, no se traiciona a sí mismo en nombre del bien de Cathy, por eso ella lo acusa de “imbécil egoísta”, previa invocación, claro, del Santo Nombre. Lee ya no consiente en ser objeto de la repetición de los tratamientos, que lo llevan de una ciudad a otra sin poder si quiera elegir una. Sin embargo, con su decisión y aún pagando con su vida, elige orientado por su deseo de vivir, aunque ese vivir sea, en palabras de él, “demasiado corto”. Así, paga con el único bien que es dable de considerar, “el que puede servir para pagar el precio del acceso al deseo”. (Lacan, 1959-1960: 382).

#### Referencias

- AAVV (2010) *La dignidad humana. Filosofía, bioética y derechos humanos* (1° ed.) Buenos Aires: Área de Publicaciones de la Secretaría de Derechos Humanos del Ministerio de Justicia, Seguridad y Derechos Humanos de la Nación Argentina, 2010.
- Abrevaya, S. (2012, 10 de mayo) Una ley que vuelve más humana a la muerte. *Diario Página/12*. Argentina.
- Bustamante, S. (2012, 10 de mayo) Melina luchó para todos. *Diario Página/12*. Argentina.
- Carbajal, M. (2012, 10 de mayo) Protege la voluntad de la persona. *Diario Página/12*. Argentina.
- Freud, S. (1928) *Dostoevsky y el parricidio en Obras Completas, Tomo XXI* (2° ed.) Buenos Aires: Amorrortu, 2009.
- Freud, S. (1930) *El malestar en la cultura en Obras Completas, Tomo XXI* (2° ed.) Buenos Aires: Amorrortu, 2009.
- Herbón, S. (2012, 10 de mayo) El dolor mostró el vacío legal. *Diario Página/12*. Argentina.
- Kant, I. (1785) *Fundamentación para la Metafísica de las Costumbres* (6° ed.) Madrid: Espasa-Calpe, 1980. Versión digital disponible en: <http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01362842104592728687891/index.htm>
- Lacan, J. (1959-1960) *El Seminario de Jacques Lacan: libro 7: La Ética del Psicoanálisis* (1° ed.) Buenos Aires: Paidós, 2006.
- Naciones Unidas (1948) Declaración Universal de los Derechos Humanos. Versión digital disponible en: <http://www.un.org/es/documents/udhr/>
- Tealdi, J.C. (dir.) (2008) *Diccionario Latinoamericano de Bioética* (1° ed.) Bogotá: UNESCO – Red Latinoamericana y del Caribe de Bioética: Universidad Nacional de Colombia, 2008.
- Tealdi, J. C. (2008) *Bioética de los Derechos Humanos. Investigaciones Biomédicas y Dignidad Humana*. Recuperado el 28/05/2012 en: <http://info5.juridicas.unam.mx/libros/libro.htm?l=2612>

1 Meses antes a la escritura de este artículo, fue aprobada en la cámara de Diputados de la Nación la ley de “muerte digna”. Esta ley, entre otras cosas, permite a los pacientes rechazar tratamientos médicos que hagan prolongar la vida sin ninguna mejoría para la persona, por lo que evita el “encarnizamiento terapéutico”. Si bien este derecho ya estaba contemplado, a los ojos de varios sectores, no había una ley integral que explícitamente ampare a los intervinientes en estos casos.

# Las huellas de Lynch en la pantalla chica

Twin Peaks | EEUU | 1990-1991

Lucía Benchimol, Juan Manuel Vicente\*

Universidad Nacional de Córdoba

Recibido 18 junio 2012; aceptado 27 junio 2012

## Resumen

El presente trabajo interpela el lugar de las series, en la actualidad, en su forma particular de narrar historias. A partir de los postulados de Wajcman, quien plantea la imposibilidad de hacer una teoría sobre el arte en general, ya que no se podría hablar de las obras del arte, decidimos basarnos en una serie en particular. Así llegamos a Twin Peaks, serie presentada en los 90 por Mark Frost y David Lynch. Durante el tiempo que se prolongó su existencia en la televisión no fue reconocida por sus niveles de audiencia, sin embargo toma hoy una particular preponderancia, al ser una de la primera serie dirigida bajo el estilo narrativo cinematográfico, por este motivo se ha instituido hoy como serie de culto. La pregunta que atraviesa todo el trabajo es sobre si esta serie sutura el sentido o si respeta el vacío y lo hace un lugar operativo, ya que allí encuentra su lugar la pregunta ética sobre las obras del arte.

*Palabras clave:* Arte | Ética | Ficción | Dualidad | Real

## Traces of Lynch in television series

### Abstract

This paper explores the place of the series today, its particular form of storytelling. From the postulates of Wajcman, who suggested the impossibility of a theory of art in general, since no one could speak of works of art, we decided to rely on a particular series. Thus we come to Twin Peaks, in the 90 series presented by Mark Frost and David Lynch. During the time that lasted his life on TV was not recognized at the spectators, but now takes a special prominence, being one of the first series conducted under the cinematic narrative style, which is why today has been established as a cult series. The question that went through all the work is whether this series suture the meaning or if it respects the void and makes an operative site, and instead there is the ethical question about the works of art.

*Key Words:* Art | Ethics | Fiction | Duality | Real

Desde los orígenes de la civilización, la ficción ocupa un lugar preponderante en el imaginario social. Son estas ficciones las que organizan y estructuran una sociedad, proponiéndose como matrices identificatorias. Esto es posible por el lugar que tiene la fantasía en la estructura subjetiva.

Sigmund Freud planteaba que las ilusiones son creencias motivadas en un esfuerzo hacia el cumplimiento de un deseo, pudiendo éstas, prescindir de un nexo con la realidad.<sup>1</sup>

Sin la ambición de ser exhaustivos, podríamos esbozar tres grandes modos de transmitir ficción a los fines de esclarecer la temática.

