

ISSN: 2525-0965

LADO REVISTA ANUAL DE LA MAestrÍA EN TEORÍA PSICOANALÍTICA LACANIANA LAI SU

QUINTO NÚMERO

Hay tantas fes



¿UN ROBOT QUE SEA SUJETO?

IVANA NAHIR FUENTES*

RESUMEN

En el presente texto, articularemos el concepto de fantasma en la neurosis y el atravesamiento del mismo en la dirección de la cura, pensándolo a partir de un personaje de ficción, un robot.

También se intentarán explorar las consecuencias de la implantación de la marca efectuada a cada robot con la intencionalidad de imitar mejor su humanidad, presente en la serie como el centro del laberinto. Postulando para ello una homología entre dicha marca y el SI como marca de goce, cuya efectucción reintroduce aquello que pretende forcluir la ciencia al servicio de la manipulación con fines mercantilistas: el goce en juego.

PALABRAS CLAVES

atravesamiento del fantasma | SI | letra número | robot

WESTWORLD O ALMAS DE METAL: LA FE ES LA FERIA¹, LA FERIA DEL FANTASMA.

Se trata de la serie televisiva de ciencia ficción *Westworld*² (HBO: 2016-) que nos transporta a un mundo en el que la robótica ha avanzado hasta realizar androides indistinguibles de los humanos. Estos robots son los anfitriones en una especie de parque de atracciones, situado en pleno Gran Cañón del Colorado y ambientado como si fuera el lejano Oeste. A él acuden invitados humanos para vivir todo tipo de experiencias.

La programación avanzada de los robots presenta un conjunto predefinido de narrativas que se entrelazan entre sí, con la capacidad de interactuar con los visitantes sin que sea posible diferenciarlos de los seres humanos, salvo en un punto. Para la seguridad de los humanos, los anfitriones no pueden dañar ninguna forma de vida, lo que les permite a los visitantes una libertad casi ilimitada para participar en cualquier actividad que deseen sin consecuencias potencialmente mortales.

La construcción de estos androides está regida por la posibilidad de establecer un control último sobre los mismos, el cuál es ocultado a los robots en un intento de una mejor emulación de su humanidad. Su *software* incluye el desconocimiento de su programación como androide,

*Universidad Nacional de San Martín
ivanafuentespsi@gmail.com

¹ “La fe es la feria” (Lacan, 1974 [2005], p. 94).

² *Westworld* es una serie de televisión de ciencia ficción y thriller creada por Jonathan Nolan y Lisa Joy para HBO. La misma se basa en la película de 1973 del mismo nombre, que fue escrita y dirigida por el novelista estadounidense Michael Crichton, y su secuela de *Futureworld* (1976). El presente artículo versará sobre la primera temporada contó con 10 episodios.

de modo tal que actúen respondiendo a diferentes situaciones sustentados por la creencia en su autonomía para decidir el rumbo de sus acciones. Así, viven en un *loop* de reinicios previo borrado de su memoria, cada vez que son desconectados por daños graves que causan su muerte.

La serie comienza con el exhaustivo escudriñamiento del funcionamiento de los robots tras una actualización de rutina en la programación de los anfitriones, dado que se observan pequeñas desviaciones inusuales en su comportamiento. Los problemas son planteados como la aparición de *rêveries* o reminiscencias, observadas como los efectos en sus acciones de recuerdos no sabidos.

La palabra robot, según *Wikipedia*, viene del vocablo checo *robota*, que significa servidumbre, trabajo forzado o esclavitud, especialmente los llamados trabajadores alquilados que vivieron en el Imperio Austrohúngaro hasta 1848. Primer punto de referencia, el esclavo y su correlato, la alienación.

El nombre ficcional con el que se ha dado a conocer en España la película original sobre la que se basa la serie, nos sirve de pretexto para acercarnos aún más al tema del presente escrito: Almas de metal, es la conjunción de vocablos de interpretación inexacta pero verdadera³ (Lacan, 1953) con la que se da a conocer, significantizando algo del nudo argumental, ausente en el nombre original.

Lacan señala que “(...) sólo podría llamarse alma lo que permite a un ser –al ser que habla, para darle su nombre– soportar lo intolerable de su mundo, lo cual la supone ajena a éste, es decir, fantasmática.” (Lacan, 1972-1973 [2010], p. 102). El alma como fantasmática sería entonces lo que nos posibilita tolerar lo real. Por lo tanto, almas de metal, podríamos homologarlo a la realidad fantasmática que hace de pantalla para esos seres sintéticos, cubriéndolos con una trama desplegada a partir de la implantación de una escena no sabida. Se constituye su posición en la escena dentro de la escena que montan sin saberlo, ofreciéndose como objeto de goce del Otro.

