



Libro de actas **VI** Jornadas

Debates actuales de la teoría política contemporánea

Debates Actuales de la Teoría Política Contemporánea

Actas de las VI Jornadas, 17 y 18 de Julio de 2015, Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires

Coordinadores y compiladores:

Ricardo Esteves

Matías Saidel

Camilo Rios Rozo

Emiliano Sacchi

Adrián Velázquez Ramírez



DEBATES ACTUALES

<http://teoriapoliticacontemporanea.blogspot.com.ar/>

Libro de Actas de las VI Jornadas de Debates Actuales de la Teoría Política Contemporánea / Matías Leandro Saidel ... [et al.] ; compilado por Ricardo Esteves ... [et al.] ; editado por Matías Leandro Saidel. - 1a ed. - Rosario : Matías Leandro Saidel, 2016.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-42-2441-5

1. Teoría Crítica. 2. Teoría Política. 3. Filosofía Política Contemporánea. I. Saidel, Matías Leandro II. Esteves, Ricardo, comp. III. Saidel, Matías Leandro, ed.

CDD 320.01

Libro compilado por: Ricardo Esteves, Matías Saidel, Camilo Rios Rozo, Emiliano Sacchi y Adrián Velázquez Ramírez

Editado por: Matías Saidel

Diseño de tapas: Yanina Guerzovich

Ediciones Debates Actuales

<http://teoriapoliticacontemporanea.blogspot.com.ar/>

Agradecimientos: Universidad de Buenos Aires y Universidad Nacional de las Artes.



Esta obra está bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

La reificación del lazo social en tiempos posmodernos: la inmensa soledad como contracara de la política. Reflexiones a partir del análisis de la película *Her*

Luciana Noelia Ginga (CONICET - U.N.R.)

“La reacción neoconservadora mundial no es un mero cambio en el modelo de acumulación económica, social e ideológica, una mera transformación –y devaluación- de los modos tradicionales de hacer política: es una vasta empresa de refundación cultural” (GRÜNER, E., en el prólogo al libro “Ensayos sobre el posmodernismo” de JAMESON, F.:1991).

En el presente trabajo analizaremos, con las herramientas conceptuales que se desarrollan y se problematizan en el libro *“Posmodernidad y neoliberalismo. Reflexiones críticas desde los proyectos emancipatorios de América Latina”* escrito por Susana Murillo (con la colaboración de José Seoane), y concretamente a partir de sus propuestas de lecturas y reflexión, la película titulada *Her* del año 2013, dirigida por el director Spike Jonze¹.

Nuestro objetivo radica en tomar algunas de las dimensiones a partir de las cuáles autores como Jameson (1991), Anderson (2000), Lyotard (1991) y la recuperación que hace Murillo (2012) de estos textos y de otros vinculados a la problemática, han comprendido a la posmodernidad y su estrecha vinculación al neoliberalismo para confeccionar este trabajo que encuentra como disparador el análisis de la película mencionada.

Tomamos como punta pie inicial de las reflexiones a la película *Her* en la medida en que consideramos que resulta un buen ejercicio poner en juego ciertas herramientas analíticas metodológicas para analizar determinadas problemáticas, en este caso, la construcción de ciertos tipos de subjetividades. En este sentido, la obra de Jonze es una interesante descripción crítica, profunda y conmovedora que nos habla intensamente de la posmodernidad, en tanto muestra aspectos diáfanos del modo en que ésta se constituye en la ideología del capitalismo tardío. Vale decir, nos permite reflexiones en torno a la posmodernidad como “un conjunto de prácticas que constituyen formas de ver y hablar, modos de actuar y relacionarse en los que los otros y los diversos fragmentos del sí mismo se han constituido en “cosas” comprables y vendibles, pero que al mismo tiempo obtura la percepción de esas prácticas” (Murillo, 2012:89).

¹ También ha dirigido las siguientes películas: “¿Quieres ser John Malkovich?”; “El ladrón de orquídeas”; “Donde viven los monstruos”, entre otras.

Nos inquietan los interrogantes por el funcionamiento del poder, por el cómo, por sus formas abstractas y materiales de despliegue y de ejercicio, por sus nuevos modos y transformaciones; y paralelamente por la multiplicidad de procesos a partir de los cuales se construye subjetividad. Pensamos a esta construcción en y por los procesos históricos y en este sentido, remarkamos la importancia de rescatar la trama de discursos y de prácticas históricas que conforman los modos de existencia. ¿A partir de qué dispositivos, de qué máquinas, de qué procesos, de qué discursos, a través de cuáles prácticas se construyen y se configuran las subjetividades en nuestro presente? Nos preguntamos por las carnaduras de esos procesos, por el lazo social que deviene a través de sus prácticas, por los efectos en términos de sentido político.

Diversos análisis que profundizaremos debajo dan cuenta de que asistimos, desde las últimas décadas, al despliegue de un nuevo sistema de dominación que fue tomando la forma de una alianza profunda entre el neoliberalismo, como la programación gubernamental y la posmodernidad, como su lógica cultural, como su carnadura misma. Dice Grüner en el prólogo al libro de Jameson (1991): “(...) hay una *nueva relación de fuerzas mundial* - o “planetaria”, como se dice ahora- que, al redefinir el estatuto mismo de eso que llamamos “cultura”, obliga a recomponer las “cartografías”, los “mapas cognitivos”, con los cuales intentar la reconstrucción de un piso de inteligibilidad para dar cuenta de las inabarcables transformaciones producidas” (Jameson, 1991:9).