En primer lugar nos encontramos con la transmisión oral, donde una persona se propone como difusor de una narración. Claramente su auge se vislumbró en la antigüedad, previo a la aparición de la imprenta. Dentro de este grupo podemos señalar también al teatro, donde un grupo de personas, o una persona sola, escenifica estas historias.<sup>2</sup>

En segundo lugar tenemos la tradición escrita, que combinó el nacimiento de la escritura con la tecnología, permitiendo crear la aparatología necesaria para la edición en serie de textos. En el auge de esta tradición, emergen las bibliotecas como espacios literarios.

Por último, como producto de la tecnología, aparece la posibilidad de captar una imagen en movimiento,

\* luciabenchimol@hotmail.com  
jvicenterod@hotmail.com

con sonido, en una cinta, para ser posteriormente reproducida. En una primera etapa, emergen como producto de este movimiento los cines.

En todos los casos mencionados podemos observar la aparición de un espacio social de producción o recreación de estas narraciones, lo que nos permite sostener que desde sus orígenes, la ficción ha motivado algún grado de sociabilización. En esta instancia cabe preguntarnos cómo se enmarca la ficción televisiva en este proceso y de qué manera se materializa la experiencia social, ya sin la existencia de un espacio compartido, a que hacíamos referencia.

Podríamos comenzar hipotetizando que el éxito en la difusión masiva de las series se constituye en un doble movimiento. Por un lado hacen visibles los síntomas actuales, característica compartida con la narrativa cinematográfica. Por otro, su estructura formal, posibilita una respuesta inmediata a la demanda de la época. Este formato permite a los televidentes ver fragmentos de una historia, en cortos lapsos de tiempo, donde no se produce un cierre definitivo, sino que continúa en el próximo capítulo, respondiendo a la infinitización y el frenesí de la época.

De este modo, con las series, la producción de ficción toma una nueva forma estética y narrativa, convirtiéndose en el formato más elegido del momento, provocando que grandes directores como David Mamet, Allan Ball, David Lynch, Michael Mann, y reconocidos actores como Glen Close, Alec Baldwin, Kiefer Sutherland y Steve Buscemi se trasladen a la pantalla chica.

Este cambio no es solo un pasaje de actores y directores a la pantalla chica, sino que surgen distintos recursos estilísticos del cine en la televisión, otorgándole un prestigio del que, hasta el momento, solo gozaba el cine.

Según el director Joss Whedon, Buffy (Showtime 1997-2003) y Firefly (Showtime 2002) *la TV "es el único lugar en que los autores pueden controlar en alguna medida el destino de su obra y obtener algo cercano al respeto"*.<sup>3</sup>

Si las historias de Hollywood manejan un código de representación centrípeto y homogéneo, versando sobre los mismos cánones con el objetivo de no perder la inversión que se realiza en cada película. Las series se presentan como escenario propicio a una flexibilización discursiva, con nuevas formas de narrar.

Una serie de televisión consta de un determinado número de episodios, que conforman una temporada, y se caracterizan generalmente por tener una unidad narrativa independiente, que a su vez, conforma una historia general. Dependiendo del éxito y la recepción del público que tengan, las series pueden seguir al aire o ser canceladas.

Surgen así en el imaginario social, personajes tan memorables como el Agente Cooper (Twin Peaks), Dr. House, Jack Bauer (24), Jack (Lost), Carrie (Sex and the city), Charlie Harper (Two and a half men), Toni (The Sopranos) etc.

En este contexto ya no nos sorprende que series surgidas en la red, historias cinematográficas, libros de gran repercusión, blogs o incluso de redes sociales como Twitter, salten a la televisión, al estilo Quarterlife (NBC, 2008), Dexter (Showtime, 2006-11), \$#\*! My Dad Says (CBS 2010-11), etc.

El televidente que comienza a ver el primer capítulo de una serie no sabe, al igual, en muchos casos, que los mismos autores, cuándo terminará, ni de qué manera. La continuidad de la misma, la aparición o desaparición de personajes y los giros que tome, estarán inevitablemente determinados por los niveles de audiencia y aceptación del producto.

La complicidad y relevancia que cobra el espectador con su sola presencia, la que compromete semana tras semana frente a la pantalla, favorece su identificación e incluso su fanatismo no solo con la serie en general, sino con algunos de sus personajes, los que a lo largo de las distintas temporadas adquirirán una profundidad y características más distintivas.

Ya vimos cómo las características estilísticas, y el lenguaje de la pantalla chica cambiaron, tomando como base al cine. El psicoanálisis nos brinda elementos para interpretar estos fenómenos y a su vez se sirve de éstos para interpretar la época.

El psicoanalista Gerard Wajcman, quien ha estudiado minuciosamente las posibles articulaciones entre el psicoanálisis y el arte, plantea que el arte no existe, lo que existen son las obras-del-arte. De esto se derivan dos consecuencias: ninguna obra tiene valor de ejemplo, cada obra es la cosa misma. En segundo término,

ninguna teoría del arte puede ser más que teoría de las obras.<sup>4</sup>

Las series como síntomas del mundo necesitan de un saber que las interpele en aquello que muestran o sugieren. Para explicar por qué se representa algo que está ausente hay que tener en cuenta que para el psicoanálisis la estructura no es solo significativa, sino que incluye el *etc.* bajo la forma de objeto a. *En términos derridianos podríamos decir que la cosa se desliza entre las palabras y las cosas, entre lo real y el significante, es una presencia diferida a partir de la cual siempre existe la postergación del encuentro con la cosa misma.* (Mariana Gómez<sup>5</sup>)

Frente a este vacío aparecen dos tipos de construcción posible, una donde el vacío toma lugar de mostración en la obra y otra donde el vacío es tapado por la representación.

La fantasía proyecta sobre lo real la forma de realidad constituida provocando un cierre de sentido, así como el arte basado en la imagen brinda la ilusión de plenitud, a partir de una identificación imaginaria. Los artistas simbolizan el momento en que la pulsión rodea la cosa.

