

En el film colombiano Confesión a Laura, ¿cuál es la relación existente entre discurso, lazo social y la morfología urbana?



Tesis para aspirar al título
de Maestría en
Comunicación
presentada
por
Marcos Velásquez

**Directora de Tesis
Pamela Flores**

Universidad Del Norte

**Facultad de
Comunicación Social y
Periodismo**

**Maestría en
Comunicación**

11/09/2012

En el film colombiano Confesión a Laura, ¿cuál es la relación existente entre discurso, lazo social y la morfología urbana?



Confesión a Laura, o la Perdida de la Inocencia.

Este trabajo está dedicado a:

Pamela Flores, por ser mi faro, en el día y en la noche de ésta jornada.

Luz Angela Hoyos García, por compartir nuestro tiempo con mi escritura.

Parfraseando a Fito Páez:

La posible solución para el sujeto del lenguaje, quien “*vive atormentado de sentido [y] creo que esta si es la parte más pesada*”, es que ha de comprender, en algún momento que “*si de nada sirve vivir, [ha de] buscar algo por que morir*”.

Agradecimientos:

Este trabajo de investigación fue posible llevarlo a cabo gracias al apoyo de Camilo Gómez, quien en París, se puso en la tarea de buscar y encontrar libros requeridos para la investigación. De igual modo, a Gustavo Brunal, quien en su viaje a París, sacó el tiempo para hacer lo mismo, y ser el mensajero de los libros hasta Montería. Así mismo, a Pablo Velásquez y a Alain Cussonneau, quienes apoyaron e hicieron esta labor con aprecio, como los antes citados.

A la familia Velásquez Álvarez, por estar pendientes en la fatiga, para ir a descansar al Porvenir, tomar aire y seguir con la jornada.

A Nur María y al FONUPB, por estar pendiente cuando tenía que resolver. A la Universidad Pontificia Bolivariana, Montería, por confiar y patrocinar la formación de sus docentes. A todos mis compañeros de clase, por hacer amena, alegre e interesante, con sus aportes y experiencias, las jornadas de clase. A cada uno de los profesores de la maestría en comunicación de la tercera corte, por entregarnos su cosmovisión y alentarnos a construir la propia.

A la familia Jaramillo Espinosa, por tener las puertas abiertas del 502, para cenar, reflexionar y reírnos de la vida, cuando el tiempo de la aridez creadora llegaba. A los conductores y a los compañeros de ruta, quienes entre canción y canción lograron hacer los viajes de retorno “muy contenticos”, e hicieron que el hielo se deshiciera suavemente entre la sutil alegría del cansancio.

A Pamela Flores y a Luz Angela Hoyos García.

Contenido

1. Introducción.	7
2. Planteamiento del Problema.	11
3. Justificación.	16
3.1. En el cine están en juego el Yo y su función imaginaria.	16
4. Pregunta de Investigación.	20
5. Marco Referencial.	21
5.1. El Complejo de Edipo, el Significante y el Lenguaje.	21
5.2. Reino animal, Sujeto dividido (\$) y Esquema L.	24
5.3. Lazo Social y Discurso.	28
5.3.1. Definición de Lazo Social.	28
5.3.2. Lo real del lenguaje, la falta.	29
5.3.3. La relación al otro, es imaginaria.	32
5.3.4. Época y formalización del discurso.	34
5.3.5. El discurso de la época.	38
5.4. El Discurso Urbano, el Otro escenario.	45
5.4.1. Significante ciudad.	46
5.4.2. ¿Discurso urbano?	53
5.4.3. Ciudad, Cine y Discurso.	56
5.4. 4. Comunicación <> Psicoanálisis: Discurso.	61
6. Objetivos de Investigación.	64
7. Metodología Propuesta.	65
8. Desglose del Film colombiano <i>Confesión a Laura</i>.	66
9. Análisis de resultados.	72
9.1. <i>Confesión a Laura: puesta en escena de un film de época (1948)</i>.	72
9.2. <i>Pérdida de la inocencia</i>.	72

9.3. La historia.	84
9.4. Los Personajes.	86
9.4.1. Santiago.	87
9.4.2. Josefina.	91
9.4.3. Laura.	93
9.5. Escenario o el espacio de la extimidad.	97
9.5.1. Exterior. Calle. Día.	97
9.5.2. Interior. Apartamento de Josefina. Día.	99
9.5.3. Interior. Apartamento de Laura. Día/Noche.	100
10. Conclusiones.	101
11. Bibliografía.	104
11.1. Bibliografía Citada.	106
11.2. Bibliografía Consultada.	108

Tablas.

<i>Tabla 1. Instrumento de seguimiento del film Confesión a Laura, escena por escena.</i>	64
---	----

Gráficos.

<i>Gráfica 1. La cadena significativa en la teoría lacaniana.</i>	23
<i>Gráfica 2. El esquema L en la teoría lacaniana.</i>	27
<i>Gráfica 3. El esquema L en la teoría lacaniana.</i>	32
<i>Gráfica 4. Nombres de los lugares del discurso en la topología lacaniana.</i>	35
<i>Gráfica 5. El discurso del amo en la teoría lacaniana.</i>	36
<i>Gráfica 6. La cadena significativa en la teoría lacaniana.</i>	37
<i>Gráfica 7. Transición del discurso del amo al discurso capitalista en la teoría lacaniana.</i>	39
<i>Gráfica 8. El discurso capitalista en la teoría lacaniana.</i>	39
<i>Gráfica 9. El esquema L en la teoría lacaniana.</i>	41
<i>Gráfica 10. Vector de la relación imaginaria en el esquema L en la teoría lacaniana.</i>	44
<i>Gráfica 11. Propuesta de "aplastar" los cuatro lugares del esquema L en la teoría lacaniana, para exponer la idea obsesiva (interminable/infinita) de consumo, a la que somete el discurso capitalista, a un sujeto neurótico.</i>	44
<i>Gráfica 11a. Propuesta de "aplastar" los cuatro lugares del esquema L en la teoría lacaniana,</i>	

para exponer la idea obsesiva (interminable/infinita) de consumo, a la que somete el discurso capitalista, a un sujeto neurótico. 44

Gráfica 11b. Propuesta de "aplastar" los cuatro lugares del esquema L en la teoría lacaniana, para exponer la idea obsesiva (interminable/infinita) de consumo, a la que somete el discurso capitalista, a un sujeto neurótico. 45

Imágenes.

Imagen 1. El tráfico que cruza el puente Leeds, Louis Le Prince, 1888. 58

1. Introducción.

Las ideas no nacen solas. La más de las veces, llevan muchas horas o años de gestación. Incluso, se van construyendo a partir de diferentes eventos, unos afortunados, otros no. Sin embargo, para regocijo del sujeto, estas terminan dando sus frutos.

Quizá no a la velocidad o en el tiempo que lo impone el deseo, sino en el tiempo en que ellas, según las circunstancias que tiene que enfrentar el sujeto, se permiten germinar.

Hablamos de sujeto, no porque estemos tratando de ser académicos ortodoxos, pues es una tendencia que busca separarse del vulgo, a modo de distinción o menosprecio hacia otro tipo de saberes, como es el caso de la sabiduría popular.

Por el contrario, si hablamos en términos o conceptos específicos de un saber, es para brindar a personas que participan de otros saberes, elementos que les permitan incrementar su conocimiento.

De otro modo, la terminología específica de un constructo teórico, no tiene por qué excluir del conocimiento, a quienes no trabajan de modo cotidiano con éste.

Así mismo, porque en la medida en que se exponga con la mayor claridad posible, lo que significa dentro de un saber específico, un concepto determinado, se aporta, por un lado al crecimiento intelectual del hombre, en lo que tiene que ver con lo académico. Pero también, en el ejercicio del maestro, se expone que cierto tipo de conceptos no se pueden reducir a una cotidianidad que desdibuje la significación de una teoría.

El presente trabajo, en su recorrido, parte de una pregunta previa, a la pregunta de investigación aquí formulada. Es importante exponer lo anterior, para darle consistencia al conjunto completo del desarrollo y la comprensión del mismo. De igual modo, porque todo ejercicio académico, como las ideas, no se construye de la noche a la mañana.

La primera pregunta que se dio para plantear la pregunta de investigación aquí formulada, surgió de la angustia de un profesor que se tubo que enfrentar a unos alumnos, en una materia de formación humanista, llama cine urbano.

Subrayamos el área de la materia en que nació, dado que hoy los estudiantes son más técnicos y pragmáticos. Es decir, cada vez les importa menos pensar en el hombre y en las consecuencias de sus actos. El ritmo de sus vidas los empuja a

preocuparse por la adquisición de un saber técnico y específico, que les de las herramientas para conseguir un lucro económico, que les costee sus goces particulares.

Frente al modo de abordar la materia cine urbano, nace el cuestionamiento de involucrar al estudiante, en todo aquello que un film propone como objeto de estudio. Esto a raíz de que el imaginario del estudiante, lleva a tomar el curso pensando que se trata de ir a ver películas y no más.

No esta mal tomar el ejercicio de observar un film por diversión. Sin embargo, en un contexto universitario, es responsabilidad del docente, no sólo alfabetizar en el trabajo de la lectura audio-visual, sino aprovechar los elementos del lenguaje fílmico, para mostrar el problema del hombre y su subjetividad.

Un film se tornó en la excusa perfecta para poder hablar del real del lenguaje en el hombre, y cómo ese real lo vuelve inefable e incompleto. Llevándolo día a día a buscar de modo ilusorio la realización de sus sueños. En términos académicos, tratar de obturar su falta.

En el desarrollo del curso, según iban pasando los films, se podía ir explicando la construcción del Yo como una función imaginaria del sujeto. Así mismo, cómo los procesos de identificación en el hombre se presentaban, y cómo ello tenía consecuencias concretas sobre sus actos.

Una vez se fue agotando la reflexión teórica por el lenguaje, la subjetividad, el concepto de Yo y de identificación, afloró la pregunta por el espacio. ¿Cómo se las arregla el sujeto con su espacio?

Afortunadamente, ya se habían iniciado estudios de maestría en comunicación, y gracias a ello, se pudo ampliar el panorama del saber desde lo psíquico hasta lo comunicacional. En otras palabras, los aportes de la comunicación permiten pensar la ciudad como elemento u objeto de comunicación.

Pero, ¿cómo hablar de comunicación con el espacio cuando no hay palabras? Fue una de las inquietudes que surgieron. La cual se respondió a través del concepto de discurso.

El discurso en el sentido en que el ser humano habita el discurso, está inmerso en él, no puede escaparse de sus efectos, del mismo modo como no puede escaparse fácilmente de los procesos de identificación.

Así nació otro cuestionamiento. ¿Existe el discurso urbano? Esta pregunta permitió pensar la ciudad no sólo como un lugar, sino como un espacio que habita o está habitado por un discurso. Lo que en los análisis del film, permitía resaltar

que según cada ciudad, había unos comportamientos, unos gestos y unas expresiones propias de cada lugar, que caracterizaban a los personajes del film. Al punto que si el actor es bueno, se puede evidenciar que su actuación no puede ser la misma en una ciudad u otra, dado que cada ciudad maneja sus códigos significantes particulares. En una palabra, su discurso.

En la construcción de la pregunta de investigación, se iba decantando que, el sujeto está atravesado por el lenguaje, y ello, lo confronta con su ser. Por tanto, el discurso tiene consecuencias en la morfología urbana, dado que de modo inconsciente, el sujeto a partir de su falta, va edificando de manera proyectiva su extimidad.

En otras palabras, llega un momento en que eso íntimo –subjetivo, profundo- del sujeto, se ve reflejado en su exterior, a partir de su relación topofílica con el espacio.

En éste orden de ideas, si la ciudad es la que acoge al sujeto y él se tiene que enfrentar con ese real de significantes para construir su ser, aparece el cuestionamiento por el origen. ¿Cómo nace la ciudad en occidente?, dado que occidente es el punto de referencia discursivo, en el cual está inmerso el mundo contemporáneo.

De éste modo, la pregunta por el origen, permite que se ubique en la historia los momentos del discurso. Constatando con ello que, cada momento histórico del sujeto, obedece o responde a una discursividad específica de la época, tal y como lo plantea el psicoanálisis.

Por tanto, para una pregunta de investigación de un trabajo de grado para optar al título de magister en comunicación, después de trajar por los recovecos de las indagaciones que apuntaban siempre a responder por las preguntas que surgían sobre los conceptos de discurso, lazo social y morfología urbana, se hacía necesario ubicar la pregunta sobre estos conceptos, en un film que pudiera dar cuenta de ellos en la historia de Colombia.

Luego de muchas búsquedas y los señalamientos sensatos de mi directora de tesis, se eligió *Confesión a Laura* (1991), film colombiano que permitió hacer el recorrido antes expuesto, pero en un contexto cercano, nacional.

Ello devino en un análisis del discurso que produjo para éste autor, el *serendipity* de poder ubicar, en el acontecimiento histórico conocido en nuestro país como “*El Bogotazo (9 de abril de 1948)*”, la quiebra en el discurso donde en Colombia se pasó del discurso del amo al discurso capitalista.

En el presente trabajo se hace el intento de dar cuenta de un recorrido teórico a partir de la teoría lacaniana del psicoanálisis, con el fin de afianzar y conocer desde Otro lugar, los pormenores de la comunicación en el hombre.

Nuestra idea es conocer, ampliar y buscar herramientas que permitan al sujeto, una vida en la cual sus goces puedan ser sobre llevados en la ciudad, no como lugar, sino como un espacio que en nuestro momento histórico es real o virtual.

2. Planteamiento del problema:

Una de las definiciones más corrientes del cine, es la que plantea que el séptimo arte es imágenes en movimiento. Sin embargo, se ha de resaltar, también, que el cine es el arte que condensa la realidad espacial y temporal, en una escena. Gracias a ese efecto de condensación, se puede leer en las escenas que nos presenta un director, la presencia de un sujeto que vive cautivo en su realidad espacial y temporal. Aunque los efectos del espacio sobre el sujeto son poco evidentes, éste si es afectado por el lugar en el que se halla inmerso. De igual modo, el tiempo en el que transcurre la escena, habla de cómo ese sujeto surge o se desvanece en ese transcurso espacio-temporal. Esta lectura es posible, gracias al lenguaje.

Aunque haya diferentes manifestaciones de lenguajes, para lo humano, sólo existirá el lenguaje. Por ello, más allá de la palabra, o incluso, en ausencia de ella, siempre habrá un sentido, dado que por estructura, es imposible escapar del registro simbólico. Inmersos en el mundo simbólico, por las interpretaciones, se puede dar sentido a eso que para cada quien, es significativa. La existencia de este registro, aunque no sea palpable, se constata en lo que se da a conocer como discurso.

El discurso, es “una estructura necesaria que excede con mucho a la palabra, siempre más o menos, ocasional. [...] Porque en realidad, puede subsistir muy bien sin palabras. Subsiste en ciertas relaciones fundamentales. Estas, literalmente, no pueden mantenerse sin el lenguaje. Mediante el instrumento del lenguaje se instauro cierto número de relaciones estables, en las que puede ciertamente inscribirse algo mucho más amplio, algo que va mucho más lejos que las enunciaciones efectivas. Estas no son necesarias para que nuestra conducta, eventualmente, nuestros actos, se inscriban en el marco de ciertos enunciados primordiales”. (Lacan, 1996, pág. 10-11).

Al nacer, la criatura humana se incorpora en la mirada de sus padres. De igual modo, esa mirada está habitada por el deseo que cada uno de ellos alberga para el nuevo ser. Ese deseo marcará sus actos futuros. La incorporación y el deseo afectan a ese sujeto, producto del lenguaje. Por tanto, el lenguaje causa su división; es decir, al ingresar al registro simbólico, el sujeto pierde su determinación absoluta en la palabra. Esta le permitirá darse a entender, sin embargo, nunca podrá darse a entender de modo definitivo. Esa división subjetiva, hace de él, un sujeto del lenguaje, a saber, inefable.

El sujeto se edifica en una relación al otro. Al otro social en el que él queda preso de las manifestaciones significantes que ese otro social le imputa. Las relaciones

que construye el sujeto con otros sujetos, están supeditadas al discurso en el que se inscribe.

Difícilmente, el discurso se puede apreciar, dado que se está inmerso en él. De igual modo, leer las inscripciones del sujeto en el discurso, o, cómo éste lo circunscribe, suele ser complejo, dado que en la dinámica de las relaciones al otro, a lo sumo, sólo se evidencia de los lazos sociales, las dinámicas de estos, pero no se logra discernir a primera vista, qué es lo que dinamiza dichos lazos. En la teoría lacaniana, el sujeto sólo surge del lazo que se teje entre la significación de un significante con otro significante, dado que un significante en sí mismo, no significa nada (Lacan, 1995, pág. 264). La construcción significativa, si bien parte del significante primario – en términos de Lacan, el significante amo (S_1) –, hacia otro significante (S_2), ese otro significante (S_2), va a causar el retorno de la imposibilidad de hallar, en el otro, respuesta, completud, a eso que S_1 cree poder hallar en S_2 . Es ese desencuentro, lo que permite que surja el sujeto como efecto de lenguaje.

Dado que al no solucionar en su encuentro, lo que de modo imaginario él cree que posee el otro, y por ende, parte de la base –aunque lo ignore en un principio–, de que eso que posee el otro, a él le falta, ello lo lleva a un retorno sobre sí. Retorno que ha de causar una pregunta sobre el sujeto en sí mismo, un cuestionamiento en él, en el que los interrogantes que produce el desencuentro con el otro, recaigan directamente sobre él. El efecto de este retorno de interrogantes, ha de conducir al sujeto a concentrarse en el reencuentro con su propia historia. A examinar cómo construyó su historia, cómo la elaboró, a partir de las significaciones que le dio, a su relación con el otro, en la exploración de la edificación de su ser.

Sin embargo, no necesariamente la relación al otro causa ese efecto de sujeto. Usualmente, no ocurre. Ello se nota en la queja constante en la que el sujeto no cuestionado, incapacitado, por tanto, para reconocer su inefabilidad, le reclama al otro, eso que él no puede encontrar a través de su relación con él. Las más de las veces, lo que se evidencia en la escena que se desarrolla en la dinámica entre S_1 y S_2 , es un efecto de repetición de los actos, dado que el discurso cobija la escena.

La escena en sí, es una repetición sostenida de lo que le permite al sujeto sentirse bien con sí mismo, dado que al salirse de los parámetros planteados en el discurso, genera inestabilidad e inseguridad en él.

Para el sujeto no cuestionado, es preferible pagar el costo de la insatisfacción sostenida en la queja, en el reclamo al otro, que pretender salir del letargo discursivo que sostiene la repetición de lo conocido. De otro modo, da más

seguridad el malestar en el que se haya inscrito el sujeto, que albergar la opción de producir un discurso inédito.

Se puede pensar que tal fijación depende sólo de la inscripción del sujeto en la cultura discursiva que lo circunda, a saber: su familia. Sin embargo, el discurso en sí, es más fuerte que los lazos de filiación que se pueden generar en las identificaciones primarias en la familia. Lo que quiere decir que un sujeto, al estar supeditado al otro, no necesariamente hallará en la familia una conexión significativa que le procure un lazo en el cual encuentre una estabilidad.

Si bien, lo que hemos conocido bajo el concepto de familia, es lo que le abre las puertas al sujeto para entrar en el lenguaje, también se ha de tener presente que, al tratarse de una relación al otro, el otro puede ser significado por el sujeto como un lugar que cobra significación. Lo cual permite pensar que, si un sujeto, en su relación al otro, es determinado por ese otro, el sujeto lo toma como objeto significativo.

Entre el sujeto y el lugar, se instaurará una relación discursiva, ya sea el otro, otro sujeto o un lugar subjetivado que va a afectar, por las relaciones significantes que se tejan, al sujeto que se halla frente a él. Pensar en el lugar como objeto significativo, lleva a pensar en la topofilia.

Topofilia es un concepto por el cual Yi-Fu Tuan (2007) señala las manifestaciones específicas del amor humano por el lugar (p.129). Para Tuan, la palabra “topofilia” puede definirse con amplitud para incluir todos los vínculos afectivos del ser humano con el entorno material. Dichos lazos difieren mucho en intensidad, sutileza y modo de expresión.

La reacción al entorno puede ser principalmente estética y puede variar desde el placer fugaz que uno obtiene de un panorama o paisaje, a la sensación, igualmente fugaz, pero mucho más intensa, de la belleza que se revela de improviso (p.130).

De igual modo, Yi-Fu Tuan plantea que: “Más permanente –pero menos fácil de expresar– es el sentir que uno tiene hacia un lugar porque es nuestro hogar, el asiento de nuestras memorias o el sitio donde nos ganamos la vida” (2007, p.130).

Apoyándonos en ésta tesis, se propone que los efectos significantes de un lugar sobre un sujeto pueden sostener la fijación en el discurso por parte del sujeto a ese lugar. Lo anterior se puede ilustrar de este modo: más allá de la presencia de un sujeto en un templo, existe un discurso. No hay necesidad de que se esté oficiando una ceremonia en la cual el discurso de dicho templo sea evidente. El sólo hecho de entrar en el lugar, de hallar una disposición espacial de muebles, de

iconografías, de ubicación de puertas, de ventanas, de tono de colores, el fluir de la luz al interior de él, la forma como se pronuncia el sonido allí, son elementos que permiten, sin necesidad de saber cuál es el discurso en sí que reina en ese lugar, que consienten el reconocimiento de la existencia de un discurso imperante y particular que prevalece en sí, en dicho lugar.

El efecto significante que produce el templo sobre un sujeto que, conozca o no el discurso que habita ese lugar, hace que si ese sujeto tiene puesto un sombrero, inmediatamente sienta la necesidad de quitárselo como significación de respeto ante una autoridad.

Sin embargo, se ha de resaltar que este efecto no se produce cuando un sujeto está en conquista de territorio. Lo que se produce en él, contrario a la escena expuesta anteriormente, es la de escupir el lugar significando el irrespeto, la falta de reconocimiento significante que representa para él la autoridad discursiva a quien le hace la afrenta.

Ya sea de modo positivo o negativo, el hecho de que el lugar porte una significación para un sujeto permite conjeturar que el sujeto es afectado por el discurso imperante de un lugar. Por tanto, en el transcurrir de la vida de un sujeto pasa inadvertido cómo el discurso en el que habita en el suceder de sus días, lo afecta.

Cuando más, se pueden evidenciar, a través de su queja, las dificultades manifiestas en la relación al otro, o la insatisfacción que le produce el lugar. Sin embargo, no se detecta, en primera instancia, cómo el discurso en el cual se desenvuelve, lo determina.

El cine, en su efecto de condensación de espacio y tiempo, nos da la opción de estudiar, de leer o de investigar, cómo el discurso presente en una escena, marca los actos de un sujeto. Al poder delimitar el espacio en que se desarrolla una escena y al poder identificar el tiempo en que se da el desarrollo de la misma, se facilita para el observador de un film, estudiar desde una posición teórica particular, cuál es el discurso en el que un sujeto está inmerso; por tanto, ¿cómo dicho discurso, afecta los actos del sujeto?

En este orden de ideas, en el presente trabajo de investigación, se hace la propuesta de señalar cómo el discurso en el que se desarrolla la película *Confesión a Laura*, marca los actos de sus personajes –en tanto sujetos–, desde lo espacial y lo temporal, a través de escenas determinadas, a partir de la pregunta de investigación:

En el film colombiano *Confesión a Laura*, ¿cuál es la relación existente entre discurso, lazo social y morfología urbana?

3. Justificación.

3.1. En el cine están en juego el Yo y su función imaginaria.

Cuando estamos en cine, nos enfrentamos a una pantalla gigante. Superamos la angustia que nos produce la oscuridad, sólo cuando esa pantalla es iluminada por la proyección de la película que nos disponemos a ver. Estamos en ese lugar cómodamente, dispuestos a entretenernos con la sucesión de imágenes en movimiento que nos dan la sensación de una realidad que se desarrolla al frente nuestro, aunque sepamos de antemano que lo que allí sucede es la puesta en escena de una ficción; guardando claro está, las respectivas proporciones con los documentales, que escasamente asistimos a ver al cine. Todo lo que ocurre en frente de nuestros ojos nos hace remover lo que, en psicología, se denominan las emociones. De modo pasivo, como espectadores, pensamos que lo que allí sucede, sólo transcurre en la pantalla. Ignoramos, en la mayoría de oportunidades, que esas imágenes que pasan delante de nosotros nos afectan.

Si bien el cine se plantea como una puesta en escena para colectivos, él tiene la característica de que nos inquieta de modo particular; para ser concretos, de modo subjetivo, entendiendo que “la relación entre lo imaginario y lo real, y en la constitución del mundo que de ella resulta, todo depende de la situación del sujeto. (Teniendo presente que): La situación del sujeto [...] está caracterizada esencialmente por su lugar en el mundo simbólico; dicho de otro modo, en el mundo de la palabra” (Lacan, 1983, pág. 130).

La subjetividad puede ser definida como un “sistema organizado de símbolos, que aspira a abarcar la totalidad de una experiencia, animarla y darle su sentido” (Lacan, 1992, pág. 68). Por lo tanto, en el cine, están en juego las múltiples formas de organización de la subjetividad, dado que eso que conocemos como Yo, en relación al otro, no es otra cosa que una función: “A partir del momento en que el mundo simbólico está fundado, él mismo puede servir de símbolo” (Lacan, 1992, pág. 85). En otras palabras, un Yo sirve de símbolo para otro Yo. Esto se debe a que “el hombre es un sujeto descentrado por cuanto se halla comprometido en un juego de símbolos, en un mundo simbólico” (Lacan, 1992, pág. 77). En éste orden, “el Yo es un objeto: que cumple una determinada función que aquí denominamos función imaginaria” (Lacan, 1992, pág. 73). Esta función es expuesta por Jacques Lacan en su texto *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je* (1966), allí expone que “el sujeto anticipa la culminación del dominio psicológico, y esta anticipación dará su estilo al ejercicio ulterior del dominio motor efectivo” (Lacan, 1983, pág. 128). El sujeto, en tanto Yo, en relación al otro, está afectado por lo real del lenguaje, quien lo anticipa. Por ello, al entrar en el mundo simbólico, de modo forzado –a través de la manifestación de su mal

estar, de su queja—, presiente que algo le falta. Que está incompleto. Y aunque desee hallar en el otro una respuesta, una salida para poner límite a ese *mal estar*, sólo se tropieza con eso que le falta, que viene de un Otro que lo anticipa, un Otro donde habita el lenguaje, lugar en el que se instaura la pérdida que le arrebató su completud al ingresar al mundo del lenguaje, al registro simbólico. En la función imaginaria del Yo, el otro es un Yo especular, un Yo que captura, aliena.

Esto se evidencia, según lo plantea Lacan (1966) cuando el sujeto, entre los seis y dieciocho meses se mira en el espejo. Esa imagen que se refleja, aunque da cuenta de él, requiere, ante ese otro que no responde, la búsqueda con la mirada de un Otro que le ayude a reconocer a ese otro que está enfrente de él. Hacemos alusión a la escena del niño frente al espejo, quien se sorprende ante su propia presencia y busca en tal acontecimiento a un tercero, que usualmente es la madre, para que a través de su consentimiento – al decirle ella: “¡Sí!, eres tú, bebé, ¡eres tú!”—, él pueda reconocerse. Esto se da gracias a la función del lenguaje en el hombre. El lenguaje lo precede. Por ello, su inscripción en el mundo simbólico.

Tal es la fuerza de dicha naturaleza que, aunque no haya palabras, hay lenguaje. “Nunca se sabe lo que puede ocurrir con una realidad, hasta el momento en que se la ha reducido definitivamente inscribiéndola en un lenguaje” (Lacan, 1992, p. 359). Por ello, el Yo “tal como lo entendemos, el otro, el semejante, todos estos imaginarios son objetos” (Lacan, 1992, p.366) que permiten en su relación, la construcción significativa de cada sujeto. El lenguaje nos permite concebir que, cuando un sujeto habla a otro, él se habla a sí mismo, “cada sujeto hablante es tanto destinador como destinatario de su propio mensaje puesto que es capaz de emitir un mensaje descodificándolo al mismo tiempo y puesto que no emite nada que, en un principio, no pueda decodificar. De tal manera que el mensaje destinado al otro está, en cierto sentido, destinado en primer lugar al propio hablante: de lo que deducimos que hablar es hablarse” (Kristeva, 1988, pág. 9).

A la pregunta ¿quién *Es?*, lo que se constituye como Yo en el sujeto, espera la respuesta, para afirmarse, de ese Otro con mayúscula, donde anida lo incierto de su ser. Lacan (1994) dirá: “El *Es* lo que, en el sujeto, es susceptible, por mediación del mensaje del Otro, de convertirse en Yo (Je)” (p.48). Esta elucubración le permite al psicoanálisis atrapar lo que hace lazo entre dos sujetos. Ese que se dice Yo, está sometido a que “antes de que Yo (Je) advenga, [así no lo asuma, en sus actos aparecerá que] había algo, estaba el ello” (Lacan, 1994, p.46). El sujeto verá al otro como su semejante, sin embargo, el lenguaje hará que ese otro semejante sea visto como objeto; lo imaginario no niega la realidad del otro, pero afirma que esa realidad es susceptible de ser otra realidad para el Yo.