Aquí para cada robot, como en la neurosis, el fantasma cumple su función de anclaje-defensa-ventana respecto de lo real, articula un sentido, y les permite a cada uno, uno por uno, armar su marco de la realidad. El efecto de guión implícito que ordena sus dichos y creencias (su fe) otorga la consistencia a estos seres cuya realidad psíquica vela lo más real de la causa a partir del fantasma del sujeto que se presenta develado para el espectador de la serie.

Una frase enunciada por Lacan, habilita a preguntarse las consecuencias lógicas de la axiomática fantasmática en la constitución de un cuerpo robótico como condición de goce posible:

(...) ese lugar del Otro no ha de tomarse en otra parte que en el cuerpo, que no es intersubjetividad, sino cicatrices en el cuerpo, tegumentales, pedúnculos que se enchufan en sus orificios para hacer oficio de tomacorrientes, artificios ancestrales y técnicos que lo roen. (Lacan, 1966-1967 [2016], p. 347)

¿Por qué no pensar un cuerpo sintético que habita una narrativa sostenido desde un deseo singularizado no anónimo, el del creador? Ese creador es quien implanta la escena fantasmática que servirá como respuesta a la pregunta por el deseo del Otro. Esta axiomática viene del Otro, tal cual la creencia del neurótico, quien avanza en ese sentido con tal de hacerlo existir.

³ Tema trabajado por Lacan que designa que una interpretación puede no correlacionarse con la exactitud de lo dicho pero que toca lo verdadero en cuanto se emparenta directamente con lo que está en juego.

El fantasma interviene sin duda en estas ensoñaciones pero es más bien como la tinta invisible del guión de una escena que se escribe en múltiples versiones, de una escena original que deberá ser construida más que reproducida en el recuerdo. (Bassols 2014 [2017])

Esta es la escena original en la que el neurótico cree, y que el análisis hará deconsistir.

La ambición del creador es por tanto la misma, que el robot encuentre tras de su programación su propia voz hablándole. Tal como lo expresa Lacan:

¿Cómo es que todos nosotros no percibimos que las palabras de las que dependemos nos son, de alguna manera, impuestas? [...] Se trata más bien de saber por qué un hombre normal, llamado normal, no percibe que la palabra es un parásito [...], que la palabra es la forma de cáncer que aqueja al ser humano. (Lacan 1975-1976, p. 93)

Se juega aquí la cuestión del tiempo anterior necesario en la constitución del fantasma como velo para hablar de neurosis. Por tratarse de robots, habilita a dejarlo en suspenso.

CORTES PARA EL DESPERTAR

Lo que se plantea en la serie acerca cómo encontrar el centro del laberinto, cual supuesta clave de acceso de los robots que haría posible que ellos contaran con un saber acerca de su inhumanidad, sería homologable al atravesamiento del fantasma.

Para explorar el camino que servirá de excusa en el tratamiento de la temática tomaré a uno de los anfitriones más antiguos de *Westworld* llamada Dolores y algunos de los personajes con los que se relaciona, dado que “si bien en esta carrera tras la verdad no se está sino solo, si bien no se es todos cuando se toca lo verdadero, ninguno sin embargo lo toca si no es por los otros” (Lacan 1945, p. 206).

La narrativa principal de Dolores es ser la hija de un ranchero del salvaje Oeste y actuar a cada momento como una damisela en apuros. La serie plantea a uno de los invitados al parque, William, como su partenaire privilegiado, puesto que con él juega la partida que la lleva al centro del laberinto. Es posible homologar tal imagen a la que Lacan presenta en el escrito sobre el sofisma lógico que incluye la posibilidad de salida de quien logre descifrar el acertijo (Lacan, 1945 [2007]). La intriga del problema se juega alrededor del disco en la espalda que comanda las decisiones de quienes lo portan al ordenar los lazos con los otros a partir de lo inscripto en ellos. Aquí se tratará de un color, blanco o negro, o sea un SI cualquiera y fuera de sentido, a partir del cual se elucubra un sentido en tres tiempos lógicos que pueden llevarlos a la libertad, que en la serie resuena como “libertad para matar”.

Williams encarna este personaje humano que plantea una de las principales controversias a lo largo de la serie, pues tras amar locamente a Dolores, cambiará diametralmente la modalidad de lazo con ella. En su primera visita al parque comienza a enamorarse de ella aún a sabiendas de su naturaleza androide y en consonancia con cierto alejamiento de Dolores de su narrativa principal. Tras perderla, llega a masacrar a todo un grupo de androides sólo para saber dónde está su amada.