A partir de esto se deduce que ya no se trata de que la obra muestre o refleje la sociedad, el mundo, sino de que la obra tiene la capacidad de transformar nuestra mirada, da a ver más allá de sí misma. *El arte no reproduce lo visible, vuelve visible* (G. Wajcman<sup>6</sup>).

Podríamos postular que si se consume tanto este producto es en motivo de las identificaciones que producen, sin embargo éste sería un análisis reduccionista. Según el crítico de cine cordobés, Roger Allan Koza, *más que verse representado en un relato se trata de un juego interactivo entre las imágenes y el inconsciente del espectador, por el que este último identifica las fuerzas simbólicas que determinan en parte su propio deseo.*

Con la intención de circunscribirnos en ése *obra por obra* que propone Wajcman, tomamos la obra Twin Peaks para orientar este trabajo, e indagar a partir de una obra concreta los postulados teóricos expuestos.

## Del obra por obra, twin peaks

Twin Peaks se presenta a principios de 1990, como una serie dirigida por David Lynch, director hasta ese momento exclusivamente de cine y Mark Frost, productor de televisión. La película Terciopelo azul (Blue Velvet, 1986) es el antecedente directo en cuanto a ambientación y concepto. Se trata de una serie de treinta capítulos, exhibidos en dos temporadas, la primera bajo la dirección exclusiva de la dupla Lynch y Frost, y la segunda bajo la dirección mayoritariamente de otros directores.

En el primer capítulo podemos observar la siguiente sucesión de escenas: primero, una persona con gesto amable prepara el desayuno. Luego, un lago a la orilla de un bosque en una mañana nublada. Por último el cadáver de una joven es encontrada en la orilla del lago envuelta en nylon.

El director nos muestra en primer término a la víctima del homicidio, la joven Laura Palmer (Sheryl Lee), cuya imagen se oscurece, capítulo tras capítulo, cual retrato de Dorian Grey.

Las referencias a lo que subyace, a lo otro, a la dualidad es constante, resultando notoria incluso en el nombre de la serie: Picos Gemelos. Esta tendencia se hace más palpable, en la medida que Lynch toma un crimen de la calle y a través de juegos estéticos lo lleva a un estilo particular de suceso donde el asesino no mata por un motivo personal. Nos narra así la historia de un crimen que no responde a fines pasionales, ni ideologías, un crimen inducido por una posesión demoníaca.



El director acentúa este recurso por medio de un juego de imágenes donde la figura de Laura cobra distintos sentidos, por un lado, al final de cada capítulo la imagen se centra en un retrato de ella coronada y radiante, produciendo un cierre de sentido que se reabre en cada

episodio. Por otro lado la aparición de Maddie, prima de Laura (interpretado por la misma Cerril Lee) permite una mayor contraposición con la figura de una Laura cada vez más humana y decadente. Vemos otra vez aquí el contraste, entre esa imagen de la foto de Laura sonriendo con su corona, imagen que nos connota inocencia, pureza, alegría; en contra punto con el modo en que la vamos conociendo, cada vez más mundana, extraviada en su posición de goce.

El filósofo esloveno, Slavoj Žižek<sup>7</sup>, ha estudiado en profundidad a David Lynch como autor, y a *Twin Peaks* como obra, en particular. Él plantea que Lynch produce una ruptura en la linealidad del nexo causal, por la que resulta inconmensurable la reacción de la mujer ante el impulso o señal recibida. Esto lo vemos manifiesto en Laura, su posición dominante respecto a Bobby (Dana Ashbrooks), el novio despechado que vende drogas para tratar de satisfacerla; su tierna relación con el motociclista James; su sometimiento masoquista a Leo; su fascinación por relatarle su vida sexual al doctor Jacoby (Russ Tamblyn). En cuanto al lugar del mal en esta trama, vemos cómo la informalidad caótica de los fenómenos hace visible la imposibilidad de la representación de la idea cosa suprasensible. Con ello lo sublime se acerca al mal, mal cuya naturaleza es espiritual. El hecho de que el mal no sea bello implica la imposibilidad de ser representado, es más puramente suprasensible que el bien. Así, Žižek termina concluyendo que en la serie se presenta una inversión en cuanto a esta lógica. El mal se simboliza como una entidad invisible en el agente Cooper, su fuerza sobrenatural externalizada y en Leland como un cuerpo poseído que le induce a cometer el terrible asesinato. Es una característica de esta serie transmitir la dimensión espectral de lo real.

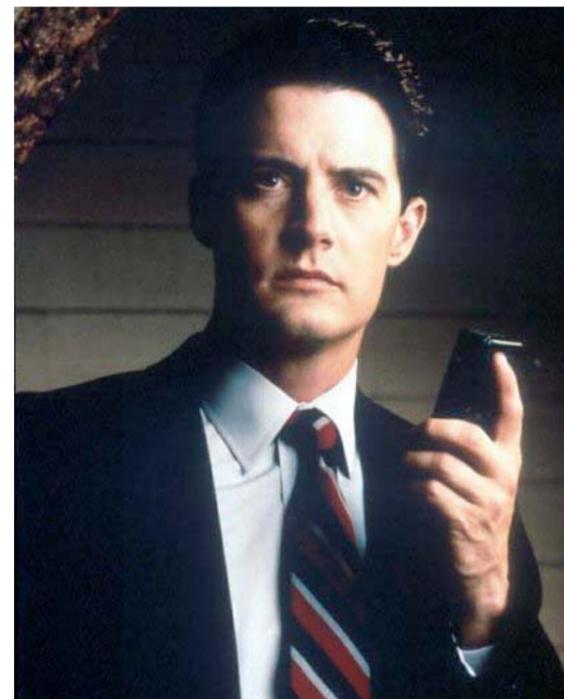


Esta historia está plagada de personajes marcados por distintas particularidades físicas o psíquicas: Margaret Lanterman (la enigmática mujer del leño); el excéntrico psiquiatra, Dr. Jacoby; la Sra. Hurley, obsesionada con sus cortinas quien luce un parche en su ojo; Leland Palmer y sus fantasmas. La aparición de figuras fantásticas en los sueños del Agente Cooper es tomada con naturalidad por la trama de la historia. A lo largo de los episodios el espectador se sumerge en el más profundo averno, oculto detrás de la vida cotidiana de un pueblo que, a simple vista, no despierta mayor interés.