Cuando un sujeto está inscrito en el amor, es “honesto” con él mismo, dado que al pronunciar la frase: “¡mí amor!”, quizá no se esté mintiendo, ya que en realidad ese otro que él dice que es su amor, es sólo su amor. A lo sumo, el otro especular, es la realidad del amor que él desea encontrar en su semejante. Ese otro es un amor real y a la vez imaginario. Así, con el lenguaje “la palabra se funda en la existencia del Otro, el verdadero, el lenguaje está hecho para remitirnos al otro objetivado, al otro con el que podemos hacer todo cuanto queremos, incluido pensar que es un objeto, es decir, que no sabe lo que dice. Cuando nos servimos del lenguaje, nuestra relación con el otro juega todo el tiempo en esa ambigüedad” (Lacan, 1992, pág. 367). Aunque el sujeto enamorado insiste en que el otro es su amor, hay algo que viene del Otro con mayúscula, a recordarle que eso que él desea todo en el otro, ya en el Otro ni siquiera existe, a pesar de que en algún momento haya existido.

Esa falta funda el deseo en el sujeto, por ello, “la libido es lo que vincula el comportamiento de los seres entre sí [...] (esta noción freudiana) sólo está ahí para permitirnos encarnar ese vínculo imaginario que se produce a un nivel determinado, estrictamente hablando el nivel imaginario, en el cual el comportamiento de un ser vivo en presencia de otro ser vivo le está vinculado por lazos de deseo, la apetencia, efectivamente uno de los resortes esenciales del pensamiento freudiano para organizar lo que está en juego en todos los comportamientos de la sexualidad” (Lacan, 1994, p.47).

Este juego de significaciones acontece en el cine, desde la posición del Yo, en tanto Yo espectador, como en la relación de los lazos que se desarrollan y tejen en la pantalla entre los personajes de cada film. La primera vertiente de análisis que se puede proponer, para indagar la función imaginaria del Yo, en relación con el otro en tanto objeto, puede ser la del espectador que asiste a ver un film. Como categoría de análisis, se puede sugerir: ¿cómo ese Yo espectador, es influenciado desde las múltiples identificaciones a las cuales puede acceder en el desarrollo del film, con los personajes que le aportan a su falta estructural y le permiten ser un poco más “él mismo”?

Esa vertiente no es la que vamos a seguir en el presente trabajo, dado que no nos proponemos indagar sobre los procesos de identificación y sus efectos en el sujeto al asistir a un film, a un género de cine específico, o dar cuenta de los efectos de significación que se producen cuando un sujeto simpatiza con un actor en particular y lo acompaña a lo largo de toda su filmografía. Nos interesa en este trabajo, la vertiente de análisis que permite, desde el film en sí mismo, comprender cómo se relacionan los personajes del film (en tanto sujetos, es decir, como Yo), con los otros personajes. Nos importa analizar cómo estos sujetos, inmersos en un discurso, son afectados por dicho discurso; al igual que analizar las

características del espacio urbano y verificar si dicho espacio afecta las relaciones discursivas que se tejen en los lazos sociales que se construyen entre los personajes del film.

Dado que se trata del lenguaje, es prioridad para el presente trabajo, revisar las posibilidades que brinda la comunicación en tanto efecto de comprensión, o si por el contrario, el Yo en tanto objeto para el otro, gracias a un discurso, en relación al otro, produce sólo efectos de significación. Partiendo de la base de que un sujeto, al ser señalado por otro como “él es lo que es”, gracias a lo que los efectos de comunicación pueden llegar a producir en el imaginario colectivo, pasando por alto que: “El *Es* no es una realidad bruta, ni simplemente lo que está antes, el *Es* ya está organizado, articulado, igual como está organizado, articulado, el significante” (Lacan, 1994, p.48), se trata de indagar por los efectos significantes en un discurso particular.

4. Pregunta de Investigación.

El presente trabajo de investigación, busca responder la pregunta:

En el film colombiano *Confesión a Laura*, ¿cuál es la relación existente entre discurso, lazo social y morfología urbana?

En esta indagación se busca establecer la relación existente entre el discurso, el lazo social y la morfología urbana, en el film colombiano *Confesión a Laura*, partiendo del precedente de que, todo sujeto está inscrito en un discurso que circula en la morfología urbana, y afecta los lazos sociales que se tejen entre ellos, en los lugares que hacen parte de su cotidianidad.

Así mismo, se busca explicar el discurso de los personajes principales en la película, en el sentido en que se pueda exponer los rasgos que particularizan cada uno de los discursos de los personajes principales del film.

Con dicha indagación, se intenta establecer la relación entre los lazos sociales que se dan en los personajes principales y el discurso presente en la ciudad de Bogotá, como espacio escenográfico de filmación, para explicar la incidencia de la morfología urbana en los lazos sociales de dichos personajes.

5. MARCO REFERENCIAL

5.1. El Complejo de Edipo, el Significante y el Lenguaje.

Un film es la puesta en escena de una ficción que, como tal, parte de una realidad inscrita en un lugar específico. Dicha ficción, para ser creíble, ha de ser lo más parecido a “[...] Lo real, [...] lo que está antes” (Lacan, 1994, p.46) que él. Por ello, un director ha de esforzarse en que esa ficción que narra, sea tan real como la realidad que la inspiró. Partiendo de esta premisa, planteamos en el presente trabajo que, el análisis de un film, nos permite conocer, indagar o estudiar a través del lenguaje cinematográfico, cómo se presenta el lenguaje en un discurso que influencia no sólo la relación de los personajes en sus lazos sociales, sino la morfología del espacio urbano en el sujeto.

Por ello, se ha de hablar del significante, dado que “todo verdadero significante es, en tanto tal, un significante que no significa nada” (Lacan, 1995, p. 264). Al ingresar al mundo simbólico, el sujeto está supeditado al real del lenguaje, como al real de la muerte. Ambos lo preceden y lo marcarán, según como él organice su sistema de símbolos, en relación a su *falta*. Esta *falta* de la que habla la teoría psicoanalítica, instaurada por Sigmund Freud, plantea el real de la incompletud.

Para hablar de la falta, Freud parte de la relación del niño con su madre. En un principio la madre se siente completa, dado que su hijo le da una sensación de completud. Sin embargo, dicha sensación durará poco, porque en su relación con el otro, la madre no puede negar la existencia de un otro, a saber: el padre. De igual modo, el niño, gracias a esa imposibilidad de la madre para negar al padre, termina accediendo a la presencia del padre. Se produce una relación de tres, una triangulación amorosa que va a dar como resultado, gracias a la presencia del padre, la exclusión del niño de esa triada. Freud con esta operación va a construir su argumentación teórica sobre el Complejo de Edipo. En este Complejo, el niño muestra que, al sentir la intromisión del padre entre su madre y él, surgirán las manifestaciones pulsionales de querer desaparecer –aniquilar– al padre para quedarse con la madre.

Esas mociones pulsionales surgen del interior del sujeto como empuje de hostilidad en defensa de lo que cree el niño que le pertenece. Así como el empuje de satisfacer la necesidad de beber y comer, el sujeto también siente una necesidad de destruir con tal de preservar lo que estima propio. La representación de la madre como objeto de pertenencia se da para el niño, si bien porque ella satisface sus necesidades básicas, también porque sexualmente el niño se satisface de ese objeto, al punto que desea ocupar el lugar del padre para estar con ella. La pulsión (Freud, 1995) delata en el niño su deseo incestuoso, al que

tiene que poner límite el padre, introduciendo la prohibición de ese acceso a la madre por parte del niño. Esa intromisión del padre ha de ser asumida por el niño como prohibición, como límite, como no todo es posible en y con la madre.

En ese momento, se presentan en el aparato psíquico del sujeto niño, dos elaboraciones cruciales para su vida en sociedad: por una parte, se da el reconocimiento del cuerpo, en tanto que en el varón se da la angustia de castración, por temor a perder el pene, y en la mujer, la envidia del pene, por no poseer eso que el otro tiene. Tanto angustia de castración como envidia del pene en el sujeto, permiten la construcción del no todo, de la ley como límite, como prohibición. Por otra parte, con Lacan aparece la teorización del significante fálico, es decir la relación simbólica del tener o no el falo. El sujeto niño ha de asumir de modo simbólico el real de la falta.

En éste orden de ideas, se ha de señalar que, si bien el cuerpo es un real para el sujeto, gracias al lenguaje “el deseo humano [...] se constituye en un proceso simbólico, a partir de dos deseos dispuestos de forma asimétrica: el de la madre como primer otro del sujeto y el del padre como otro que la madre” (Lebrun, 2003, pág. 25). Esa operación psíquica de renunciar por vía de la castración a la prohibición del incesto, y el tener que arreglárselas con la renuncia al parricidio, darán al sujeto los componentes de la construcción de la ley como límite.

Jean-Pierre Lebrun (2003), lo plantea así:

“Dicho de otro modo, la realidad psíquica del sujeto se organiza a partir de la confrontación con la asimetría de base de la coyuntura familiar, la cual sólo representa la estructura del lenguaje. En efecto, el Otro como lugar del lenguaje está representado por la madre y la operación que iniciará al futuro sujeto para que puedan sostener su deseo singular deberá producirse en el seno de ese sistema de lenguaje, no siendo el agente de esta operación otro que el padre, quien se encargará de llevar la posibilidad de una intervención diferente al lugar en el que la madre consiente en ser carente” (pág.25).

En palabras que permitan aclarar lo anterior, se expone que el sujeto está supeditado a los efectos de significación de los que ha de apropiarse de modo subjetivo, gracias a que “Si el primer representante del Otro, la madre, proporciona significantes a un sujeto, lo fija con “sus primeras palabras” y hace pensar que el sujeto podría ser identificado a uno u otro de esos significantes, la intervención del padre consiste en relativizar en alguna medida el alcance, en sostener que el sujeto no debe subordinarse a tal o cual significante, sino que más bien se sitúa “entre” todos esos significantes, y más aún, de probar que la madre carece del significante que dice quién es el sujeto” (Lebrun, 2003, pág.28). Así, el sujeto sólo

aparecerá cuando un significante se anude a otro significante. De modo gráfico, esto se puede apreciar según el orden de los siguientes matemáticas:

Gráfica 1. La cadena significativa en la teoría lacaniana.



Tomando a S_1 como el significante amo, el S_2 como el Otro significante al que se ha de anudar el sujeto para hallar sentido. Y el \$ (Sujeto Tachado, barrado o dividido, según la teoría lacaniana) como el sujeto que entra en la incompletud por los efectos del lenguaje. Los efectos de incompletud en el sujeto, debido al lenguaje, se explican, por medio de la práctica de la clínica psicoanalítica, como el momento en que la madre es real, en tanto objeto que proporciona la doble función de nutrir y generar placer al niño, y pasa al momento en que aparece el padre real como el otro de la madre, a proporcionarle a ella ese placer sexual que el niño no puede ostentar. Se produce en el aparato psíquico del sujeto niño, una ruptura entre el todo del objeto que cree que le pertenece y el real del deseo de la madre, imposible de satisfacer por el niño en tanto este es objeto de completud para ella.

Freud, a través de la construcción del complejo de Edipo, postula la organización psíquica del sujeto, resaltando la prohibición del incesto, como límite o como prohibición, para que surja la cultura, más allá de lo real, en el lenguaje, en el mundo simbólico; Lacan (1994) lo dirá como: “la madre se ha convertido real y el objeto simbólico” (pág. 71). Así, para Lacan, el complejo de Edipo es la introducción del significante (Lacan, 1995, pág.269). El significante falso, el que se caracteriza, “no [por] ser el significante de la falta, como algunos creyeron poder entender en ciertas palabras mías, sino [por] ser precisamente eso de lo que no sale ninguna palabra”, dirá Lacan (2009, pág.157).

El inconsciente, en tanto se estructura como un lenguaje frente a la castración como resultado de pasar el límite, hace que el sujeto quede por siempre dividido entre su saber y su decir, entre el objeto y su deseo, entre su ser y la muerte, por ello, con el lenguaje, siempre será sujeto dividido entre su deseo y su palabra. De otro modo: para el sujeto, entre ser y tener, habita la imposibilidad (Lacan, 1980).

La lucha por encontrar significación a sus actos será para el sujeto su gran conquista o su perpetua derrota, en la medida en que se acoja a su elección

subjetiva, o dependa del deseo imposible de restablecer que viene del Otro. La búsqueda de sentido, el anhelo de significación después de la pérdida, se puede entender en la medida en que se tenga presente que “el falo es un significante, un significante cuya función, en la economía intrasubjetiva del análisis, levanta tal vez el velo de la que tenía en los misterios. Pues es el significante destinado a designar en su conjunto los efectos del significado, en cuanto el significante los condiciona por su presencia de significante” (Lacan, 1985, pág. 669-670).

Por ello, Lacan planteará que el sujeto al ingresar en el mundo del lenguaje, se someterá a la castración en lo real, el lenguaje; con ello, la imposibilidad de no poder decirlo todo: el sujeto es inefable, esbozará Lacan.

5.2. Reino animal, Sujeto dividido (\$) y Esquema L.

Al ser sujetos del lenguaje, actuamos de modo diferente a como se presentan los actos en el reino animal. Un animal da su vida por su manada, por su territorio o por su comida. Un sujeto del lenguaje tiene opciones. No está determinado por el instinto, sino por la pulsión (Freud, 1995); está determinado por la falta que instauro el lenguaje en su ser.

Esa falta, en relación a otro sujeto del lenguaje, posibilita la construcción de un lazo social como único modo de relacionarse. Al estar ambos sujetos en falta, tratan de llenar esa falta (vacío) con el otro o en el otro. A diferencia del reino animal, en el que una vez saciado el instinto, se continúa con la vida, el sujeto del lenguaje le reclama al otro su imposibilidad de colmar su vacío; es decir, un sujeto responsabiliza a otro sujeto por no encontrar en él respuesta a su falta: en la disputa siempre aparece la frase, “¡por tu culpa!”. De ello queda un sin sabor, un mal-estar que se revierte en ese vacío estructural como resto, imposibilidad, como goce que se ubica no del lado del deleite, sino como goce ubicado del lado de la impotencia. Es un goce que empuja a insistir en el otro el hallazgo de una respuesta, de un reposo a ese sin sabor. Sin embargo, por el lenguaje, el sujeto no halla en el otro una solución a su falta, a lo sumo, se topa con el real de que el otro no tiene nada que decir sobre lo que a él le sucede, dado que ambos se encuentran en la misma situación. Por tanto, Jacques Lacan –continuando con las formalizaciones freudianas–, va a plantear que el sujeto, si bien se dirige al otro como partenaire, está demandando en el otro, al Otro, eso que le han restado, que ha perdido.

Lacan designará ese resto como un real del sujeto quien, gracias al lenguaje, todo inicio de relación al otro, al tratarse “sólo de un ser que habla [...] en el punto de partida está en el nivel del ser” (Lacan, 1996, pág. 163). Ello implica que algo se pierde, que no volverá a ser como en el origen. A esta operación, que procura la

falta en ser, la pérdida, la denominará Lacan, pequeño objeto *a*. El Otro es su propia estructura del lenguaje, preñada de significantes que habitan el discurso en el que el sujeto se inscribe para hacer lazo social, de modo que “el mensaje destinado al *otro* está, en cierto sentido, destinado en *primer lugar* al propio hablante: de lo que deducimos que *hablar es hablarse*” (Kristeva, 1988, p.9). Así, cada sujeto ha de cargar con su propia falta. Ha de responsabilizarse de su falta en ser, causada por ser un sujeto del lenguaje. En la medida en que un sujeto se conozca, podrá asumir la responsabilidad de sus actos, al tener claridad de que su falta, no encontrará complemento en el otro. El otro no es la completud, es la “excusa” para tratar de hallar la respuesta al vacío que causa en el sujeto su ingreso al Otro del lenguaje.

Es sabido, gracias a la denuncia de Freud en *El Malestar de la Cultura* (1929) que la civilización causa un malestar en el sujeto, ya que éste ha de renunciar a su satisfacción pulsional para inscribirse en el lazo social. Cada sujeto ha de renunciar a sus formas de acceder al placer, para vivir en comunidad. El resultado de ésta represión, causa mal-estar, lo que hoy conocemos con Lacan (1992) como goce. Esta operación implica al sujeto en su responsabilidad. Una vez inscrito en el lenguaje, en el orden simbólico que lo precede, el sujeto ha de encontrar la forma para reconciliarse con su goce perdido, con ese resto que Lacan denomina objeto *a*. El sujeto, gracias a esa inscripción, aunque pierde su goce –lo extravía–, no desaparece. De otro modo, no se renuncia al goce, se ha de hallar la manera de reconciliarse con él de forma inédita, ya que cada sujeto ha perdido de modo individual –subjetivo– en el Otro, el goce originario.

Por tanto, la relación al otro demanda, por una parte, completud, y por otra, goce. Sin embargo, el real de la naturaleza del lenguaje plantea que el sujeto en el otro ni se completa, ni se reencuentra totalmente con su goce originario. Los efectos de lenguaje dividen al sujeto entre su ser y su sentido, entre su cuerpo y su deseo. Ello hace que la relación al otro no sea tan simple como las relaciones del reino animal, donde como ya se dijo, se satisface el instinto y desaparece la tensión. En el sujeto siempre queda la necesidad de un poco más. Esto se evidencia en los animales domesticados, atravesados por los efectos del lenguaje. Ellos se tornan obesos, comen lo que sus amos les dicen que han de comer. Hay en ellos una ruptura con la naturaleza en ese aspecto. También sus amos les imputan sentido a sus manifestaciones animales, introduciéndolos en psicoterapias por efectos de proyección, a causa del estrés o la depresión que padecen ellos. Un perro ladra o menea el rabo por instinto. Su amo da sentido a esas manifestaciones, introduciendo al animal en los efectos de sus significantes. Al punto que un testimonio de la clínica psicoanalítica permite exponer en las palabras de un niño, para dar peso a lo anterior, el siguiente ejemplo: El niño, ante la imposibilidad de la

relación con los padres, plantea: “Yo prefiero hablar con mi perro Olafo. Él no me regaña a toda hora, y sobre todo, él sí me escucha”.

El sujeto niño determina al otro (objeto-perro) a partir de su subjetividad. Si la subjetividad la definimos, en este trabajo, como un “sistema organizado de símbolos que aspiran a abarcar la totalidad de una experiencia, animarla y darle su sentido” (Lacan, 1992, pág. 68), se ha de tener presente que la subjetividad depende, en lo que tiene que ver con las significaciones, de una estructura. Así, Lacan podrá exponer, con los elementos que toma de la lingüística y ejemplificar a través de matemas, el descubrimiento de Freud: lo inconsciente. Lacan dirá en su momento, “el inconsciente está estructurado como un lenguaje” (...), y se replanteará, en su elaboración teórica, que se trata de una “intersignificancia, subjetivada por su consecuencia, siendo el significante lo que representa a un sujeto para otro significante, donde el sujeto no está. Allí donde es representado, el sujeto está ausente. Por eso, aún estando representado, se encuentra de todos modos dividido” (Lacan, 2009, pág. 10).

El sujeto dividido, dado a conocer por Lacan a través del matema \$, en relación a su verdad, desconocida por los efectos de la castración en su ser, plantea revisar su estructura para poder dar cuenta de las repercusiones del significante en sus actos. Lacan dirá: “La estructura es primero un grupo de elementos que forman un conjunto co-variante” (1995, pág. 261); entendiendo que, al hacer referencia a la covarianza, alude al principio matemático que, tal como lo expone Susy Roizin, en su artículo *Estructuras Clínicas*, “se refiere a una colección de elementos que co-varían (término que no existe en español –en inglés es "covariation"–, y quiere decir "un cambio que coincide con otro". Esto quiere decir que cada uno de los elementos no es lo que aparenta ser, sino un lugar vacío en el sistema de relaciones que mantiene con todos los otros. La covarianza permite distinguir entre estructura y otro tipo de sistemas u organizaciones de elementos, ya que en ella los elementos co-varían o sea: no tienen identidad propia y, además, al cambiar uno de ellos, cambian necesariamente todos los otros”. Por ello es comprensible en el sujeto enamorado que, si en un momento amó a un soldado y éste le hirió su narcisismo, salga a reponer su falta, a través del amor que cree hallar en el amor que le brinda un objetor de conciencia que está en contra de todo tipo de guerra.

Mientras en el reino animal, las relaciones cesan una vez cumplida la función que impone el instinto, como por ejemplo: ante el calor de la hembra, la fertilización del macho; satisfecha la necesidad de alimento, se vive hasta que nuevamente aparezca dicha necesidad; después del parto de la hembra, ella desteta a sus crías; la manada es protegida por el más fuerte, hasta que un miembro joven lo reemplace, luego de ganarle en la lucha por el territorio; en el sujeto dividido (\$),

siempre habrá necesidad de hacerse representar a través del otro. Existe un real en el sujeto dividido que empuja a buscar en el otro como semejante, como constructo imaginario, como tú objetivado, eso que una vez deseó en el Otro que, al no hallarlo, le genera mal-estar, goce. Esto se puede comprender, por medio del esquema que Lacan denominó, esquema L.

Gráfica 2. El esquema L en la teoría lacaniana.



El *Es*, ubicado en la parte superior izquierda del esquema, es el lugar donde está el sujeto. Su ser reposa en ese lugar, desconociendo su sentido, dado que el reservorio de significantes está en otro lugar, en el lugar del Otro.

El *yo*, ubicado en la parte inferior izquierda, es el yo que el sujeto cree conocer. Es el yo del comportamiento. Es el yo que el sujeto estima saber que él sabe, que él es dueño de sus actos. Es el yo del cogito cartesiano, el del “pienso, luego existo”. Es el Yo que se construye a partir del otro de modo especular, imaginario. Lacan lo plantea del modo siguiente:

“Las personas (...) deben salir de algún lado. Salen primero de modo significativo, entiendan bien, formal. La palabra se constituye para nosotros a partir de un yo y un tú. Son dos semejantes. La palabra los transforma, dándoles cierta relación justa, pero (...) una distancia que no es simétrica, una relación que no es recíproca. En efecto, el yo nunca está donde aparece en forma de un significante particular. El yo está siempre ahí a título de presencia que sostiene el conjunto del discurso, en estilo directo o en estilo indirecto. El yo es el yo del que pronuncia el discurso. Todo lo que se dice tiene bajo sí un yo que lo pronuncia. En el interior de esa enunciación aparece el tú” (1995, pág. 391).

El *otro*, ubicado en la parte superior derecha, es el otro como referente, al que el sujeto se dirige. Es el semejante, el tú. Es el otro social. Es el conjunto de los yo imaginarios que son tomados como objeto. Es el otro con el cual el sujeto se relaciona. Es el otro que el sujeto considera como su “media naranja”; es el que el sujeto cree que lo va a completar. El *Otro*, ubicado en la parte inferior izquierda, es considerado por Lacan, “como un lugar, el lugar donde se constituye la palabra” (1995, pág. 391), el lugar del mundo simbólico. En éste orden, para Lacan “el Otro es el lugar donde se constituye el yo que habla con el que escucha” (1995, pág. 389). Lacan plantea que “la palabra se funda en la existencia del Otro, el verdadero, el lenguaje está hecho para remitirnos al otro objetivado, al otro con el que podemos hacer todo cuanto queremos, incluido pensar que es un objeto” (1995, pág. 367). La dinámica de estos matemas, permite apreciar que el sujeto *Es* en tanto tal, un sujeto dividido (\$), atravesado por el lenguaje.

Si la palabra se funda en el Otro, y en ese lugar Otro, la palabra constituye una imposibilidad de nombrar lo que pierde al instaurarse ella en el yo; el yo que cree que piensa y luego existe, desconoce que al hablar, al dirigirse al otro, a su semejante, a quien él señala como tú, se está dirigiendo desde sí a eso que le falta, que ha perdido en el Otro y, de modo imaginario, objetivando a ese tú, cree que puede aprehender dicha falta. Sin embargo, por el efecto del inconsciente, de ese saber que no se sabe, cuando se dirige al otro para nombrarse, para reconocerse en él, sólo se encuentra con la imposibilidad real de que el otro, o no lo entiende, o no le responde como él una vez fue tratado por el Otro. De allí, lo que Lacan da a conocer como la falta en ser. Un animal, cualquiera que sea, es lo que es. Un sujeto sólo puede aspirar a ser lo que él cree que es a partir de sus identificaciones.

5.3. Lazo Social y Discurso

5.3.1. Definición de Lazo Social

La expresión “lazo social” para Serge Paugman (2009) es empleada para designar “el deseo de vivir en comunidad, la voluntad de enlazar a los individuos dispersos, la ambición de una cohesión social muy fuerte en su conjunto” (p. 4). Por su parte, para Pierre-Yves Cusset (2007), se refiere “a la toma de realidades múltiples, que van desde el conjunto de realidades concretas que sostenemos con la familia, los amigos, los colegas o los vecinos, hasta mecanismos colectivos de solidaridad, a través de las normas, las reglas, los valores y las identificaciones que nos dotan de un mínimo de sentido de pertenencia colectiva” (p. 5). El lazo social apunta, a la renuncia de lo individual para sumarse en la masa.

Una vez acontecidas la Revolución Industrial y la Revolución Democrática (Cusset, 2007), se impone una forma de pensar la sociedad en la que el individuo, absorbido por la masa, sea protegido por ella. Surge en el derecho, la imperativa necesidad de que, a través de un número de leyes en común establecidas en una constitución o carta magna, se construyan los límites para que los habitantes de una sociedad convivan de modo que todos sean responsables de sus deberes y respetuosos de sus derechos. Se busca, a través de dicho ideal, la consolidación de un todos somos uno; que por vía democrática, el poder sea ejercido no desde la opresión, sino desde la repartición equitativa de la solución de las necesidades de cada uno de los sujetos que pertenecen a la sociedad que habita. Si en un principio eran el padre y la madre los responsables de dar alimento, educación, salud y servicios a sus hijos, el estado es quien tiene que garantizar desde la constitución, estos requisitos a los ciudadanos de la sociedad que representa. Sin embargo, este lazo social que se postula hoy, lo que denuncia en su día a día, es la imposibilidad de la relación al otro.

5.3.2. Lo real del lenguaje, la falta.

La familia es la proveedora de miembros de una sociedad, –visto desde el ideal romántico, de lo que se ha conocido como familia. Ella es la encargada de hacer la inducción al nuevo miembro a la sociedad. Recae sobre sus hombros la trasmisión de la cultura, de los modales, las normas, los valores, los principios y los límites que cada sujeto tiene dentro de ella. En una frase, es viable decir que la familia le enseña la ley al sujeto.

Pero no se trata necesariamente de toda la familia. Se trata del sujeto en relación al padre, ya que el padre es quien le devela al sujeto la posición de no-todo en la relación que se da entre el niño y la madre. Para el sujeto niño, la madre es todo. Es puro deseo. Para la madre, el niño es completud, dado que tapa su falta. Su falta simbólica de no tener fallo. Madre e hijo son uno, lo cual “conduce a la necesidad de tomar en cuenta que el deseo humano no se constituye tanto en la resolución de un conflicto edípico imaginario con figuras parentales simétricamente situadas –en este caso, renunciar al amor por la madre y al odio al padre–, sino en un proceso simbólico, a partir de dos deseos dispuestos de forma asimétrica: el de la madre como primer otro del sujeto y el del padre como otro que la madre” (Lebrun, 2003, p. 25).

Lebrun (2003) dirá: “la realidad psíquica del sujeto se organiza a partir de la confrontación con la asimetría de base de la coyuntura familiar, la cual sólo representa la estructura del lenguaje” (p. 25). El sujeto, al ser precedido por el lenguaje, al entrar en el mundo simbólico, gracias al complejo de Edipo propuesto por Freud, padece una castración simbólica. Se trata de un real en el sujeto, de

una falta estructural que tiene que ver con el lenguaje. Por el lenguaje, no todo se puede decir. Siempre habrá algo que hará falta. En el psiquismo, de modo simbólico, esto se presenta por el significante fálico. Tomando este significante, como el significante que denuncia la falta. Y se ha de aclarar, no qué falta, si no que la hace evidente (Lacan, 1985). Para comprender la falta, desde lo que encontró Freud en el inconsciente, y la falta de la cual habla Lacan, se han de exponer previamente algunos conceptos.

Freud intenta explicar el aparato psíquico de un sujeto como un aparato cargado de energía. A esta energía la denomina energía libidinal. En la medida en que esta energía es represada, no evacuada, causa mal estar en el sujeto. Dicho mal estar pasa del psiquismo de manera inconsciente al organismo, al cuerpo, manifestándose a través de la somatización. Ese malestar, también conocido como displacer, surge del cuerpo, que es la fuente que no puede ocultar la necesidad de acceder al placer. En otras palabras, de deshacerse de la tensión producida por la represión de la energía libidinal, que exige una descarga. En esa fuente nace la pulsión, concepto que después de toda su teorización, Freud proclamó como pulsión sexual, de vida o de auto-conservación. Esa pulsión, cargada de energía libidinal, busca una meta o un fin para deshacerse del displacer que le procura la tensión. Por medio de un objeto, la pulsión llega a descargar la tensión. De otro modo, sólo a través de un objeto, la pulsión encuentra la destensión, el reposo; con una particularidad, que una vez conseguida la descarga, dicho esfuerzo se torna perenne. Lo que llevó a Freud a indagar sobre lo que acontece en un sujeto más allá del principio del placer (Freud, 1993). Su descubrimiento hace que nombre ese retorno de la pulsión y su compulsión a la repetición, como pulsión de muerte.

