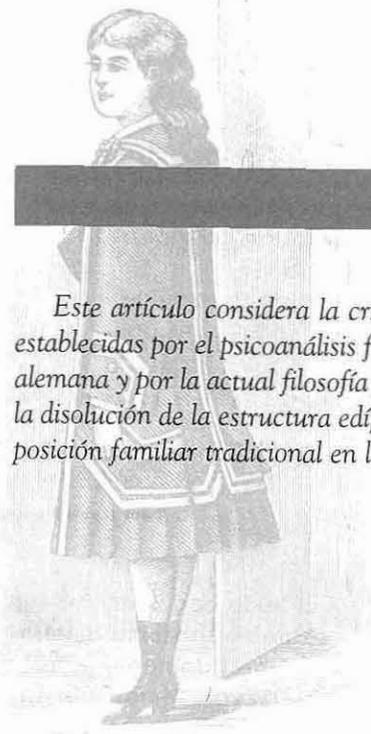


EL PADRE EXPULSADO Y LUEGO RECOBRADO. CAMBIO DEL LUGAR DEL PADRE EN LA TEORÍA Y EN EL CINE



Michaela Ott*

Este artículo considera la crítica de las estructuras edípicas, según han sido establecidas por el psicoanálisis freudiano, crítica llevada a cabo por la sociología alemana y por la actual filosofía francesa. También se muestran las tendencias a la disolución de la estructura edípica en el cine de hoy, así como el retorno a una posición familiar tradicional en las películas hollywoodescas.

* Doctora en Filosofía. Tesis: "Del mimo al nómada. Las lecturas literarias de Gilles Deleuze". Teórica de la historia de la cultura y del cine. Traductora de Jean Baudrillard y de Michel Foucault al alemán.

La ambigüedad del padre

Ya en los años 30 algunos miembros de la escuela sociológica de Frankfurt en Alemania, observando la sociedad europea de la época, creyeron haber constatado que la estructura familiar tradicional había caído en desuso. En correspondencia con las tendencias anti burguesas de ese tiempo y llevado por la esperanza de un cambio progresista de la sociedad, Max Horkheimer escribía en su libro de 1936 *Autorität und Familie* "la forma de la sociedad y de la familia que predomina en Europa... es una formación condenada a la decadencia"¹. Resumiendo el desarrollo histórico de la función del padre de familia, Horkheimer llegó a concluir que la estructura familiar tradicional que demandaba la sumisión de la mujer y de los hijos a un padre autoritario, resultaba de la necesidad de la supervivencia familiar, pero no encontraba ya justificación alguna en el momento actual.

Desde su punto de vista crítico subrayaba el aspecto negativo de la estructura tradicional y, sobre todo, el hecho de que ésta no permitía al individuo infantil emanciparse y devenir mayor. Por el contrario: en tanto que prolongación de las religiones monoteístas, ésta sería la base para el establecimiento de estructuras políticas autoritarias; intuición que algunos años más tarde habría de ser ampliamente verificada.

En esta argumentación de Horkheimer podría entenderse una cierta crítica al psicoanálisis freudiano. Es bien conocido que el psicoanalista Sigmund Freud desarrolló en sus escritos *Totem y Tabu* (1930) y *Moisés y la religión monoteísta* (1939)² la idea de que el proceso de socialización sólo se hizo posible por la muerte de un padre originario. Moisés, el padre bíblico que ayudó a los judíos a salir de Egipto, sirve de ejemplo para el padre originario de la horda salvaje, un hom-