Como si este desfile fuera insuficiente, Lynch suma, a los personajes diurnos, otro grupo que surge de los sueños del Agente Cooper. El inquietante enano del cuarto rojo, que revela a Cooper en un inglés incomprensible, que solo puede ser leído en subtítulo, el nombre del asesino sin que pueda recordarlo. Žižek articula este momento con los conceptos de Lacan, el inglés incomprensible es traducido por el subtítulo, por el gran Otro. Por otra parte, podemos mencionar también al gigante que se aparece con nueva información para Cooper, complementando esta constelación de personajes, sin desentonar.

Es innegable que el director cumple con la premisa del escritor americano, ícono de los cuentos de misterio, H. P. Lovecraft, quien sostenía que no importa tanto la lógica del desenlace como la atmósfera del recorrido, resultando en algún punto irrelevante quién mató a Laura Palmer, a la luz de los oscuros motivos que los diversos sospechosos van revelando a lo largo de la trama para cometer el hecho.



*Twin Peaks*, dirigida por Lynch, nos permitió conceptualizar los puntos de encuentro entre la semiótica, el psicoanálisis y el arte. David Lynch tiene el merito de

no tentarse a cerrar la brecha entre lo real y el nivel de la realidad, separándose de la idea de seguir el sentido. Plantea el goce de la mujer, en el sentido de Lacan, como el significante mujer ausente, subrayando esa ausencia, acrecentándola. Deja al descubierto en esta obra el signo con su parte silenciosa.

*Twin Peaks* produce, en escenas como la del sueño de Cooper, una vibración semántica, conmueve al cuerpo por vía de la perplejidad y permite que este signo se complete en la mente del intérprete, dejando lugar a la semiosis infinita.

Entonces, si siguiendo a Lacan, la ética se orienta hacia lo real, podríamos preguntarnos, si esta serie permite algún tipo de encuentro con lo real. Para responder esta pregunta tendríamos que primero postular que el encuentro con lo real es contingente, o sea que dependerá de cada espectador. Sin embargo, podemos decir que Lynch no sutura esta posibilidad, respeta lo imposible, dejando el espacio necesario para que el espectador quede interpelado. Podríamos decir, siguiendo a Wajcman, que esta serie transformó el modo de ver dentro del mundo de las series, al dar a ver más allá de sí misma.

#### Referencias

- Lacan, Jacques (1959-1960) *La ética del Psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, Jacques (1964) *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Lynch, David; *Twin Peaks*. Estados Unidos: ABC, 1990-1991
- Wajcman, Gerard et. al. (2005) *Arte y Psicoanálisis. El vacío y la representación*. Córdoba: Editorial Brujas.
- Žižek, Slavoj (2003) *Las metástasis del goce*. Buenos Aires: Paidós.
- 
- 1 Freud Sigmund (1927) *El porvenir de una ilusión*. Buenos Aires: Amorrortu Editores
- 2 Ferrater Mora, José (2008) *Diccionario de Filosofía Abreviado*. Buenos Aires: Debolsillo
- 3 Graña Dolores (2008) *La gran telenovela americana*. Recuperado el 20 de Junio de 2012, en <http://www.lanacion.com.ar/979072-la-gran-telenovela-americana>
- 4 Wajcman, Gerard (1998) *El objeto del siglo*. Buenos Aires: Amorrortu Editores
- 5 Gómez Mariana. Lacan y Derrida. Una relación signada por la Différance. Recuperado el 20 de Junio del 2012, en <http://revistas.unc.edu.ar/index.php/astrolabio/issue/view/22>
- 6 Wajcman, Gerard (1998) *El objeto del siglo*. Buenos Aires: Amorrortu Editores
- 7 Žižek, Slavoj (1989) *El sublime objeto de la ideología*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores Argentina

# La solución de Sheldon Cooper

The Big Bang Theory | EEUU | 2007-

Eugenia Molina\*

Universidad Nacional de Córdoba

Recibido 16 junio 2012; aceptado 27 junio 2012

## Resumen

El presente trabajo aborda el éxito de una de las comedias americanas más vistas en la actualidad, analizándola desde una perspectiva psicoanalítica. Partiendo del enunciado de Jacques Lacan sobre la pluralización de los nombres del padre, la diversidad de identificaciones y sus efectos, se interroga la posición de los personajes. En medio de un mundo tecnológico cuatro científicos y una mujer irán encontrando herramientas válidas para inventarse una solución que le permita vivir, por supuesto que a su modo, un poco por dentro del mundo y en mayor consecuencia con su deseo.

*Palabras clave:* Series televisivas | Identificación | Interpretación

## The Sheldon Cooper solution

## Abstract

This paper deals with the success of one of today's most popular American comedies, analyzing it from a psychoanalytic perspective. Starting with Jacques Lacan's principle on the pluralisation of the names of the father, the diversity of identifications and their effects, the characters' positions are questioned. In the midst of a technological world, four scientists and a woman will gradually find the necessary tools to invent a solution that will allow them to live –their way, of course- a little more from within the world and more in consequence of their wishes..

*Key words:* Television Series | Identification | Interpretation

“La serie americana es el *relato del mundo* de nuestra época. Tendríamos razón en decir que nuestro mundo está estructurado como una serie americana.  
Gerard Wajcman, *Tres notas para introducir la forma serie*

## Del Nombre del Padre a la pluralización de los nombres del padre

La época y sus expresiones, nos provee gran número de ejemplos de eso que Jacques Lacan llamó la pluralización del Nombre del Padre. Si bien está planteado claramente a la altura de su Seminario *Los nombres del padre* (2006), ya se esboza en *Los complejos familiares...* de 1938 y luego en su *Seminario La Angustia* (1962-1963), eso que hoy conocemos como el desfallecimiento del reino del Nombre del Padre.