Una vez en cero, la tensión (la descarga de la energía libidinal), más allá del reposo, retorna con fuerza, e inicia nuevamente el empuje, la búsqueda del placer. Por ello, Lacan (1992) planteará que no se trata de pulsión de muerte o de vida, sino de la pulsión, que él va a nombrar como ese plus, el más allá del placer que genera mal estar, en una palabra: goce. Al no contar con los elementos de la lingüística, Freud explicó el proceso de descarga y tensión a través de la necesidad y el displacer, partiendo del placer como la necesidad satisfecha y el displacer como la necesidad insatisfecha, o satisfecha de manera parcial. Plantea así, la dualidad del sujeto, quien vive entre el principio del placer y el principio de realidad (Freud, 1995).

Por ello, en *El Malestar en la Cultura* (Freud, 1994), expone que el sujeto, al enfrentarse con las renunciaciones pulsionales para acceder a los compromisos que le demanda la vida en comunidad-sociedad, está supeditado al displacer que le genera ello. Teniéndose que enfrentar a dos reales: el de satisfacer su pulsión y

ser juzgado por lo social al transgredir la ley, o al de su tensión y frustración por haber renunciado a su demanda pulsional. A través del mito del Complejo de Edipo (Freud, 1993), Freud muestra cómo la madre es el todo de la satisfacción pulsional para el niño. Este, al ser un dependiente natural, pulsionalmente hallará respuestas a su necesidad por medio del objeto materno.

El Complejo de Edipo, desde la óptica freudiana, se puede explicar, a grosso modo, como sigue: al aparecer el padre, prohibiendo el deseo incestuoso que el niño tiene sobre el objeto de amor materno, el niño sentirá que su objeto de deseo está en peligro; sin embargo, de modo inconsciente, el niño simboliza que si el padre le prohíbe estar con la madre, él puede ser castrado por trasgredir lo prohibido. Piensa en su castración dado que, de manera inconsciente, el niño construye la analogía de que si lo máspreciado para él es lo que lo identifica al padre, el padre puede tener represalias privándole de ello. Por otra parte, la niña, descubrirá que por culpa de algo que hizo la madre, ella no posee lo que el padre ostenta. La renuncia a dicha satisfacción pulsional, al deseo incestuoso hacia la madre y la abstención del deseo hostil de aniquilar al padre, como otro que se interpone entre el niño y la madre, permitirán que el niño se introduzca, por vía de la renuncia de la castración inconsciente, en el mundo de la cultura.

Lacan, permite avanzar en la comprensión de lo que Freud descubrió, por medio de los elementos que encontró en la lingüística. Si para la madre, el niño es quien completa su falta simbólica de no tener falo, la presencia del padre hará que la madre comprenda que es no toda en relación al hijo, dado que su presencia le recuerda a la madre que su hijo no le podrá dar lo que él, en tanto padre-hombre le proporciona, a saber, la satisfacción sexual. Lacan dirá que el niño es todo en la madre, ya que su deseo parte del deseo de ese Otro –con mayúscula– materno. La madre, al ser sujeto de deseo, le brinda todas las palabras a su hijo, intentando construir la ficción de su completud. El niño sin palabras está en el Otro materno. La presencia del padre, imponiendo la ley, la prohibición, produce en el niño el no-todo en el lenguaje. Dicho acto descosifica al niño, obligándolo a encontrar los significantes que le corresponden a él dentro del mundo simbólico. Por su parte, la madre, al ser señalada por el padre como no toda en su hijo, tendrá que arreglárselas nuevamente con su falta; asumir su falsa ilusión de ser completada por el hijo (Lebrun, 2003). De este modo, lo real del lenguaje es “la puesta en acto de la prohibición del incesto, y, en consecuencia, también el consentimiento a reconocer la congruencia imposible entre palabras y cosas” (Lebrun, 2003, p. 30). El significante fálico, en relación a la castración, es quien devela que algo se pierde, que algo falta, que algo se extravía en ese Otro al cual se perteneció, y que, al hablar, se disipó. Eso que se cree tener, que se cree haber tenido, que se cree poder obtener, es lo que empuja a que un significante sólo encuentre sentido

presencia de significante” (Lacan, 1985, p. 670). El significado, para un sujeto, depende de su ubicación ante otro significante, lo que señala, desde la teoría lacaniana que hay un deslizamiento en la cadena significante, mas no una proporción. En otras palabras, el sujeto no se ancla al significado como verdad absoluta. Él se desliza entre los significantes procurando hallar sentido a su falta, intentando cándidamente de modo ilusorio, aferrarse a algo que le permita sentirse completo.

Lacan va a plantear que el signo es lo que representa algo para alguien, y el significante, lo que representa al sujeto para otro significante. En el juego de la cadena significante –tomando la palabra juego, en el sentido que señala la juntura móvil que une dos cosas entre sí, que les permite su movimiento sin separarse–, se plantea, de manera explícita, que la construcción de sentido es un efecto de la cadena. El sujeto surge como efecto de la unión de un significante con otro significante. Lo que falta, el significante falo, posibilita el deslizamiento, el juego, entre los significantes.

Por tal razón, aunque la relación al otro, en el lazo social, está en el orden de lo evidente, no deja de ser imaginaria, ya que el sujeto persigue en el otro, lo que se disipó en el Otro, al momento de él hablar. Freud descubrió el inconsciente. Lacan lo trae a nuestra época a través de su máxima: “el inconsciente está estructurado como un lenguaje”, para señalar que el descubrimiento de Freud se manifiesta por medio de los significantes al sujeto hablar. Luego, el sujeto en tanto Yo, está supeditado a los efectos causados por la renuncia al mundo simbólico del Otro materno.

Cuando el sujeto cree encontrarse en el otro social, cuando “mágicamente” el cúmulo de circunstancias que, a lo sumo, sólo las percibe el propio sujeto de donde nace la demanda al otro –del lugar del agente, en el discurso-, lo empujan a una leve certeza del encuentro definitivo con su “media naranja”, con su partenaire, con su “parcero del amor”, el sujeto, lo único que recibe, es su reencuentro con su falta en el Otro. Se plantea, en el psicoanálisis, que el inconsciente es un saber que no se sabe. Por ello, para el psicoanálisis, un sujeto puede ser consciente de su nombre, del día y la hora en que se encuentra, del lugar que lo rodea, de lo que lee y de lo que dice, sin embargo, ante un olvido, un lapsus, un chiste, o un acto fallido (Freud, 1993), se desconoce a sí mismo; desconoce su saber, desconoce que él es el portador de la verdad oculta que lo delata en sus palabras, que él es efecto de su inconsciente, del lenguaje.

Así, García (2006) explicando a Lacan, plantea que “las relaciones que establecen los sujetos entre sí son relaciones de naturaleza discursiva, y esto es lo que

permite establecer aquello que Lacan llamará *lazo social* en tanto vínculo discursivo fundado en el lenguaje” (p. 54 y 55).

En este punto, es oportuno señalar que el lazo social objeta lo que conocemos como comunicación: “concebida como un intercambio de mensajes sustentados en un código común. Todo sujeto que habla lo hace a partir de una posición discursiva ineludible y supone el lugar del Otro, desde el cual se emite su palabra en el marco de la trama simbólica que organiza y regula sus relaciones” (García, 2006, p. 55). En este orden, comunicarse es dar a conocer al otro eso que desea encontrar el sujeto que ha extraviado en el Otro, por la ley del lenguaje.

Se puede plantear que eso que conocemos de modo clásico como comunicación, como “el proceso mediante el cual se puede transmitir información de una entidad a otra. [Como] procesos [...] de] interacciones mediadas por signos entre al menos dos agentes que comparten un mismo repertorio de signos y tienen unas reglas semióticas comunes”, como la posibilidad de que otro comprenda lo que el agente del mensaje desea dar a conocer, desde la teoría psicoanalítica, se denuncia que siempre esa comunicación será parcial, fallida, o, por el juego de los significantes, comprendida por el otro, según su propia falta. En otras palabras, entre el agente y el otro, nunca se podrá escapar de la presencia de la falta estructural que impone el Otro.

5.3.4. *Época y formalización del discurso.*

El sujeto, inmerso en el discurso, tiene que arreglárselas con su falta y con el anhelo de ser comprendido o de comprender. Quizá esta es una de las razones por las cuales, cuando se habla del estudio del sujeto, desde la teoría lacaniana, hay que hacerlo en relación a su época. El sujeto es efecto del discurso de su época. A partir de la sincronía (de los significantes que están en juego en el período en que se desarrolla su vida, por medio de los cuales instaura su búsqueda de sentido para posponer lo inevitable, su muerte) el sujeto es efecto diacrónico y sincrónico en lo que tiene que ver con su existencia.

El estudio del discurso permite comprender los efectos de éste sobre el sujeto. De igual modo, su análisis faculta el conocimiento de lo que la ideología –“el sistema de las ideas, de las representaciones que dominan el espíritu de un hombre o de un grupo social”– (Althusser, 1970, p. 49-50), pretende construir o hacer existir, desde lo político, en su época. Un sujeto no puede resistirse a la inscripción en el discurso de su época, dado que su existencia se teje dentro de una ideología determinada, que produce la “*representación* de relación imaginaria de los individuos [de los sujetos] con sus condiciones reales de existencia” (Althusser, 1970, p. 54). Por consiguiente, al analizar el discurso se puede discernir sobre la

lógica imaginaria en la que se debate un sujeto dentro del lazo social en el momento histórico en que existe.

Colette Soler, retomando la historia del psicoanálisis y resaltando lo que Freud denunció en *El malestar de la cultura* –también traducido al castellano, como *El malestar en la civilización*– que padece cada sujeto por su renuncia a la satisfacción pulsional dice: “Lo que Freud llamaba la civilización es lo que llamamos ahora con Lacan el discurso, que no es solamente el verbo, sino que es un arreglo específico de una sociedad, un orden con el cual cada época regula las modalidades de goce y también las convivencias de los goces individuales” (1998, p. 67-68).

No es un secreto para nadie que vivimos en el discurso capitalista. Esta es la ideología de la época. Ella causa efectos en el sujeto de hoy. El análisis de éste, o su estudio, en relación con los postulados de la teoría lacaniana, da luces de esos efectos en la subjetividad contemporánea. Lacan organiza la estructura del discurso a partir de cuatro lugares para explicar las relaciones discursivas, los lazos sociales, que se dan entre los sujetos. Desde una propuesta topológica, él nombra estos cuatro lugares del siguiente modo (Sauret, 1997, p. 17):

Lugar del agente: es el lugar de la dirección, ocupado por la pregunta, el enigma, el significante amo.

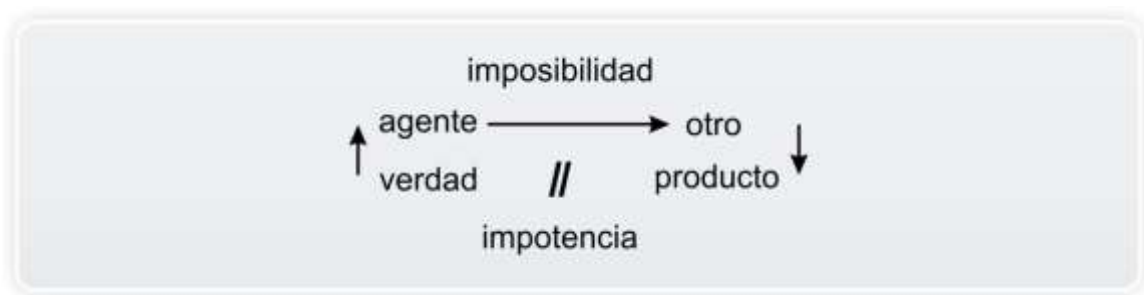
Lugar del otro: al cual el agente dirige, ordena, es el lugar donde está el saber.

Lugar de la verdad: en nombre del cual el agente ordena, dirige, en nombre del cual el sujeto habla (\$).

Lugar de la producción: el plus de goce, el pequeño objeto a minúscula, el resto que no se satisface.

Esquemáticamente, se escribe así:

Gráfica 4. Nombres de los lugares del discurso en la topología lacaniana.



Lacan plantea, de este modo, que entre el agente y el otro se da una relación del lado de la imposibilidad, dado que el otro que produce no se queda con lo que produce porque lo hace para el agente que lo empuja a trabajar para él (ver Braunstein, 2001: p. 122-123). También se puede exponer la imposibilidad como la dificultad estructural que denuncia cómo un significante S_1 , en relación con un significante S_2 , sólo hallará un sentido según los intereses (la necesidad/la falta) del primero.

Ahora, entre la producción y la verdad hay una impotencia, señalada por dos barras que representan la disyunción ($//$), porque entre la verdad y la producción del discurso, siempre será irrealizable su contacto. La producción nunca podrá conocer la verdad de su origen. En términos del significante, la producción opera como resultado de una verdad que desconoce.

En esta topología, Lacan escribe cuatro matemáticas y da a conocer el discurso del amo como discurso fundador de su propuesta teórica de los cuatro discursos que representan las formas en las que se da el lazo social:

Grafica 5. El discurso del amo en la teoría lacaniana.

$$\frac{S_1}{\$} \longrightarrow \frac{S_2}{a}$$

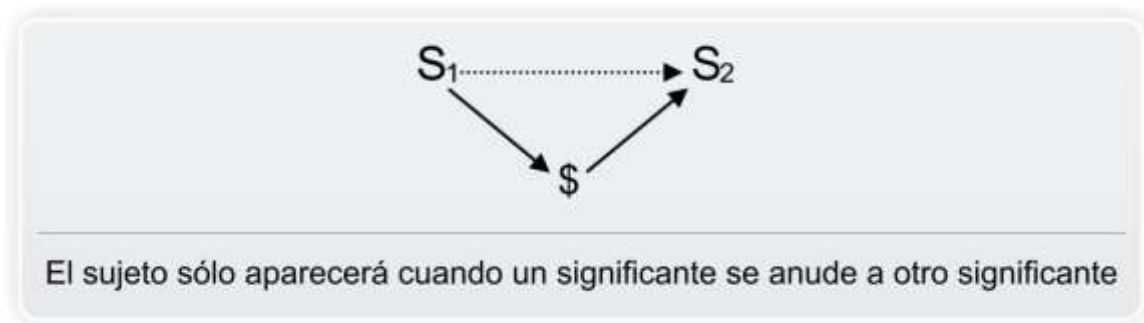
$//$

Lacan, si bien expone la estructura de los discursos, advierte que en la práctica, el discurso tiene que vérselas con los intereses del sujeto. Una vez postulado el discurso del amo, Lacan expone su lógica:

El significante amo (S_1), significante fundador de la cadena significativa, se dirige al otro (S_2), quien se ubica en el lugar del saber. Esta operación produce un *plus* de goce (a). Aquí el goce ha de ser entendido como esa producción que nunca termina, que nunca llena, que nunca satisface, que genera un malestar por el hecho de no completar al sujeto. El lazo construido entre S_1 y S_2 , da cuenta del lazo social que permite la aparición del *sujeto del lenguaje*, o ese tachada, o sujeto dividido ($\$$). Teniendo presente que, al estar separado S_1 de $\$$ por una barra, Lacan plantea que en la parte de arriba de la barra, donde se ubican S_1 y S_2 , está lo manifiesto, lo que se ve con claridad, lo que se percibe sin necesidad de razonamientos o explicaciones en el discurso. Y que, en la parte de abajo de la barra, donde se ubican $\$$ y a , está lo latente, lo oculto, lo que no se percibe del discurso.

La aparición del \$ obedece a lo que Lacan resalta del lenguaje, donde lo simbólico siembra la semilla del sujeto que sólo puede existir en la medida en que aparece representado por un significante para otro significante; Lacan dirá: “por el significante que, en cada caso, funciona como representando a este sujeto ante otro significante” (1996, p. 11). En otras palabras, el \$ sólo puede aparecer en relación a otro, de este modo:

Gráfica 6. La cadena significativa en la teoría lacaniana.



Tal y como está ubicado el \$ en el matema, en el lugar de la verdad, toda producción generará insatisfacción en el agente, dado que su verdad, origen del discurso, es inaccesible, está velada.

En este orden, Lacan (1996) plantea que la relación que se busca entre S_1 y S_2 , es imposible. Un amo no hace lazo social con su esclavo, a lo sumo, le interesa de él su producción. Sin embargo, la paradoja inscrita en la lógica del discurso del amo es que: el amo, al necesitar al esclavo, crea un lazo.

Ahora, como S_1 –ubicado en el lugar del agente–, no tiene acceso a la verdad – lugar donde está ubicado \$, en el discurso del amo–, S_1 en su relación con S_2 , no podrá conocer lo que lo empuja hacia S_2 , ya que la verdad es inaccesible para él. Ello implica que desconoce que lo que lo empuja hacia S_2 es la necesidad de hallar en el otro una respuesta a su división; división causada por su inscripción en el lenguaje. Al entrar en el mundo simbólico, el \$ pierde algo que no recuperará. Así, Lacan va a proponer que toda producción será, en el discurso del amo, producción de *a*; producción de *plus de goce*, producción de ese *plus* que no llena. Por el contrario, que empuja una vez más a buscar más *plus de goce*. De modo ilusorio, el sujeto cree encontrar en un poco más, la satisfacción absoluta que no encuentra de modo definitivo en ese encuentro. En términos freudianos, se puede plantear que, el sujeto cree hallar la destensión, el cero, la homeostasis, en el próximo reencuentro. Lo que consigue, es retornar al origen de la necesidad que lo empuja a repetir su acto.

Lacan (1996) se apalanca en el discurso del amo como discurso inaugural, a partir de la dialéctica del amo y el esclavo antiguos, que Hegel planteó en su *Fenomenología del Espíritu*. Desde la perspectiva hegeliana, es oportuno recordar que lo que está en juego en esa dialéctica, no es otra cosa que la vida. La vida en tanto que nada en sí mismo es nada; se requiere de otro para determinar entre dos, quién es quién. Si el amo se ubica en el lugar de quien posee, quien le da ese lugar es el esclavo, quien se ubica en el lugar de sometido. Se necesita de otro para determinar quién es quién. En la dialéctica, si lo que está en juego es la vida, también se trata del real de la muerte. Por lo tanto, para prolongar la vida, existe un empuje hacia ella que pretende prorrogar la muerte. El amo depende del esclavo para confirmar, a través de su producción, que él manda. Por su parte, el esclavo, produce para alguien, dado que en sí mismo, quedaría cosificado, no tendría estatuto de sujeto. Se presenta, en esta dialéctica, un efecto de alienación que, si no es por el real de la muerte, tanto amo y esclavo no podrían constatar que dependen el uno del otro para construir sentido a su vida.

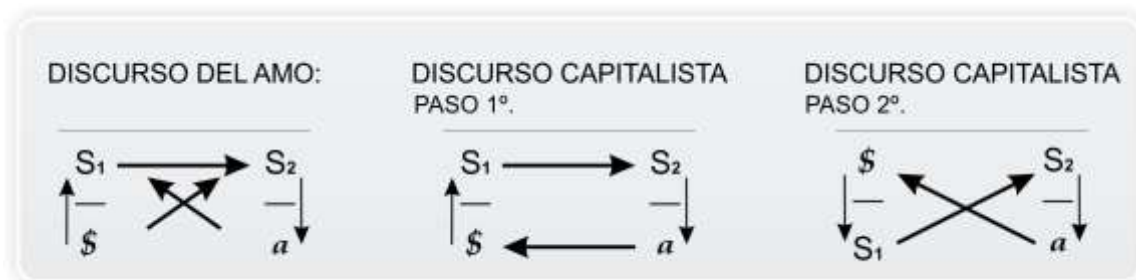
Planteado así, deja por fuera la opción de ser libre, dado que la dialéctica apunta a la dependencia. Sin embargo, Hegel plantea en *La Fenomenología del Espíritu*, que el problema de la libertad no está del lado de la independencia. Por el contrario, la libertad para Hegel es poder ser uno mismo en la relación al otro. De este modo, se ha de resaltar que el asunto de la libertad está más del lado de aceptar cada sujeto su condición de ser en sí mismo, que deshacerse del otro, dado que al deshacerse del otro, el sujeto pierde su sentido de sí. A través de la dialéctica del amo y el esclavo, Lacan puede determinar cómo un sujeto no puede ser sin el lazo social que teje en el otro. Planteando que el problema va más allá de la alienación, dado que, recae la responsabilidad en el sujeto en sí mismo, gracias a los efectos del desconocimiento de sí.

En este orden de ideas, el discurso del amo, como discurso inaugural, en su lógica, denuncia el descubrimiento freudiano del inconsciente, permitiendo anudar con Lacan, gracias al lenguaje, el problema de todo sujeto: la búsqueda de sentido, antes de que llegue la muerte.

5.3.5. El discurso de la época.

En una lectura cronológica de la construcción teórica de los cuatro discursos, Lacan anticipa en su enseñanza las consecuencias del discurso contemporáneo. Por ello, en su ejercicio de formular el discurso a través de un matema, hace unos movimientos en los vectores, con tal de explicar cómo en nuestro momento histórico, se pasó del discurso del amo al discurso capitalista.

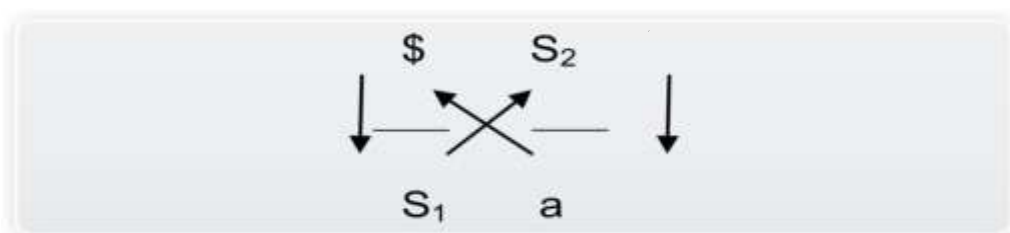
Gráfica 7. Transición del discurso del amo al discurso capitalista en la teoría lacaniana.



En el discurso del amo hay una lógica. El \$ está velado por ocupar el lugar del lado de la verdad. Está, según los vectores propuestos por Lacan, aislado. El agente-deseante busca construir sentido a través del lazo con S_2 , quien ubicado en el lugar del saber, sólo permite obtener, en el lugar de la producción, *a plus de goce*. En su anhelo de completarse, de recuperar eso que pierde el sujeto en el momento en que se inscribe en el mundo simbólico, sólo consigue –cada vez que reclama algo en el lugar del saber– insatisfacción.

La lógica del discurso del amo denuncia la impotencia que habita a \$ para recuperar el *goce* perdido, ya que quien habla se torna inefable; el sujeto del lenguaje, al pronunciar palabras, produce significantes, teniendo presente que el significante es definido por Lacan como “aquello que produce efectos de significado (...) [y su función] es el fundamento de la dimensión de lo simbólico” (1992, p. 27-30). Un amo busca de su esclavo la producción. El esclavo, cada vez que produce, antes que recobrar el reconocimiento de su amo, consigue que éste le pida más producción (Lacan, 1995). En el discurso capitalista se produce un desenfreno. No hay quien ponga un límite al *a*, al *plus de goce*. Al ubicarse el S_1 en el lugar de la verdad –sin dejar de ser el significante amo–, y el \$ en el lugar del agente, la dinámica se pervierte. Lacan escribe este discurso capitalista, invirtiendo el orden de los matemas del lado izquierdo del discurso del amo, pasando a \$, al lugar del agente, y ubicando a S_1 , en el lugar de la verdad.

Gráfica 8. El discurso capitalista en la teoría lacaniana.



De igual modo, en que los lugares conservan sus definiciones topológicas (agente/verdad y otro/producción), los matemas, aunque cambien de lugar para generar los discursos por cuartos de vuelta, ellos no cambian sus nominaciones:

S₁: el significante amo

S₂: el saber

\$: el sujeto dividido

a: el plus de goce

Nestor Braunstein plantea al respecto: “Recordemos ahora la perturbación de esta bien aceiteada máquina algebraica que Lacan introdujo poco después y cuyos ecos (a menudo confusos) se extienden hasta nuestros días. Todo comienza por una noción que es ya casi convencional y que lleva a distinguir entre el amo antiguo que promovía la formación de individuos jurídicamente regulados en su relación con el Soberano, súbditos obedientes dotados de derechos y deberes, y el amo moderno que incita a la satisfacción directa de aspiraciones y demandas rozando y perforando las líneas de frontera (*borderlines*) de la ley. Un amo era aquel de la represión y un nuevo amo éste que comanda el goce. Un nuevo discurso, variante del anterior, habría emergido hace unos tres siglos y decretado paulatinamente el ocaso del discurso del amo clásico. *Esta nueva modalidad de la dominación fue proclamada y enunciada por Lacan con un término pertinente: discurso capitalista*”

Un sujeto en falta (\$), ubicado en el lugar del agente, que busca ser completado por el saber (S₂), y que sólo obtiene *plus* de goce (*a*) en el lugar de la producción, sometido por un amo (S₁), que sólo demanda como verdad *gozar*, es un sujeto que no hace lazo social, dado que cree de modo ilusorio, que se complementa. Se completa con *plus* de goce, que por estructura, como ya se planteó, no lo satisface sino que le pedirá más.

La ciencia de hoy se ubica en el lugar del saber, amordazando con ello al sujeto. Le suprime su humanidad al no permitirle hablar. Lo cosifica y lo empuja a ser un objeto del mercado, dado que si al amo (S₁), sólo le interesa *gozar*, el \$ sin cuestionarse –debido a su instalación en el lugar del *agente-deseante*–, construye la ilusión de que el saber que le procura la ciencia, y la producción que ella le entrega, puede colmarlo.

Al no cuestionarse, el \$ adquiere en la producción un *plus* de goce que no lo llena; para tratar de recuperar ese *plus* de goce perdido, entra en el automatismo de repetición, generándose en esta lógica una demanda de más goce. Demanda ilusoria que busca tapar la división estructural, a través de los objetos que entrega

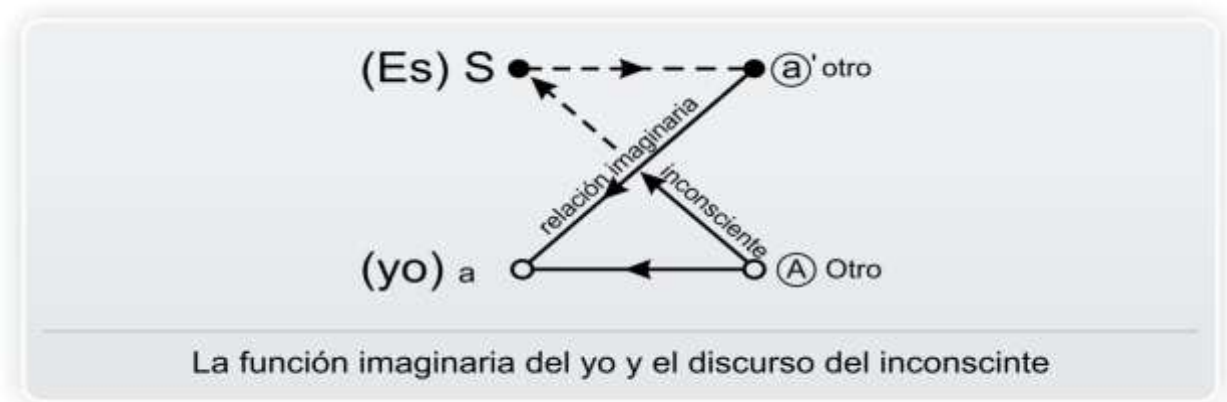
el saber de la ciencia al mercado. Objetos donde \$ está presente como objeto, como cosa, ya que la ciencia, a través de su saber, ha generado el dique del silencio, lo que hace que él se ubique allí como un objeto más.

Este sujeto dividido por su estructura de ser hablante (\$), que sólo aparece como sujeto en la medida en que se ve representado en otro significante, llevándolo ello a generar lazos sociales, dado que necesita de ese otro significante para poder surgir como sujeto del lenguaje, al ser silenciado por la ciencia, en la medida en que ella, con su saber, le construye de modo ficticio soluciones para satisfacer su necesidad, se ve reducido al consumo y a la cosificación de sí en tanto Yo.

Un ejemplo para exponer la lógica que construye el discurso capitalista, es el de un adicto en nuestra época. Él no se cuestiona, es víctima de las circunstancias. Consume para escapar de sí y de la realidad en la que se encuentra. De modo ilusorio, en su imaginario estima que a través de un “*pase más*”, logrará evadir todo lo que le genera malestar. Condensando lo anterior, este sujeto de la adicción contemporánea, no asume responsabilidad alguna sobre sus actos. Se justifica en ellos para seguir consumiendo. Ubicado allí en esa repetición, tácitamente espera que lo real de la pulsión le ponga un límite que él por sí mismo, de modo consciente, no puede poner. El imperativo en el que cae este sujeto, no es otro que el que reza: “*Goza y busca más goce*”.

Ahora, la ciencia, al cosificar al hombre, al seducirlo por medio de los objetos que le entrega y al ubicarse ella en el lugar del saber absoluto, niega al sujeto. A través de la construcción imaginaria del “*Yo sé que tienes, Yo te doy la solución*”, el saber que habita a todo sujeto del lenguaje, no es cuestionado; por el contrario, como ya se señaló, es silenciado y remplazado por el saber que la ciencia dice ostentar.