Esta historia de amor con Williams en su primer visita al parque, funciona para Dolores a lo largo de los años, como la conjugación de la axiomática fantasmática que vela –vía el amor– lo que le es imposible tolerar a Dolores, ese real que no deja de inscribirse todo el

tiempo como el real descarnado (puesto que de no tener carne se trata la cosa). “La función del fantasma en la economía del sujeto es soportar el deseo en su función ilusoria. Él no es ilusorio, es por su función ilusoria que sostiene al deseo” (Lacan 1966, inédito). Deseo que se presentifica para ella en la búsqueda de ese otro lugar y de su amado perdido. Para Williams un episodio quita un primer velo y cambia abruptamente su posición en esta partida. Después de un tiempo, cuando consigue encontrarse con ella de nuevo luego de buscarla exhaustivamente por todo el parque, la encuentra en su bucle narrativo, tras el olvido de lo vivido juntos. Decepcionado, corrobora que ocupaba para Dolores un lugar intercambiable con cualquier otro visitante que se agache a recoger su lata caída, o sea con cualquiera que de modo contingente le otorgue ese lugar de damisela en apuros, su modo repetitivo de obtener placer. Dolores responde a la pregunta por el deseo del Otro que le permite causar su propio deseo, es una mujer que hace falta cuidar y ese es su lazo con el Otro.

Pues es eso, el fantasma le es opaco. Nosotros podemos designar su lugar en el fantasma, quizá él mismo puede entreverlo, pero el sentido de la posición, a saber aquello por lo cual está ahí lo que se manifiesta de su ser, eso el sujeto no puede decirlo. Ahí está el punto esencial: afánisis. (Lacan, 1958-1959 [2014], p.332)

A partir de allí Williams se devela como el personaje que tormentosamente la ha asesinado y ultrajado por años develando sólo en el final de la temporada la causa tras sus desalmados encuentros. Su continua tentativa se presenta como dentro del orden de lo que podríamos llamar con Jacques-Alain Miller (2010) “despertar” a la androide del sueño del fantasma. Este despertar, se produce mediante cortes en el cuerpo que le dan muerte y la llevan a producir rememoraciones que –a lo largo de la serie– la conducen hasta el centro del laberinto. Corta S1 y S2, dejándola perpleja, del lado del sinsentido. Esa es su manera de sostener la creencia en la existencia de ella como la mujer que no existe, o sea, que ella despierte de su programación androide.

La palabra del Otro se le impone como sinsentido que enuncia a modo de orden *remember* a pesar de las actualizaciones sufridas. A partir de sus rememoraciones se divide. Ya no hay para ella consistencia en cuanto a la respuesta por su ser, pero a diferencia de otros androides ella insiste con continuar recordando tras atravesar ese punto de angustia que le suscita la división.

Tomando la serie como pretexto podemos preguntarnos si ya que estos androides están programados para hablar, ¿podemos decir entonces que habitan el lenguaje? ¿Qué nos habilitaría a suplantarse en la siguiente frase animal por androide?:

Hay, según el discurso analítico, un animal que sucede que habla, y que por habitar el lenguaje, resulta sujeto. Entonces, para él todo se juega en el fantasma, pero un fantasma que puede perfectamente desarticularse de modo que dé cuenta de por qué sabe mucho más de lo que cree cuando actúa. (Lacan 1972-1973, p. 107)

Este no-animal-robot habla, y lo hace a partir de la programación de su fantasma.

CENTRO DEL LABERINTO O CLAVE INSENSATA

Si bien la serie nos embarca en un género distópico, si nos adentramos por entero en la ficción que nos es propuesta por ella, advertimos la presencia determinante de programación en tanto escritura. La programación no es otra cosa que el uso que hace la ciencia del número como programable, como manipulable.

Lo escrito en la programación funciona como autónomo respecto a las consecuencias que engendra. “Aquí el significante opera cortado de la significación y es en este nivel donde es posible captar una existencia sin mundo [...] En la ciencia aún cuando los científicos no lo adviertan, no hay mundo” (Miller, 2011, inédito).

Lacan presenta un tratamiento del número desde el psicoanálisis que excede (y en un punto es diametralmente opuesto) al uso que la ciencia hace del mismo en relación a la manipulación algorítmica que permite supuestamente un tratamiento vaciado de imaginario y de goce (Focchi, 2012).