Podemos leer con Lacan que la época de ese reino corresponde a la época freudiana del psicoanálisis y a sus historiales clínicos, donde nadie dudaría que la conversión histérica resulta un claro ejemplo de un síntoma organizado por el padre.

A partir del desfallecimiento de este nombre como Uno y su consecuente pluralización pulverización, ingresamos a la época lacaniana del psicoanálisis en la cual contamos con que no hay un Otro garante que organice la existencia del mundo y a eso le llamamos la inexistencia del Otro (Miller, 2005).

\* eugemolina69@hotmail.com

## Las identificaciones y el mercado

Nos encontramos entonces con la época de las pluralizaciones, y en esto ingresan fundamentalmente las identificaciones, como efecto de ese estallido del signifi- ficante del Nombre del Padre que era vector único de la autoridad. Hoy no se trata de la identificación al Uno o al Amo solamente, sino que encontramos una gran variedad de posibilidades. Situación que el mercado ha sabido explotar muy bien y generar ofertas en las que los sujetos se encuentran reflejados, compartiendo uno o varios rasgos, fenómeno que produce efectos de iden- tificación.

Dentro de las posibilidades que el mercado ofrece al respecto nos encontramos con las series de televisión.

Una de las *sitcom* más vistas de la época, estrenada en 2007 cuyo contrato con CBS para temporadas se extiende hasta el 2014 es *The Big Bang Theory*. Pareciera que promete ser la heredera de las exitosas *Seinfeld*, *Friends* o *The Nanny*.

¿Desde qué perspectiva analizar este fenómeno en el que tanto jóvenes como adultos siguen afanosamente, adoptan a los personajes, se identifican con ellos muchas veces, permitiendo así que año a año se renueve una temporada más?

Es importante para un psicoanalista esta lectura, debido a que la identificación nombrada a partir de un signifiante es lo que posibilita que un sujeto pueda ingresar en el engranaje de los discursos. De hecho, es lo que muchas veces intentamos promover en la clínica, que un sujeto que carece de un nombre que le de consistencia a su ser, pueda asirse de un signifiante que lo nomine (Miller, 2005b).

## Cuatro más uno

En *The Big Bang Theory* nos encontramos, podríamos decir, con cuatro personajes más uno, los cuatro científicos *nerds*, y la joven vecina incauta del saber científico que conmueve y descompleta al grupo.

Leonard (Doctor en Física Experimental), Sheldon

(Doctor en Física Teórica), Howard (Ingeniero Aeroespacial) y Raj (Astrofísico) son cuatro jóvenes que no superan los 26 años y que se encuentran en la vida a partir de su trabajo en la universidad.

Los encuentros de estos jóvenes se suceden en el bar de la institución, o en la casa de alguno de ellos o de su vecina Penny, en una tienda de *comics* o en alguna sala de cine en la cual proyectan una película de sus sagas preferidas, tales como *Viaje a las estrellas* o *La guerra de las galaxias*.

El modo en que estos cuatro científicos jóvenes se relacionan entre ellos es a través de los videojuegos: *Wii*, *Xbox* y *The World of Warcraft*, *Halo*, etc., no pudiendo encontrar generalmente otro modo de discurso en el cual ubicarse e interactuar entre ellos.

Sólo a través del discurso de la ciencia, llevado a su máximo nivel de escotomización, o bien a partir de estos juegos virtuales los personajes hablan entre ellos, sumidos en un mundo tecnológico tan atrapante como condicionante a la hora de regular sus vidas de relación, en especial la relación al otro sexo.

Estos jóvenes se identifican a ese discurso amo, tanto el de la ciencia como el de la tecnología, y la serie nos muestra cómo desde un principio ese es su único modo de hacer lazo.

Sin embargo, la aparición de su linda y despreocupada vecina, quien se encuentra totalmente ausente del interés científico de sus amigos, pero no tanto de su relación a la tecnología; viene a conmovier esa hermandad *nerd*, produciendo de alguna manera que se dibuje el rasgo diferencial de cada uno de los personajes.

Así los cuatro científicos ya no serán los mismos cuatro: sino que serán el obsesivo y enamorado Leonard, el inhibido y confundido sexualmente Raj, el anticuado y desesperado Howard y, quien se lleva las mejores críticas de la serie, el superdotado y soberbio Sheldon.

La aparente coagulación de una identificación grupal comienza a resquebrajarse, mostrando a lo largo de los capítulos que cada personaje va perfeccionado su rasgo propio, más allá de una nominación grupal. Complejización que va en aumento a medida que co-

mienzan a incorporarse nuevos personajes femeninos a la historia.

## Uno entre otros

El sesgo que toma la serie ubicada en las coordenadas de la época es el de la pluralización de las identificaciones, en un universo que vale tanto la más innovadora y condensada teoría astrofísica, como el último nivel alcanzado en el *Warcraft*. No hay un nombre que ordene lo que podría considerarse el éxito, puede valer tanto uno como el otro, siendo esta una característica propia de la premisa lacaniana: el Otro no existe. Es decir, no hay uno que encarne el vector que orienta al mundo, puede ser una teoría científica tanto como un videojuego.

Si bien en la serie queda claro que no hay el Uno que orienta, también aparece de manera graciosa pero no menos contundente, que la presencia femenina se encarga de descompletar, de conmovier el espíritu de grupo y de cuestionar aquellas máximas que antes de su presencia parecían inamovibles. Así, cuando Penny invita a salir a sus amigos y ellos responden que no pueden porque es miércoles, ella insiste: qué importa que sea miércoles. Sheldon dictamina que los miércoles son noche de *Halo*. Pero Penny con su perseverancia femenina insiste: ¿por qué no pueden jugar *Halo* mañana? Todos se miran, pero nadie tiene una respuesta y aunque Sheldon argumente que es imposible porque los jueves es noche de pizza, el efecto provocado es que la rutina a veces puede romperse.