Tal como expresa Anderson, en los primeros años de la década de 1980, Jameson mapeo la conformación posmoderna, reconociendo cinco movimientos de intervención. En primera instancia, se señala que “la posmodernidad deja de ser una mera ruptura estética o un cambio epistemológico para convertirse en señal cultural de un nuevo estadio de la historia del modo de producción dominante” (2000:77).

En este sentido, Jameson señalaba el papel impulsor de la explosión de la electrónica moderna en las ganancias y en la innovación, unido con el predominio de las corporaciones transnacionales, que relegaban las operaciones de manufactura a las regiones de ultramar por la ventaja para el capital de obtener salarios más bajos; con el incremento del alcance de la especulación financiera internacional y el auge de los medios masivos de comunicación que alcanzaban un poder sin precedentes desafiando las fronteras mismas.

Estos desarrollos tendrían profundas consecuencias en todas las dimensiones de la vida de los países industriales avanzados, entre los que se nombran: los ciclos comerciales, las formas de empleo, las relaciones entre las clases, la suerte de las regiones y los ejes políticos. Pero visto

en perspectiva y a más largo plazo, el cambio más importante de todos residía en el nuevo horizonte existencial de esas sociedades.

Dice el autor que en un universo que, de algún modo, erradica todo rastro de naturaleza (ya sea porque la consume deglutiéndola sin parar o bien porque la subsume en su lógica productiva), la cultura se expande necesariamente hasta hacerse virtualmente coextensiva a la economía misma, no sólo como base sintomática de alguna de las mayores industrias del mundo, sino mucho más profundamente, en la medida en que todo objeto material y servicio inmaterial se convierte a la vez en signo complaciente y mercancía vendible. “En este sentido, la cultura, en cuanto tejido ineludible de la vida bajo el capitalismo tardío, es ahora nuestra segunda naturaleza” (2000:78).

Si de algún modo el propósito del arte moderno se basa en la persistencia de lo que aún no era moderno, específicamente del legado de un pasado todavía preindustrial, la posmodernidad significa el cierre de esa distancia, la saturación de cada poro del mundo por el suero del capital que lo embebe todo. Este viraje representa para Jameson una transformación de las estructuras subyacentes de la sociedad burguesa contemporánea.

Un segundo movimiento de análisis en la obra de Jameson parte de una pregunta fundamental ¿qué consecuencias ha tenido ese cambio del mundo de los objetos para la experiencia del sujeto? Y en este sentido, explora lo que llama Anderson, las metástasis de la psique en esa nueva coyuntura. Apela, para este análisis, a una serie de descripciones fenomenológicas bosquejando una serie de actos culturales, sociales e individuales característicos de este tiempo como las formas espontáneas de la sensibilidad posmoderna.

El paisaje psíquico había sido quebrantado por la gran confusión de la década de los sesenta (cuando tantas resistencias fueron posibles por el cuestionamiento a las envolturas tradicionales de la identidad y que había podido romper las restricciones de las costumbres), en los setenta y tras las derrotas políticas sufridas, había sido depurado de todos los residuos radicales. La nueva subjetividad presentaba rasgos de pérdida de todo sentido activo de la historia, ya sea como esperanza o como memoria. El sentido del pasado como carga, sea por las tradiciones represivas o sea por el depósito de los sueños frustrados, habían desaparecido. Y en su lugar comenzó a existir una elevada expectación por el futuro. “A lo sumo proliferaban estilos e imágenes nostálgicas como sucedáneos de lo temporal que se desvanecían en un perpetuo presente” explica Anderson (2000:80).

Se destaca también en el análisis el dominio de lo espacial sobre lo imaginario. El desarrollo satelital junto a su masificación y la unificación electrónica de la Tierra tiene como consecuencias la simultaneidad de acontecimientos que ha generado que las redes envolventes del capital multinacional que son, a su vez, las que dirigen el sistema rebasan las capacidades de cualquier percepción.

Lo espacial predomina sobre el tiempo, se halla en constante desequilibrio generando que las realidades a las que responde lo venzan constitutivamente provocando esa sensación que relaciona con lo histórico. Para Jameson, la historia es una condición general de la experiencia posmoderna que consistiría en una mengua en el afecto que se hace presente cuando el viejo ego limitado comienza a deshilacharse. El resultado es una nueva falta de profundidad del sujeto, la vida psíquica se vuelve accidentada y espasmódica, marcada por repentinos descensos de nivel y cambios bruscos de humor, haciendo imposible fundamentalmente la historicidad. “(...) las polaridades típicas del sujeto varían entre el júbilo del “asalto a la mercancía”, los ratos de embriaguez eufórica del espectador o consumidor, y el abatimiento al fondo “del vaso nihilista más profundo de nuestro ser”, como prisioneros de un orden que resiste a cualquier otro sentido o control” (2000:81).

Ahora bien, luego del trazado del campo de fuerzas de la posmodernidad en los cambios estructurales del capitalismo tardío y el deshilachamiento generalizado de las identidades que provocan, Jameson, según Anderson, pudo hacer su tercer movimiento en el terreno de la propia cultura. Logró entonces una expansión en su análisis de lo posmoderno a través de casi todo el espectro de las artes y de gran parte del discurso que las flanquea. La arquitectura, fue el motor que lo impulsó a avanzar más allá de lo moderno. Analizó la obra posmoderna del arquitecto Portman, el Hotel Bonaventure de Los Ángeles. La supremacía del espacio dentro del marco categorial de la concepción posmoderna, aseguraba que la arquitectura ocuparía un lugar destacado en la mutación cultural del capitalismo tardío.