Gráfica 9. El esquema L en la teoría lacaniana.



La ciencia niega al Otro (A), al Otro que Lacan define: “el Otro es el lugar donde se constituye el yo (*je*) que habla con el que escucha” (1995, p. 389). La ciencia pasa por encima del descubrimiento freudiano, silencia el inconsciente, lugar donde se erige la verdad de todo sujeto. Se centra, tal como está concebida, en un Yo razón que puede *auto*-conocerse, ignorando el descubrimiento del psicoanálisis, que plantea que “El yo es tan sólo una función. A partir del momento en que el mundo simbólico está fundado, él mismo puede servir de símbolo” Lacan (1992, p. 85). En este orden, el discurso capitalista no permite que el sujeto se interroge. Con la ciencia de su parte, sólo hay producción de soluciones tipo “*Soma*” –el opiáceo que propone Huxley, en su novela *Un Mundo Feliz*. Nuestro *Soma* es conocido como Prozac. En Internet se pueden encontrar avisos que rezan: “*El dinero no hace la felicidad. Las pastillas sí. Y no sólo eso: la nueva generación de fármacos en desarrollo nos volverá más inteligentes y nos ayudará, por ejemplo, a dejar de olvidarnos las llaves al salir de casa*”.

Así, el sujeto del lenguaje que plantea la ciencia de hoy, es un sujeto inmerso en el imaginario, donde su relación al otro, es una verdad que insiste en su repetición para intentar alcanzar su falta, su completud en el otro (*a'*) –siguiendo el *Esquema L* expuesto por Lacan en su seminario dos (1992, p. 365). Cuando su cuestionamiento en relación a ese otro (*a'*) imaginario, lo debería confrontar con el Otro (A), con su inconsciente, causa de su división, gracias a su inscripción en el mundo simbólico, el mundo del lenguaje que lo hace sujeto de éste, y no cosa u objeto de mercado, como la ciencia insiste, al amordazarle su palabra a través del consumo.

Se ha de señalar que la ciencia de hoy se cimenta en la filosofía y la ciencia propuesta por Descartes (1982). Él plantea desligar la religión del conocimiento, en aras de hallar un conocimiento racional. Descartes parte de la concepción mecanicista propuesta por Galileo Galilei en el Renacimiento, quien postula la renuncia a la concepción teleológica del cosmos, conocida hasta esa época. Esta nueva cosmovisión plantea el cosmos, regido por fuerzas y leyes que influyen el movimiento de los cuerpos; un asunto mecánico, comprobable a través de las matemáticas, las que permiten la construcción de teorías que expliquen los fenómenos en sus peculiaridades. Ello le permite a Descartes, eliminar la noción de alma como fundamento, para plantear la diferencia que se presenta entre cuerpo y alma. Buscando dirimir este dualismo, propone la duda metódica como eje del interrogante: ¿cómo conocer? De este modo, se somete a la construcción de un método científico que lo conduzca a dicha respuesta. A partir de la duda metódica, aparece la base de la filosofía cartesiana: *Pienso, luego existo* (Cogito ergo sum). Para Descartes el cogito es la realidad primaria, la realidad pensante, la intuición establecida por el Yo. Traza así, la posibilidad de la certeza a partir de

un Yo, quien es capaz de conocerse así mismo. Descartes presenta en el Renacimiento, el postulado que rige la modernidad: el racionalismo. Gracias a la razón, que afloró con la duda metódica cartesiana, el hombre puede utilizar el prefijo, de origen griego: *auto*. Con este prefijo, de modo mecanicista, el hombre, sin depender de otro, cree *auto*-conocerse. La ciencia permite que el hombre se investigue a sí mismo, para conocer su funcionamiento. La ciencia hace del hombre un objeto, una máquina que se puede estudiar, interpretar y corregir a partir del descubrimiento de la lógica de su funcionamiento. En esta tarea de estudio del hombre, la ciencia lo objetiviza, lo torna observable, medible y cuantificable. Le construye leyes por las que se ha de regir, y le da parámetros para que asuma una conducta adaptada a un sistema de funcionamiento específico. Con ello se plantea la ilusión de que el funcionamiento de las cosas, en relación con el hombre, marche del modo requerido. Que la armonía o el equilibrio se alcance.

Esta ciencia de lo racional aleja al hombre del campo de la magia y de la religión, donde antes del racionalismo cartesiano, se buscaba una explicación a lo que le acontecía a él, o a los fenómenos de la naturaleza que lo alejaban de una armonía con ella o una adaptación en ella (Lacan, 1985). La ciencia hoy funda la verdad en sus descubrimientos, los cuales adquieren peso gracias a la demostración y a la consolidación del resultado estadístico. Esta ciencia donde el Yo es objeto de estudio, es decir, de observación, de confrontación, de medición y de estandarización, permite la construcción de leyes, como ya fue planteado; sin embargo, éste Yo de la ciencia, no contempla la particularidad de lo humano. A saber: que el hombre habla. Este Yo es penetrado por los avances de la tecnología, reflejados en microscopios, escáneres, fibras ópticas utilizadas en medicina, para transmitir imágenes desde dentro del cuerpo humano, el que es leído e interpretado por una ciencia que lo silencia, pero que le propone diagnósticos, tratamiento y medicamentos. Esta ciencia se encuentra anudada al discurso contemporáneo. La ciencia hoy es regida por el discurso capitalista, el que se puede definir como la metonimia (fenómeno de cambio semántico por el cual se designa una cosa o idea con el nombre de otra, sirviéndose de alguna relación semántica existente entre ambas) de los objetos del mercado. Continuando con el *Esquema L* de Lacan (1992), en esta dinámica del discurso capitalista, al no cuestionarse el sujeto (\$) por su falta, por su división, por ende, al no asumir una posición en relación al otro (a'), ese Yo de la ciencia, hace existir al otro (a') como Otro (A). El sujeto en tanto Yo, queda prendado en el saber absoluto que le brinda el Otro. Esto quiere decir que se produce una alienación en la que el Yo, quien cree de modo ilusorio que se *auto*-conoce, gracias al saber que le brinda el Otro (A), queda excluido de su historia, de su

verdad; queda sometido a un saber que no es el suyo, sino el que el Otro (A) le impone.

El discurso capitalista logra borrar al sujeto del lenguaje, al sujeto dividido (\$), tornándolo en objeto de consumo, en una cosa de mercado (S), diseñada para hacer sólo lo que él le plantee, ya que él le proporciona una construcción artificial de completud, a través de la repetición del significante consumidor que él ha creado.

Retomando el *Esquema L* de Lacan (1992), en éste discurso se pasa del,

Gráfica 10. Vector de la relación imaginaria en el esquema L en la teoría lacaniana.



en el vector del registro imaginario al,

Gráfica 11. Propuesta de “aplastar” los cuatro lugares del esquema L en la teoría lacaniana, para exponer la idea obsesiva (interminable/infinita) de consumo, a la que somete el discurso capitalista, a un sujeto neurótico.



sosteniéndose la relación en el mismo vector imaginario, pero en una sola dirección; como si la circularidad se perdiera y se unieran los cuatro lugares para quedar sólo la *relación imaginaria* y desapareciera el *inconsciente*.

El discurso capitalista anudado a la ciencia, consigue que el \$, o sujeto del lenguaje, o sujeto dividido, se torne en S. De otro modo, al no cuestionarse y sólo consumir, es como si al quitarle la barra divisoria a \$, quedara una S completa. Un Yo que cree *auto-conocerse*, que está sometido a la verdad absoluta del Otro (A) de la ciencia, quien con su saber, no le permite hablar, no le permite cuestionarse; por el contrario, lo hace callar, y con ello, le sustrae su humanidad.

Gráfica 11a. Propuesta de “aplastar” los cuatro lugares del esquema L en la teoría lacaniana, para exponer la idea obsesiva (interminable/infinita) de consumo, a la que somete el discurso capitalista, a un sujeto neurótico.



Ante un saber absoluto, ante un Otro que sabe que necesita un Yo (S) sin división, la alienación es la única forma de relación. Un sujeto que no se cuestiona es un sujeto que hace parte del goce infinito de la producción de un Otro, a quien no le interesa saber del sujeto, salvo que éste consuma lo que él produce.

Gráfica 11b. Propuesta de “aplastar” los cuatro lugares del esquema L en la teoría lacaniana, para exponer la idea obsesiva (interminable/infinita) de consumo, a la que somete el discurso capitalista, a un sujeto neurótico.



Borrada la división subjetiva, sólo queda una cosa como objeto de consumo, cuyo único imperativo es gozar (consumir) sin la posibilidad de ningún cuestionamiento.

El discurso de nuestra época ha mostrado cómo se devora a sí mismo en el arrebatado desmedido que se ha generado en la producción a partir de 1950 (Bertrand, 2009), hasta nuestros días. El inquietante cuestionamiento que aparece es, si dentro de éste discurso, existe una fisura en la cual se pueda rehacer el lazo social.

5.4. El Discurso Urbano, el Otro escenario.

Caminar por la calle, no es lo mismo que ver en una pantalla cómo alguien camina por la calle. Sin embargo, si un sujeto está concentrado en su ejercicio de observación, puede percibir más sobre la calle y lo que pasa en ese entorno, que quien camina la calle todos los días, dado que éste último, a lo sumo, por sus afanes, sus angustias y su cotidianidad, puede pasar inadvertido frente a los detalles que le brinda la calle. Observar la calle desde otro lugar, puede ser equiparado a la sensación del turista que, por primera vez, se maravilla al ver y estar en la calle.

Es conocido que quien transita por la calle, es quien menos se percata de los detalles que tiene la misma dado que, al volverse parte de su mundo cotidiano, va perdiendo la conexión con las fisuras que hay en la forma cómo se ha ido deteriorando y deformando, por los efectos del tiempo sobre ella, la construcción de su acera o de su calzada. Este sujeto, quizá incorpora las fisuras que hay entre las franjas elementales de cada acera o calzada, en su marcha, caminando de modo autómatas por la misma, evadiendo la fisura que conoció por primera vez, cuando se topó con ella y casi pierde su equilibrio y lo hace caer.

El transeúnte de la calle, por defecto, va de paso. Sólo cuando necesita algo específico de ella, es que se detiene a buscar el escaparate que todo el tiempo ha

estado allí y, por no necesitarlo, nunca lo ha visto. Con esta corta disertación se pretende evidenciar que no necesariamente quien transita la calle es quien más se percata de sus particularidades significantes. Quizá, este sujeto es quien menos conoce la calle en sí misma, y sólo la utiliza como medio de tránsito a secas.

5.4.1. Significante ciudad.

La calle se ha dado a conocer a través de la pintura, la fotografía y el cine. De otro modo, ha sido el sujeto a través de la imantación del arte, quien se ha encargado de detener el tiempo en las calles para congelarlo y conservarlo a través de estas manifestaciones artísticas.

El artista, atraído por una significación particular sobre la calle, ha sido el encargado de manifestar su existencia, más allá de su cotidianidad. Al detener el tiempo, en la pintura o en la fotografía, la calle empieza a tomar una significación global para los habitantes del mundo, en el sentido de que ya no hace parte de un lugar en sí mismo, sino que se torna en objeto de deseo de otros que la ven, y que en su momento, ya no les basta con verla a través de la imagen pictórica o fotográfica, sino que emerge la necesidad de vivirla. De estar allí en ella.

Una imagen fija seduce al observador, pero una imagen en movimiento, produce efectos de cercanía espacial al observador. Por ende, empuja a la identificación con el espacio y al deseo de vivir lo mismo que está viendo, pero en su propio tiempo. Si hay algo que caracteriza a la ciudad y su evolución en el tiempo, es la calle, en el sentido en que en ésta, es donde se permite el intercambio entre los extraños. En este orden, la ciudad puede ser considerada como “el escenario, en donde se desarrollan los fenómenos socioculturales que se han designado como urbanos y que si bien pueden aparecer también en otros escenarios, es allí, en la ciudad, en donde se presentan con mayor nitidez” (Ruiz, 1997, pág. 29).

Apelando a lo que Giuseppe Zarone (1993) propone en su libro *Metafísica de la Ciudad*, la “gran ciudad” surge como catástrofe. Zarone plantea que “el darse inesperado e imprevisto de una rápida y arrolladora mutación de la existencia humana, capaz de influir sobre los horizontes de la vida de los hombres según el modo, conocido y vivido, de un general *desarraigo*; según aquella desplazante situación de la ciudad “inhabitable”, “inhóspita”, “instigadora de discordia” y de “agresividad”, como dice Alexander Mitscherlich, desde su propio punto de vista psicosociológico” (pág. 7). La ciudad como el espacio en el que el sujeto se halla extraño en relación al otro; el otro y su propia sombra no incitan al afecto, por el contrario, hacen parte de la pregunta por el *Es* que instaura la compleja reflexión sobre el sí-mismo a partir de las dudas subjetivas y de las inquietudes que asaltan por la imposibilidad de determinarse así mismo, o de prolongarse en el otro a partir

de la pregunta ¿quién *Es*? La ciudad como el espacio de la confrontación por el ser, dado que cuando el sujeto se enfrenta a esta pregunta necesita un asidero (significante) para reposar la angustia de sentirse extraño de sí-mismo.

El nacimiento de la ciudad para Zarone, hace parte de la “dimensión negativa de inhospitalidad, conflicto, desplazamiento, e imposibilidad de echar raíces en el hábito de habitar” (pág. 8), producido por la naturaleza propia de la vida, concebida desde la dimensión de lo humano.

Por ello, Zarone plantea que: “Después de haber edificado casas, calles, monumentos, culturas, ciencias, tecnologías, arquitecturas y todo cuanto desde siempre constituye su orgullo constructor de mundos materiales y espirituales, la humanidad se reencuentra ahora frente a este ente extrañísimo que los resume y expresa a todos a través de las luces ambiguas de la metrópolis” (pág. 8).

El nacimiento de la ciudad, la gran ciudad o la metrópolis, y hoy la megalópolis, más allá de los estándares que la humanidad ha impuesto para denominar el fenómeno humano de construir para habitar, sumando los habitantes de las conurbaciones, para denominar qué tipo de espacio urbano es, en el presente trabajo, sin desconocer la importancia de las diferencias poblacionales y las consecuencias que estas acarrearán, de modo osado, se plantea según lo expuesto por Zarone (1993) que, el origen de todas las denominaciones de ciudad que se puedan encontrar, es el mismo.

Como legado de Occidente, queda en la historia de la ciudad, sin importar su densidad poblacional, un nacimiento del espacio que acoge al sujeto, pero lo confronta con su ser. Por ello, el inquietante cuestionamiento sobre el desarraigo.

La construcción simbólica de éste significante, en un momento donde el discurso capitalista ha arropado con sus significantes el imaginario del sujeto, quien por sus circunstancias de producción y de consumo, se identifica con Occidente con su estilo de vivir, el cual traspasó los límites reales de cada lugar a través de lo virtual, ha llevado a que las fronteras de los lugares se desdibujen en un nuevo escenario, éste global.

Apareciendo con ello una nueva angustia: la del lugar, dado que hubo un momento en el cual el sujeto de modo imaginario, pensaba que mudándose de lugar e iniciando su vida nuevamente en otro espacio, podía enmendar su imposibilidad de encontrar un sentido su existencia.

El sujeto de modo ilusorio, fantasioso, construía en su huida a otro lugar, la esperanza de borrar el pasado –su historia- e iniciar de nuevo. Cándidamente, pasando por alto que, el espacio en relación al ser, siempre será el mismo.

Hoy, en un mundo global, quedan menos posibilidades para el sujeto fugarse de sí por vía de la fantasía, dado que en lo virtual se está en tiempo real en otro lugar, ignorando que se habita el mismo espacio. Por ende, la ciudad global oferta la opción de desplazarse a otro lugar, intentar olvidar la historia e iniciar de nuevo la vida, negando el espacio habitado. Hubo un tiempo en que desplazarse era la oportunidad de volver a empezar. Actualmente se desdibuja el espejismo del desplazamiento, con ello, se hace más real el enfrentamiento con el espacio.

En Occidente, se conoce el nacimiento de la ciudad a partir de la Biblia, en el Génesis, texto en el que reposa el relato de los hermanos Caín y Abel. Caín, concebido como el primogénito de Adán y Eva, quienes fueron desterrados del Paraíso por desobedecer a Dios (al Padre), nace con la deuda del destierro de sus padres. Llevado por su tesón de labriego, muere de celos porque Dios prefiere los sacrificios de su hermano menor, Abel, quien se dedicó al pastoreo.

La condición humana de los celos lleva a Caín, quien ya tenía en su historia el peso de la deuda adquirida por sus padres, a matar a Abel. Por este acto, ante el temor de Dios, Caín miente, se fuga y se convierte en el primer hombre errante y homicida de la historia de la humanidad. Sólo al llegar a la región de Nod, al conocer a su mujer, edifica la primera ciudad, a la cual le da el nombre de Enoc, tal y como llamó a su hijo.

En éste orden de ideas, para los occidentales, la primera ciudad que se conoce, se debe a Caín, como herencia de su historia. “Desde su inicio, ella es signo de un estado de exilio y de vacío, de un nomadismo debido a la necesidad de huir de Dios que no se supera desde luego construyendo lugares, meras expresiones de un imposible deseo de estabilidad y normalidad. Justo porque Caín y sus herederos edifican para morar, este lugar del habitar lleva en sí la impronta de la originaria condición precaria y exílica, consiguiente a la vergüenza de la culpa nunca superada, a lo sumo alejada, olvidada (Zarone, 1993, pág. 11)”.

En el registro simbólico del mundo occidentalizado, el significante ciudad es un significante preñado de significaciones que, como ya lo expone Zarone, no invita a la homeostasis. Por el contrario, la ciudad es un mundo inhóspito en el que se las tiene que arreglar cada sujeto con su imposibilidad y el real del significante que, para los occidentales, constituye el nacimiento de la primera ciudad.

Desde una perspectiva metafísica, se entiende la ciudad de este modo. Ahora, desde una perspectiva pragmática, el significante ciudad puede ser entendido como “objeto de una convención, variable según el país” (Choay, 2004, pág. 62). Así mismo, en el discurso contemporáneo, la ciudad “continúa designando el lugar o el soporte estático de una triple comunicación que atañe al intercambio de

bienes, de informaciones y de afectos” (pág. 62). En éste orden, la ciudad es concebida “como la unión indisoluble de lo que los romanos llamaban *urbs* (territorio físico de la ciudad) y *civitas* (comunidad de ciudadanos que la habitan), o también como la pertenencia recíproca entre una población y una entidad espacial discreta y fija” (pág. 62).

El significante ciudad, desde una postura funcional, habla de las convenciones de áreas, límites, movilidad, comercio, gobierno, construcción y número de habitantes, que se deben presentar en un espacio específico, para diferenciar éste, como lo opuesto de lo rural. Mientras lo bucólico hace parte del campo abierto, los pastores, la tranquilidad, los paisajes, los espacios amplios y el tiempo que transcurre según el paso de las horas solares, la ciudad, a partir de su significación metafísica y pragmática, es la inversión de ese orden continuo, lineal y casi perpetuo.

La ciudad no invita, desde sus raíces simbólicas en Occidente, a la armonía. Por el contrario, atañe al refugio, la huida, el desarraigo, la migración, la lucha por la sobrevivencia, el egoísmo, la soledad, la difícil tarea de la búsqueda de sentido, la dificultad de vivir al lado de otro en espacios pequeños, donde el área, por sus costos, cada vez es más reducida.

El significante ciudad para los occidentales, es una palabra que plantea, más allá de su connotación espacial o física, un real donde el sujeto se las tiene que arreglar con lo imposible, con una búsqueda de ideales que apunta a una continua lucha por obtener lo que se propone.

En otras palabras, si la idea primaria del campo nos invita a pensar que en él, la naturaleza le provee al hombre los elementos mínimos para que sobreviva, la ciudad es un espacio en el cual todo se tiene que comprar. De la armonía y la “bondad de los frutos de la tierra”, el hombre, en tanto sujeto de la ciudad –o, en la ciudad–, tiene que hacer por sí mismo mayor esfuerzo para subsistir. Así, la “revolución industrial minó una asociación original y destruyó la relación de complementariedad que unía la ciudad y el campo y ahondó la famosa diferencia entre ambos” (Choay, 2004, pág. 63).

Por el crecimiento desmedido de la ciudad, en tanto demandas de necesidades y soluciones a éstas, dadas por las grandes peregrinaciones de los sujetos que hallaron como solución un refugio en ella, en el cual podían retomar sus vidas e intentar apostarle en ese nuevo espacio, a la reconstrucción de sus historias, aventurando nuevos asideros significantes que les permitieran continuar con la vida, la ciudad tuvo que prestarle atención a su crecimiento y pensar en prospectiva hacia dónde se dirigía éste.

En consecuencia, en manos de Ildefons Cerda (1867), nace la noción de urbanismo “en el marco de una reflexión sobre el impacto espacial de la revolución industrial: la ciudad sufrió entonces un trastorno espontáneo que pareció del orden de un cataclismo natural incontrolable” (Choay, 2004, pág. 63). El urbanismo, en términos pragmáticos, ha de ser leído como la respuesta regularizadora de dicho crecimiento, el cual ha de dar cuenta de cómo arreglárselas el hombre en un espacio con la construcción, los transportes, las telecomunicaciones y los factores demográficos. La técnica, quien hace posible las anteriores manifestaciones humanas, afecta el espacio con su desarrollo, incidiendo en la transformación del tiempo, dado que con ella, la velocidad cambia –ésta se acelera–, al igual que la luz –ya que no será más la luz solar quien pondrá límite a la jornada laboral, sino el momento en que se de *off* a la luz de neón, que permite dentro de un espacio que la iluminación haga perenne el tiempo–, por ende, el concepto de habitar en la ciudad cambia. Todo es de prisa, el tiempo no alcanza para cubrir las labores trazadas. De igual modo, el hombre se torna más dependiente de los otros y de la tecnología para lograr sus propósitos.

Lo que conocemos como lo urbano puede entenderse como “un sistema de referencia físico y mental, constituido por redes materiales e inmateriales, así como por objetos técnicos y cuya manipulación pone en juego un repertorio de imágenes y de informaciones, resuena en un circuito que se cierra sobre las relaciones que mantienen nuestras sociedades con el espacio, el tiempo y los hombres” (Gras, 1993, citado en Choay, 2004). Si bien el significante ciudad hace referencia a la infraestructura y a la necesidad de regularizar su crecimiento, lo urbano plantea un estilo que trasciende las definiciones demográficas que llevan a nombrar a la ciudad, como ciudad, gran ciudad, metrópolis o megalópolis.

El modo o la forma característica de actuar o de ser que impone lo urbano acerca al sujeto a las identificaciones de un imaginario que ya no reposa sólo en lo local, sino que habita lo global. Por ende, la aldea global, aunque inicia su frase con una tímida evocación a lo campestre –aldea, como algo pequeño y armonioso–, impone un imaginario global, en el cual, el sujeto, independiente de su localización, afectado por los elementos de la técnica y su desarrollo, no puede escapar al mundo simbólico que hoy rige nuestro discurso.

Puntualizando lo anterior, lo urbano no depende en sí mismo del espacio en la ciudad, sino de cómo los significantes de lo urbano afectan a un sujeto que puede habitar tanto en un pequeño poblado, como en una metrópolis o en la aldea global, gracias a los efectos de la técnica en el estilo de habitar contemporáneo. Hoy el significante ciudad continua abatiéndose con los problemas del crecimiento, la infraestructura y la solución de bienes y servicios para los habitantes de un lugar que, según su número demográfico, darán cuenta de la denominación del espacio.

Sin embargo, lo urbano, en tanto estilo, impone un imaginario que no ha de ser reducido o encasillado, a los esfuerzos que hace el urbanismo para dar respuestas a los problemas que engendra la ciudad.

Hoy el discurso circula en lo local y en lo global, a través de la red de internet. Existen cada vez más formas de redes sociales que incitan a pensar en una construcción de la aldea global, en la que el sujeto encuentra, según sus apetencias, el espacio que no le brinda lo local. Así, si la ciudad, la gran ciudad, la metrópolis, la megalópolis o la aldea global, está habitada por sujetos del lenguaje, ninguno de estos significantes de nominación de lugar, escapa a la tradición histórica que cobija el nacimiento de la ciudad en Occidente.

Sin embargo, este fenómeno de globalización ha llevado al sujeto a encontrar alternativas al desasosiego de existir, adentrándose más en la ciudad.

Si bien, algunos buscan en las entrañas de ella, lugares en los cuales un conjunto de significantes les permite re-conocerse como parte de la ciudad, y de manera ritual, asisten para recordarse a sí mismos que esos lugares se conjugan con su espacio, con esa subjetividad inquietante que obliga a anudarse a través de lazos sociales en los que cada sujeto se sienta menos extranjero del lugar y del espacio, en el que puede encontrar un sentido que le permita sentirse próximo al otro y a sí mismo. Hay otros que en el mundo virtual, han podido re-conocerse a través de significantes que encontraron en la red, generando también lazos sociales novedosos, a través de simulaciones, verbigracia: *second life*.

Esto se plantea en un momento en el que el sujeto en Occidente se cuestiona por su sentido.

A partir de las últimas crisis económicas (E.E.U.U. La crisis de las hipotecas Subprime, 2008), los pronunciamientos de la naturaleza en los últimos años, acompañados del calentamiento global. El derrocamiento de los gobiernos dictatoriales en África por parte del pueblo. El surgimiento de nuevos intentos de gobiernos dictatoriales, en países con menor historia política y con mayor historia democrática.

La insaciable necesidad del sujeto de creer en algo, confrontándose con los estilos de vida de los jerarcas de las diferentes religiones. La controversia que ha suscitado el calendario Maya con la finalización de su ciclo el 21 de diciembre de 2012.

Estos eventos han producido en el sujeto reacciones y cuestionamientos que, a pesar de que en el imaginario del discurso de Occidente se preserva en la historia del nacimiento de la ciudad, un lugar en el cual el primer extranjero es el mismo

sujeto, donde no encontrará un equilibrio y tendrá por sí mismo que arreglárselas con lo que halle a su alcance, el sujeto ha descubierto, forzado por lo real, la ciudad como única opción para dar respuesta a su inagotable pregunta por el *ser*.

En el lugar del destierro, de la soledad, del desasosiego, de la dificultad de encontrarse con el otro y consigo mismo, el sujeto y las tendencias urbanísticas de los últimos años, han iniciado una recuperación de los espacios públicos, que buscan rescatar los lazos sociales por medio de la estética. Espacios públicos amigables, que posibiliten la inclusión del sujeto con el espacio.

Con una estética amigable, con espacios limpios, amplios e iluminados, las nuevas tendencias urbanísticas buscan que el sujeto se sienta incluido y reconocido en el espacio. En éste orden, también los espacios internos o privados han adquirido una tendencia mas cercana al minimalismo que a los antiguos esquemas barrocos, góticos o rococó.

La ciudad de hoy, en los espacios públicos como en el privado, busca que el sujeto no sólo viva, sino que habite el espacio en el que se encuentra. De otro modo, que la calle o el parque, no sea sólo el lugar de tránsito, sino que se torne en el espacio que brinda el escenario para la construcción de lazos sociales incluyentes.

Por utópico que parezca, la estética del “orden” invita en el imaginario colectivo al respeto al otro. Y si esto no basta para las demandas del sujeto urbano, quedará el espacio privado como el lugar que se presta para compensar los vacíos que lo público no alcanza a colmar.

En ambos casos, queda presente el inquietante cuestionamiento por el *ser*.

La inefabilidad, en tanto naturaleza de lo humano, siempre demandará algo más allá del espacio en el lugar. Si el lugar no llena el vacío que engendra la pregunta por el *ser*, la espiritualidad aflora como la respuesta que llena el desierto significativo que causa angustia al sujeto en lo real de su espacio.

Ni el lugar ni la espiritualidad en sí mismos colmarán al sujeto. Por ello, los grandes esfuerzos que se hacen para anudar al sujeto con el significativo ciudad, en tanto completud, siempre requerirán de una posición del sujeto frente a su real.

Esto incita al encuentro con los ejercicios espirituales individuales que plantea Sloterdijk (2011) en su dialogo con Zizek, en *La quiebra de la civilización occidental*.

Hoy el sujeto tiene mayor acceso a la información, a la búsqueda de salidas directas o fantaseadas de las tensiones que le generan displacer. A pesar de las

dictaduras morales, el sujeto en su intimidad se las arregla para pacificar los sobre saltos que le proporciona su existencia.

El sujeto del siglo XXI, una vez superó lo real del lugar, encontró en la ciudad el mejor refugio. El significante ciudad le permite guarecerse, en su constante lucha contra la naturaleza, la sociedad y él mismo.

Ya no es el significante ciudad de la historia de los orígenes de Occidente. Ahora, el significante ciudad para el sujeto, es la salida pragmática a las inquietudes de su *ser* como alternativa del re-conocimiento en el espacio, a través del lugar real, sea público o privado, como del lugar virtual, también público o privado.