Así la infinitización de Sheldon y su imposibilidad de interpretar al otro, ya sea el humor o la ironía, termina muchas veces encontrando un borde, un freno en una pregunta falsamente ingenua de su vecina.

Podemos decir que Penny, con su semblante despreocupado pero siempre atenta a sus compañeros, es quien interpreta al grupo, si es que tomamos la interpretación en el más estricto sentido milleriano, como una interpe- lación al goce (Miller, 1996).

## La solución de Sheldon Cooper

*The Big Bang Theory* se está consagrando como la *sitcom* más vista en este momento. ¿Qué es lo que atrapa al público en general? Por una parte el lenguaje tecnológico y virtual, su manejo de las redes sociales, de las últimas novedades en videoconsolas y videojuegos, el fanatismo por determinados *comics* y *films*, provocan un diálogo con el espectador: desde los adultos fanáticos de *Star Wars* hasta los pequeños seguidores de *Age of Conan*, o cualquier sujeto que en la actualidad se considere medianamente conectado por *Facebook*, *Twitter* o *My Space*.

Sin embargo no podría decirse que basta esta identifica- ción imaginaria para provocar este éxito.

Seguramente habrá muchas explicaciones desde diferen- tes marcos conceptuales. Sin embargo, pienso que hay un punto que un psicoanalista no podría dejar de tener en cuenta, y es cómo un sujeto puede hacerse un nombre que establezca su locura, y que esto le dé un lugar en el mundo.

*The Big Bang Theory* trata, sin tocarlo directamente, el tema de la segregación, y cómo un sujeto que no consiente al lazo social, que no tiene posibilidad de integración, encuentra en toda esta parafernalia tecnológica y científica, herramientas válidas para inventarse una solución que le permita vivir, por supuesto que a su modo, un poco por dentro del mundo.

Así Sheldon, es el Doctor Sheldon Cooper, aspirante a premio Nobel en Física, y para él vale ese nombre como motivo de su vida, aunque nunca lo consiga.

Claro que inventarse una solución de este tipo no es algo que logra solo, sino que cuenta con otros que son un poco como él, pero no exactamente iguales.

Y entre esos otros, Penny, que es quien más cuestiona el modo de vida cerrado e intolerante de Sheldon, al hacerlo le permitirá, aunque parezca paradójico, tener una vida un poco más vivible, parecerse un poco más al resto, sin que eso signifique sobreadaptarse absolutamente.

## Referencias

- Lacan, J. *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 10: La Angustia*. Bs. As.: Paidós, 2006.
- *De los Nombres del Padre*. Bs. As.: Paidós, 2006.
- *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 23: El Sinthome*. Bs. As.: Paidós, 2006.
- Miller, J-A. *Entonces Shbb...*, Bs. As.: Eolia, 1996.
- *De la naturaleza de los semblantes*. Bs. As.: Paidós, 2001.
- *El Otro que no existe y sus comités de ética*. Bs. As.: Paidós, 2005.
- Una Fantasía en *Revista Lacaniana de Psicoanálisis*. Bs. As. EOL. Año 3, N°3, 2005

# Cualquier semejanza con la realidad es pura coincidencia

*Okupas*, Argentina, 2000 | *El Puntero*, Argentina, 2011

Paula Guzmán\*

Universidad Nacional de Córdoba

Recibido 13 junio 2012; aceptado 27 junio 2012

## Resumen:

Desde el punto de la ficción, se aborda la temática y el estilo de dos series argentinas: *Okupas* y *El Puntero*, planteando las implicancias éticas y políticas del psicoanálisis. Se toman dos perspectivas: la ficción que construyen las series sobre los temas sociales y las ficciones que construye cada sujeto, en cuanto al real que bordean, teniendo en cuenta su irrupción en momentos políticos y sociales de relevancia en Argentina.

*Palabras clave:* Psicoanálisis | Ética | Política | Ficción | Real

**Any similarity with reality is mere coincidence**

## Abstract

From the angle of fiction, the subjects and style of two Argentine series: *Okupas* and *El Puntero* are approached, putting forward the ethical and political implications of psychoanalysis. Two points of view are taken; the fiction that builds the series on social matters and the fictions that each subject builds, regarding the real they avoid, considering its irruption in moments of political and social relevance in Argentina

*Key words:* Psychoanalysis | Ethics | Politics | Fiction | Real

Tomando la premisa de Lacan “mejor pues que renuncie quien no pueda unir a su horizonte la subjetividad de su época”,<sup>1</sup> es que se puede intentar abordar aquello que se presenta en dos series de la televisión argentina, como *Okupas* (2000) y *El Puntero* (2011). Dos emisiones con una distancia temporal importante, y que aparecen en momentos de relevancia social: la primera, previamente a la crisis del 2001; la segunda, en un año electoral significativo. ¿Qué real golpean?

Podemos decir que con la película *Pizza, Birra y Faso* (1998), se abre una serie de programas televisivos impregnados de un realismo absoluto, que comenzó por *Okupas*, al que le siguieron *Tumberos* (2002), *Sol Negro* (2003), entre otras, y como el ejemplo más reciente podemos tomar *El Puntero*. Ambas series se caracterizan por esa manera de irrumpir en la televisión ignorando el imaginario de la clase media y en una

frontera muy estrecha, casi imperceptible, entre la realidad y la ficción.

*Okupas* es la historia de un joven de clase media y tres eventuales amigos de otro sector social, ‘marginal’, se puede decir, ‘de bajos recursos’. El punto de unión es una casa que ocupan y la curiosidad del personaje de Ricardo (Rodrigo de la Serna) por vivir experiencias nuevas, ajenas previamente a él. Hay dos vertientes en la historia: el tránsito de cuatro jóvenes por una Argentina devastada por la crisis antes del estallido del 2001, sin rumbo, sin anclaje a un ideal; y una historia de amigos y de amor, es decir, los lazos posibles.