El arte y la pintura, el diseño gráfico y la publicidad se interpenetraban como impulso estilístico o fuente de material. Es en la obra de Warhol donde Jameson encuentra la falta de profundidad posmoderna enlazada con sus impresiones hipnóticamente vacías de las páginas de moda, las estanterías del supermercado y las pantallas de televisión. Jameson realiza una comparación definitiva entre la alta modernidad y la posmodernidad a través de las obras las botas de campesino de Van Gogh (emblemas de trabajo) con una de las colecciones de bombas de Warhol, vidriosos simulacros sin tono ni fondo suspendidos en el vacío.

La llegada del Pop Art había sido advertida por Jameson como un anuncio de cambios de atmósfera que presagiaban un anticiclón cultural más amplio. Sin embargo, más tarde pone su atención en unas prácticas que trataban de superar las convenciones que habían quedado intactas en el auge de aquel movimiento. Se apunta así que un rasgo peculiar de esa cultura es el privilegio de lo visual, que la distingue de la alta modernidad, en la cual lo verbal conservaba aún gran parte de su antigua autoridad. Lo nuevo se relacionaba con un parasitismo lúdico o solemne de lo viejo: el pastiche. Esa parodia inexpresiva, sin impulso satírico, de los estilos del pasado que se convertía en un sello estandarizado de lo posmoderno propagándose por todas las artes. La narrativa por su parte, es el dominio por excelencia del pastiche, en la medida en que imita lo difunto, tomando a voluntad los estilos y las épocas revolviendo y empalmado “pasados” artificialmente, mezclando lo documental con lo fantástico y prodigando anacronismos, en una suerte de resurrección masiva de la “novela histórica” (2000:86).

El cine también se constituyó para Jameson en un punto de interés ineludible en el sistema de las artes posmodernas. Tal como sostiene Anderson (2000), aquel autor procedió a la teorización más completa de la historia del cine relacionándola con sus investigaciones. Sin embargo, su interés fue absorbido inicialmente por un género cinematográfico que tituló “nostalgia del presente”: donde reconoce a *La guerra de las galaxias*, o *Terciopelo Azul*, que expresan claramente la peculiar pérdida posmoderna de todo sentido del pasado, en una contaminación de lo real por el anhelo, “un tiempo que se añora a sí mismo desde una distancia disimulada e impotente” (2000: 83). Estas formas revelan la corrupción de lo temporal.

Ahora bien, la base social del capitalismo tardío seguía siendo una sociedad de clases, pero éstas no eran las mismas que antes. En el estrato de empleados recién enriquecidos y profesionales que había creado el crecimiento del sistema especulativo y de servicios de las sociedades capitalistas desarrolladas yacía el vector inmediato de la cultura posmoderna. Los yuppies eran sólo la punta de iceberg de las macizas estructuras de las propias corporaciones multinacionales, que a la sazón retrata, de manera descarnada, la reciente película *El lobo de Wall Street*.

Por abajo, debido al desmoronamiento sufrido por el orden industrial se habían debilitado las tradicionales formaciones de clase, mientras se van multiplicando las identidades segmentadas y los grupos locales. Por un lado, al decir de Anderson, los de arriba tenían (y siguen teniendo) la coherencia del privilegio; los de abajo carecían de unidad y de solidaridad por aquellos años. Un nuevo obrero colectivo queda todavía por surgir. Sin embargo, a través de la expansión del sistema que integra virtualmente al planeta entero en el mercado mundial, tiene co-

mo consecuencia que la cultura posmoderna también se expanda y se vuelva mucho más “vulgar”, al decir de Anderson, y mucho menos elitista que la cultura moderna; en la medida en que lo posmoderno juega en el terreno de lo popular al tiempo que ha estado marcado por unos nuevos patrones tanto de consumo como de producción (2000:89).

En cierto sentido, puede decirse que opera una permanente colonización para hacer entrar todo en la órbita del mercado; desde por ejemplo, obras narrativas que se convierten gracias a la publicidad en best seller o son llevadas al cine; hasta el acceso a las formas posmoderna de producción artística por parte de grupos hasta entonces excluidos (mujeres, minorías étnicas, inmigrantes). Sin dudas, esto expresaba el grado en que ésta era una cultura de acompañamiento, más que de antagonismo o de carácter contestataria, al orden económico mundial, allí mismo residía el poder de lo posmoderno y en cierto modo su carácter o su apetencia de hegemonía. “(...) esta cultura posmoderna global, que es, sin embargo, norteamericana, es la expresión interna y superestructural de un nuevo momento de dominación militar y económica de los Estados Unidos en todo el mundo; en este sentido, como ha sucedido en toda la historia dividida en clases, el reverso de la cultura es la sangre, la tortura, la muerte y el horror” (Jameson, 1991:20).

Y por último, frente a este mapeo que nos ofrece Jameson sobre lo posmoderno, también nos brindará algunas pistas sobre cómo resistirlo, sobre qué actitudes deberían tomarse frente a este fenómeno. Según Anderson (2000:90), Jameson era el único que había identificado lo posmoderno con un nuevo estadio del capitalismo, entendido en términos marxistas clásicos. Ahora bien, al posmodernismo no se lo podía resistir sólo moralmente, no se debe dar la discusión en términos moralizantes a pesar de la evidente complicidad de lo posmoderno con la lógica del mercado y del espectáculo. De manera que, su simple condena como cultura era estéril, retoma el autor. De este modo, aseguraba Jameson que una crítica genuina a la posmodernidad no podía ser sólo un rechazo ideológico. La propuesta giraba en torno a desandar una tarea dialéctica abriéndonos paso a una comprensión totalizadora del nuevo capitalismo ilimitado, había pues que captar su formación desde adentro, como sistema y como condición para la formación de la instancia colectiva de resistencia.