El significante ciudad de la época, demanda una lectura del lazo social a la altura del discurso contemporáneo, el cual está impregnado de significantes que plantean vivir el presente, las sensaciones y los límites como alternativa de ser en el mundo. Lo que hace de la ciudad de hoy, no una manera de vivir, sino un estilo de existir.

5.4.2. ¿Discurso urbano?

El lenguaje funda el mundo simbólico. Esta particularidad de hablar, exclusiva del hombre, exige pensar que “[e]l orden humano se caracteriza por la circunstancia de que la función simbólica interviene en todos los momentos y en todos los grados de su existencia” (Lacan, 1992, pág. 50). Por estructura, en el mundo simbólico, todo está relacionado. “La función simbólica constituye un universo en el interior del cual todo lo que es humano debe ordenarse” (Lacan, 1992, pág. 51). Al hablar, el hombre ha de apropiarse de unos símbolos que le permitan adherirse, a través del lenguaje, a la construcción de una significación que le posibilite reconocerse. En otras palabras, el hombre para hablar a otro, primero tiene que hablarse a sí mismo. Esto lo puede hacer, sí y sólo sí, toma del mundo simbólico los significantes que le permitan hacer lazo con otros significantes. En el movimiento pendular de un significante a otro significante, aflora lo que conocemos como sentido. En el sentido, anida el discurso.

El discurso, es “una estructura necesaria que excede con mucho a la palabra, siempre más o menos, ocasional. [...] Porque en realidad, puede subsistir muy bien sin palabras. Subsiste en ciertas relaciones fundamentales. Estas, literalmente, no pueden mantenerse sin el lenguaje. Mediante el instrumento del lenguaje se instaura cierto número de relaciones estables, en las que puede ciertamente inscribirse algo mucho más amplio, algo que va mucho más lejos que las enunciaciones efectivas. Estas no son necesarias para que nuestra conducta, eventualmente, nuestros actos, se inscriban en el marco de ciertos enunciados primordiales”. (Lacan, 1996: p. 10-11).

Del conjunto de significantes que el hombre aprehende del discurso en el que se inscribe, de modo imaginario, el sujeto construye su realidad. Realidad que para él es una verdad, hasta que el sentido se agota, deja de existir, o un nuevo significante aflora y hace que el orden del discurso, cobre un nuevo sentido. El discurso “que no es solamente el verbo, sino que es un arreglo específico de una sociedad, un orden con el cual cada época regula las modalidades de goce y también las convivencias de los goces individuales” (Soler, 1998, pág. 68), es el que permite que el sujeto haga existir lo que para él es verdadero.

Se ha de entender por tanto, que es el sujeto quien se inscribe en un discurso, o quien es permeado por el mismo. El sujeto ante el discurso es un ser activo, en el sentido que éste, de modo consciente o inconsciente se inscribe, o permite ser permeado, por los significantes que habitan el discurso. Por estructura, el sujeto para poder ser, para reconocerse, parte de la identificación. Ella lo faculta y es quien le permite hacerse la pregunta por el ser.

Aunque él crea reconocerse en el otro, es a partir del discurso que lo antecede (a partir del Otro, en tanto mundo simbólico), que él puede tomar los significantes que le imputan de modo fenomenológico, las significaciones que le dan la opción de existir en el discurso. De existir en el lazo que el lenguaje teje en la relación al otro. El sujeto queda así adherido al discurso. También hay sujetos que estando en el lenguaje, quedan por fuera del discurso. Este tipo de casos no se tratarán en el presente trabajo.

Adherido al discurso, la palabra no limita la significación. Por un lado, la palabra en sí misma cobra sentido según como el sujeto la diga, el otro la reciba y como ella esté instalada en el discurso. La comunicación es el fenómeno en el cual, esos tres elementos se conjugan para dar un sentido unificado a los tres momentos de la palabra. Tanto así que, de otro lado, aún sin la palabra, en el discurso habita de modo tácito un sentido en el que el sujeto y el otro se reconocen, se identifican, se entienden. Por ello es posible decir que el discurso es coherente para todos, cuando todos entienden el mismo significado de las múltiples significaciones que puede haber en el discurso. La comunicación es, desde ésta óptica, el acurdo al que permite llegar un discurso a dos sujetos, sin necesidad de que la palabra sea pronunciada.

Este fenómeno puede leerse desde el problema de la morfología urbana. Ella, en tanto da cuenta de la estructura y la forma de la ciudad, a través del estudio de los emplazamientos, la situación y la forma y disposición de las calles y avenidas, se torna en un conjunto de significantes que constituyen el mundo simbólico de una ciudad. Dentro de esos significantes, se puede encontrar que el diseño de la forma de la ciudad, impone como real fenómenos que son propios y exclusivos del lugar.

La densidad, la heterogeneidad, la polución, la distancia, el tiempo, la iluminación, el transporte, la movilidad, el trabajo, el consumo, el olor, hacen parte de las particularidades que toma el mundo simbólico de la ciudad que, conjugado con las diferentes propuestas teóricas del urbanismo, permiten pensar en la apuesta de lo que en este trabajo sobreviene como discurso urbano.

Un discurso que más allá de la forma de la ciudad, puede ser tan sólido como para cobijar que en ella, una vez empieza su trascendencia hacia la gran ciudad, la metrópolis, la megalópolis o la aldea global, ya tiene inscrito las características relacionadas con la salud (Schell, 2002) del sujeto.

En el discurso urbano, la conjugación de los significantes nombrados, sumados a la pregunta por el ser del sujeto, permiten discurrir sobre cómo la morfología urbana afecta la psiquis del sujeto. Cómo en el discurso urbano existen fenómenos conocidos hoy por las nominaciones de estrés, nerviosismo, inseguridad, temor, desconfianza, sensación de persecución, desesperanza, presagios de abandono y soledad. Al igual que percepción apocalíptica, fatalidad, pobreza, elementos que afectan al sujeto en su estilo de vida y su actitud hacia la misma.

Si la comunicación la nombramos como el acuerdo al que permite llegar un discurso a dos sujetos, sin necesidad de que la palabra sea pronunciada, el discurso urbano, apoyado en los avances de las telecomunicaciones, en el sentido de que no sólo penetra la intimidad de todos los sujetos que están expuestos a ella, sino que también los monitorea y da cuenta de lo que les gusta y de lo que no les gusta, por medio de este discurso, se pueden analizar los imaginarios que afectan al sujeto que habita la ciudad.

En este orden de ideas, cada ciudad tiene su propio discurso urbano. Rasgos o particularidades morfológicas que hacen del lugar específico de una ciudad, una construcción discursiva que afecta al sujeto que en ella habita. Ya sea en sus actos, en sus palabras o en sus silencios.

Uno de los restos de esta época es cómo leer el discurso urbano de la aldea global, dado que la morfología de ésta se torna en su noción de espacio cada vez más virtual, trasladando los síntomas del lenguaje del espacio concreto, el lugar, al espacio virtual, causando los mismos efectos en el sujeto que los de la ciudad que conocimos en el siglo pasado edificada con hierro y hormigón.

Así, una apuesta a una definición del discurso urbano, puede ser pensada como el conjunto de significantes propios de una ciudad que marcan al sujeto que la habita, sin importar si ésta es concreta o virtual, dado que por los efectos del lenguaje, ambas son reales.

El discurso urbano como el espacio que el Otro –del lenguaje- reclama en el otro del lugar, donde las significaciones del decorado, de la iluminación, del orden o el desorden, de la sensación de seguridad o inseguridad en el habitar, de la construcción ideológica de la opulencia o la miseria, del reconocimiento la inclusión o la segregación por parte del conocido, el desconocido, el familiar, la empresa, la escuela o quien representa el orden o la ley, es del que se puede hablar o señalar más allá de la morfología de la ciudad, como un efecto fenomenológico de los sujetos que habitan un lugar, forzados a compartir desde sus subjetividades la búsqueda de un significante común para ser, estar e incluso, vivir.

5.4.3. Ciudad, Cine y Discurso.

En la actualidad, es común ir al cine y encontrarse con la ciudad como escenario en el film. La ciudad, haciendo parte activa de la imagen, compartiendo con los personajes del film y dando a conocer su sensualidad –a través de su morfología–, que se pierde, la más de las veces, en lo cotidiano de su habitar. Y aunque hay miles y miles de películas cuyo escenario es la ciudad, nos permitimos hacer una lista, siempre incompleta, de algunos de los films más representativos en el imaginario cinematográfico urbano de Occidente. A la fecha, otros pueden entrar en la presente lista; sin embargo, para el propósito del presente trabajo, nos apoyamos en los resultados del dossier que presentó Thierry Paquot (2003), en el número 328 de la revista *Urbanisme*, titulado “La ville au cinéma”.

BladeRunner (1982) de Ridley Scott, *Manhattan* (1979) de Woody Allen, *Las alas del deseo* (1987) de Wim Wenders, *Lisboa Story* (1994) de Wim Wenders, *La Dolce Vita* (1960) de Federico Fellini, *Fellini Roma* (Roma) (1972) de Federico Fellini, *Brazil* (Brasil) (1985) de Terry Vance Gilliam, *El odio* (La haine) 1995 de Mathieu Kassovitz, *Mon oncle* (Mi tío) (1958) de Jacques Tati, *Playtime* (1967) de Jacques Tati, *Blow-up* (1966) de Michelangelo Antonioni, *Le Pont du Nord* (1982) de Jacques Rivette, *Calcuta* ("Calcutta") (1969) de Louis Malle, *Chacun cherche son chat* (1996) de Cédric Klapisch, *Amanecer* (1927) de F.W. Murnau, *Los olvidados* (1950) de Luis Buñuel, *El último emperador* (1987) de Bernardo Bertolucci, *The Truman Show* (El Show de Truman) (1998) de Peter Weir, *Batman Begins* (2005) de Christopher Nolan, *Fahrenheit 451* (1966) de François Truffaut, *Ojos bien cerrados* (1965) de Stanley Kubrick, *Alphaville* (1965) de Jean-Luc Godard, *En la ciudad blanca* (1983) de Alain Tanner, *El Amigo americano* (1977) de Wim Wenders, *Vertigo* (1958) de Alfred Hitchcock, *Model Shop* (1969) de Jacques Demy, *Chinatown* (1974) de Roman Polanski, *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984) de Pedro Almodóvar, *One from the heart* (Golpe al corazón) (1982) de Francis Ford Coppola, *Chungking Express* (1994) de Wong Kar-Wai, *Videodrome* (1983) David Cronenberg, *Amelie* (2001) de Jean-Pierre Jeunet, *El*

Niño (2005) Jean-Pierre et LucDardenne, *Ghetto* (2007) de Daniel Espinosa, *Trainspotting* (1996) de Danny Boyle, *Taxi Driver* (1976) de Martin Scorsese, *Antes del amanecer* (2004) de Richard Linklater, *Perdidos en Tokio* (2003) Sofia Coppola.

Esta lista fue concebida, gracias al trabajo de los miembros del comité de orientación y redacción de la revista citada, quienes acordaron que estos films aparecen de modo frecuente, en la literatura de estudio donde la arquitectura referencia el cine para hablar de la ciudad. Con ello, se resalta que, si bien la arquitectura ya ha utilizado el cine para el estudio de la morfología urbana, la comunicación ha de asumir un papel de investigación a través de las imágenes del film, como herramienta del estudio del lenguaje, según los discursos que propone cada film.

En su momento, Kundera planteó que “las novelas de todos los tiempos se orientan hacia el enigma del yo. En cuanto se crea un ser imaginario, un personaje, se enfrenta uno automáticamente a la pregunta siguiente: ¿qué es el yo?” (Kundera, 1994, 33).

Si la comunicación surge a partir del lenguaje, la propuesta de leer el “texto” audiovisual, es la aceptación de seguir estudiando los enigmas de la significación y los efectos que ella produce en el sujeto en la construcción de su yo.

El cine, como hizo la novela con el hombre del siglo XIX, es tal vez lo que mejor revela al hombre contemporáneo. Milan Kundera (1994) rememora esta parte de la historia del hombre, al plantear que: “La novela acompaña constante y fielmente al hombre desde el comienzo de la Edad Moderna. La "pasión de conocer" (que Husserl considera como la esencia de la espiritualidad europea) se ha adueñado de ella para que escudriñe la vida concreta del hombre y la proteja contra "el olvido del ser"; para que mantenga "el mundo de la vida" bajo una iluminación perpetua. En ese sentido comprendo y comparto la obstinación con que Hermann Broch repetía: descubrir lo que sólo una novela puede descubrir es la única razón de ser de una novela. La novela que no descubre una parte hasta entonces desconocida de la existencia es inmoral. El conocimiento es la única moral de la novela” (Kundera, 1994, pág. 15-16).

Si la tecnología ha inundado nuestro mundo con imágenes, y cada vez cuesta más motivar al hombre de hoy acercarlo a la lectura de textos escritos, la comunicación ha de enfrentarse a este real, para seguir estudiando al sujeto contemporáneo y analizar cómo la subjetividad de hoy está presente en las imágenes.

Es otro momento en la historia del hombre. En el siglo XIX la novela fue la herramienta que ayudó al hombre a construir su yo, a reafirmarlo, a recrearlo a

través del texto escrito. Por ende, su lectura y su análisis nos permiten dar cuenta de cómo era la subjetividad de la época. Hoy el cine ha de ser tomado por la comunicación, como la herramienta que permite al hombre contemporáneo, comprender sus construcciones significantes y los efectos que ella produce en el sujeto. Si la arquitectura toma al cine como objeto de estudio, la comunicación ha de retomar, más allá de la técnica o de la producción de las imágenes, cómo en los orígenes del cinematógrafo la ciudad estuvo presente y fue actor principal de las primeras escenas que el mundo conoció gracias a éste invento.

En la historia del cine, encontramos que la primera ciudad registrada por una cámara cinematográfica es la ciudad industrial de Leeds. Esto se da gracias a Louis Le Prince, quien en 1888 “dispuso su cámara cinematográfica experimental en la ventana de un taller de herramientas con vista a la esquina sudeste del puente de Leeds en el momento más ajetreado del día, y filmó una secuencia que mostraba figuras humanas, coches de caballos y carros atravesando el puente fluvial, iluminadas por una nebulosa luz otoñal” (Barber, 2006, pág. 17).

Este registro cinematográfico es conocido como “*Traffic Crossing Leeds Bridge*” (El tráfico que cruza el puente Leeds). A lo sumo, es el primer registro cinematográfico y se dio en la parte más transitada de una ciudad: la calle.

Imagen 1. El tráfico que cruza el puente Leeds, Louis Le Prince, 1888.



Traffic_Crossing_Leeds_Bridge.png (384 x 288 pixels: Image)

Se conoce que los hermanos Skladanowsky (Barber, 2006), filmaron en 1892 los distritos Pankow y PrenzlauerBerg en Berlín. Sin embargo, por circunstancias históricas, son los hermanos Lumière quienes perduran en la memoria colectiva de la sociedad occidental, como los pioneros de las imágenes cinematográficas en la ciudad, al presentar en 1895 por primera vez el cinematógrafo. De ellos, se conocen sus trabajos “*Sortie d’usine*” (1895) y “*Arrivée d’un train en gare à La Ciotat*” (1896). Pero se ha de subrayar que para el propósito del presente trabajo, es básico plantear, en relación con la imagen de la ciudad <<el primer gran *travelling* de la ciudad –el film *Panorama de la llegada del tren a la estación de*

Perrache, de los hermanos Lumière- la cámara, inmóvil, rastrea pasivamente las complejas texturas visuales y lingüísticas del entramado urbano desde un tren que gradualmente disminuye su velocidad>> (Barber, 2006, pág. 25). La cámara fija o la cámara fija, pero moviéndose de un punto a otro, implicando un traslado (*Travelling*) que capta las imágenes que ella captura, son la forma como la ciudad fue capturada por la tecnología cinematográfica al servicio de la demanda escópica.

Esta demanda es humana, y se da gracias al lenguaje, ya que ver no es mirar. Ver está del lado del órgano de la vista –el ojo–, sólo se ve desde un punto de vista (Lacan, 1989). Sin embargo, mirar, está del lado de la subjetividad. El sujeto es mirado desde todas partes (Lacan, 1989), por lo tanto, Lacan plantea que “la mirada sólo se nos presenta bajo la forma de una extraña contingencia, simbólica de aquello que encontramos en el horizonte y como tope de nuestra experiencia, a saber, la falta constitutiva de la angustia de castración” (Lacan, 1989, pág. 81).

En otras palabras, el ojo ve el objeto que ha de ver gracias a la naturaleza de la visión, pero el sujeto, mira lo que ha de ver, gracias a su falta constitutiva por entrar en el mundo simbólico. Por tanto, el sujeto mirará y se sentirá mirado por el Otro simbólico. Allí surge la necesidad de mirar, para completarse en el Otro, dado que se ha perdido algo y sólo a través del deseo se da el empuje imposible hacia la completud. Mientras el ojo ve al objeto, en el sujeto, la mirada se torna objeto de deseo. Así, Lacan planteará que: “El ojo y la mirada, ésa es para nosotros la esquizia en la cual se manifiesta la pulsión a nivel del campo escópico” (Lacan, 1989, pág. 81).

La cámara, al capturar la imagen de la ciudad, no nos hace ver, dado que muchos veían los contornos, las formas, los colores, los volúmenes de lo que estaba en el campo de lo perceptible para el ciudadano. La cámara, como Otro, hace que el sujeto mire más allá de la forma, despertándole la dialéctica de su deseo con la forma. Cuando se hizo el encuadre de la imagen de la ciudad con el cinematógrafo, no sólo se capturó su morfología, sino que empezó a asimilarse su discurso. Un discurso propio de cada lugar, que se reafirma en su repetición, pero se desvanece en el tiempo, al no ser cuestionado por una mirada que lo confronte con su real. Cada ciudad tiene su discurso, un discurso que no se limita a las palabras o a los gestos de los sujetos que la habitan; que no se limita a su morfología o a sus cambios climáticos, o a sus momentos de iluminación natural o artificial. Un discurso que reúne los significantes con los cuales se las tiene que arreglar el sujeto que la habita, para construir la significación de su vida. Un discurso que da cuenta, en su lectura, de la topofilia (Tuan, 2007, pág. 130) de los sujetos que habitando, empiezan a ser habitados por el discurso de la ciudad: el discurso urbano.

La cámara registra desde el deseo del Otro –en éste caso, quien está dirigiendo la captura de las imágenes, partiendo de su propia mirada–, para involucrar a quien va a mirar esas imágenes, con la falta que lo anudará al deseo del Otro en busca de su propio deseo. El sujeto mira porque se siente mirado por la imagen que le dice algo de sí. “Los factores estéticos, compositivos y coreográficos son, en principio, bastante parecidos a factores que se manejan habitualmente en la arquitectura y su potencial uso arquitectónico es bastante fácil de imaginar” (Cairns, 2007, pág. 197). La composición, el encuadre, la ubicación de la cámara, la iluminación, el tiempo que ha de durar una toma, el vestuario, los diálogos, el realismo del acto escénico de los personajes, la musicalización de la escena, la edición, los empeños en la posproducción, todo va encaminado a que la imagen porte la realidad que se desea transmitir.

En un film, de ficción o no, para que sea creíble la imagen, ésta tiene que ser real, es decir, igual a lo que la cámara cinematográfica captura de la realidad, para que el sujeto que mira pueda aprehenderse al deseo. Si no es creíble la imagen, hay dispersión. De ser creíble, hay pulsión escópica. Del recorrido de la mirada del sujeto, quien ha de ver, verse, hasta ser visto, se toma que quien mira la imagen está presente en ella por procesos de identificación. Según su falta, algo en la imagen lo anuda, lo captura para existir a través de ella. Desde la psicología básica, se plantea que el individuo presta atención. En este orden, la imagen que presenta el cinematógrafo, da cuenta del registro del discurso urbano en el que se encuentra, se cuestiona o se identifica, el sujeto que mira. Aún, lo que al presente trabajo le importa, en tanto objeto de estudio, es que esa imagen capturada, es el texto del discurso urbano que se puede estudiar a través de su lectura. La imagen de un film, ya sea observada cuadro a cuadro, escena por escena, permite leer el discurso de una ciudad (Machado, 2009), en tanto que la imagen en sí, porta como una radiografía, la subjetividad que habita a sus habitantes.

Sin embargo, se ha de puntualizar que no se puede aceptar este postulado a la ligera, dado que se presta a interpretaciones donde lo genérico puede viciar el objetivo de estudio. En otras palabras, es necesario señalar que, en la lectura de las imágenes de un film, hay que situar el momento temporo-espacial, dentro de la historia de la ciudad, para dar cuenta de cómo la diacronía y la sincronía de su discurso, se conjuga para decir algo de su época en relación a sus significantes, y cómo ellos, a través de los personajes del film, son prueba de lo que allí se marca –se devela– de su coyuntura histórico.

La ciudad puede ser leída a través del cine. Al analizar su discurso, por medio de un film, se puede detectar lo que en su cotidianidad pasa inadvertido hasta para el transeúnte de sus calles, quien de tanto transitarlas va desdibujando su capacidad

de maravillarse, tornándose en quien reniega de la repetición de lo mismo, cayendo en la queja neurótica que estanca el desarrollo y produce mal-estar.

El film, por su parte, como texto audiovisual, permite el reconocimiento de la construcción subjetiva de la época, el análisis de la morfología urbana y los efectos que se dan en un sujeto al habitar la ciudad.

Si en la época de la novela, el Otro simbólico, el observador que narraba todo lo que sucedía en el momento histórico era el autor, ahora es el director el responsable de captar la realidad de la humanidad, en tanto lenguaje, para permitir el análisis del Otro de la época. La ciudad registrada por el cinematógrafo da cuenta del discurso que se desarrolla en la humanidad. Por tanto, este "texto" audiovisual, es la herramienta que la técnica le lega al hombre para reflexionar, analizar y comprender que las significaciones en lo humano no se agotan; sin embargo, si no se miran, se repiten hasta la consumación de lo mismo.

5. 4. 4. Comunicación <> Psicoanálisis: Discurso.

La comunicación, como herramienta de estudio del conocimiento, ha de propender por hacer existir al sujeto, quien a través del lenguaje, hace posible la investigación que vela por los adecuados canales de comunicación (transmisión de información/mensaje) entre el emisor y el receptor.

Ello, con el objeto de que haya comprensión del mensaje, tanto por parte del emisor como del receptor; al igual que, dicho mensaje, permita construir equidad, solución o aportes a las partes en mención.

En otras palabras, la comunicación, al velar por la existencia del sujeto del lenguaje, custodia su objeto de estudio.

En este orden de ideas, el psicoanálisis, también como herramienta de estudio del conocimiento, atiende al sujeto del lenguaje, para hacer existir su objeto de estudio: el inconsciente.

La comunicación, como el psicoanálisis, tienen un punto de encuentro de trabajo. El sujeto del lenguaje. Este punto de encuentro, sin desenfocar a cada una de las disciplinas de su propio objeto de investigación, permite abrir un área de trabajo en común.

Partiendo del sujeto del lenguaje, ambas disciplinas pueden investigar y hacer aportes en lo que tiene que ver el sujeto del lenguaje con el lazo social. Eje central de los actuales problemas que avocan a las ciencias sociales para su estudio.

El sujeto del lenguaje y su sostenibilidad individual (subjetiva), como social, depende del lazo social que teja a través de su discurso. En la indagación sobre éste último, se puede ubicar la teoría lacaniana, para realizar, desde el psicoanálisis tal como lo postuló Sigmund Freud, ese enlace donde comunicación y psicoanálisis hacen parte del mismo lado de indagación, para que el sujeto del lenguaje no sea silenciado.

Mientras se pueda indagar sobre el discurso y sus efectos en el lazo social, tanto la comunicación como el psicoanálisis, están aportando a hacer existir al sujeto del lenguaje. De otro modo, ambas disciplinas trabajan del mismo lado, procurando que el sujeto siempre hable; que no sea silenciado.

Ejemplo de ello, se puede encontrar en la actualidad, en los trabajos que ha realizado Slavoj Žižek (Comp.) (2003), en el texto: "Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock".

En esa compilación, se aprecia, cómo a través de diversas películas de Hitchcock, varios teóricos, incluyendo a Žižek, analizan el universo hitchcockiano, trabajándolo a partir de los registros Real, Simbólico e Imaginario, propuestos por Jacques Lacan en su teoría.

Este tipo de trabajos, exponen de modo abierto y concreto, cómo la teoría psicoanalítica propuesta por Freud, no se ha de confundir con estudios de la psicología del yo, que llegó a los Estados Unidos después del deceso de Freud, para darse a conocer como psicología dinámica, en la cual se puede enmarcar trabajos como los de la teoría de Carl Jung o Erich Fromm.

Si bien, los pilares de las propuestas teóricas de Jung y de Fromm, parten del coqueteo con los conceptos freudianos, en términos epistémicos, no se pueden equiparar sus trabajos, a una propuesta psicoanalítica tal y como Freud concibió el concepto de inconsciente, objeto de estudio del psicoanálisis.

Para la historia del psicoanálisis, queda claro que fue Jacques Lacan, apoyado en la lingüística, quien hizo avanzar los conceptos freudianos, sin restarle a la teoría psicoanalítica, los fundamentos de sus postulados.

En éste orden de ideas, en el presente trabajo, se parte de la propuesta lacaniana, para dar sentido a la pesquisa del estudio del lazo social. Cómo el sujeto del lenguaje hace lazo con el otro, y cómo a través de ese otro social, puede dar cuenta de la construcción de su subjetividad y de su relación y determinación del lugar en que se encuentra, con su ser.

Se puede plantear que, al ser la teoría lacaniana aún joven en su inmersión en el mundo de la ciencia, y en su desarrollo en occidente, se presenten dificultades para diferenciarla en otras áreas del conocimiento, de lo que se ha conocido vulgarmente como psicoanálisis, cuando se trata sólo de psicología dinámica.

Con esto, es oportuno resaltar que la psicología dinámica en sí misma, al no compartir los principios conceptuales planteados por el psicoanálisis freudiano, entra en una categoría diferente al objeto de estudio del psicoanálisis. Es psicología, más no psicoanálisis.

Esto se subraya, para destacar que, la comunicación, en relación con el psicoanálisis, tienen su punto de encuentro, gracias a la existencia del sujeto del lenguaje, quien a través del discurso, permite el estudio de los efectos de la comunicación, como de la subjetividad, en relación al otro, a través del lazo social.

Comunicación y o psicoanálisis, se unen, para dar cuenta como disciplinas del saber, de la categórica necesidad de hacer existir al sujeto del lenguaje.

Si éste es silenciado, no podría haber ni comunicación ni psicoanálisis.

Así, en tanto veedores de la palabra, tanto la comunicación como el psicoanálisis, son cruciales en la sostenibilidad de toda democracia. Cumplen ambas, en una palabra, una función política, cuyo objeto es ante las ciencias sociales, que el sujeto hable por sí mismo.

6. Objetivos de Investigación.

a. Objetivo General:

Establecer la relación existente entre discurso, lazo social y morfología urbana en el film colombiano *Confesión a Laura*.

b. Objetivos específicos:

- 6.2.1. Explicar el discurso de los personajes principales en la película colombiana *Confesión a Laura*.
- 6.2.2. Establecer la relación entre lazos sociales que se dan en los personajes principales y el discurso presente en la ciudad de Bogotá, como espacio escenográfico de filmación, en el film colombiano *Confesión a Laura*.
- 6.2.3. Establecer la incidencia de la morfología urbana en los lazos sociales de los personajes principales del film colombiano *Confesión a Laura*.

7. Metodología Propuesta:

La presente investigación se realizará bajo los parámetros epistemológicos de la Investigación Cualitativa. Partirá de la elección de un film colombiano que contenga las características de las categorías a indagar: discurso, lazo social y morfología urbana.

Se realizará una pesquisa teórica que permita aclarar el concepto de sujeto y de construcción de subjetividad, para indagar cómo a través del lenguaje y gracias al discurso, cada sujeto es responsable de su propia construcción subjetiva.

Una vez se resuelva esta inquietud, se procederá al análisis del discurso que está en juego en el film. Se ha de señalar que el film elegido, ha de hablar del discurso de la ciudad que habitan los personajes. En otras palabras, se busca analizar el discurso de la ciudad y cómo los personajes responden a su determinación.

Con ello, se procederá a analizar cómo dicho discurso tiene que ver con los lazos sociales que tejen los personajes, al igual que indagar sobre la incidencia de la morfología urbana sobre los personajes.

Una vez elegida la película colombiana en la cual se puedan ubicar las categorías a indagar (discurso, lazo social y morfología urbana), se procederá a realizar una apreciación profunda del film que posibilite un primer análisis de las categorías.

Luego, se procederá a hacer un desglose del film, escena por escena; no en el sentido del guion, si no, en el sentido del desarrollo discursivo de los personajes, con el objetivo de rastrear, desde los lazos sociales de los personajes, cómo el discurso de la ciudad que habitan, está inscrito en las construcciones de sus subjetividades.

Para poder revisar por último, cómo la morfología urbana, en tanto material simbólico, también permea esas subjetividades.

Con ello, se procederá a hacer un análisis de las categorías, siguiendo lo planteado en la pregunta de investigación, a través de los objetivos trazados.

En pocas palabras, la metodología a utilizar será: observación, apreciación cinematográfica, análisis del film, descripción y exposición de los resultados encontrados.

8. Desglose del Film colombiano *Confesión a Laura*.

Tabla. 1. Instrumento de seguimiento del film *Confesión a Laura*, escena por escena.