*El puntero* muestra al Gitano (Julio Chávez), un puntero político que lleva al límite sus ansias por mejorar la situación de su comuna y ser intendente de la misma, en el conurbano bonaerense. Allí nos

\* mpaulaguzman@gmail.com

encontramos con los manejos que rodean la política y la militancia en nuestro tiempo y los lazos que unen a los personajes. Lejos de un mensaje ingenuo y utópico, el espectador se encuentra con la cruda realidad de la política, de sus bases en los barrios, en un sector al margen de la gran ciudad.

La verdad tiene estructura de ficción  
J. Lacan (1955)

Freud, ya a partir de sus primeros casos de histeria, concluyó que la verdad no se correspondía con la realidad, cada uno da sus propias versiones. El discurso analítico mismo se insertó en lo real de la civilización con el relato de sus casos: Dora, Juanito, el hombre de las ratas, el hombre de los lobos, la joven homosexual. Así, se hizo transmisible un modo de construir la historia de cada sujeto y las versiones que estos dan de la misma, en el dispositivo analítico.

Lacan se apoya más en ficciones literarias o filosóficas, con el fin de rubricar la lectura de los atolladeros de la subjetividad en el orden del discurso analítico, tomando la perspectiva de que el artista nos lleva la delantera en cuanto a las ficciones humanas.

“-El mundo de la ficción es un universo soberano que nace del cerebro del autor y obedece a las leyes del arte, de la literatura. Se refleja en la forma y en la acción de la obra. Cada detalle es una invención del autor (...) -¿no querrás decir que has inventado Auschwitz? -En un sentido es exactamente esto, en la novela me pertenece inventar y crear Auschwitz”.<sup>2</sup>

Asistimos a un modo de construcción particular de estas series, el estilo de su relato es híper realista. Se elige un lenguaje técnico y discursivo particular: en *Okupas*, actores en su mayoría desconocidos, un modo de filmar que incluye el sonido ambiente, casi como si un joven con la cámara en su hombro registrara sus experiencias cotidianas. En *El Puntero*, si bien el modo de filmación y las elecciones de los actores es distinta, se repite el lenguaje y la estética callejera. Y es esto lo que se transmite al espectador, una ilusión de que lo que se está viendo es la realidad, escondiéndose el artificio que se ha montado para lograr el producto. La distancia entre espectador y serie se hace estrecha. Yendo más allá del mero entretenimiento, nos metemos en estas realidades, nos embarramos allí, accediendo a situaciones un poco ajenas, un poco cercanas.

Pero es solo una ilusión. No estamos ante un documental ni un *reality show*. Tomando lo que plantea Kértész, no podemos decir que no es una ficción, es una invención de sus creadores, que nombra, bordea un real: lo opaco de nuestra civilización.

“Que la verdad tiene estructura de ficción es algo completamente cierto, pero de un tiempo a esta parte la estructura de ficción cubrió la verdad, la absorbió. Sin duda la verdad prospera en ella, se multiplica, se pluraliza, pero está casi muerta. Ante esta decadencia ficcional de la verdad, se impone recurrir a lo real como lo que no tiene estructura de ficción”.

Jacques-Alain Miller (2005)

Nos encontramos en estas series con que las ficciones son frágiles y lo real se toca por todas partes, como nos transmitió Miller en el último congreso de la AMP: “según los avances del binario capitalismo-ciencia, de manera desordenada, azarosa sin que se pueda recuperar una idea de armonía”.<sup>3</sup>

Vayamos entonces a la vía de lo que las series tienen para decir de la subjetividad de nuestro tiempo. De un lado, en *Okupas* vemos la crisis de los ideales mostrada en su extremo, en una época donde los que podían, emigraban en masa hacia otros países, y los que se quedaban, no encontraban su rumbo. Del otro, en *El Puntero*, los espacios de exclusión y de inclusión que se generan en un momento donde la política volvió a ser un referente posible para anclarse pero “no es más una cuestión de grandes ideales sino de pequeñas frases”.<sup>4</sup>

Lo que vemos son las ficciones posibles para cada uno en medio del ocaso de la organización colectiva de los modelos y la promoción de sujetos sin referencia. Ricardo y sus amigos encuentran un lugar que hacen propio: una casa venida abajo que ocupan y arreglan, como grandes *bricoladores*.<sup>5</sup> Asimismo vemos en Ricardo, más que en los demás, la búsqueda de algo nuevo, lejos de la Facultad de Medicina, encontrando el robo, la violencia, las drogas, el sexo, el riesgo de su propia vida.

El Gitano, enlazado al campo político, cree que un cambio es posible, aún si para ello hay que transar con lo corrupto, en un contexto donde prima también la violencia, las drogas, la muerte. Vemos como pasa por la cocaína, el alcohol, el amor, la política, ninguna solución basta por sí sola: una se cae y las demás también, como

un castillo de cartas. Y así se muestra al personaje, tratando de sostener su castillo.

Ambas series nos presentan que los sostenes hoy están lejos de ser eternos y muy cerca de la fragilidad. En el capítulo final, la contingencia, en ambas la muerte, las desbarata, las soluciones se disuelven, enfrentan al sujeto con su propio vacío. En *Okupas*, cada uno toma un camino diferente, se separan, la casa queda atrás, en la historia; en *El Puntero*, estalla la locura.

Muy lejos del *happy ending* novelesco, y agregamos, analítico. Podemos tomar la indicación de Miller:<sup>6</sup> las ficciones son versiones, en definitiva delirantes, acerca del goce. El psicoanálisis está orientado a revelar ese vacío estructural sobre el que se ha “delirado”. La ficción, resultado de la operación de articulación S1-S2, es una labor de *poiesis*, nos dice, una venda simbólica para cubrir la herida de la ausencia de escritura de la relación sexual, lo real, el agujero en la estructura.