Sobre la película *Her*

Comencemos reflexionando sobre el nombre de la película: *Her*. La traducción al castellano se ha conocido como *Ella*, sin embargo *Her* hace referencia en el idioma inglés al pronombre posesivo: *su* o *suya*, en alusión tanto a una relación con una persona como así también denotando la posesión de una cosa. Y esta idea cobra especial sentido ya que el personaje principal, Theodore, entabla una relación, acaso puede decirse que “genera un lazo”, “se enamora” de un Sistema Operativo (en adelante S.O.) que tiene, a la sazón, voz de mujer y se llama Samantha.

Theodore vive una vida solitaria, es un cuerpo lánguido y delgado, algo desvalido, un tanto desmotivado en sus gestos pasando inadvertido entre miles, al tiempo que la nostalgia parece invadirlo. Se trata de un sujeto con visibles signos de abatimiento, de escasa vitalidad, no refleja entusiasmo (al menos antes de comprar el S.O.) y tampoco es posible observar proyectos personales y mucho menos colectivos de los cuales formara parte, ni grandes convicciones².

El personaje transmite un desesperanzada actitud, notable en su andar generalmente cabizbajo transcurriendo desolado por la vida, sin más. Economiza gestos, habla bajo, sonrío tenuemente, camina lentamente, mira sin mirar. Es efectivo y eficiente en su trabajo, tiene buenos modales, no incurre en excesos, denota en sus actos una sobreconformidad al tiempo que un profundo malestar, que durante la noche, lo desvela. No sabemos nada o muy poco de su familia, de su historia personal, de su identidad, si es un nuevo habitante de la ciudad o si nació allí, excepto que pena por una relación de pareja que terminó. Sin embargo, en este contexto y a partir de estas caracterizaciones hay algo que Theodore no deja de hacer, él mantiene asimismo una decidida iniciativa por consumir.

Theodore es efectivamente un sujeto deshilachado. Mientras que en la historia el hombre moderno encontraba un sentido, y en esa significación ubicaba su proyecto individual y colectivo, el hombre posmoderno no cree en un sentido de la historia. Como veremos en detalle unos párrafos más abajo, Lyotard consideraba que el sujeto posmoderno es sólo partícipe de juegos de lenguaje cuyas reglas no deben buscarse en un significado histórico que trascienda el presente, el sujeto ya no es visto ni se percibe a si mismo con una identidad que a su vez lo impulse a construir un proyecto de vida individual y colectivo en nombre de aquello en lo que crea. Por esto es que su constitución, al decir de Murillo (2012:102), está en constante movi-

² Resultan, en este caso, relevantes las reflexiones que realiza Ana María Fernández en su artículo titulado “Vidas Grises” (Diario Página 12, 25/07/2013).

miento atravesando y atravesado por “nudos” de circuitos comunicacionales. Tanto el sujeto como la verdad pierden consistencia, transitan caminos chirlos.

Su vida transcurre en una ciudad ordenada y limpia, sin conflictos ni tumultos visibles, con facilidades circulatorias, espaciosa, gélidamente artificial. Una urbe de enormes rascacielos que creemos, porque se menciona en algún fragmento, se trata de Los Ángeles³, pero en una época que no sabemos cuál es. La urbanidad es vivenciada como un lugar de tránsito, donde los habitantes son mostrados inmersos en sus propios aislamientos.

La ciudad, entonces, se destaca inmensa pero ordenada⁴. Inclusive las escenas que son grabadas al aire libre, en plena ciudad, denotan la misma sensación con demás personas que caminan por las calles, cada uno de ellos transita en una especie de burbuja o esfera de soledad que, el sonido ambiente, aún en exteriores refleja, quietud y silencio.

Su rutina es asfixiantemente tranquila. Él está visible y subjetivamente solo la mayor parte del tiempo. Su vecina, Amy, con la que mantiene una laxa amistad, aparece en el relato fílmico también inmersa en una notable soledad. No hay más vínculos que éstos. Su casa tiene el aspecto de una casa deshabitada; es lúgubre, no tiene en ella mesa, solo sillas y un sillón, que utiliza cuando juega a los videos juegos.

En una de sus vueltas caminando a hacia la casa, Theodore repara en una publicidad (después de haber tenido una cita fallida con una mujer) que llama su atención porque se pasa en una especie de gran pantalla, en las galerías de una estación del metro, donde efectivamente se estaba promocionando el S.O. Preguntas como: “¿quién eres?; ¿qué puedes ser?; ¿a dónde vas?; ¿qué hay ahí afuera?; ¿cuáles son las posibilidades?”; son las que relata la voz en off de la publicidad del S.O. mientras en la imagen se puede ver a numerosas personas que caminan solas, con rasgos de desesperación por la búsqueda de algo o de alguien que no logran encontrar.

³ La película fue rodada en Shangai y también en Los Ángeles.