Enuncia como *haiuno* (Lacan, 1971-1972 [2016]: 125), lo que hay, ese real al que accedemos a partir del imposible lógico y desde el cual sería posible leer la trama de la serie. Si bien el desarrollo exhaustivo del tema excede los fines del presente trabajo, las consecuencias de sus elaboraciones en torno al número se encuentran en consonancia con lo planteado por la misma.

La ficción abordada permite pensar consecuencias insospechadas por la ciencia en su afán mercantilista, donde el goce se reintroduce por la misma razón que la construcción de los robots intenta emular humanidad.

Allí donde la marca insensata del *haiuno* sería lo que daría un peso proporcional a la introducción de un real, la letra marca de goce lleva en su germen el efecto paradójico, su anclaje más allá del fantasma lo devela.

Vemos cómo en cada bucle aparece para Dolores alguna variación en las versiones del mismo, donde ella va construyendo todos los sentidos posibles respecto de sus marcas para poder extraer y a la vez efectuar una reducción del sentido fantasmático. A medida que lee cómo el mismo ordena su mundo y su lazo con el otro, se empieza a distanciar de él, cambiando ropajes y posiciones subjetivas que la acercan a la *in-esencia* insensata de su existencia.

Habla con William en posición de amado, sobre cómo ella piensa que en cada momento hay muchos caminos posibles que una persona puede tomar. Dice: “Dijiste... que la gente viene aquí a cambiar la historia de sus vidas. Imaginé una historia donde no tenía que ser la damisela” (1.5). Distanciarse sustancialmente de dicha posición la acerca al centro del laberinto.

La llegada a este centro enuncia el enigma de la significación del deseo del Otro. Tras el velo que cae, aparece ella en estas memoraciones como asesina, marca del goce no subsumida a la condición del fantasma y a contrapelo de él. Esas marcas de goce se anotan como letra fuera de ese sentido.

Encuentra por segunda vez el centro insensato del laberinto y finalmente su significación, cual X revelada: eso es solo una marca, una letra de goce, un S1 solo que no quiere decir nada. Hay para ella algo que podemos pensar como del orden del Uno del goce (Miller, 2011) del ser hablante que excede el sentido fantasmático. La dimensión de goce que la habita en tanto no quiere decir nada excepto que existe. Podemos pensar estas marcas como lo enuncia Lacan con respecto al Uno:

(...) efectos de real, y un real que además bien puede no tener que ver con ninguna realidad [...] el acceso a ese real del que hablo es lo simbólico. A dicho real sólo accedemos mediante un imposible que sólo define lo simbólico (Lacan, 1971-1972, [2016] p.p 138-139).

Los rodeos y vueltas discursivas para Dolores fueron delimitando ese imposible. Dirá Lacan que se necesita de un psicoanálisis para que un sujeto logre hacer inexistir la relación sexual, esto es dejar caer la respuesta que en forma de plomada se articuló ante el trauma de la no relación, cuyo correlato encontramos en el *haiuno* lacaniano o como traducciones no oficiales rezaban antaño Hay de lo Uno.⁴

Uno de los creadores de Dolores otorgará cierta clave para que este proceso acontezca, dirá que hace falta tiempo, un tiempo lógico que se juega tras cada muerte de la androide en manos de Williams, quien con sus actos no apunta a la revelación de una verdad escondida sino que efectúa una operación de desarticulación de la vía de amor como velo. Tras la caída de la ficción por atravesamiento del fantasma, cambia para Dolores su realidad. De quien recibe de forma invertida tanto su mensaje como su modo de gozar es de ella misma, develando por tanto la inexistencia del Otro, representado en la escena final donde hace este pasaje del Otro al otro y aparece sentada frente a sí en espejo pronunciando *remember*. Ese Otro que había montado para dar sentido a su existencia ha caído y en su lugar se encuentra con su propio modo de gozar. Se encuentra haciendo un nuevo lazo, ahora no ya con los visitantes como la bella mujer a ser mirada, sino con los androides a partir de lo que parece su marca: matar.