Escena	Descripción
1	Imágenes de Jorge Eliecer Gaitán dando un discurso/Imágenes del asesinato de Gaitán/Imágenes de la turba enfurecida, saqueos, destrucción, asesinatos, incendios, destrucción, hombres en los techos armados/Santiago entrando a la puerta de entrada de su edificio.
2	Santiago sube a su apartamento y encuentra a Josefina hablando por teléfono, quien está dando su punto de vista sobre cómo ha de ser el almuerzo ideal que debe ofrecer ese día la persona al otro lado del teléfono. La calma, le dice que los disturbios son algo pequeño y sin relevancia, que se tranquilice para que atienda a sus invitados/Cuando entra Santiago cuelga el teléfono/Le pregunta ¿por qué se demoró?, a lo que Santiago le responde: <<Yo casi no llego>>, y ella le replica: <<No exagere>>.
3	Josefina termina de decorar la torta que le ha hecho a su amiga Laura el día de su cumpleaños, se alaba y le pide el favor a Santiago que se la lleve. Ante lo cual él hace un reproche, señalando los acontecimientos de la ciudad. Se apoya en las noticias de la radio nacional. Sin embargo, Josefina hace hincapié en la etiqueta (le pide a Santiago que dentro de la casa no use el sombrero, que le baje el volumen a la radio) y no le da importancia a la radio ni a los sucesos, replicando que todo seguirá igual, que nada va a cambiar y que el gobierno se encargará de todo. Ella sólo piensa en enviarle la torta a Laura.
4	Santiago cauteloso cruza la calle y se dirige al apartamento de Laura. Cuando va a tocar el timbre, una explosión en el exterior lo precipita al suelo. Laura abre la puerta y lo socorre al verlo tumbado en el suelo. Por reacción espontánea Laura le dice a Santiago que entre y él le replica que no puede porque Josefina lo está esperando. Laura termina seduciendo a Santiago y él entra a su apartamento.
5	Santiago entra al apartamento de Laura. Ella lo atiende, le pide que se siente y toma el teléfono. Josefina llama para saber ¿qué pasó? Josefina indaga sobre cómo se encuentran, le dice a Laura dónde fue la explosión y le pide que le pase a Santiago. Santiago, aturdido por la explosión, escucha la radio sin estar presente y pasa al teléfono de modo automática bajo el llamado de Laura. Santiago habla con Josefina, ella le pide que se controle, que no la haga quedar mal.
6	Laura nerviosa y exaltada escucha con atención la radio. Santiago, influenciado por la conversación sostenida con Josefina en el teléfono, intenta alimentar el discurso de Josefina que plantea un menos precio por lo que está ocurriendo en la ciudad. Sin embargo, Laura cuestiona a Santiago sobre lo que piensa. Él guarda la postura y el semblante que le exige Josefina. Laura se disculpa por sus nervios.
7	Santiago pretende marcharse a su apartamento y al ver a Laura tan nerviosa, la invita a que se marche con él. Laura no acepta aduciendo que Josefina es "muy delicada". Sin embargo Santiago le explica que se trata de una emergencia y por ello Josefina comprenderá. Laura ante los nervios y la soledad, termina aceptando.
8	Laura sale a buscar un saco, su bolso y las llaves del apartamento. No encuentra las llaves. Santiago se ofrece a ayudarle en su búsqueda. Santiago, en su búsqueda, observa un libro: "Aura o las violetas". Laura se siente "desmantelada" en su intimidad. Rápidamente toma el libro para que no lo vea Santiago y debajo de él encuentra las llaves. Cuando van a salir, nuevas explosiones en la calle.
9	Cuando van a salir del apartamento de Laura, suena una explosión en la calle. Laura corre a la ventana a ver qué sucede. Santiago, de tras de ella, observan atónitos cómo la gente corre despavorida por toda la calle. Miran hacia el tejado y descubren franco tiradores corriendo y disparándole a la población civil. Retornan su mirada a la calle y ven personas muertas sobre esta. Ven cómo los que pueden, regresan a sus casas para salvar sus vidas.

10	Confundidos, retornan a la sala y se ubican al lado de la radio. En éste momento se da el primer tropiezo entre sus cuerpos. Santiago se disculpa porque no quiere causarle molestias a Laura con su presencia. Por su parte, ella le plantea que es un alivio que se encuentre con él en estos momentos. Laura propone una bebida aromática para controlar los nervios. En la radio, por el contrario, denuncian que la población está nerviosa y descontrolada. Santiago se percata de que Laura está muy nerviosa, ansiosa y procura calmarla. Ella se cuestiona por qué esta pasando eso, por que le pasa a ella eso, justo el día de su cumpleaños. Laura entra en un ataque de pánico, dice que tiene miedo, y se pone a llorar. Santiago le pide calma y la toca por primera vez, tomándola por los hombros de modo cortés, hasta sentarla en una silla al lado de la mesa del comedor. Le pide que se calme. La radio continúa narrando la situación tensa de la calle. Santiago apaga la radio.
11	Santiago le pide excusas a Laura por haberla tratado de modo fuerte. Ella, a la vez le pide perdón por la forma como se ha comportado. Él trata de tocarla pero no es capaz. Por ello, le confiesa que él también se encuentra igual que ella y se marcha a preparar la aromática. En ello, hace un elogio a Josefina sobre lo cuidadosa y perfeccionista que es ella cuando va a hacer infusiones; encontrándose con que Laura no es tan atenta a las hierbas frescas como sí lo es Josefina.
12	Se sientan en la sala para beberse la aromática. Santiago le ofrece a Laura un cigarrillo. Ella le contesta de modo agradable que ella no fuma. Santiago le responde que él tampoco. Astutamente Laura le dice: es por eso que tiene tantos. A lo que Santiago responde que sí. Puesto en evidencia, Santiago no sabe que decir. Laura se levanta de la silla pidiendo excusas. Aparece, desde la mirada de Santiago una mirada de la ventana de Josefina, en la que ella, con las cortinas abiertas, está haciendo una lista.
13	Santiago, al observar desde la distancia a Josefina, le dice a Laura sorprendido y reflexivo: <<Es extraño mirarte a ti mismo desde el otro lado de la calle>>. Laura le pregunta que qué quiere decir con eso, y Santiago le expone la extraña sensación de verse desde el otro lado de la calle, aprovechando el momento para preguntarle a Laura ¿por qué no se casó? A lo que ella responde: <<Porque no quise>>.
14	En plano medio aparece Josefina hablando por teléfono planteándole a Santiago que ya tiene la lista de las cosas que necesita para el momento coyuntural. Ella le da ordenes que el desea contravenir y le pide que le pase a Laura, incluso, recordándole su problema de estreñimiento y poniéndolo en evidencia con su anfitriona. Santiago, contrariado le dice a Laura que no es necesario y se marcha al baño. Entre tanto, Josefina le dice a Laura que desea instalar una polea por la línea de teléfono para comunicarse e intercambiar cosas entre ellas, con tal de que Laura tenga la ventana abierta.
15	Santiago entra al baño y se percata de que no hay papel higiénico. Inicia una búsqueda por todo el baño, descubriendo al paso intimidades de Laura: la literatura que la acompaña "El hombre, la mujer y la noche", "Hombre sin presente". La cámara registra un corsé de la época. Busca encima de la repisa del baño y dentro de ella. Busca dentro de una caja tapizada con flores, y allí, ve una, dos, fotos de ella, pasa rápidamente una estampa con una dedicatoria, ve una imagen de Humphrey Bogart y se detiene en una fotografía en la que Laura aparece al lado de un hombre. La foto está cortada de tal manera que al hombre sólo se le ve su hombro y su brazo izquierdo y una parte de su pierna izquierda. La deja, continua hurgando y halla una carta que narra los recuerdos del encuentro de una pasión que se da en unas primeras citas caminando por un parque. Santiago, intranquilo por no encontrar papel higiénico, busca en su chaqueta. Toma su billetera, con el ánimo de encontrar dentro de ella, algo con lo cual se pueda limpiar y se cuestiona por lo que debe hacer al respecto. La cámara en un primer plano muestra su filiación política a Gaitán denunciando que es algo muy muy guardado, casi secreto. Cuando ya está apunto de tomar el paquete de cigarrillos como única solución, Laura aparece fuera del baño diciéndole que le pone el papel higiénico en la mesita de tocador que está al lado de la puerta del baño.

16	La cámara entra mostrando el almacenamiento preventivo de agua sugerido por Josefina debido a la situación. Expone de igual modo, la lista de alimentos básicos que Josefina le había dado a conocer a Santiago y que los puso en la mesa, tal como ella lo solicitó, Laura, quien le recrimina a ella si todo eso es necesario. La radio expone el toque de queda. Laura, obediente, le dice a Josefina que todo está listo, mientras Josefina le pregunta por Santiago y Laura le insiste que él aún está en el baño.
17	La cámara muestra cómo una de las ollas se rebosó y el agua se está perdiendo. Laura decepcionada cuelga el teléfono y se sienta en la sala; ensimismada se da cuenta que se sentó encima de una bolsa que contiene espaguetis. Se levanta y se sienta en el sofá de enfrente al lado de la ventana absorta.
18	Santiago sale del baño y observa el desastre del agua derramándose y esparciéndose por todo el piso de la cocina. Se apresura a cerrar la llave del agua y a secar el reguero que ha quedado. Se resbala y le pide ayuda a Laura, solicitándole papel periódico para secar el charco de agua que corre por el piso de la cocina, mientras ella sigue absorta, pensando en su cumpleaños. Al verlo, Laura sale de su ensimismamiento y suelta la risa y le dice que le va a ayudar que le de un momento y le pasa el papel periódico. En uno de los periódicos, Laura se pone en evidencia al preguntarle a Santiago qué es lo que está leyendo, haciendo referencia a una nota que habla de la mujer soltera. Ella dice que no es así, que la gente piensa que es lo peor una mujer soltera, pero que ella quizás es así, pero no, ella no es así, que ella es una mujer diferente. Y le dice que Josefina puede pensar de ella así, pero que no, que ella definitivamente no es así, que ella es una mujer diferente.
19	El sonido del teléfono y el ruido de unos disparos en el exterior, sacan a Laura del letargo en el que se justifica sobre ser una mujer distinta, en el que se encuentra. Josefina al teléfono indaga a Santiago por todo lo que le había dicho a Laura que hicieran. No contenta, en aras de tenerlos ocupados, le solicita a Santiago que hagan una lista de todo.
20	Santiago anota en una lista lo que Laura le va dictando. Pasan a disponer la sala, tal y como Josefina lo pidió. Santiago se asoma a la ventana y observa cómo aún hay hombres en los techos corriendo y haciendo disparos. Laura se va a cambiar los zapatos y le pide a Santiago que si desea se quite el saco, por si esta sofocado. Laura descubre que Santiago tiene el pantalón empapado y le busca una solución mientras ella se lo seca. En eso están, cuando sienten que un vidrio de una ventana se quiebra. Es Josefina, quien desde la otra ventana en vía amarrado a una pita un martillo triturador de cocina, para poner la polea que había planteado. 41:15
21	Santiago queda separado de Laura por la pita de la polea que Josefina hizo instalar. Mientras comen cada uno un pan, discuten sobre cómo se cambia Santiago el pantalón para que Laura lo seque, sin que Josefina sospeche lo que está pasando.
22	Laura pone una sabana sobre la pita para tapar a Santiago, quien tiene puesta una falda, mientras ella le seca el pantalón con una plancha. Santiago le expone cómo su inseguridad se refleja en sus actos, planteando el ejemplo del cigarrillo y cómo el finge fumar cuando va a tomar el tranvía, para decir que <<Conmigo nadie se equivoca. Conmigo todos saben>>. Laura, al contrario de lo que esperaba Santiago, lo aprueba, y le dice: <<Yo sí le creo/Por supuesto). Le imprime a su imagen de sí la afirmación positiva que Santiago no tiene de él. Le dice:<<Eso/Así/Así está muy bien/Eso es>>. Laura lo guía, le depura la imagen que él desea proyectar de sí mismo, y lo incita a creer en él mismo:<<Ese es usted>>. De repente, Josefina interrumpe la conversación que sostienen Laura y Santiago, enviándoles a través de la polea algo. A Laura le molesta la actitud de Josefina y a Josefina, por su gesto, le inquieta la conversación que ambos sostienen.

23	<p>Laura abre la ventana y toma una nota de la canasta que envió Josefina que dice: <<Estoy probando>>. Laura guarda la sabana y Santiago se pone su pantalón. Entran en una conversación sobre una foto de Laura. Gentil mente, Laura le ofrece lecturas a Santiago y él plantea que sólo está mirando. En su pesquisa, Santiago se encuentra con la novela: "<i>Laura y las Violetas de Vargas Vila</i>", con una trama de fotografías de Jorge Eliser Gaitán, quien aparece con unas gafas oscuras y termina cuando él se las quita, generando una percepción óptica de movimiento. Santiago toma unos discos y empieza con Laura -ella, de modo coqueto- a intercambiar los nombres de las canciones, hasta que Laura le propone a Santiago que si quiere oír los discos, exponiendo que a ella le encanta el tango. Santiago se sienta en el sofá de la sala, mientras Laura pone los discos; ella, a propósito de su cumpleaños había comprado un brandy, por ende, le ofrece una copa a Santiago, quien acepta si ella también toma. Suena el tango de Alfredo Le Pera, cantado por Carlos Gardel: "Volver". Mientras Laura sirve el brandy, Santiago empieza en voz alta a seguir la letra. Cuando Laura llega con las copas, lo sorprende cantando y le dice que él canta bellísimo y que ella no tenía ni idea de que él era un cantante de tango. Hacen un brindis y Laura le pide que siga cantando. Santiago continúa cantando.</p>
24	<p>Laura cambia el disco. Santiago baila solo, con gesto de elegancia y gallardía; le baila a Laura. Por su parte obnubilada, le plantea que le parece bello su baile y le pregunta <<¿Dónde aprendió a bailar, a cantar?>> El le expone que el tango siempre ha sido la música de su predilección, y que en la academia militar todos le pedían que cantara y que bailara. Al otro lado de la calle, Josefina figonea desde su ventana, a ver qué está haciendo Santiago. Inmediatamente lo llama y le pregunta que por qué está bailando en semejante situación? Celosa le pregunta que qué le pasa con Laura, que por qué no escuchan las noticias? Indignada e impotente, Josefina le señala los dos hombres que están armados en el tejado, le niega sus celos. Josefina abandona la ventana indignada y se acerca a la radio quien anuncia el toque de queda a partir de las seis de la tarde y la apaga.</p>
25	<p>Con las cortinas abiertas, frente a la ventana de la sala y separados por una mesa pequeña, Laura y Santiago, platican y juegan a las cartas. Discuten sobre la actitud de Josefina. Laura trata de defenderla y Santiago le dice que entienda que Josefina está así por que él está con ella (Laura). Laura aprovecha para preguntarle a Santiago que por qué él todo el tiempo habla de Josefina, y por qué todo el tiempo él está diciendo que: Josefina dice/piensa/sugiere, y le pregunta que dónde está él? Laura confronta a Santiago, reclamándole sobre lo que él piensa acerca de lo que está pasando. Él se incomoda y ella se excusa y le dice que no quiere causarle molestias. Él le responde que no es una molestia, que ella tiene toda la razón, sólo que Josefina y él piensan del mismo modo. Se agacha a tomar un poco de brandy y luego toma agua que tiene en el borde de la ventana, para que Josefina no sospeche.</p>
26	<p>Santiago recibe la llamada de Josefina y le explica lo que está pasando mientras juega cartas con Laura. Luego le pide a Laura que encienda las luces por petición de Josefina, ella le explica que no se había dado cuenta de que estaba tan oscuro. Sin embargo, cuando va a prender la lámpara, descubre que no hay electricidad. Josefina solicita que prendan velas y hace que Santiago le pregunte a Laura por el número de velas que tiene. Al no haber un número definido, Josefina solicita que se enciendan todas. Laura, de modo insinuante, le dice a Santiago que no entiende cómo Josefina se puede imaginar que vaya a pasar algo entre Santiago y ella. Josefina por su parte también enciende velas y a través de la polea les envía más.</p>
27	<p>Imagen de una vista desde la ventana de Josefina que muestra a Laura y a Santiago encendiendo velas por todas partes del apartamento.</p>

28	<p>A la luz de las velas, Santiago empieza a cocinar y le ofrece a Laura otra copa de brandy, ella alegre le sostiene que después de todo aún es su cumpleaños. Él se sirve otra copa para brindar con ella y brindan por su cumpleaños. En la calle, un carro se detiene, hombres armados se bajan y piden que apaguen las velas. Recogen a un hombre muerto, hacen amenazas y disparos para intimidar y continúan su camino. Santiago y Laura cierran de inmediato las cortinas. Josefina al frente observa e inmediatamente llama a Santiago por teléfono, quien no se sorprende por su llamada y le dice que sólo hacen lo que les dijeron los hombres desde la calle. Santiago discute con Josefina, quien se descompone (niega sus celos) por no poder controlar la situación y ver que Santiago está solo con Laura y le pide que regrese a su lado de inmediato.</p>
29	<p>Laura le dice a Santiago que es muy peligroso salir a esa hora con lo que está sucediendo. Él, con tal de darle gusto a Josefina, le dice que no se preocupe. Santiago sale del apartamento de Laura, quien le insiste que no se vaya y queda compungida. Hombres arados en el tejado cuidan el toque de queda. Laura, triste, sollozando y sola, a la luz de una vela, juega con la comida, pretendiendo cenar sin tener ganas de hacerlo. El ruido de unos disparos la sacan de su ensimismamiento, se asoma a la ventana y ve el cuerpo de un hombre tendido en la calle. Atónita, mira hacia el frente y ve a Josefina, quien también está sorprendida con lo que está pasando, sale corriendo hacia la puerta de la entrada principal de su edificio y dos tiros contra la pared, la detienen y no le permiten ver si el hombre tendido en la calle es Santiago. Laura, desconsolada, empieza a llorar en la penumbra de una vela, planteándose que Josefina es una estúpida por lo que había hecho. De repente, tocan la puerta, ella se limpia las lágrimas y sale a abrir con cautela y sorpresa.</p>
30	<p>Santiago entra al apartamento de Laura. Ella alegre y sorprendida lo recibe. Se abrazan, se besan y se dirigen a la habitación. Se besan y se abrazan profundamente y se sientan en la cama. Continúan besándose y abrazándose, se acuestan y se incorporan para quitarse la ropa. En esas, Laura tumba una lámpara. Santiago, quien está de pie desvestiéndose se incrusta unos vidrios en su pie izquierdo. Laura, a la luz de las velas, se los extrae y lo cura. Santiago se ríe y ella le pregunta que qué es lo gracioso? Santiago le dice que nada y todo, ella se intimida y molesta un poco con sus comentarios, pero Santiago resulta teniendo un ataque de pánico al pensar que podía estar muerto. Laura lo abraza, lo besa y se levanta a buscarle una copa de brandy.</p>
31	<p>Laura sirve las copas de brandy, apaga la candela del gas de la estufa en la cocina. Regresa a la habitación cuestionando a Santiago por su vida como cadete y por qué no fue cantante de tango. Él se confiesa y le da a conocer que él no fue cadete; sin embargo, la forma como ella lo trató hoy, como lo cuestionó, como le preguntó por lo que él pensaba, lo confrontó con sus propias respuestas. De igual modo, Laura le pregunta a él por lo que él piensa de ella y también le confiesa que ella es como piensan los otros de ella, no como ella hubiera querido ser. Santiago sólo la besa y se acuestan.</p>
32	<p>Aparece la imagen de San Antonio, iluminada por una vela. Laura le pregunta a Santiago, por qué no se convierte en el hombre que fuma? Él le aclara que se lo inventó; pero ella le dice que ese es él y que ésta es su oportunidad para vivir su vida, recordándole que él está desaparecido, o si prefiere continuar con su misma vida? Le señala que él puede decidir. Que ella ha estado acostumbrada a ser ella, y lo anima a que sea él.</p>
33	<p>Salen del apartamento. Laura le indica que hay un corredor secreto por el cual puede salir sin problemas. Ella le pregunta que cómo se siente y él le responde que feliz, pero que no quiere dejarla. Laura le contesta que no la está dejando. Él toma el corredor, se despiden de beso y se marcha.</p>
34	<p>En la calle, hombres recogen los cuerpos de los muertos y los arrojan en un camión. Josefina sale corriendo para ver si alcanza a identificar a Santiago, pero el camión ya había arrancado. Los hombres le gritan que se entre o la matan.</p>

35	La cámara recorre la habitación, partiendo de los pedazos de vidrio de la lámpara rota. Registra el tocador, la cama vacía hasta llegar donde Laura quien está ida y se incorpora con el retorno del fluido eléctrico que estaba suspendido. Se levanta y se dirige a la mesita de noche y toma el paquete de cigarrillos de Santiago. Mira el decorado en desorden del apartamento y enciende la radio, donde expresan la alegría del gobierno por el apoyo de toda la nación al toque de queda en pro de restaurar la paz.
36	Aparece Josefina desesperada tocando la puerta de Laura, pidiéndole que le abra la puerta y diciendo que él (Santiago), está muerto y la abraza. Laura sólo la mira con indignación. La radio continua transmitiendo noticias. Josefina, desconsolada le dice a Laura que es por su culpa. Laura, tranquila, la abraza y la cámara toma un primer plano del paquete de cigarrillos de Santiago.
37	Santiago aparece caminando por el callejón del edificio que conduce a la calle. Saca un cigarrillo, lo enciende y sale a la calle fumando. En voz en off la radio sigue transmitiendo las noticias, mientras Santiago, apropiado de su ser (de la imagen imaginaria que construyó de él y no había asumido hasta ahora), se pierde entre las personas -ya, siendo él; asumiéndose-, abriéndose paso por la mitad de la calle.

9. Análisis de resultados.

9.1. *Confesión a Laura: puesta en escena de un film de época (1948).*

Confesión a Laura. Film colombiano de 1991. Escrita y producida por Alexandra Cardona Restrepo, y dirigida por Jaime Osorio; con música de Gonzalo Rubalcaba y el reparto conformado por: Vicky Hernández (Laura), Gustavo Londoño (Santiago) y María Cristina Gálvez (Josefina).

Las empresas productoras de la película fueron: Méliès Producciones, Icaic y TVE. Fue rodada en Cuba, donde se hizo una perfecta recreación de la época que narra los acontecimientos que se dieron en Colombia el 9 de abril de 1948.

9.2. *Pérdida de la inocencia.*

El 9 de abril de 1948 es, como lo aseveran y demuestran diversos estudios de la historia de Colombia, una fecha que divide la vida política, social y económica de la nación. Como una “pérdida de la inocencia” política podría resumirse el proceso que van a vivir las clases populares durante los días subsiguientes al asesinato de Jorge Eliécer Gaitán y como una pérdida de la esperanza, el sentimiento que caracterizaría de ahí en adelante a aquellos que habían depositado en la figura de Gaitán sus expectativas de una sociedad más incluyente.

Toda esa esperanza quedaría sepultada debajo de las balas, los cadáveres y los escombros que hicieron de Bogotá una ciudad-símbolo de toda la nación, como espacio de relaciones sociales y confianzas perdidas.

La pérdida del otro, es lo que se escenifica en el film *Confesión a Laura*, en donde el relato social se esconde tras un relato intimista y personal para mostrar cómo lo colectivo está compuesto por millones de relaciones personales; y cómo una sociedad escindida en lo público tiene su correlato en relaciones privadas que comportan análogas formas de comunicación.

De ahí, que nuestra hipótesis de trabajo, para el análisis que constituye el propósito de esta investigación, proponga que en el film *Confesión a Laura* (1991) se muestra cómo, en ese particular momento histórico, se da el cambio discursivo

del discurso del amo al nuevo discurso capitalista que, como todo discurso, tiene un costo que se paga en la relación al otro, por medio del lazo social.

Para comprobar estas hipótesis, nos proponemos establecer la relación existente entre discurso, lazo social y morfología urbana en el contexto del relato.

Ello nos debe llevar a establecer cómo se verifica, en este film específico, la subjetividad de los personajes a partir del análisis de sus discursos. Y establecer la relación entre los lazos sociales que se dan en los personajes y el discurso presente en la ciudad en donde se desarrolla el film, entendiendo que la morfología urbana incide en los lazos sociales que construyen o rompen los personajes.

Partiendo de la base de que el sujeto es sujeto del lenguaje, y que ello implica que siempre requerirá de un otro como referente para poder hacerse la pregunta por su ser, el film deberá permitirnos leer la construcción discursiva que rige a los personajes.

El discurso, en este contexto, es entendido como ese lazo que une a dos sujetos para socializar lo que cada uno tiene que decir de sí mismo; y es, por tanto, ese lazo lo que permite intentar encontrar lo que le falta a un sujeto, a través de la ilusión de que el otro se lo puede brindar. El discurso es, entonces, el lazo social propio de los seres hablantes. Seres que, por la estructura del lenguaje, siempre están en constante dinámica de significación. Es decir, por el lenguaje, un significante puede alienarse a otro significante, sin embargo, en los efectos de la cadena de significación, un significante puede deslizarse hacia otro significante y construir una nueva significación.

Lo que una vez fue significante, en el sujeto -por los efectos de la palabra en su ser-, puede significar otra cosa, como puede significar lo que siempre ha sido, o puede significar algo novedoso. Todo está en poner a circular, en “echar a andar” la cadena significante.

Usualmente, los discursos son estáticos, por ende, las cadenas significantes en el sujeto, tienden a significar en él, lo que siempre ha creído que significan. De este modo, un sujeto sólo tiene efecto de sujeto cuando se encuentra entre dos significantes, dado que ahí surge la pregunta por el ser.

En ese momento, un significante, por efectos de lenguaje, puede tomar otra significación. Aunque la estructura discursiva no se pueda modificar, la organización significante puede plantear inéditas organizaciones al discurso, permitiéndole novedades afables al sujeto.

En este orden de ideas, reconociendo el discurso de los personajes en un film, se puede establecer la relación entre los lazos sociales que se dan entre los personajes y el discurso presente en la ciudad filmada.

La relación entre los lazos sociales que tejen los personajes de un film, develan sus posiciones de sometimiento o alienación de unos con otros, ya que toda relación al otro, implica una posición de sujeto activo o sujeto pasivo frente al otro. Por ende, la historia siempre ha tenido presente que “dos reyes no pueden gobernar el mismo reino”.

La ciudad filmada, por su parte, tomada como registro simbólico que contiene la lógica discursiva en la que habitan los sujetos del film, da cuenta de los lazos sociales que se tejen entre los personajes. Ese gran registro simbólico alberga una lógica de cadena significante común, a la cual un sujeto se aliena, en pro de ser “normal”, de semejarse a los otros sujetos que lo rodean, ignorando o pretendiendo pasar por alto su propio ser.

Todo sujeto es propenso a la alienación discursiva. Sin embargo, el mal-estar producido por las resistencias de su ser, ante las investidas del discurso, como rechazo de lo inalienable en su ser, delata la subjetividad del ser que puede poner en movimiento la lógica de la cadena significante para encontrar otras significaciones.

Por ello, el discurso de una ciudad puede dar cuenta de cómo los semejantes acceden a la alienación discursiva imperante en ese lugar. Aún, no garantiza ese discurso la realidad subjetiva de cada sujeto. Si bien un sujeto se adhiere al discurso imperante, ello sólo prueba que él puede ser otro distinto a lo que el discurso hace prevalecer.

El discurso está presente en un espacio, el cual tiene una forma que permite dibujar las características del lugar. La construcción de ese “dibujo” es posible gracias al lenguaje, dado que, a partir de las coordenadas que esbozan las palabras, va adquiriendo significado el lugar.

La significación del lugar, atravesado por el lenguaje, devela el real de la historia que marca el habitar de cada sujeto. Por tanto, todo discurso inscrito en un espacio, se sostiene por los efectos de la historia sobre los sujetos que habitan el lugar.

En otras palabras, en lo referente a la subjetividad, no hay espacios vacíos. De haberlos, es porque aún no han sido habitados por el lenguaje. A lo sumo, habrá espacios que cerraron una historia, que van a dar comienzo a una historia o que están en una transición histórica.

Por ello, en términos de comunicación, se puede plantear que los lugares dicen algo de sí mismos. Lo cual permite leer la morfología urbana como ente activo en las incidencias de los lazos sociales de los sujetos que habitan una ciudad.

Cada discurso es propio de un momento histórico. Un lugar representa y contiene, en los diferentes momentos históricos, un acervo de significantes a los cuales cada sujeto se adhiere, buscando ser semejante a los otros, a quienes lo acompañan en las particularidades propias de la historia que se desarrolla, en el momento de su existencia.

La morfología urbana dice, gracias al o a los discursos que más relevancia adquieren en los acontecimientos históricos de una ciudad, en tanto lugar de los

hechos. Por ende, la morfología urbana incide en la construcción, en el tejido de los lazos sociales de sus habitantes.

En el film colombiano *Confesión a Laura* se puede observar el despliegue de la deconstrucción subjetiva de Santiago, el personaje que encarna la realidad significativa (simbólica) de un sujeto, inmerso en los discursos de la ciudad y sus diferentes lugares.