Archivo personal

bre ultra autoritario que fue asesinado por sus hijos a causa del odio de éstos hacia él y de su rivalidad recíproca. Freud describe ese crimen como el punto de partida de una solidaridad entre los hermanos y de la fundación de relaciones de igualdad entre ellos, es decir, de una sociedad originaria. Pero ese crimen inicial, Freud lo comprende no solamente como la base de un contrato social y de un trabajo primario de la cultura, sino también como el acto inicial para el establecimiento de la estructura subjetiva. El Complejo de Edipo, tal como lo describe Freud, no es nada distinto a ese

drama homicida a nivel personal: cada individuo dirigiendo naturalmente su deseo hacia la madre, se encuentra impedido por el padre y debe someterse a su prohibición bajo el "no/nombre del padre", como lo llama el psicoanalista francés Jacques Lacan. Esta prohibición que se hace efectiva por el miedo a la castración, provoca en el individuo el deseo de matar al padre. Rivalidad con el padre y deseo de matarlo no deben por tanto realizarse, sino simbolizarse en toda su ambigüedad: la aspiración a ocupar el lugar del padre le permite al individuo acceder a su propia mayoría; la prohibición hacia la madre lo fuerza a sustituirla por otro objeto deseado y a formular su propio deseo.

Mientras que Freud atribuye así a la ambigüedad de la posición del padre un valor ahistórico que, en el estructuralismo de un Levy-Strauss lleva a la formulación de la ley universal de prohibición del incesto como base de

toda sociedad, Horkheimer pone el acento en el peligro del sometimiento individual y en la posibilidad de un desarrollo político reaccionario. La esperanza puesta por Freud al final de su artículo *Der Mann Moses*, en la reconciliación del cristianismo con la muerte del padre judío por el auto sacrificio del hijo no fue verificada por los eventos históricos que luego acaecieron.

La abolición del padre

El choque de la Segunda Guerra Mundial y del Holocausto le ha dado

a esta discusión una vigencia hasta ahora inagotable, restituyéndole su carácter ineludible. Theodor W. Adorno, sociólogo de la Escuela de Frankfurt, al regresar a Alemania del exilio en los Estados Unidos, reflexionó sobre “el carácter autoritario”. Veía en una educación emancipatoria la única posibilidad de un cambio de estas dos fases: de la voluntad de sometimiento incondicional, tanto como de dominación incontralada. Sin embargo, en sus ensayos de finales de los años 60, *Educación para devenir mayor*³, no atribuía la responsabilidad del desastre alemán a la estructura social tradicional sino a la falta de autoridad política en la Alemania de antes de la guerra, provocada por la ruina del antiguo imperio. Ese vacío de poder no pudiendo ser compensado por la autogestión de los políticos demócratas, abría el camino para una nueva fuerza totalitaria. Para prevenir un retorno de este carácter autoritario, Adorno propendía por una educación que reforzara al individuo en su autodeterminación y lo condujera a una posición crítica hacia la sociedad y hacia sí mismo.

Pero durante Mayo del 68 los hijos y las hijas de la Escuela de Frankfurt le probaban a Adorno que su filosofía de emancipación se mantenía en un marco autoritario y desatendía la estructura despótica en el pensamiento mismo. En la revuelta contra el sistema de educación tradicional, inspirada por él, ellos se volvían contra su padre y criticaban las bases de su filosofía crítica, hoy proferida por el filósofo Habermas: la hipótesis de algunas formas universales de racionalidad y de entendimiento en el hombre. Inspirada por la filosofía francesa de Michel Foucault y de Jacques Derrida, la crítica se dirigía ahora contra “las formas

de dominación” en el pensamiento, contra su carácter jerarquizante que excluía ciertos modos de pensar al ser descalificados por “irracionales”. Todas las formas de pensamiento que suponen leyes universales, como el psicoanálisis y el estructuralismo, estuvieron sujetas a violentas críticas por su etnocentrismo. Así la filosofía “deconstructivista” criticaba esa posición del padre en su manifestación en el lenguaje bajo toda forma de juicio según dicotomías conceptuales, de fijación de significado, de manifestación de un sujeto hablante comprendido como autónomo y universalizando su punto de vista. Esta tentativa de “diseminación” de la subjetividad del autor, tanto como de la significación de un texto, en lecturas diferenciales y en teorías que ponen en evidencia la multiplicidad de formas de enunciación, no ha perdido vigencia alguna. Ha estimulado todo tipo de posicionamiento teórico y práctico “entre” los sexos, sobre todo en algunas teorías norteamericanas como Judith Butler o Teresa de Lauretis, que marcan el acento en los modos de escapar a la ley paterna del lenguaje y a la fijeza de las posiciones familiares, nacionales o de sexo.