⁴ Escribía Horacio González, en el contexto de la contundente victoria del PRO en ocasión de las P.A.S.O., en la ciudad de Buenos Aires en el mes de abril de 2015; y en relación a cómo entiende política e ideológicamente ésta fuerza política a la urbe: “La ciudad será concebida como una red de circulación feliz y se la consagrará a un rediseño basado también en el merecimiento: la ciudad comprendida como mera máquina circulatoria, un tecnomecanismo que la retira de la historia compleja; la aparta de sus ejes problemáticos histórico-sociales. Su industrialización en los '30, su desindustrialización en los '60, la trama lóbrega de la renta urbana, la pesada especulación inmobiliaria, las visiblemente malas condiciones habitacionales, sus cercamientos, su repliegue respecto del conurbano, sus nacientes prejuicios que viborean contenidamente. Es decir, la ciudad vista como un instituto sombrío de reproducción técnica de desigualdades. De este modo, se la considera una gestionaora de servicios públicos secundarios (ganar 15 minutos en el cruce a la 9 de Julio por los nuevos circuladores no está mal, pero esto se propone sin nociones urbanas ligadas al espaciotiempo del usuario no usurpado por la utilería del control del tiempo urbano, un tipo de ciudadano en vías de extinción)” (Horacio González, Diario Página 12, 28/04/2015).

Theo lo compra, llega a su casa, lo instala (allí vuelven a hacerle algunas preguntas del tipo: ¿es usted sociable?, ¿cómo es su relación con su madre?) y comienza a entablar un vínculo, a generar un lazo con Samantha, la voz del S.O. Ellos (el protagonista y la máquina adquirida recientemente) comienzan a tejer un vínculo a través del lenguaje, el S.O. ordena la computadora, revisa sus mails, le avisa sobre alguna reunión, mira al espacio exterior a través de la cámara del celular y es escuchada a través de un audífono que utiliza Theo permanentemente. El modo en que se hace uso de esta nueva tecnología es un dato interesante pues en el andar en la vida cotidiana de las personas que utilizan este sistema, éstas conversan, se ríen, discuten solas (vale decir, sin ninguna persona que transite con ellas) y en apariencia de hacerlo con ellas mismas.

La relación entre Theodore y la voz Samantha es, entonces, una relación a través del lenguaje, comienza algo tímidamente y poco a poco va a adquiriendo ribetes amorosos. El S.O. está allí cada vez que Theo decide conectarse, convocarla: en la mañana antes de levantarse, en el trabajo, lo acompaña en el recorrido al regresar a su casa, le da claves sobre como jugar, pasean “juntos”, van al parque de diversiones, a la playa, viajan. La ilusión de estar acompañado no solo la tiene Theo, se transmite a los televidentes. Lo incorpóreo de la “compañía”, la falta de cuerpo, la ausencia de los ojos de otro u otra, deviene un tema fantasmal donde la soledad, el ensimismamiento, la parodia del lazo social muestra su cara más trágica. El simulacro del amor, de la solidaridad, de la compañía, en definitiva del otro se torna sórdido e insoportable en el transcurrir de la película porque sólo hay otro u otra cuando éste o ésta está con su cuerpo, la mirada de ese otro u otra libidiniza y con ello nos constituye como sujetos.

Lo que venimos analizando debe vincularse con lo que empieza a generarse a comienzos de la década de 1970: el auge de las tecnologías de la información en el marco de la tercera revolución industrial. En este sentido y retomando el análisis que realiza Murillo en relación a la naturaleza que adquiere el lazo social en la visión posmoderna (2012:99) resulta insoslayable tomar a Lyotard, ya que en 1979 por primera vez un texto filosófico adopta el término “posmodernidad”. En *La condición posmoderna* (1993) Lyotard analiza el proceso y los aspectos de la revolución sociotécnica y con acierto, dice Murillo (2012:100), encuentra que el insumo fundamental de este nuevo paradigma sociotécnico radica en el conocimiento.

De manera que, al poseer el conocimiento un papel preponderante, las comunicaciones que portan saberes de los sujetos deben ser consideradas centrales. “A partir de la revolución tecnológica, en la que las comunicaciones electrónicas pasaban a ocupar un papel fundamental, la sociedad debía ser entendida como una red de comunicaciones lingüísticas y el lazo social

debía analizarse como un conjunto de “juegos de lenguaje”, cada uno con reglas propias y con relaciones de carácter agonal. En esas condiciones la ciencia era también un juego más de lenguaje” (2012:100)

La base filosófica de Lyotard estaba en el lenguaje entendido en una perspectiva pragmática tomando la teoría de los “juegos del lenguaje” de Wittgenstein, el cual había analizado al lenguaje a partir de sus “usos”, de manera que si el significado es sólo el uso, las palabras no están definidas por referencia hacia los objetos o las cosas que designan en el mundo exterior ni por los pensamientos, ideas o representaciones mentales que se podría asociar con ellos, sino por cómo se las usa en la comunicación real y ordinaria.

En la película la relación que se construye entre el S.O. y Theodore se basa básicamente en el lenguaje y éste comienza a ser desarrollado como un juego que tiene sus reglas, las cuales existen en tanto son aceptables para los jugadores, desplazando su fundamento lógico y realizando su sentido en el desenvolvimiento retórico. El personaje principal juega el juego del lenguaje con la voz del S.O., lo que le permite confirmar su ser y constituir una imagen de la realidad (y del lazo social) a partir de las palabras, del “vínculo” hablado que se genera a partir de la voz de Samantha.