En *Confesión a Laura*, la ciudad de Bogotá está en un momento de quiebre. Tomando prestado el concepto de “ruptura epistemológica”, propuesto por Gastón Bachelard, podemos plantear que la ciudad se encuentra en ese momento en un punto de quiebre discursivo, que afecta no sólo el rumbo de la ciudad, sino el de las subjetividades de sus habitantes.

De ahí que la calle que habitan los personajes de la historia, Laura, Josefina y Santiago, esté, como todas las calles de la ciudad, inmersa en un caos desatado por un real: el asesinato de un líder que, para la época, era la opción de la visión liberal, contrapuesta a la visión conservadora que dominaba el país.

Así, mientras la primera anhelaba el cambio, la inserción del ciudadano de la calle en la vida social de una manera más justa, las tradicionales hegemonías políticas del país, las familias dueñas de la riqueza y sus herederos, pensaban que sólo una casta de la sociedad podía ser elegida para gobernar y veían con recelo e inquietud cualquier manifestación popular.

El encuentro en lo real de la calle, de la puesta al desnudo, del acto del asesinato de una “esperanza”, frente al acto de callar una “amenaza”, detona un quiebre en las pugnas discursivas de las ideologías o los estilos de pensar de quienes habitan la ciudad.

La calle reacciona como una turba enloquecida al ver cómo un “faro” desaparece del panorama. Los transeúntes, como defensa a una responsabilidad de una culpa no asumida, hacen de la calle un caos.

Se ha rasgado el velo, la verdad ha quedado al desnudo y al caminante de la calle, confundido, le cuesta asumir lo que está sucediendo. Es esto lo que nos muestran los primeros cinco minutos de la película mediante imágenes de archivos documentales en blanco y negro.

Primero, al caudillo enardecido llamando al pueblo a la esperanza; luego, la súbita muerte seguida de la multitud que corre, saquea, grita, dispara, mientras, al fondo, se escucha la voz del periodista radial, intentando ordenar con palabras el desorden de los sucesos.

Mientras miramos a la multitud, un hombre busca la casa, el lugar seguro, entra en ella, y se da la transición de la imagen en el film, pasando del blanco y negro al color.

Santiago ingresa al edificio y la cámara lo recupera desde afuera, desde la ventana, mientras sube las escaleras y entra a su apartamento. Desde allí, mira de nuevo la ciudad en crisis y escucha la voz de Josefina, su esposa, quien, sin dar la más mínima importancia a los acontecimientos, conversa por teléfono con una amiga sobre los ingredientes de un ajiaco.

Es 10 de abril, Santiago difícilmente ha logrado llegar hasta su casa y Josefina insiste en preocuparse porque no ha comprado las cosas del desayuno y por terminar un pastel para su amiga Laura, quien cumple años. Santiago enciende la radio y mientras escucha el discurso del gobierno, Josefina le pide que baje el volumen. Hay un paralelismo entre el discurso del gobierno y el de Josefina: restan importancia a lo ocurrido, lo importante es volver a la normalidad.

La ciudad está en toque de queda. Sin embargo, Josefina le pide a Santiago que vaya a llevarle la torta de cumpleaños que preparó para Laura. Santiago siente temor, pero, finalmente, obedece.

Toda la casa de Josefina, constituye una serie de significantes a los cuales Santiago se aferra buscando seguridad: el orden de los muebles y los objetos, la limpieza, las normas impuestas por Josefina, hacen parte del conjunto de

significantes a los cuales Santiago se adhiere. Así, su temor de morir al cruzar la calle, es superado por el exceso de obediencia –sumisión– a Josefina.

Antes de salir, Josefina le anota extrañada, el hecho de que lleve una corbata roja (se ha de aclarar que, en el contexto político colombiano, el rojo, es el color del partido liberal). El trata de restarle importancia y dice: “*¿Roja? No, vino tinto*”.

Una explosión, estando ya en la puerta del apartamento de Laura, hace que la torta se destruya.

Laura abre la puerta y lo encuentra allí, tendido, intentando recoger los pedazos. La torta destruida es análoga a los fragmentos de objetos que hay en el exterior. A pesar del miedo, Santiago insiste en volver según las instrucciones que le dio Josefina.

Laura lo disuade. Las condiciones no están dadas para su retorno. Le propone reposo y tiempo de recuperación para que su frágil cuerpo se reincorpore. Al ser un hombre sumiso, Santiago termina obedeciendo nuevamente la orden que el Otro (Laura), le emite. Accede a la petición de Laura e ingresa a su casa. Un lugar diferente.

El lugar habitado por Laura, aunque puede tener una distribución espacial similar al lugar habitado por Josefina, está organizado de modo diferente. En términos simbólicos, los objetos que hacen parte de este lugar, dan cuenta de un sujeto distinto al de la normatividad y el cumplimiento de la regla.

Este lugar, habitado por Laura, presenta con su organización -basada en un sutil desorden- otro tipo de normas. No está escrito, está en el ambiente. Laura encarna desde su ser, con sus actos, una propuesta de liberación, de poder ser lo que se es. En la construcción simbólica de su espacio, Laura propone su extimidad, el reflejo de lo que ella es.

Esta oposición entre Laura y Josefina es evidente desde el primer diálogo telefónico. Laura la conoce y por eso le dice que a la torta no le ha pasado nada. Por saber cómo piensa Josefina, le dice que todo está bien.

Josefina le pide que encienda la radio, dado que para ella, oír las noticias la tranquiliza, ya que le permite dar sentido al caos que escucha.

A pesar de que Josefina le ha ordenado a Santiago volver al apartamento, éste no puede cumplir la orden. Los disparos al exterior continúan y se sienta a escuchar la radio en casa de Laura.

Cada vez que Santiago intenta salir, arrecian los disparos. Desde la ventana, él y Laura ven hombres armados que disparan indiscriminadamente y gente desarmada que corre a protegerse. Salir es imposible. La radio lo confirma: los ciudadanos deben permanecer en casa. Todo aquel que se encuentre afuera, corre peligro.

El discurso está diseminado, no hay significantes que permitan volver en sí a los ciudadanos. El caos, la anarquía y el miedo esparcido por las calles, hacen que cada sujeto trate de guarecerse en el primer lugar que le brinde el espacio para encontrarse y poder comprender lo que está sucediendo.

Los lazos sociales se encuentran disueltos. Cada sujeto duda de su parcerío del amor. Ya el otro no es necesariamente, el que permite que el sujeto se afirme en el día a día. Por el contrario, puede ser un extraño.

Afloran las posiciones íntimas, las que nunca se exponen, las que brotan cuando en la lucha por el control del lazo, de la estabilidad en la pareja, le permiten al sujeto que, en un instante de tiempo efímero, surja la opción de pensar en tomar valor, para liberarse de las ataduras del otro.

La morfología urbana no guarda silencio. Expone en su destrucción, el resquebrajamiento del imaginario que hacía existir un discurso, en el cual los lazos sociales podían cohabitar. Al ser vulnerado el hormigón, la forma del edificio que sólo el tiempo deteriora, la morfología es tomada como actor vivo en la escena donde se borra la significación.

A través de la narración fílmica, Santiago “se desdibuja para volverse a colorear”. Al entrar a su casa, el lugar donde se encuentra Josefina, llega un hombre compungido, preocupado por los intereses sociopolíticos de su país.

Trata de encontrarse, de comprender lo que está sucediendo y las consecuencias de ello. Sin embargo, Josefina, su esposa, no le hace eco a sus dudas, a sus meditaciones e inquietudes.

Por el contrario, lo descentra de sus cavilaciones, desautorizándolo y llevándolo al plano de la realidad que ella vive, intentando contagiarlo de sus cotidianidades y certidumbres.

Haciéndole caso a Josefina, atraviesa la calle y entra donde Laura, lugar en el que, en vez de ser cuestionado, es confrontado con su ser.

Opuesto a lo que ocurría con Josefina, Laura confronta a Santiago contra sí mismo. Sintiendo él encarado con su decir y su pensar, toma la alternativa de alinear su ser con su obrar, de modo que paulatinamente el film nos de vela su transición.

Se puede apreciar cómo, a partir de su ingreso al lugar habitado por Laura, él puede reconocer la parte de su ser que, estando ahí, no se ha permitido asumir.

Su falta de carácter, lo ha enfrascado en una posición de obediencia ante su esposa (Josefina), quien lo direcciona a partir de su deseo. Santiago, sometido al Otro (el deseo de Josefina), no se permite ser. Adopta una posición en la cual acoge todas las demandas del ideal de hombre que le exige Josefina, renunciando a su propio deseo.

Al entrar al lugar habitado por Laura, quien antes de pensar en ella, encamina a un sujeto para que se encuentre con sí mismo, Santiago puede sacar el ideal del hombre que él ha tenido de sí.

La posición de Laura le permite dar cuenta, con tranquilidad, a Santiago de su ser. Él no encuentra reproches por parte de ella. Laura, de modo seductor, inicia

entablado una relación donde ellos, en tanto desconocidos, están al mismo nivel y del mismo lado de los afectos de lo que está sucediendo.

Ella le hace ver que es un alivio que se encuentre con ella (escena 10). Le plantea a Santiago, cuando él se desahoga sobre lo que piensan los otros de él, que ella sí le cree.

Le afirma que él es lo que dice que anhela ser (escena 22). Lo alaba al verlo bailar y al oírlo cantar. Lo llama a juicio, cuando lo cuestiona por su forma de hablar (escena 25), al desnudarle su discurso señalándole que él todo lo que dice es porque Josefina lo dice.

Laura hace que Santiago se reconozca, que depure su discurso, para ser ese que ha anhelado ser y él, nunca se lo ha permitido.

A través de los diálogos, entre preguntas y cuestionamientos que Laura le hace a Santiago, él va despertando del estado de idiotez en el que se encuentra frente a Josefina.

Sin saberlo, Santiago va escuchando en Laura su propia voz, su Yo más anhelado. Se va encontrando, a través de los diálogos, con la posibilidad de asumir el hombre que ha deseado ser y no se había permitido.

Laura confronta a Santiago con su ideal de hombre (escena 31 y 32), hasta que él no tiene otra opción que asumir lo que más le cuesta: ser él mismo.

En la medida en que Santiago se adentra en su ser, Josefina va pasando a un segundo plano. La voz interior de Santiago, el escuchar su Yo ideal, le permite cerrar su mirada hacia ella. Mirada que lo aliena a Josefina, descentrándolo de su ser (de sí mismo).

Una vez se permite escuchar “su propio Yo”, gracias a la confianza que le brinda y le permite sentir Laura, él inicia su rencuentro con la identidad que anhela.

Diferentes acontecimientos de la calle, propician en el interior del lugar en que se encuentra Santiago, que se permita dudar de las seguridades que le eran cercanas.

Los estruendos de la calle, con su eco, hacen que la voz fija del deseo del Otro (Josefina) que opera sobre Santiago, se distorsione, pierda su fuerza enajenante.

Ello permite que Santiago escuche de su ser lo que hasta el momento no se había permitido escuchar. Laura, asume la posición de quien escucha, no lo que el otro quiere que le digan (que le den ordenes para recibirlas), si no que confronta las palabras de Santiago con la significación que él les tiene y no ha sido capaz de ocupar.

El disturbio de la calle sigue su rumbo. Josefina, en un acto de egoísmo, hace que Santiago retorne a su lado. Él, obediente, hace lo que ella le pide. Sin embargo, un giro dramático en la historia, consolida la naturaleza del deseo.

Gracias a los eventos de la calle, a los ojos de Josefina, Santiago muere a causa del afán de ella para recobrar el control sobre él. Francotiradores y hombres armados en la calle, no permiten que el toque de queda se quebrante. Todo lo que se mueve, es baleado. Para Josefina, su deseo sofocante de retomar el control sobre su marido, hace que lo asesinen.

Del otro lado de la calle, Laura puede consolidarse en su intimidad, una noche más. Tanto en su sexualidad, como en su posición subjetiva, que la lleva a complacerse haciendo que el otro se permita ser lo que es.

Por su parte, Santiago “muerto” a la luz de quien lo subordina (Josefina), inicia en el alba de un nuevo día, el estreno del Yo que es él. Asume su deseo para emprender una vida en la que, la ciudad, revuelta, recibe a un ciudadano que no anhela ser, no oculta su intimidad. Recibe un ciudadano extimo, el cual ha podido alinear su interior con su exterior.

La calle recibe a Santiago, el hombre que se permitió ser él, por sí mismo.

Confesión a Laura, es un film que muestra la fragilidad del deseo humano. Cómo la incapacidad de centrarse en sí mismo, hace que un sujeto viva la vida que otro le pide vivir.

El film ejemplifica cómo a través de la narración audiovisual (cinematográfica), se puede leer al sujeto de una ciudad, el discurso que lo determina y la morfología urbana que lo envuelve, para hacer efectos sobre él.

Este film, es para la historia de Colombia y la ciudad de Bogotá, un aporte del registro cinematográfico que permite señalar cómo esa fecha histórica en la que transcurre, no es un hecho de violencia aislado. No es un asesinato de un candidato de un partido. Es la transición de un discurso.

El film inicia en el discurso del amo, encarnado en la dialéctica entre Josefina y Santiago. Un sujeto que ordena y otro que obedece. Esta dialéctica de la intimidad del hogar, en tanto discurso, esboza el discurso político de la época. Los ciudadanos demandan un amo, alguien a quien seguir (obedecer).

A raíz de lo que sucede, Santiago puede encontrar el espacio que le permite alinear su demanda de ser con su ser. Lo cual lo lleva a romper con el discurso del amo, para asumir el propio.

Sin embargo, todo sujeto está inmerso en las significaciones, por tanto, Santiago no depende de sí mismo, a pesar de asumir su Yo, se entrega a una ciudad que ya no tendrá un amo. A partir de ese momento, la visión ideológica de la ciudad, tendrá un comportamiento de consumo.

Según el discurso, se manifiestan las particularidades del goce. Al quedarse sin un amo, al no tener a quien seguir (obedecer), tanto la ciudad como Santiago, por la naturaleza del discurso capitalista, se ven empujados a una búsqueda desenfrenada de satisfacción.

No seguir a nadie implica valerse de sí mismo, por ende, para llenar esa falta, el consumo de lo que cada Yo cree que le aporta, es la mejor opción. Desde el

deseo, lo que la ciudad ofrezca como mejor voto para consolidarse a través de ello, será para cada Yo, lo que le permita asumir su “libertad”.

De la obediencia se pasa a la búsqueda desmedida de la satisfacción. No seguir a otro, implica tratar de llenar (aunque sea con espejismos) el vacío de ser. La dinámica del discurso capitalista plantea un tonel de las Danaides para el sujeto.

Santiago, al final del film, es el hombre que siempre quiso ser. Sólo eso sabemos de él. Un sujeto asumido. Sin embargo, gracias a la lectura del discurso de la ciudad, y su quiebre discursivo –su cambio de argumentación, para tapar la desesperanza de la pérdida de un caudillo (amo)-, podemos leer hoy, cómo ningún candidato llena las expectativas del pueblo, salvo (en ocasiones), las de los que le apuestan a su empresa temporal, guiada por las promesas de oropel a sus votantes, electores o consumidores que, siempre quedan insatisfechos con el costo del producto adquirido, frente a los beneficios prometidos.

9.3. La historia.

Para el sujeto del lenguaje, la historia es discursiva. Esto quiere decir en el presente trabajo, que la historia surge por la compilación de los significantes que se anudan para condensar una parte de los acontecimientos que afectan al sujeto en el tiempo, o registra los hechos acontecidos en el tiempo.

La historia es diacrónica, y en su diacronía produce efectos en el sujeto del lenguaje por los significantes que la habitan.

En el film *Confesión a Laura*, la narración parte de un día después de un acontecimiento que marca una ruptura en el discurso de la historia de Colombia, poniendo en escena lo que acontecía en la historia del discurso en ese momento.

Un día después del 9 de abril de 1948 -viernes en que la ciudad de Bogotá a la una y cinco de la tarde se encontraba tranquila. “Unos cuatro carros particulares y taxis, algún tranvía ocasional recorría la carrera séptima desde la Avenida Jiménez, la esquina principal de la ciudad, hacia el nuevo Ministerio de Comunicaciones, la Catedral y el Capitolio, hasta el Palacio Presidencial. Los

loteros aguardaban la clientela de la tarde. Frente a su oficina sobre la carrera séptima, a unos pasos de la Avenida Jiménez, los limpiabotas comentaban la exitosa defensa hecha por [Gaitán] en el juicio a un teniente del ejército que había dado muerte a un periodista” (Braun, 2008, pág. 265); el caudillo liberal, que se jactaba de que él era el colombiano que se sentía “más seguro en las calles que en cualquier otro sitio” (Braun, 2008, pág. 263), y que le dijo a su protector: “A mí no me matan”. “Si me matan, aquí no queda piedra sobre piedra” (Braun, 2008, pág. 265).

El caudillo, quien tenía presente, a lo sumo, antes de salir de su oficina con los cuatro amigos que lo acompañaban en ese momento de la llegada de la hora del almuerzo, la “cita que tenía a las tres de la tarde con Fidel Castro, un joven cubano que se encontraba en Bogotá como delegado a un congreso de estudiantes universitarios latinoamericanos que había sido programado para coincidir con la Conferencia Panamericana” (Braun, 2008, pág. 265), y a quien había conocido días antes, ignoraba que a esa hora, un hombre le iba a dar cuatro disparos que le quitarían su vida-, es el tiempo en que se da inicio al desarrollo de la historia de *Confesión a Laura*.

El diez de abril de 1948, un día después del asesinato del candidato liberal Jorge Eliécer Gaitán, las calles de Bogotá estaban devastadas por la furia de la turba, que se había quedado sin su líder político. El gobierno se las estaba arreglando para poner límite a la estampida de los ciudadanos, quienes “habían saqueado las ferreterías, volcados tranvías y automóviles, tomado las estaciones de policías y liberado los presos, quemado algunos edificios, habían destruido vidas y propiedades privadas” (Braun, 2008).

En el film, esa mañana, Santiago había salido a la calle a hacerle unas compras a su esposa Josefina, quien necesitaba algunas cosas para el desayuno. Al no encontrar nada abierto y asustarse por los acontecimientos caóticos de la muchedumbre, regresa a casa. Josefina, al ver que Santiago no cumplió con su solicitud, desde su estructura punitiva, le solicita nuevamente que cruce la calle y

pase al frente, donde su amiga Laura, quien está de cumpleaños, para que le lleve la torta que con gusto le ha hecho para agasajarla.

Santiago expone todos sus temores centrados en la realidad que se vive en el exterior, sin embargo, no tiene otra opción que cruzar la calle y hacer lo que su esposa le ordena.

Santiago ignora que al cruzar la calle, su vida va a cambiar. Al entrar al apartamento de Laura, las conversaciones y disertaciones que sostiene con ella sobre el ser, lo llevan a replantearse su vida, dándole un giro a su existencia.

Cruzar la calle, para Santiago, se tornará en la posibilidad de poner en funcionamiento la cadena significativa y reacomodar las diversas significaciones que él ha construido sobre sí.

9.4. Los Personajes.

La etimología de la palabra personaje, viene del latín antiguo, tomado del etrusco *phersu* y a su vez del griego, *prósōpon πρόσωπον* con los mismos significados que en latín: “cara”, “máscara”, luego a partir del Siglo. I A.C. “personaje” y “persona”, pasó al latín medieval y aparece en castellano en 1100.

Si bien el personaje es una “cara” o una “máscara”, siendo exégetas con su sentido etimológico, para el análisis del discurso es importante tener presente este hecho, dado que el Yo en relación al otro, se encuentra en una posición de semblante. Es decir, un personaje en tanto Yo es un sujeto que representa algo para él ante otro.

Es la representación de una función imaginaria construida a partir de sus faltas, sus ideales o sus identificaciones que, al conjugarse con significantes secundarios (S₂), producen efectos de discurso.

En otras palabras, si la historia es diacrónica, el sujeto cobra sentido en la sincronía de las relaciones con el discurso. Dado que por efectos de metáfora, el

Yo sustituye en un determinado momento a un significante y su significado, por otro significante, aunque se mantiene el mismo significado.

Es la relación entre la diacronía de la historia con la sincronía del personaje, lo que permite escuchar en las “cacofonías” del discurso, la presencia del sujeto del lenguaje.

Así, cuando el Yo queda en evidencia, en el sentido en que su representación al otro dice algo diferente de lo que él cree que quiere decir, cuando Otro habla por él en él, cuando aflora el inconsciente, el sujeto *Es*.

Si bien un personaje representa la historia de un sujeto, el personaje encarna ese sujeto. Tan crucial es el asunto que cuando el personaje habla, es el sujeto quien se pronuncia y se confronta con el otro ante los efectos del decir del Otro.

En este orden de ideas, se plantea que un personaje en un film, no es otra cosa que la representación de la subjetividad de una época. Por ello, la descripción de los personajes que se expondrá a continuación, tiene las siguientes particularidades.

Por un lado, habla de las características del personaje y cómo a través del film se puede evidenciar lo que se dice de él. Por otro lado, dado que se trata de la relación del sujeto con el otro, habla de las pesquisas de la relación del personaje con el discurso de la época y la morfología urbana.

9.4.1. Santiago.

Santiago es un hombre inseguro, temeroso. Le llevarle el juego al otro, permite que el otro lo direcciona, lo gobierne. Es intranquilo, vive en función del otro.

Un ejemplo de ello, se da en la escena 3, en la que su esposa Josefina le pregunta:

Josefina: *¿Y esa corbata roja?*

Santiago: *¡No! No es roja. Es como vino tinto*

Para poder estar tranquilo con el otro y no entrar en una discusión, Santiago se menosprecia. Tiene poca estima, duda, desconfía, no es seguro, no defiende sus posiciones. Prefiere callar, antes que generar una polémica.

Es obediente, conserva la etiqueta, es pasivo, tiene muchas inseguridades. Le teme a lo que puede decir el otro. Puede cambiar fácilmente de amo, gracias a su posición sumisa. Por ejemplo, en la escena 4, en la cual Laura le abre a Santiago la puerta de su apartamento, Santiago le plantea a Laura que no puede entrar a su casa porque “Josefina de pronto”... Sin embargo, él termina cediendo a la petición de Laura, cuando ella le dice: “¡No! *Entremos, que de aquí la llamamos*”.

Ante su inseguridad, el discurso de Josefina le brinda tranquilidad. Es el caso cuando Josefina le dice (escena 3) que las cosas que están pasando en ese momento de la historia, no son tan graves. Santiago se apropia del discurso de Josefina, para afirmarle a Laura lo mismo. Laura le plantea (escena 6) que “¿porqué piensa así?”, que “¿qué va a pasar con la gente que está en la calle?” A lo que Santiago responde, que eso es problema de la gente. Él sigue el discurso de Josefina. Santiago no está presente en ese discurso, son las palabras de Josefina, el discurso de ella, quien lo aliena en sus palabras.

De otra parte, cuando Laura se diluye en sus nervios, Santiago no sabe como actuar, no tiene la espontaneidad, la seguridad de abrazarla y darle fortaleza (escena 10), prefiere decirle: “*Tranquilícese, tranquilícese, vamos a sentarnos acá, siéntese*”.

Antes que darle un abrazo para recogerla, recomponerla, para brindarle la seguridad que ella demanda en el hombre. Es tan patética su timidez, que se excusa cuando le reclama con carácter a Laura que se tranquilice. Sin embargo, ante Laura, Santiago se muestra como es. Le plantea que él también está nervioso (escena 11). Se le queja a ella de la perfección de Josefina, pero lo hace con orgullo, como si eso le diera fortaleza a él. En el discurso, Santiago siempre se somete al otro, aunque lo niegue, siempre termina accediendo al otro.

En el momento en que surge la intimidad, Santiago se desahoga con Laura. Le da a conocer cómo se muestra él y cómo se percibe a sí mismo ante el otro (escena 22):

Santiago: *Conmigo nadie se equivoca.*

Él permite que el otro lo determine.

Santiago: *Conmigo, todos saben.*

Se percibe ante el otro como si el otro lo leyera de antemano inseguro.

Aunque construye la imagen del hombre que quiere proyectar, él mismo no se permite ser ese hombre. Ante la mirada del otro, sucumbe. Es como si ante el espejo al que él se mira, no le devolviera la imagen ideal que él desea sostener, terminando en un sentimiento de frustración.

Cuando él se desahoga con Laura y le cuenta, su identificación ideal, en la escena 22, del cigarrillo, ella lo mira con lástima. Santiago le representa la imagen que él quiere proyectar. Laura hace el semblante del Otro lado del espejo. La escena está construida de tal modo que en la narración, Santiago se está mirando en el Otro lado del espejo. La voz del Otro lado del espejo es Laura. Ella le dice que sí le cree, que él sabe fumar, y termina de pulirlo en los detalles de la posición que ha de asumir para proyectar la imagen en la cual él se muestre como el hombre que sí sabe fumar, que fuma.

Laura, como mirada del Otro, le va construyendo, depurando a Santiago la imagen que él quiere edificar de sí mismo, a través de una posición donde la ternura de su trato y su voz le brindan la confianza que requiere él para ser. (Se ha de resaltar que la imagen del hombre que fuma, es el hito del hombre seguro, seductor, el ejemplo a imitar gracias a Humphrey Bogart, *Casablanca*, Michael Curtiz, 1942). Bogart, quien aparece en una de las imágenes que Laura guarda en el baño, en su actuación en *Casablanca*, es el faro para lo que se definía, o se estimaba en la época, como la imagen de un hombre.

La música es para Santiago, la posibilidad de expresar sus sentimientos (escena 24), la manera de liberar el espíritu, de ser el hombre que no se permite ser.

En éste orden de ideas, el discurso de Santiago es un discurso de esclavo. Requiere ser gobernado para existir. Es prioritario que Otro lo guíe, con tal de hacer presencia en la relación al otro. Por sí sólo es un conjunto de inseguridades sueltas, que se debaten entre lo que él estima como ideal y lo que el otro le pide para aceptarlo, por ello demanda ser puesto en orden, ser tutelado.

La relación discursiva de Santiago con Josefina y con Laura, va en ese orden. Con Josefina, se somete a sus órdenes. Con Laura, permite que ella lo conduzca al interior de su ideal. En las dos oportunidades, se deja llevar, hace porque otro le pide que haga.

Salvo que en un lado de la calle, con Josefina, es el sirviente. Al otro lado, con Laura, es el alumno que se permite seguir las instrucciones del amo-maestro, para ser como el maestro le ha señalado que él es.

Mientras que al lado de la calle donde se encuentra con Josefina, el discurso de la ciudad lo obliga a someterse, a callar y a seguir obedeciendo, porque Josefina asfixia sus anhelos de revolución, con Laura, puede descubrir que su palabra tiene peso.

Del lado de la calle de Laura, el discurso de la ciudad resuena como posibilidad libertaria, como opción de inicio de una nueva era. Es el discurso de la revuelta que empuja al cambio, a asumir lo que el otro teme: que el sujeto descubra de sí mismo su verdad (posibilidad de ser: libre), por desconfianza a perder su gobernabilidad sobre él.

En el film, la morfología urbana está en caos. Bajo la destrucción de su infraestructura, la ciudad renacerá en otro discurso, o desaparecerá entre las ruinas. Lo mismo acontece con la subjetividad de Santiago. En las circunstancias en que se encuentra, su ser se resquebraja frente a lo que él asumía como sus seguridades (el discurso de Josefina). Para darle paso a lo que él es y nunca se

había permitido asumir, Laura lo direcciona al centro de su deseo. El costo que ha de pagar, es renunciar a los lazos significantes que lo atan a Josefina.

9.4.2. Josefina.

Josefina es una mujer tradicional, está siempre en los roles del hogar. Encarna lo femenino de la época. Se preocupa por la cotidianidad de la casa, porque todo esté en orden. Está pendiente de la ropa, de la comida, del aseo, es quien maneja el reloj, “la brújula del hogar”.

Es una mujer segura. Menosprecia lo que está alrededor, no le presta atención a la política, a la revuelta, se centra en su día a día. Es controladora, calculadora, segura de sí y le gusta adularse. Le reprocha al esposo (Santiago) su inseguridad, sus nervios.

Un ejemplo de ello, se aprecia en la escena 5, donde se da la explosión que sobreviene antes de entrar Santiago donde Laura; Santiago queda aturdido y Josefina le reclama: “*Contrólese, no me vaya a hacer quedar mal*”.

En un lenguaje coloquial, se puede hacer lectura de esta frase, del siguiente modo: *Usted es mi hombre y como es mi hombre, tiene que estar a la altura de como soy yo.*

Josefina es una mujer que, para poder tener el control, adquiere a su lado a un hombre que no alcanza a ser lo que ella demanda de él. Sin embargo, esa fragilidad del otro, es lo que le brinda la opción de controlar, de mandar y sentirse segura al lado de su pareja.

Josefina busca todo lo que le da seguridad. No se permite sentir, niega los sentimientos, es una mujer rígida, severa, rigurosa, controladora. Trata a su esposo, más que como su mujer, como una norma, como una madre que se preocupa por todo lo del otro (el hijo).

Es obsesiva con los horarios, se los impone a los otros, con tal de que se cumplan las órdenes o los deberes que ella requiere impartir.

Se puede ejemplificar este señalamiento, en el desarrollo de la escena 14, donde Josefina llama a la casa de Laura, para que Santiago se coma su compota de ciruelas, que le previene el estreñimiento.