Independientemente de esas reflexiones filosóficas, observamos en Europa occidental la decadencia de la familia edípica. Esto es particularmente cierto en Alemania: en reacción a la historia alemana, los hombres, sobre todo de la Alemania occidental, en una actitud autocrítica, han rechazado tomar a cargo la posición del padre. Es entonces cuando, a menudo, las mujeres se ven forzadas a tomar solas la decisión de tener hijos y asumirse responsables de ellos; como si ellas fuesen, aún hoy, quienes descombran los despojos de la destrucción guerrera, ellas ocupan

solas el lugar del garante de la economía tanto como el de la transferencia simbólica.

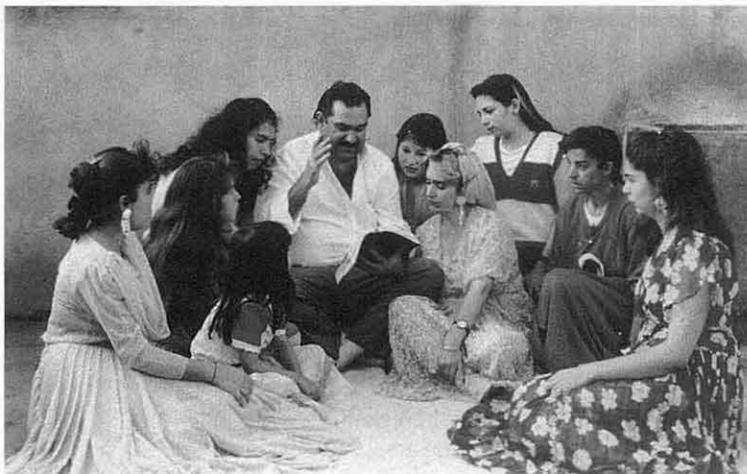
Un teórico que acogió con entusiasmo este desarrollo, que vio en el “devenir mujer” del hombre y de la sociedad los signos de una liberación general, fue el filósofo francés Gilles Deleuze. Como portavoz comprometido contra el Edipo de la filosofía alemana, contra las tres grandes H de Hegel, Husserl y Heidegger, trataba de substituir ese pensamiento unificador por un pensamiento de la multiplicidad y del devenir; junto con el psicoanalista Felix Guattari, criticaba, en el polémico libro *El anti-edipo. Capitalismo y esquizofrenia*⁴, al psicoanálisis freudiano y lacaniano reprochando el “edipizar” tanto al individuo como a la sociedad. En el capitalismo él veía la posibilidad abierta al individuo, tanto como a la sociedad, de deshacerse de las estructuras hegemónicas y de descubrir nuevos modos de vida y de expresión. Análogo al movimiento nómada del capital en su tendencia a descodificar las estructuras tradicionales, observaba la liberación de la psique de los “reservorios míticos” y de su fijación en las posiciones parentales. La veía comenzar a descodificarse en múltiples diferencias y entrar en un “devenir minoritario”. La “esquizofrenización” general era sobre todo para él visible en las obras de arte, las literaturas de Proust, Joyce, Virginia Woolf, Beckett, Melville y muchas otras. Las leía como expresiones antiedípicas y como movimientos nómadas por su carencia de unidad interior y su textura abierta. Deleuze subrayaba principalmente en esas obras sus procesos autopoieticos, su facultad de producir diferencias internas y de “heterogeneizarse” por multiplicación de sus regímenes de

signos. Según él, esas obras de arte ponen en escena las estrategias liberadoras haciendo “tartamudear” a la lengua, disolviendo la significación por su multiplicación temporal en el movimiento textual y empujando al sujeto de la enunciación hacia un “devenir imperceptible”.