En palabras de Murillo “el concepto del lazo social entendido como juegos de lenguaje le permitió a Lyotard construir su concepción de la posmodernidad” (2012:102), al mismo tiempo que también inventaba un sentido de la modernidad en la medida en que éste autor planteaba que esos relatos informativos que se relacionaban con la ciencia debían ser legitimados. El modo en que lo hizo la modernidad fue, según el autor, a través de “metarrelatos” quienes anunciaban la llegada del hombre nuevo o la emancipación de la humanidad. “En ese sentido, los relatos ligados a la ciencia moderna, así como a la Revolución Francesa y al marxismo, serían desde la perspectiva de Lyotard, relatos sustentados en mitos y héroes fabulados” (2012:102). Este sentido de la modernidad comenzó a aunar legitimidad y a extenderse entre los intelectuales y científicos sociales, al tiempo que paralelamente se inventaba la posmodernidad. Sin embargo, Lyotard encontró sustento, no sólo en el discurso filosófico, sino también y fundamentalmente en el desarrollo científico – tecnológico. Este desarrollo por su parte, acrecienta la tecnificación, permite crear máquinas que utilizan diversos lenguajes en su programación.

En la película que estamos analizando puede notarse claramente este aspecto. Esta perspectiva Lyotardiana acerca de que el lenguaje es un juego y por lo tanto tiene reglas propias se difunde cuando las nuevas tecnologías eran confeccionadas y se valían de una multiplicidad de

lenguajes construyendo nuevas formas de comunicación que rompían cada vez más la relación de los sujetos entre sí y con la naturaleza (2012:103).

La importancia que adquiere el mundo de lo virtual (que por supuesto no es independiente de las transformaciones del capitalismo) debe ser reconocida principalmente por un aspecto específico: puede inducir a los sujetos a vivir en la más absoluta soledad, en un asilamiento perpetuo mientras les hace sentir que hablan y que se comunican, incluso que se enamoran, que pueden encontrar incondicionalidad y permanente compañía.

La posibilidad de lo incorpóreo que producen las nuevas tecnologías, de vivenciar y construir vinculaciones con un “otro u otra” que no es tal, que no tiene cuerpo, que no puede abrazar, que no puede besar, etc. pero que, aun así, genera la ilusión que está presente, es un dato significativo. Dice Murillo, en relación a esto“(…) el nuevo paradigma sociotécnico gesta la posibilidad de que el otro esté ausente y sin embargo se genere la ilusión de su presencia, las nuevas tecnologías, controladas por grandes empresas o Estados poderosos, podrían hacer realidad el mito de una verdad absolutamente performativa, ya que ellas podrían eventualmente construir un universo unidimensional. Ellas podían profundizar ese narcisismo radial del que hablábamos y, en ese sentido, construir una subjetividad individualista, ensimismada, que sólo ilusoriamente participase del lazo social. Con ello se intentaba conjurar una vez más el peligro de la revuelta” (2012:103).

La desolación y la desesperación en la que cae el personaje principal, Theodore, cuando no puede establecer la comunicación cotidiana con Samantha, como lo hacía diariamente, nos muestra de una forma muy gráfica el estado de confusión en el que se encuentra, ya que al no poder establecer la comunicación temió perder aquello que en sentido estricto no existe, temió perder a alguien o a algo que no es tal, salvo mediante el lenguaje y la comunicación.

Asimismo cuando la voz de Samantha confiesa mantener varios miles de conversaciones al mismo tiempo que lo hacía con Theodore, admitiendo su no exclusividad ni incondicionalidad para con él, podemos reconocer algo del orden de la no comprensión de ciertas reglas de juego por parte del personaje principal, como si se hubiera perdido en los laberintos reglamentarios, quedando fuera de juego. Desde la perspectiva de Lyotard, al haber caído aquellos meta-relatos de la modernidad que habían dado identidad a los sujetos individual y colectivamente en el pasado, se produce una remisión al *sí mismo*. Pero esta vuelta del sujeto sobre sí mismo, no implica para la visión posmoderna una pérdida de lazos, ni un aislamiento en soledad ya que cada uno de los miembros de la sociedad estaría ubicado en un punto axial de comunica-

ción y en ella nadie carecería de la posibilidad de ejercer poder sobre el otro y operar en óptimos tolerables para darle en cada nueva jugada, al sistema, una nueva posibilidad de vida.

Como lo social, desde esta perspectiva posmoderna, radica en juegos de lenguaje, la libertad de los sujetos está ligada a partir de esta programación.

“Es menester tener en cuenta el carácter agónico de los juegos de lenguaje. Cada jugador afecta a todos los jugadores, incluso al emisor. *La materialidad del lenguaje radica en el hecho de que él no es sólo palabra, sino en que ella se realiza en una pragmática* en la cual todos los participantes están afectados. Por eso no es la teoría de la comunicación sino *la teoría de los juegos la que permite comprender las relaciones sociales*” (2012:121).

El reconocimiento de las reglas explícitas pero también de las implícitas por parte de los jugadores deviene una condición fundamental para que haya lazo social y para no quedar fuera del juego. Opera aquí una lógica de exclusión que se desarrolla por el carácter agonístico del juego. Para esto es necesario instalar la tendencia que los teóricos posmodernos (y que es retomada por los pensadores neoliberales) intentan universalizar; se trata de desubstancializar a los sujetos.