“Indudablemente, el psicoanálisis no es revolucionario. Sin duda, se dedica más bien a poner en valor invariantes que a depositar sus esperanzas en cambios de orden político (...) El psicoanálisis no es revolucionario, pero es subversivo, que no es lo mismo, es decir que va en contra de las identificaciones, los ideales, las palabras clave”.

Jacques-Alain Miller (2005)

Entendiendo la formación de los analistas más allá de todo ideal, de toda problemática del ideal y de la norma, pero al mismo tiempo, orientados en la sociedad en la que viven y trabajan, en los debates que la inquietan, somos llamados hoy a decir algo sobre los sujetos errantes que nos muestran estas series y las soluciones temporarias que encuentran.

## Referencias

Coccoz, V. *Ficciones y Semblantes* (2010). El debate de la Escuela Lacaniana de Psicoanálisis del Campo Freudiano: <http://www.elp-debates.com>

Lacan, J. *Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis* (1953). Escritos 1. Buenos Aires: Siglo XXI editores.

Lacan, J. *La dirección de la cura y los principios de su poder* (1958). Escritos 2. Buenos Aires: Siglo XXI editores.

Lacan, J. *Entrevista por estudiantes de la Universidad de Yale* (1975). Scilicet n° 6/7. Buenos Aires: Grama ediciones.

Laia, S. *Sobre la violencia y las drogas ¿brújulas del sujeto?* (2011). Entrevista publicada en NEL- México: <http://www.nel-mexico.org>

Laurent, É. *Principios rectores del acto analítico* (2006). Blog de la AMP: <http://ampblog2006.blogspot.com.ar>

Miller, J. A. *El inconsciente es político* (2003). Revista Lacaniana de Psicoanálisis n° 1, Buenos Aires: EOL.

Miller, J. A. (2004) *Piezas Sueltas*. Curso inédito.

Podemos plantear sus soluciones como “brújulas con que algunos sujetos intentan encontrarse en su propia perdición (...) Lo decisivo es asumir la presencia viva y real de una referencia, no simplemente como un rumbo, pero sí como una herramienta para enmarcar y lidiar con lo que no tiene referencias”.<sup>7</sup>

En este punto, entendemos a Lacan cuando propone servirse de las ficciones artísticas para la lectura de los atolladeros de la subjetividad de nuestro tiempo. El psicoanalista no es autista. El psicoanalista no cesa de dirigirse al interlocutor benevolente, a la opinión ilustrada, a la que anhela conmover y tocar en favor de la causa analítica”.<sup>8</sup>

Podemos cernir allí algo de la política del psicoanálisis relacionada a sus principios éticos: ya que la época produce sus propios tratamientos del goce, es conveniente hacer el esfuerzo de leerlos dejándose enseñar, porque eso orienta respecto de un tratamiento posible.

Un analista lector, pero en una posición de reserva en atención a los significantes amo de la demanda propiamente política del Otro. Lejos de llevar a los sujetos a un final feliz hollywoodense, al orden de los beneficiados; lejos de ir hacia la cuestión adaptativa, como es el caso de las Terapias Cognitivo-Conductuales.

“El psicoanálisis no puede determinar su objetivo y su fin en términos de adaptación de la singularidad del sujeto a normas, a reglas, a determinaciones estandarizadas de la realidad (...) queda a cada uno inventar una solución particular que se apoya en su síntoma. La solución de cada uno puede ser más o menos típica, puede estar más o menos sostenida en la tradición y en las reglas comunes”.<sup>9</sup>

Miller, J. A., Laurent, É. *El Otro que no existe y sus comités de ética* (2005). Buenos Aires: Editorial Paidós.

Miller, J. A. *Anguila* (2005). Transcripción de la conferencia Anguille en politique , traducida al español por Daniela Fernández, para Página/12. Publicada en la edición del 26 de abril de 2012.

Miller, J. A. *El partenaire-sintoma* (2008). Buenos Aires: Editorial Paidós.

Miller, J. A. *Hay un gran desorden en lo real, en el siglo XXI* (2012). Lacan quotidien n° 209: <http://www.lacanquotidien.fr>

---

1 Lacan, J. *Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis* (1953), pág. 309.

2 Kertész, I. *Dossier K* (2008). Francia : Actes Sud, pág. 16.

3 Miller, J. A. *Hay un gran desorden en lo real, en el siglo XXI* (2012), pág. 5.

4 Miller, J. A. *Anguila* (2005), pág. 2.

5 Miller, J. A (2004) *Piezas Sueltas*.

6 Términos de Miller en *El partenaire-sintoma* (2008).

7 Laia, S. *Sobre la violencia y las drogas ¿brújulas del sujeto?* (2011).

8 Laurent, É. *Principios rectores del acto analítico* (2006).

9 Laurent, É., ob. cit.

## ESCRIBEN EN ESTE NUMERO:

Lucía Benchimol  
Moty Benyakar  
Irene Cambra Badii  
Juan Pablo Duarte  
Mariana Gómez  
David González  
Paula Guzmán  
Juan Jorge Michel Fariña  
Haydée Montesano  
Eugenia Molina  
Juan Manuel Vicente  
Sergio Zabalza

**ÉTICA & CINE** es una revista cuatrimestral, con arbitraje internacional, editada de manera conjunta por:



Universidad Nacional de Córdoba  
Facultad de Psicología

- Programa de Estudios Psicoanalíticos. Ética, Discurso y Subjetividad. CIECS - CONICET y Cátedra de Psicoanálisis. Facultad de Psicología. Universidad Nacional de Córdoba,



Universidad de Buenos Aires  
Facultad de Psicología

- Departamento de Ética, Política y Tecnología, Instituto de Investigaciones y Cátedra de Ética y Derechos Humanos, Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires.



UiO : **Faculty of Medicine**  
University of Oslo

- Con la colaboración del Centro de Ética Médica (CME), de la Facultad de Medicina, Universidad de Oslo, Noruega.



- Con el auspicio de la Asociación de Unidades Académicas de Psicología de las universidades estatales de Argentina y Uruguay