Es por esto que Deleuze se interesaba particularmente en el film como puesta en escena del tiempo. En sus escritos sobre el cine, especialmente en *La imagen tiempo* (1985)⁵ destacaba los procesos de multiplicación del tiempo en el cine de postguerra. El segundo tomo de su historia del cine comienza en el año 1945, cuando el cine, traumatizado por la Segunda Guerra Mundial y sus consecuencias, es incapaz de contar historias lineales y cerradas como lo hacía antes de la guerra. Desde un punto de vista cercano al de Lyotard en *La condición postmoderna*, Deleuze describe esta crisis de la representación como una experiencia productiva que libera al film de sus constreñimientos narrativos y le da la posibilidad de crearse en sí mismo según criterios internos, evitando los clichés imaginarios. En ese nuevo cine que se comprende él mismo como un modo de descripción y de *bricolage*, que hace visibles las rupturas históricas y psíquicas y se combina en fragmentos como *Paisà* de Rossellini (1946), una liberación general se produce según él: los signos se liberan de su sometimiento al relato, el tiempo se libera del movimiento, los sujetos se liberan de los estereotipos

sensoriomotores para devenir fragmentarios, múltiples, transitorios; todo deviene deslizamiento temporal y metamorfosis.

Esta nueva imagen-tiempo, resultado del hecho de que se ha perdido la posibilidad de identificarse con la genealogía familiar y el origen nacional, se compone en una suerte de cuestionamiento interminable. En un film de ese género, *El año pasado en Marienbad* de



Familia gitana, Bogotá, 1992. Foto: Olgalcía Jordán

Alain Resnais (1960), los dos personajes no teniendo ya nombres, ni historia fija, no son tampoco los dueños de sus puntos de vista ni de su movimiento indeciso: reflejos del otro, se someten a la visión, abandonados en un no saber. Es por lo que este cine deviene hipotético, reflejándose a sí mismo en series de espejos, en “imágenes cristal” y contando su propio acontecer como $8\frac{1}{2}$ de Fellini o *La noche americana* de Truffaut. Compose el tiempo de manera acronológica, inserta un pasado imposible de encontrar, virtual en sus imágenes actuales, pone en escena viajes y errancias, se transforma en movimiento nómada y cambio perpetuo.

Aún las últimas películas del cineasta griego Theo Angelopoulos *La mirada de Ulises* (1995) y *La eternidad en un día* (1998) se caracterizan por esta no estructura. El personaje principal vagabundea como Ulises por diferentes países de la Europa oriental buscando a la vez la historia de esos lugares y su propio pasado. Así Angelopoulos voltea la mitología clásica y la figura fundadora de la cultura occidental: en oposición al Ulises

mitológico, este nuevo Ulises no puede encontrar nuevamente su patria, ni reterritorializarse en su función de padre y de rey castigador. Por el contrario sus capas biográficas se cruzan a su pesar y no se organizan nunca en un conjunto cerrado; en un momento dado baila con su madre muerta que de golpe se transforma en su novia. El pasado griego

de hace cien años se mezcla con su vivencia actual. Su subjetividad se deshace a medida que avanza su viaje. Pierde su destino tanto como su identidad.

Poniendo el acento en esta “esencia nómada”, Deleuze descuida en el cine las formas edípicas que por tanto persisten hoy. Al igual que André Bazin, estaba convencido que el cine no tenía nada que ver con Edipo. No era su asunto fotografiar los mitos teatrales y los arquetipos imaginarios, sino deshacer las imágenes dadas y descubrir terrenos desconocidos de experiencia por su temporalización de la imagen.

El regreso del padre

En este momento debemos sin embargo constatar la supervivencia o incluso el retorno de un cine ultra edípico, abundante en mitos narrativos y en arquetipos imaginarios: el cine blockbuster de Hollywood. No sólo nos cuenta la necesidad de un refuerzo de la estructura familiar, sino también de la unificación del globo entero bajo el imperio americano y bajo su control mundial.