Vale decir que tanto la estrategia neoliberal de gobierno como la cultura posmoderna piensan en la misma clave a los sujetos: los presentan como partícipes y como seres que se constituyen a partir de los diversos juegos, lo cual a su vez supone que si no se es buen jugador o no se comprenden las reglas, el destino inevitable es la exclusión. Para Murillo

“esto es un nuevo modo de plantear algo que Von Mises junto a otros pensadores neoliberales asumen: que los individuos menos dotados, menos capaces, o menos trabajadores, o menos afortunados, irremediamente quedarán desfavorecidos en el juego o en la competencia. *El discurso instala a la competencia individual como el centro de la condición humana*. Universaliza una vez más el relato de los grupos más poderosos del planeta” (2012:122).

A su vez, resulta necesario dedicarle un apartado al empleo que posee el personaje principal. Theodore trabaja en una empresa, cuya tarea consiste en escribir cartas (a través de la computadora pero simulando haberlas hecho en manuscrito, en el sentido que se le dicta oralmente a la máquina y ésta transcribe en letra de mano alzada) para otros/as. En estas épocas, en las cuales no solemos hacerlo porque utilizamos la herramienta del email o correo electrónico como forma más usual, más fugaz, más rápida y más barata de comunicarnos, ¿hay algo más propiamente personal y más íntimo que escribirle una carta a un ser querido? Este artilugio del guion de la película nos parece llamativo por, al menos, dos motivos.

Por un lado, la apelación a una práctica de comunicación que ha sido más usual en temporalidades pasadas es decir, escribir y escribir a mano⁵ una carta, se resignifica en la temporalidad que nos propone la película, en ese futuro más o menos inmediato. ¿Y se resignifica en qué sentido?, por un lado lo hace en forma de pastiche, de simulación (lógica que luego explicaremos) y por otro lado, la vuelve mercancía, la hace entrar en una dinámica de producción y mercantilización, donde empleados más o menos inspirados, fabrican durante años una comunicación “sentida” vía cartas entre personas que jamás se han escrito una, que jamás se han comunicado pero que “terciarizan” esa acción, haciéndola ingresar en el circuito de aquellos que es posible comprar y vender.

Las cartas son mercancías que se encargan, se producen, se compran y se venden en el mercado, y en este sentido creo que la película nos provoca e intenta interpelarnos acerca de la naturalización que hacen los personajes acerca de esta mercantilización, exacerbando la artificialidad y la enajenación que adquieren los lazos sociales y las relaciones humanas. La subsunción de toda la vida, dice Murillo, a la lógica de la mercancía (2012:88) se constituye en un aspecto central del orden social posmoderno.

Como hemos mencionado anteriormente, a partir de la década de 1970 se produce el desbloqueo del paradigma sociotécnico que se caracteriza por dos cualidades: la flexibilidad, por un lado, que supone la permanente e inacabada innovación, generando lo efímero de los procesos y la caducidad rápida de todo y la integración, por el otro, que ya no se dará por la mediación del Estado de bienestar de la segunda posguerra que suponía la unión de todos bajo su paraguas protector, sino que se producirá subsumiendo todas las esferas de la vida humana a la lógica de la mercancía. “Esto supone que aquel afecto, relación u obra de un ser humano que no pueda ser intercambiado en el mercado no tiene existencia ni valor alguno. Toda la vida (humana y no humana) se constituye en objeto de intercambio y con ello todas las actividades, relaciones y afectos se tornan cosas” (2012:89). Se reifican ingresando al circuito comercial.

Por otra parte y en cuanto a la imagen, la predominante tonalidad en la que está filmada la película se destaca por el uso del color sepia mixturado con colores cálidos como el naranja y el fucsia, intentando dar visos candentes a una existencia deslucida y vana, jugando además con una dimensión “confusa” de la temporalidad, ya que mientras se resaltan aspectos de una

⁵ Resulta interesante pensar el modo en que escribir a mano una carta se conecta con nuestra identidad. La diferencia que existe entre escribir a mano una carta y dejar allí nuestra propia huella que, por otro lado es irremplazable, e incluso impregnarla con nuestro perfume; a hacerlo a través de la computadora, vía mails u otros mensajes, en los que se puede usurpar la identidad.

estética (tanto del personaje Theodore como de los ambientes) relacionada a los años '50 del siglo XX, la connotación futurista es evidente, en parte por la presencia de artefactos tecnológicos y por la relación que los actores extras y los personajes principales entablan con ellos.

Varias cuestiones pueden decirse al respecto, por un lado la estrategia de abolición de la historia es entendida por Jameson como una característica propia de los sujetos posmodernos, los cuales habitan lo sincrónico más que lo diacrónico, al tiempo que en la vida cotidiana los vectores espaciales dominan sobre los temporales (Murillo, 2013: 162). A su vez, siguiendo a estos autores, resulta interesante la observación donde se establece que en el arte la historia es reemplazada por una pseudohistoria operando, de este modo, un efecto desplazamiento de la historia. Aquí es donde “lo “retro”, esa visión nostálgica del pasado, de los años '30 o '50 aparece en el cine con puestas en escenas que remedan esos tiempos” (2013:162).

Notamos, además, la utilización de las tonalidades en sepia para remitir a la ilusión de senectud amalgamada en un mundo que simula, en la película, un futuro cercano y próximo. En este sentido encontramos que en la película es posible observar claramente la idea de pastiche en la cultura que releva a la historia. La imitación de estilos del pasado que no sólo no lo intentan renovar, sino que tampoco pretenden presentar visos de críticas basándose en las experiencias transcurridas. Más bien se trata de una “máscara muerta presente y visible en una arquitectura y un diseño donde todo está acomodado en su lugar y se sostiene como escenografía más que como un espacio donde transcurrir la vida y sus avatares” (2013:169).