La última enseñanza de Lacan produce un desplazamiento que va del valor de goce del fantasma al goce coagulado en el síntoma. Dicho movimiento se produce a partir de la elaboración de la diferencia entre el goce condensado por el objeto a –formulable en términos de sentido y reducible al axioma fundamental del fantasma– y el goce que escapa a dicha captura ya que se presenta deslocalizado, sin imagen ni significación alguna. El movimiento que va del objeto a al *sinthome* implica el franqueamiento de la barrera del sentido y el encuentro con la sustancia de goce que afecta al cuerpo hablante [...] y el *sinthome* es el modo singular de arreglarse con el mismo. De esta manera, el análisis constituye una experiencia subjetiva que implica dos planos. Por un lado, la construcción del fantasma y el goce-sentido; por el otro, la experiencia del síntoma y su goce opaco. Mientras que el fantasma es una defensa para evitar lo real, resolver el síntoma es captar su goce fuera de sentido a los fines de disminuir su displacer y obtener algún arreglo posible de satisfacción. (Alvarez, Camali, Nitzcaner, 2017).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alvarez Bayón, P. y otros (2017). "Fantasmas, ficciones, mutaciones. El psicoanálisis y sus relaciones con la realidad". Argumento Jornadas anuales de la EOL. Disponible en: http://www.eol.org.ar/template.asp?Sec=jornadas&SubSec=jornadas_eol&File=jornadas_eol.html

Arenas, G. (2014). *Los 11 Unos del 19 más uno*. Buenos Aires: Grama.

Bassols, M. (10 de febrero de 2014) "Fantasma y real en la Clínica Lacaniana". En *Desescrips de psicoanàlisi*

4 Gerardo Arenas en su libro "Los 11 Unos del 19 más uno" (Arenas, 2014, pp. 90-91) menciona tres motivos por los cuales él como traductor del Seminario 19 elige traducir la expresión francesa "*Yad'lun*" por *Haiuno* discrepando así de versiones no autorizadas del texto que circulaban antes de su establecimiento formal. La primera de ellas está dada por el uso diferencial que realiza el francés y el castellano en cuanto al partitivo (d'). En segundo lugar porque la traducción *Hay de lo uno* se convierte en castellano en un neologismo no presente en la versión francesa y por último porque en la traducción *Hay de lo uno*, el uno pasa de ser empleado en el texto de Lacan como un sustantivo para ocupar el lugar de adjetivo.

Aún cuando los argumentos esgrimidos por el autor marcan la adecuación del *Haiuno* como traducción de la frase "*Yad'lun*", la versión del *Hay de lo uno* resuena (para quien escribe) dentro del registro de la marca como sinsentido en el lugar de la causa y por lo tanto resulta un neologismo válido en sus aportes a la conceptualización.

lacaniana. Disponible en: <http://miquelbassols.blogspot.com/2014/02/fantasma-y-real-en-la-clinica-lacanian.html?m=1>

Focchi, M. (Noviembre 2012). “El número en la ciencia y en el psicoanálisis” en *Virtualia. Revista Digital de la Escuela de la Orientación Lacaniana*. Año 11, N° 25. Disponible en: <http://www.revistavirtualia.com/articulos/261/lo-real-en-la-ciencia-y-el-psicoanalisis/el-numero-en-la-ciencia-y-en-el-psicoanalisis>

Lacan, J. (1945 [2007]). “El tiempo lógico y el aserto de certidumbre anticipada. Un nuevo sofisma” en *Escritos 1*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.

Lacan, J. (1953 [2012]). “Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis” en *Escritos 1*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.

Lacan, J. (1958-1959 [2014]). “El deseo y su interpretación” en *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 6*. Buenos Aires: Paidós.

Lacan, J. (1962-1963 [2007]). “La angustia” en *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 10*. Buenos Aires: Paidós.

Lacan, J. (1964 [2010]). “Los cuatro conceptos fundamentales en psicoanálisis” en *El seminario de Jacques Lacan. Libro 11*. Buenos Aires: Paidós.

Lacan, J. (30 de marzo de 1966). “El objeto del psicoanálisis”: Inédito.

Lacan, J. (1966-1967 [2016]). “La lógica del fantasma. Reseña del Seminario de 1966-67” en *Otros escritos*. Buenos Aires: Paidós.

Lacan, J. (1971-1972 [2016]). “...o peor” *El Seminario de Jacques Lacan*. Buenos Aires: Paidós.

Lacan, J. (1972-1973 [2010]). “Aún” en *El seminario de Jacques Lacan. Libro 20*. Buenos Aires: Paidós.

Lacan, J. (1974 [2005]). *El triunfo de la religión*. Buenos Aires: Paidós.

Lacan, J. (1975-1976 [2012]). “El sinthome” en *el seminario de Jacques Lacan. Libro 23*. Buenos Aires: Paidós.

Miller, J-A (2010) “Despertar” en *Matemas I*. Buenos Aires: Manantial.

Miller, J-A. (23 de marzo de 2011). “El ser y el Uno”. París: inédito.