Mientras más se acerca el fin de este milenio, más sobresale ese cine por reciclar los antiguos clisés y estereotipos de la historia cinematográfica. Un film como *Matrix* de los hermanos Wachowski (1999) combina las esperanzas chileastas de comienzos de siglo con las técnicas de combate del cine asiático para ofrecernos la figura de un nuevo Cristo nacido de una concepción inmaculada y telepática. Para abrirnos los ojos sobre la artificialidad digital de nuestro estado terrestre y revelarnos la verdad sobre el software manipulador, debe salvar al padre espiritual y morir en su lugar, sumergiéndose en la matriz y resucitándose después de una especie de partogénesis materna.

Mientras que este film trata de combinar una mitología tradicional con la imagen de un nuevo hombre, una especie de *ciborg*, films como *Independence Day* de Roland Emmerich (1998) o *Armageddon* de Michael Bay (1998), los

más grandes éxitos hollywoodescos de los dos últimos años, nos muestran el retorno a la estructura edípica.

En una narración estereotipada y con imágenes violentas, esos filmes se comportan como profetas negativos para predecir el fin inminente de la especie humana, para solicitar la declaración del estado de emergencia y el retorno urgente del orden tradicional.



ICBF

Tomemos *Independence Day*. La tierra se ve amenazada por extraterrestres agresivos cuya intención es la de conquistar la tierra para sacar provecho de sus recursos naturales. El fantasma es presentado bajo la imagen de un anillo de material indestructible que rodea la tierra y que amenaza destruir tanto a Irak como a Europa y al continente africano. La situación requiere de la energía concentrada y de la colaboración de todo el mundo. Ese todo el mundo está representado por la trinidad de tres hombres elegidos en los Estados Unidos: el presidente, quien decide y abre el campo de batalla lanzando el primer cohete destructor; el judío blan-

co, que es la cabeza logística de la empresa y que implanta el virus mortal en el sistema del adversario y el negro, que es un excelente piloto. Para tener éxito, no solamente todas las instituciones políticas como la NASA, el Pentágono y la CIA deben fundirse en un único cuerpo, sino que es necesaria una reestructuración de lo privado. Los héroes deben reintegrarse en la estructura familiar: el negro se casa un minuto antes de partir a la batalla final con la mujer ne-

gra de la que él quería separarse desde hacia un cierto tiempo; el judío que recibe de sus padres las ideas para el salvamento de la tierra, renueva su matrimonio con la mujer blanca de la que está separado hace tres años. Únicamente el presidente tiene una familia intacta y se muestra como un buen padre de familia: como su mujer muere durante el ataque de los extraterrestres, se le ve siempre en compañía de

su hija. La mujer negra se queda al lado de la mujer del presidente mientras ésta muere.

Es bien visible que la familia norteamericana es muy pequeña y consiste en los miembros reconocidos de la sociedad (no hay indígenas, hispanos o asiáticos) y representa por tanto al bueno, al sano, la energía y la felicidad.

La ideología y la pedagogía familiar de Hollywood aparece aún más clara en *Armageddon*. La situación inicial es la misma: la tierra está amenazada por un mal mortal, esta vez un meteoro. A algunos hombres

elegidos de los Estados Unidos se les pide pelear por el mundo entero. Durante la elección de estos hombres hay, como en *El día de la Independencia* antiguos combatientes de Vietnam que se presentan y que viven de manera más o menos miserable al margen de la sociedad. En *Independence Day* el viejo soldado puede dar un sentido retroactivo a la guerra de Vietnam, mostrándose particularmente heroico al sacrificarse en la destrucción de un vehículo adversario.

En *Armageddon* todos los excombatientes que viven al borde de la sociedad, sin responsabilidad, deben ser reintegrados en ésta para poder experimentar su misión: antes de partir reconocen ser padres de familia, regresan donde la madre de sus hijos de los que no se han ocupado hasta ahora; los toman en sus brazos por primera vez y prometen volver definitivamente después del regreso de la batalla final.