Con el artilugio del pastiche se imita algo del pasado, de algún modo se lo resignifica para volverlo un aspecto estético, vaciándolo de aquellas dimensiones que pueden ser retomadas para criticar severamente el presente a partir de lo que fue. La estética del personaje principal denota este aspecto con sus pantalones de cintura alta en tonalidades marrones y grises, el uso del bigote y los lentes, aspecto que creemos remiten a una estética que simula ser la de los años '50 del Siglo XX. Sin embargo, tal como dice Perry Anderson la posmodernidad deja de ser una mera ruptura estética o un cambio epistemológico para convertirse en señal cultural de un nuevo estadio de la historia del modo de producción dominante (2000:77).

Para culminar, consideramos que la escena final deja abierta la puerta para pensar que el horror de la enajenación llevada a límites extremos puede ser revertido. En esta escena, tanto Theodore como Amy, su vecina y amiga, suben a una terraza en el ocaso de día, y contemplan juntos, pero sin hablar, el horizonte. El personaje de Amy recuesta su cabeza en el hombro de Theodore mientras el plano los toma de espaldas y se va alejando.

De algún modo, se tienen el uno al otro, pero quizás el desafío reside en saber si se tienen a ellos mismos; ya que en el desarrollo de la película siempre se tuvieron, se visitaban, compartían conversaciones, sensaciones, modos de vivir pero ellos seguían sintiéndose solos, pues la escasa conexión entre sujetos enajenados, débilmente vinculados con sus sentires imposibilita pensar en la construcción de lazos sólidos con otros u otros, más bien esto implica un desafío enorme.

En uno de los diálogos que mantienen ambos, Theodore y Amy, luego de haber tomado la decisión de separarse de su pareja, ella le cuenta que tiene una nueva amiga, que es un S.O., que es totalmente sorprendente en la medida en que no ve las cosas tajantemente blanco o negro y que por el contrario siempre desataca lugares grises que la ayudan a explorar y que han congeniado muy rápido. Creo que de aquí se desprenden algunas cuestiones: antes de entablar este diálogo, Amy relataba la complejidad que implica la vida en pareja, los detalles que se exacerban con la convivencia, las peleas largas que nacen al calor de aparentes detalles sin importancia, como por ejemplo, no sacarse los calzados al entrar al departamento después de un día de trabajo.

Ni más ni menos que la dificultad de vivir la vida con otros y otras, con los contrapuntos, las diferencias, los debates que pueden surgir porque justamente se trata de dos personas que tienen puntos de vistas a veces diferentes, modos de vivir y que provienen de familias y/o de costumbres diversas. Esto, que es el propio desorden de la vida, justamente porque existe en la otredad: vida, es lo que creemos se pretende anular, la complejidad de las relaciones humanas podría ser superada, subsanada o amputada por la inteligente compañía de una amiga que es un S.O., una fría máquina que disfraza su gelidez y su inexistencia corporal con una voz cálida y amable, al servicio y a merced de cuando su amo o ama, decida y quiera hablar.

El S.O. estará allí con su intrepidez y su palabra justa para cuando su dueña o dueño quiera disponer de ella. Al parecer se borra con este modo de relacionarse, la “insoportable complejidad” de los vínculos humanos, cada vez más insondables, angustiosos y menos merecedores de tiempo, de paciencia, de comprensiones, en definitiva de amor. El personaje de Amy le pregunta al de Theodore si se está enamorando de su S. O. y él le responde si eso lo convertiría en alguien raro, a lo cual Amy dice: “Creo que cualquiera que se enamora es un raro. Es algo loco de hacer. Es como una antigua locura socialmente aceptable”.

No es posible ver esta película sin sentirse interpelada, sentirse pues tan cerca, reconocerse en algunas actitudes (por ejemplo ver a una infinidad de personas caminando por las calles de la ciudad hablando, en apariencia solas, riendo, mirando un punto fijo cuando hablan por telé-

fono celular con la tecnología llamada “manos libres”), cerca también de algunas estéticas; y a la vez tan lejos, sentir un abismo entre aquellas experiencias (y existencias) y las nuestras.

En todo caso nos queda para la reflexión las carnaduras que serán o son posibles en los sujetos que se construyen en la posmodernidad para pensar en las posibilidades de las resistencias que siempre son necesarias dentro de este estadio del modo de producción neoliberal del capitalismo tardío, que aspira a convertir todos los aspectos de la vida humana y no humana en mercancías, reificarlos y hacerlos ingresar en la compra – venta, anulando naturalizadamente al otro u otra como entidad válida para la vida en general y la vida política en particular. Si no hay otros y otras, si no hay amor por el otro u otra, no hay pues, política posible.

Bibliografía

Anderson, P. 2000 Los orígenes de la posmodernidad. Barcelona, Anagrama, 2000.

Fernández, A.M. “Vidas Grises”. Diario Página 12 25 de julio de 2013. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/psicologia/9-225189-2013-07-25.html>

González, H. “La persona disoluble”. Diario Página 12. 28 de abril de 2015. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-271565-2015-04-28.html>

Jameson, F. Ensayos sobre el posmodernismo. Buenos Aires, Ediciones Imago Mundi, 1991.

Murillo, S. con la colaboración de Seoane, J. Posmodernidad y neoliberalismo. Reflexiones críticas desde los proyectos emancipatorios de América Latina. Buenos Aires, Luxemburg, 2012.

Liotard, J.F. La condición posmoderna, Buenos Aires, Editorial R.E.I, 1991.