Los hombres, convertidos en delegados de una tierra organizada para lo mejor, retoman de alguna manera el trabajo de los "founding fathers": en su compromiso por la supervivencia del globo fundan el orden y la constitución de la tierra por segunda vez y proclaman el día de la independencia después de su "segunda victoria sobre la tiranía" para el mundo entero. Pero contrariamente al espíritu liberal e individualista de la Constitución de los Estados Unidos que llevó a alguien como Gilles Deleuze a hablar de la desterritorialización de

la civilización americana en una sociedad de hermanos, esos hombres se organizan en una jerarquía bien clara bajo el poder centralizado del control sobre el mundo terrestre y extraterrestre. Toda Europa, África y Asia comprometidos con esta empresa, no pueden sino aspirar a constituir un único cuerpo espiritual con este equipo salvador. La jerarquía del grupo se tematiza desde el inicio del film por el conflicto entre el jefe de la misión y su futuro yerno. Como

matrimonio del yerno con la hija del padre salvador.

La voluntad de dominación de los Estados Unidos se cuenta así en una historia teleológica y bajo la imagen de un padre benigno que es el único garante contra el mal inmerecido que viene de afuera. Ese mal está siempre presentado como fenómeno natural no controlable y que amenaza a la especie humana. Con esto es evidente que esos filmes sirven de estrategia

para desconocer un fenómeno social actual: son la proyección gigantesca del miedo reprimido de la destrucción de la población y de la decadencia de la civilización. Miedo al que ya nos habíamos enfrentado en el cambio del siglo pasado. Tomados como sismógrafo de la estructura social, esos filmes son un signo de alarma: esta sociedad incapaz de comunicar



ICBF

discursivamente a propósito de su orden simbólico, debe proyectar otro absoluto con el cual ya no se puede hablar, pero que es necesario eliminar lo más rápidamente posible sin la más mínima reflexión autocrítica. Desde su punto de vista paranoico, no ven remedio distinto a la toma totalitaria del poder y de control sobre la familia. Estos filmes se sitúan entonces por completo al opuesto de lo que Deleuze describía como movimiento diferencial del cine actual.

para probar que la sociedad de los hermanos debe volverse a jerarquizar por esta misión final, el error es mostrado del lado del jefe que no quiere renunciar a sus deseos egoístas infantiles y ceder su lugar al lado de su hija. Entonces es necesario que la tierra sea mortalmente amenazada para que comprenda, para que asuma su rol de padre y se sacrifique por el futuro yerno. Antes de entrar en el meteoro, le pide casarse con su hija, garantizando así la filiación y el porvenir del mundo. Es sólo después de este reconocimiento del lugar del padre y del abandono de su deseo egoísta que la tierra puede ser salvada. Al lado de los créditos finales se ven las fotos del

A nivel imaginario el asunto es un tanto más difícil. Mientras la narración unifica los elementos en la

organización de una acción concentrada a nivel de la composición de las imágenes y del sonido, asistimos sobre todo en *Armageddon* a un espectáculo de fragmentación sin precedentes. No solamente el montaje ultra rápido de las secuencias de imágenes tiende a abolir la coherencia de la narración; inclusive cada imagen estalla sin cesar en el interior y se deshace en partículas sonoras e imaginarias. El espectador tiene la impresión de un lanzamiento perpetuo de objetos parciales en su dirección; conjuntamente con los sonidos ultra violentos se encuentra sometido a un bombardeo de proyectiles y de efectos de choque sonoros que arriesgan hacerle perder la vista y el oído. Gracias a esta autodestrucción de la visibilidad y de la sonoridad no puede acompañar la acción con ninguna emoción, ni referirse a la narración de manera deliberada y tomando

distancia. Los *travelings* ultra rápidos, los movimientos bruscos e inesperados de la cámara conjuntamente con sus ángulos oblicuos producen un sentimiento de aturdimiento y de malestar que sólo se deja caracterizar como el intento de hacer experimentar al espectador una regresión, de ponerlo en estado de trance para devolverlo a un estadio pre edípico de objetos parciales donde ya no puede supervisar y se deja seducir por el mensaje de la película y su pedagogía de reeducación. No es por azar que uno mire enternecido las fotos del matrimonio al final y que se conmueva por el *happy end kitsch*.

Dado el hecho de que son estas películas las que se distribuyen a través del mundo entero y son vistas por una cantidad inimaginable de espectadores, es necesario preguntarse en qué medida intervienen en el cambio de la estructura familiar. Seguramente no podrán detener el proceso de abandono de la familia tradicional en los países altamente industrializados. Pero pueden evitar una franca confrontación con esta problemática y crear un sentimiento de



CINEP

mala conciencia frente a este cambio que amenaza nuestras sociedades por la inminencia de un peligro mortal y de su definitiva decadencia. Estos films de Hollywood, vistos como una forma de trabajar la globalización, me parecen perder su carácter como medio/mediación en tanto que ya no transmiten visiones diferentes sobre el mundo, sino que llaman enfáticamente a una conjunción totalitaria del mundo.

Pueden preparar el terreno ideológico para la aceptación de sociedades de control tal cual han sido descritas por Michel Foucault y Gilles Deleuze en sus últimos escritos. Ellos

hacen un esbozo de un estado global que se ocupa ante todo de la vida biológica y de la administración de la población mundial estableciendo mecanismos de control informático, administrando los flujos informáticos y de capital y transformando al individuo en cifras electrónicas y en códigos numéricos. No es casual que Deleuze ha escrito sus libros de cine para dimensionar su idea de lo múltiple realizado en la variedad de la experiencia cinematográfica. Veía

patente la condición de la posibilidad de esta experiencia cinematográfica en el carácter de temporalización del espacio la que lleva a una decodificación de los mitos como el de Edipo. Un cine hábil de responder a su 'condición' habría de exponer en medio del ambiente familiar la diferencia, y de ahí mostrar tendencias de deconstrucción o disolución de las estructuras familiares.

A las películas, inclusive americanas, que muestran la obsolencia de la estructura edipal fuera de Europa, por ejemplo en un marco de relaciones parentescas interculturales, pertenece el documental *An American Love Story* de Jennifer Fox. Ese "docu-soap" muestra en las tres secuencias de la versión cinematográfica de tres horas cada una, la vida de una familia mitad blanca, mitad negra en el Queens, en New York, con sus problemas de trabajo, de reconocimiento social y de comprensión mutua. Pone el acento sobre las diferencias que existen entre las distintas generaciones y los miembros de una familia mixta. Logra dibujar la posibilidad

de una vida común y de un tratamiento discursivo de los problemas, inclusive en estructuras no reconocidas por la sociedad. Con ello esboza un camino abierto al porvenir.

Ese documental ha sido previsto para la televisión, y la versión cinematográfica presenta una sola parte de todo el material filmado. Es de esperar que encuentre un camino de ser serializado en TV para que tuviera, a plazo más largo, una influencia importante en la discusión de la problemática familiar y social y un cierto efecto concerniente a la afirmación necesaria de las diferencias y lazos más abiertos entre los individuos.

Citas

- 1 Horkheimer, M. "Autorität und familie", in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 3 Frankfurt am., 1988, p.342.
- 2 Freud, S. "Totem und Tabu", "Der Mann Moses und die monotheistische religion", in: *Schriften zur religion*, Studienausgabe bd9, Frankfurt a.M., 1982.
- 3 Adorno Th. *Erziehung zur mündigkeit*, Frankfurt a.M 1969
- 4 Deleuze, G., Guattari, F *Anti-Oedipe*, *Capitalisme et schizophrénie*, París, 1972.
- 5 Deleuze, G., *L'image-temps*, París, 1985.