Josefina es en demasía obsesiva y controladora, al punto que pone a Santiago y a Laura (escena 16) a hacer una lista, y a organizar todo lo que ha de estar presente en el caso de que se agudice la crisis que le impide a su esposo volver a su casa, con el objetivo de saber que ellos hacen algo y no está pasando nada en otro plano diferente al del formalismo de las circunstancias.

Ella necesita, para su seguridad, tranquilidad, saber qué hace el otro.

Al no estar presente Josefina en el apartamento de Laura, Josefina toma la posición de la ley, de la prohibición y el orden. En la medida en que se acentúa dicha posición, surge entre Santiago y Laura el coqueteo, la seducción, la insinuación a un más allá de la ley: la necesidad de trasgresión, de pasar al plano del placer.

Josefina sofoca la ley. En otras palabras, lleva hasta las últimas consecuencias su imperativa necesidad de gobierno y control, haciendo que Santiago se exponga a la muerte, para ella recuperar la tranquilidad perdida, por no tener a Santiago a su lado.

Josefina encarna el discurso del amo. Ella controla, ordena, gobierna, dicta. Su demanda nubla la lógica de las circunstancias, dado que ella piensa en su tranquilidad, en su seguridad y no en lo que acontece a su alrededor ni, en lo que el otro cavila. Su percepción es cerrada, es la percepción del dictador, quien ve lo que quiere ver. No da pie al cuestionamiento, ni al dialogo.

Desde una lectura política, Josefina personifica el discurso imperante en la ciudad. Un discurso cerrado, que no permite la aparición de otro tipo de discursos. No puede haber confrontación *alstatus quo*. Por ello, es permitido tácitamente el asesinato de todo aquel que vaya en contravía del discurso del establecimiento político.

Con el objetivo de retomar el control de las circunstancias, Josefina prefiere poner en riesgo a su esposo, antes que comprender lo que está sucediendo. De tal modo que sacrifica la vida de quien dice amar, desconociendo lo que en realidad acontece en la calle.

Josefina, en su posición discursiva, plantea desde una lectura de la morfología urbanade la ciudad de Bogotá, la posición conservadora que se resiste al cambio. Ya hay una arquitectura, un orden establecido, luego, si todo funciona así, no hay necesidad de cambio.

La estabilidad de lo conocido permite la repetición cómoda de lo que ha funcionado, sin embargo, esa comodidad tiene el costo de negar la innovación. Por tanto, el estilo conservador de la ciudad de Bogotá, refuerza la tradición y el estilo de vida y de pensar de una mujer como Josefina.

9.4.3. Laura.

Laura es una mujer que se permite sentir. Siente el miedo, las dificultades por las que está pasando su país en ese momento. Laura es una mujer sensible, nerviosa, temerosa, con rasgos paranoicos. Se permite explotar en nervios, en miedo, llorar. Se cuestiona por qué el día de su cumpleaños, la muerte está tan presente, ya que en la calle están asesinando a las personas a mansalva.

Laura se excusa ante Santiago, por estar nerviosa. Se muestra ante él como ella es. Le plantea a Santiago que ella es como es, que ella es una mujer. En la escena 18, en la cual Santiago toma unos periódicos para secar el piso y Laura ve que él lee una noticia acerca de “la mujer”, la presencia de su fantasma la delata, “responsabilizando” a Josefina (se apalanca en ella como excusa para ser) de que ella es una mujer como cualquiera. Se pone en evidencia, le dice a Santiago sin querer decirle que ella también siente, que a ella tiene necesidad de satisfacer su deseo sexual. Lo ubica frente a la mujer y se le presenta como tal.

Laura dice: *Yo soy una mujer, eso es lo que soy.*

También, Laura es la voz en el Otro lado del espejo. Asume la impostura del Otro lado del espejo, en el sentido en que Santiago, al hablar, se dirige a Laura, sin embargo, la actitud de Laura es la de permitir que Santiago se apropie de la imagen de su ser que está diluida en sus temores.

La voz de Laura es una voz maternal, es una voz femenina, seductora, que incita con su actitud, a que el hombre (Santiago), se encuentre así mismo.

Es una voz de maestra, una voz directora: dirige y termina de pulir eso que le falta al hombre (Santiago) para ser el hombre, la imagen que quiere proyectar de sí. Para que encarne su ideal (escena 22).

Laura es una mujer dulce, tiene una inocencia seductora que la autoriza a estimular al otro para que se sienta bien. Desde su posición femenina, no es la mujer controladora, es la mujer que permite que el otro se encuentre, se sienta alagado con él mismo, esa es su manera de seducir.

La forma de cautivar de Laura es exaltando la imagen del otro. Santiago, quien es un hombre inseguro, se ve asediado por la forma como lo alaba Laura. En la escena 24, en que lo encuentra cantando, ella le dice: *¡Usted es un gran cantante!*

Ella brinda por el cantante. Laura hace existir el hombre que Santiago no ve en sí mismo. Resalta el hombre que ella quiere tener a la altura de su deseo. Moldea lo que hay en el otro (Santiago) para cotejarlo con su falta en el Otro ideal; así, Laura confronta a Santiago con su subjetividad. Le rasga el velo. Le plantea que él siempre habla a través del discurso del otro (Josefina), que él nunca plantea las cosas desde su propio discurso.

Lo confronta con él mismo para desalienarlo de la demanda del otro (Josefina), que lo empuja a someterse a las peticiones del Otro (las ordenes que Josefina le impone).

Si bien Laura habla, es callada. Prefiere escuchar al otro. Hace las preguntas oportunas, señalando lo que ha de señalar, para que el otro (Santiago) se descubra, se encuentre. Ésta posición, si bien puede tomarse como la de un amo

que pide, que exige que el otro aparezca en su propio ser, es la posición de un discurso que analiza, que permite que el otro sea lo que le cuesta ser.

El discurso de Laura es un discurso de revuelta –en el sentido en que lo propone Julia Kristeva, para darle peso a lo que plantea el psicoanálisis-, es un discurso de apertura a la extimidad.

En otras palabras, no es un discurso del amo antiguo, donde sólo se obliga a obedecer. Es la impostura del que ayuda y en ocasiones obliga con sus señalamientos a que el sujeto alineé su interior con su exterior. Alineé su imagen ideal con la de su ser en sí. Busca que no sea otro de la demanda social, por el contrario, que afronte sus lazos sociales desde lo que él es, no desde lo que le piden que sea.

Acá se ha de señalar que, los objetivos del presente trabajo llegan hasta este punto. Sin embargo, es oportuno subrayar que, si bien el discurso de Laura en el film, permite que la propuesta que plantea su discurso se de en Santiago de modo palpable, queda pendiente o en puntos suspensivos, la pregunta: ¿qué pasa con el sujeto que asume su ser?, en relación con el cambio de discurso que opera en él.

De otro modo, pasar del discurso del amo al discurso propio, qué consecuencias trae para el sujeto que despertó en su ser, al discurso contemporáneo, al discurso capitalista, hoy depurado en el discurso del consumo.

Pasando a otro punto, el discurso de Laura, en relación con los lazos sociales que se dan en el discurso presente en la ciudad de Bogotá, es la representación del discurso que se resiste al establecimiento político imperante. El discurso de Laura es ese Otro discurso que plantea el ¿por qué no?

Ella es la representación del discurso de la resistencia, más no de la violencia. La resistencia, en el sentido en que se puede pensar y ser de otro modo, pero igual, aportar al lazo social.

Es oportuno aclarar que en los lazos sociales –sobre todo, políticos- se plantea la oposición como negación de todo lo que propone el otro, por el contrario,

resistencia, es tomado en el presente trabajo como fortaleza, vigor o fuerza que posibilita escuchar al otro, sin necesidad de ser como él lo demanda.

Se puede diferir de otro, sin necesidad de trasgredir los límites de respeto o vulnerabilidad de quien no se comparte una posición. Por el contrario, es necesaria la existencia de ese otro que no está de acuerdo, para poder reconocer el valor de la posición de cada uno.

Laura, en tanto encarna el discurso de la resistencia, le plantea a Santiago esa Otra posibilidad que el discurso de Josefina (discurso del amo, imperante en la ciudad), no le permite ser como él es. El discurso del amo le exige a Santiago que sea como ella lo demanda.

En este orden, se plantea un lazo social que puede ser habitado por otros discursos, con el objetivo de que cada discurso se reconozca en la diferencia del otro. A lo sumo, única forma de no caer en el discurso del amo absoluto, el del totalitarismo. Discurso en el cual no hay ninguna posibilidad de hacer existir al sujeto.

Estrictamente hablando desde el lazo social, en ese discurso donde no hay cabida para el sujeto, no hay cabida tampoco para la comunicación. De ahí la importancia de Laura, en su posición discursiva de revuelta, de resistencia.

En lo que tiene que ver con la morfología urbana, en los lazos sociales de los personajes, ésta es la presencia tácita del letargo discursivo. Una morfología cambia si cambia el discurso que la habita.

En otras palabras, el hormigón una vez seco, sólo podrá representar la forma que tiene, sin embargo, un nuevo discurso, puede hacer del mismo lugar, otro lugar. Es lo que nos muestra el film, cuando pasamos del apartamento de Josefina al de Laura, como también, cuando la ciudad es destruida para renacer en otro discurso.

9.5. Escenario o el espacio de la extimidad.

Jacques Lacan en el Seminario de la Ética del Psicoanálisis (1959-1960), utiliza por primera vez el término *extimidad*, para dar a conocer que el Yo exterioriza su subjetividad a través de los objetos. En ellos, el sujeto dice (en el sentido del decir) de su interior, plantea en el exterior algo propio de su interior. Extimidad puede ser nombrado como lo más profundo del ser del sujeto puesto en el exterior de su ser. Los objetos, el vestir, el comer, el leer, entre otros, son significantes que denuncian al sujeto.

Lacan plantea con el término *extimidad* la ruptura de lo interno con lo externo, para bosquejar que todo sujeto, en tanto ser-hablante, con sus actos y la relación con los objetos es *extimo*, se muestra en el exterior por medio de sus identificaciones.

En la construcción del espacio, en la adecuación del mismo, el sujeto expone afuera su interior más íntimo, de ahí se puede decir que todo escenario propone el espacio de la extimidad. En otras palabras, cómo el sujeto sin decir se está diciendo/mostrando, en el espacio real o virtual.

9.5.1. Exterior. Calle. Día.

El film se desarrolla en interiores la mayor parte del tiempo. La calle es utilizada pocas veces, sin embargo, al igual que los interiores, cumple un papel simbólico en tanto Otro escenario, dado que gracias a ella, en el momento simbólico de la historia, presenta el reflejo de la incertidumbre, de los temores y los peligros que el transeúnte está padeciendo. Por ello, el acto de cruzar la calle, a Santiago le permite encontrarse, re-conocerse.

La calle del Bogotá del 10 de abril de 1948, es un espacio de desasosiego, en el cual ronda la violencia, la muerte, el rumor, la sospecha, la incertidumbre. Un espacio donde parece que no existiera la ley. Es el caos y su auto regulación lo que cobija el ambiente.

Es el espacio en que la revolución aflora. El momento en el cual los parámetros del establecimiento y la lógica de las circunstancias cambian al aparecer el de repente.

Nadie contaba con la muerte del líder (Gaitán). Al ocurrir tal hecho, los ideales quedan acéfalos y el temor de lo peor de todo, surge como única opción para los que estaban esperanzados en un cambio. El símbolo de la seguridad, del cambio, de la esperanza de “por fin el pueblo será escuchado, tomado en cuenta y el gobierno será equitativo”, fue anulado.

La calle es la evidencia energética del momento que habita la sociedad. Personifica el corte en la continuidad de los hechos, lo que empuja a Santiago a replantearse las preguntas por su *ser*.

Quien cruza la calle, está expuesto a ver las cosas desde otra perspectiva, desconocida para el transeúnte que camina una sola acera de manera mecánica.

Por otra parte, los interiores de los apartamentos son el reflejo de quienes los habitan. Independiente de la decoración *art decó* de la época en que se desarrolla el film, cada espacio habitado proyecta el ser que lo habita.

La pregunta por el *Es*, que indaga al *Yo* del sujeto, se puede responder a través de la descripción del habitar, tomando la posición de Heidegger –expuesta por Sloterdijk (2009)- que plantea que “lo que llama ser-en-el-mundo no significa otra cosa que el mundo “dentro”, en un sentido transitivo verbal: vivir dentro de él en el goce de su apertura mediante tanteos y acuerdos previos. Dado que ser-ahí es siempre una acción cumplida de habitar, resultado de un salto-originario al habitar o vivir-en, a la existencia le pertenece esencialmente espacialidad” (Sloterdijk, 2009, pág. 306).

El discurso urbano o el espacio que el Otro –del lenguaje- reclama en el otro del lugar, en tanto escenario concreto o virtual, y en el caso específico del presente film, la calle y los interiores de los apartamentos de Josefina y Laura, dan luces del modo de vivir de la época.

Como se trata del sujeto del lenguaje, se ha de tener presente que, todo lo que él hace para habitar un espacio, da cuenta de su estilo de vida. Para el año de 1948, el sujeto contaba con la historia como referente de ubicación en el espacio. De otro modo, el sujeto de la época en mención, asumía la lectura del pasado como referente para construir el porvenir. Procuraba dilucidar en el horizonte los buenos momentos que en el pasado no se habían dado. Ello le permitía conservar la esperanza.

En lo que tiene que ver con el espacio, la calle esboza incertidumbre, temor, fragilidad, zozobra. Sin embargo, los espacios interiores de los apartamentos de Josefina y Laura, plantean desde dos decoraciones diferentes, estabilidad y un modo de vivir vitalicio. Las concepciones simbólicas de los estilos de vida que propone cada uno de los espacios interiores donde la cámara entra, plantean los conceptos de vida que proclaman Josefina y Laura.

9.5.2. Interior. Apartamento de Josefina. Día.

Josefina plantea en su espacio un orden acorde con su estructura discursiva. Todo está en su lugar, la iluminación da cuenta de la necesidad de control, dado que la luz permite que todo quede a la vista. Dos relojes en el mismo espacio, dicen sobre la necesidad de la exactitud y el celo sobre los pasos en el tiempo. La forma como están distribuidos los objetos de decoración, denuncia el orden. La limpieza del espacio da cuenta de la necesidad de fiscalización. Las imágenes de retratos de familiares, exponen el peso de la historia en la estabilidad del hogar. La imagen del Sagrado Corazón de Jesús en la sala, promulga una fe y una devoción que, en lo espiritual, plantea veneración y apego a lo conocido.

Por otra parte, en el decorado, la imagen de la Última Cena acompañando la mesa del comedor, plantea la búsqueda de la armonía y el ideal de sostener la unión familiar. El espacio de Josefina habla de su ser conservador.

9.5.3. Interior. Apartamento de Laura. Día/Noche.

Laura, en las paredes de su espacio, plantea unos colores sombríos, lo que produce que la luz, antes que brotar, se consuma de modo tenue. Este efecto de iluminación del espacio, bosqueja su sensible timidez, la posición subjetiva de ella. En orden las cosas, tienen connotaciones significantes distintas. No es el espacio de una mujer de casa. Es el espacio de la soledad y los libros. Cuando la cámara entra a su espacio, se encuentra con un espejo, una mesa de teléfono adornada con flores de color pálido y un pequeño retrato. Al fondo, una biblioteca, en la cual hay en la parte de arriba y en la pared, dos diplomas, que dan cuenta de un saber. La decoración del apartamento no está recargada de retratos familiares, por el contrario, hay pocos retratos de Laura y tres cuadros particulares: uno de Jean François Millet (1857) *Las espigadoras*, y otros dos también del realismo pictórico, de mujeres solas sentadas debajo de un árbol en un jardín.

El primer cuadro plantea el trabajo de la mujer en el campo, como una tarea u oficio arduo. Los otros dos, la lúgubre soledad de la mujer. Laura trabaja y está sola. Sus lecturas no dicen menos de su subjetividad: *Aura o las Violetas*, de José María Vargas Vila (1889), narra una historia de desamor.

Sin estar en el decorado, pero sí en escena, aparecen tres fotos de Laura (en la escena 15, Santiago entra al baño, se percata de que no hay papel higiénico, e inicia una búsqueda por todo el baño): dos donde ella está retratada sola y una en la que ella ha cortado la imagen del hombre con quien está. Así mismo, en esa escena, la cámara muestra una carta que apoya la última fotografía antes mencionada. De igual modo, en su habitación, tiene un altar a San Antonio, el santo conocido popularmente como al que la mujer le reza para pedirle un novio.

10. Conclusiones.

Para el presente trabajo, la definición capital de discurso ha sido: “una estructura necesaria que excede con mucho a la palabra, siempre más o menos, ocasional. [...] Porque en realidad, puede subsistir muy bien sin palabras. Subsiste en ciertas relaciones fundamentales. Estas, literalmente, no pueden mantenerse sin el lenguaje. Mediante el instrumento del lenguaje se instaura cierto número de relaciones estables, en las que puede ciertamente inscribirse algo mucho más amplio, algo que va mucho más lejos que las enunciaciones efectivas. Estas no son necesarias para que nuestra conducta, eventualmente, nuestros actos, se inscriban en el marco de ciertos enunciados primordiales” (Lacan, 1996, p. 10-11).

Con ésta definición lacaniana, entendemos que el discurso es una estructura que está por encima de la palabra y gracias al lenguaje, sus efectos, van más allá de los enunciados; los que en toda sociedad, se inscriben en los parámetros de lo moral.

Luego, con Soler, apoyamos que: “Lo que Freud llamaba la civilización es lo que llamamos ahora con Lacan el discurso, que no es solamente el verbo, sino que es un arreglo específico de una sociedad, un orden con el cual cada época regula las modalidades de goce y también las convivencias de los goces individuales (1998, p. 67-68)”.

Así, el discurso es una estructura que excede a la palabra y con el lenguaje, cimienta la regulación de los goces sociales e individuales.

En este orden, el discurso urbano es para este trabajo, el conjunto de significantes propios de una ciudad, que marcan al sujeto que la habita, sin importar si ésta es concreta o virtual, dado que por los efectos del lenguaje, ambas son reales.

Ahora, frente a la pregunta de investigación: ¿Cuál es la relación existente entre discurso, lazo social y morfología urbana en el film colombiano *Confesión a Laura*?

Podemos decir que el discurso en el cual transcurre el film, es un discurso de ruptura, de quiebre, de confrontación, de *re-vuelta* (en el sentido empleado por Kristeva, 1999, pág. 16: “vuelta-retorno-desplazamiento-cambio”).

Es un discurso que desestabiliza las seguridades del sujeto y le permite confrontarse con su *ser*, con sus ideales, sus temores, con lo que él cree que *Es*, con las afirmaciones de lo que *Es* para seguir siendo, con lo que sabe que *Es* para no dejar de ser.

Es un discurso desestabilizador del orden social, en el cual los lazos sociales se confrontan en la calle, más allá de las ideologías, de la palabra, por la fuerza y la violencia.

Es un discurso que niega el lugar. Por donde pasa, destruye la historia encarnada –ésta, en los edificios. Es un discurso de odio, de aniquilación, de venganza. En términos coloquiales, de no dejar “piedra sobre piedra”.

Es un discurso de disolución, de afán de desaparecer, de negación de los hechos. Un discurso de temor, paranoia, dolor.

El discurso de *Confesión a Laura* es un discurso que hace ruptura en: la historia política de Bogotá, en el orden del urbanismo de la ciudad y en los sujetos más frágiles psíquicamente que la habitan.

El discurso en el cual se desarrolla el film, se puede plantear como la quiebra, la “vuelta de tuerca” donde el discurso del amo se agota. El líder supremo o el máximo enemigo, según la ubicación ideológica del sujeto de la época fue aniquilado, borrado en tanto significativo amo.

Gaitán, en tanto significativo amo, permitía un lazo social donde la controversia de la subjetividad se presentaba. En la ambivalencia de amor u odio, el otro estaba presente como necesario en el lazo social.

Con el acto del asesinato de Gaitán y la frase que corrió con ecos de sangre en los días posteriores: “¡Mataron a Gaitán, mataron a Gaitán!”, el discurso de Bogotá se llenó de un conjunto de significantes de odio, de ira, de anarquía, de destrucción, de venganza, en la ciudad. Ello marcó al sujeto que la habitaba, sin importar si estaba presente o no.

La fuerza del discurso desestabilizó las subjetividades que requieren siempre un significativo secundario (S₂), para hacer existir su ceremonia. Sin Gaitán todo cambia: Santiago dirá que es algo muy grave lo que esta sucediendo, aflora su inseguridad. Josefina se aferrará con ahínco a la estabilidad que brinda el gobierno de turno, se redobra su necesidad de control. Laura se cuestionará, por qué siendo una mujer, esas cosas pasan el día de su cumpleaños; aflora su fragilidad, su dependencia expresada en la necesidad de reafirmarse ayudando a construir al otro.

El lazo social se desarticula, dado que el respeto se pierde, se polariza. Ya no es el otro ciudadano que no conozco. Es el otro aliado de la causa, o enemigo de ella.

La ciudad, en su morfología urbana, no representa al sujeto. A éste le estorba el lugar. El espacio en el que habitó con el significativo Gaitán, no merece respeto, continuidad. Así como él, quien quedó con su “brújula” dando vueltas en todos los sentidos sin saber hacia dónde coger, la morfología urbana y la relación topofílica del sujeto con ella cesaron.

La ciudad no dice nada. No hay ni respeto ni veneración o admiración estética por ella. Es sólo el lugar donde <<¡mataron a Gaitán!>>. Así como su lazo social en relación al líder supremo, al amo, quedó desperdigado, la ciudad estorba porque fue allí donde todo sucedió. La ciudad hace parte de ese real, de ese dolor.

La relación existente entre discurso, lazo social y morfología urbana en el film colombiano *Confesión a Laura* plantea cómo en ese momento de la historia de una ciudad, se puede señalar como ruptura diacrónica y sincrónica del discurso, la significación de un discurso en sí mismo.

Con ese acto trágico para los ideales de una masa subjetiva sedienta de un amo, surge la *re-vuelta*, el cuestionamiento del *Es* que siempre ha estado allí, y que por efectos de discurso, de la alienación del sujeto al otro del discurso, no alcanza a escuchar, a interrogarse por la demanda del Otro que también está presente.

A lo sumo, sólo cuando hay una ruptura, un quiebre, una cacofonía, un sueño, un olvido, un silencio, un *lapsus linguae*, un síntoma, es que el sujeto puede percatarse de su inconsciente y la sociedad del costo de su discurso sobre ella.

En ese momento histórico del discurso de la ciudad de Bogotá, se puede señalar en la lógica del presente trabajo, el cambio discursivo que se da del discurso del amo al discurso de la época, el nuevo discurso, el capitalista, que como todo discurso tiene un costo que se paga en la relación al otro, por medio del lazo social.

A partir de allí, el discurso se tornó más individual, en el sentido en que los goces ya no dependen como antes de la relación al otro, sino de lo que cada sujeto cree obtener del otro que, aunque no colma, de modo fantasmático aferra.

Es decir, a partir del discurso capitalista, el goce se incrementó de modo individual. En la medida en que ya es el significante amo (S_1) quien se ubica en la

posición de la verdad y el sujeto dividido (\$) en el lugar del agente, la demanda de satisfacción que se le reclama al otro (S₂), siempre dará como producto un goce desmedido.

El lazo social ya no es de sometimiento, es de placer. Y entre más individual sea dicho goce, entre menos el otro (parcero del amor) no tenga nada que aportar, la soledad será mayor.

Sólo cuando la red colapse, cuando la energía se consuma y los videojuegos no me puedan com-placer, el sujeto del goce del discurso capitalista podrá cuestionarse nuevamente por su ser.

Si la comunicación la nombramos como el acuerdo al que permite llegar un discurso a dos sujetos, sin necesidad de que la palabra sea pronunciada, el discurso urbano, apoyado en los avances de las telecomunicaciones, en el sentido de que no sólo penetra la intimidad de todos los sujetos que están expuestos a ella, sino que también los monitorea y da cuenta de lo que les gusta y de lo que no les gusta, podemos plantear que los imaginarios que afectan al sujeto que habita la ciudad de hoy, demandan gozar.

No apagar el otro del placer implica no cuestionarse por el ser. Por ello, la morfología urbana de modo ético, está obligada a arrancar al sujeto del goce pasivo-individual, para llevarlo nuevamente al lugar público a re-construir el lazo social; con la tarea, de que el discurso que allí germine, procure el rencuentro de dos sujetos que sumados en su espiritualidad, asuman que sin el otro, no se puede habitar, no un lugar, si no el espacio del modo de vivir.

11. Bibliografía

11.1. Bibliografía Citada.

- Althusser, L. (1970). *Ideología y aparatos ideológicos del estado*. Santa Fe de Bogotá: El Pentágono.
- Barber, S. (2006). *Ciudades Proyectadas*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Braunstein, N. (2001). *Por el Camino de Freud*. México: Siglo Veintiuno.
- Braunstein, N. (2005). *Goce*. México: Siglo Veintiuno.
- Braun, H. (2008). *Mataron a Gaitán*. Colombia: Aguilar.
- Choay, F. (2004) El reino de lo urbano y la muerte de la ciudad. En; Á. Martín Ramos (Ed.) *Lo urbano* (61-72). Barcelona: UPC.
- Cusset, P. (2007) *Le Lien Social*. Paris: Armand Colin.
- Descartes, R. (1982). *Discurso del Método-Meditaciones Metafísicas*. México: Espasa-Calpe.
- Freud, S. (1995) *Tres Ensayos de Teoría Sexual, 1905*. O. C. T.7. Argentina: Amorrortu.
- Freud, S. (1994) *El malestar en la Cultura, 1930*. O.C. T.21. Argentina: Amorrortu.
- Freud, S. (1993) *Sobre las Teorías Sexuales Infantiles, 1908*. O.C. T.9. Argentina: Amorrortu.
- Freud, S. (1993) *Psicopatología de la Vida Cotidiana, 1901*. O.C. T.6. Argentina: Amorrortu.
- Garcia, H. (2006) *Deleuze Foucault Lacan, Una política del discurso*. Argentina: Quadrata.
- Huxley, A. (2000). *Un Mundo Feliz*. Barcelona: Circulo de Lectores.
- Jameson, F. (1995). *Imaginario y Simbólico en Lacan*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto.
- Kristeve, Julie. (1988). *El lenguaje ese desconocido*. España: Fundamentos.
- Kristeve, Julie. (1999). *El porvenir de la revuelta*. Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Kundera, M. (1994). *El arte de la novela*. España: Tusquets.
- Lacan, J. (1966). *Écrits*. Paris: Editions du Seuil.
- Lacan, J. (1980). *Psicoanálisis radiofonía y televisión*. Barcelona: Anagrama.
- Lacan, J. (1983). *El seminario, Libro 1, Los Escritos técnicos de Freud 1953-1954*. Argentina: Paidós.
- Lacan, J. (1989). *Más allá del "Principio de Realidad"*. Escritos 1. (págs. 67-85). México: Siglo Veintiuno.
- Lacan, J. (1992). *El seminario, Libro 2, El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica 1954-1955*. Argentina: Paidós.
- Lacan, J. (1992). *El seminario, Libro 20, Aun 1972-1973*. Argentina: Paidós.

- Lacan, J. (1994). *El seminario, Libro 4, La relajación del objeto 1956-1957*. España: Paidós.
- Lacan, J. (1995). *El seminario, Libro 3, Las psicosis 1955-1956*. Argentina: Paidós.
- Lacan, J. (1996). *El seminario, Libro 17, El reverso del psicoanálisis 1969-1970*. Argentina: Paidós.
- Lacan, J. (2009). *El seminario, Libro 18, De un discurso que no fuera de semblante 1971*. Argentina: Paidós.
- Laurent, E. (1992). *Lacan y los Cuatro Discursos*. Buenos Aires: Manantial.
- Lebrun, J. Pierre. (2003). *Un mundo sin límites*. España: Ediciones de Serbal.
- Machado, A. (2009). *El Sujeto en la Pantalla*. Barcelona: Gedisa.
- Metz, C. (2001). *El Significante Imaginario*. Barcelona: Paidós.
- Paugman, S. (2009). *Le lien social*. Paris: Puf.
- Paquot, T. (2003).
- Ruiz, J. (1997). *La Teoría Social de la Ciudad*. Colombia: Universidad de Antioquia.
- Sauret, M. (1997). *Psicología Clínica y Psicoanálisis*. Medellín: Bios.
- Sloterdijk, P. (2009). *Esferas I, Burbujas. Microsferología*. España: Siruela.
- Sloterdijk, P. (2011) <http://www.agendadereflexion.com.ar/2011/09/22/747-la-queiebra-de-la-civilizacion-occidental/>
- Soler, C. (1998). *Síntomas*. Colombia: Asociación del Campo Freudiano de Colombia.
- Thomas, J. (Ed.). (1998). *Introduction aux Méthodologies de L'Imaginaire*. París: Ellipses.
- Tuan, Y. (2007). *Topofilia*. España: Melusina.
- Zarone, G. (1993) *Metafísica de la Ciudad*. España: Pre-Textos.
- Zizek, S. (Comp.), (2003). *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*. Argentina: Manantial.

11.2. Bibliografía Consultada.

- Althabe, G. y Comolli, J. (1994). *Regards sur la Ville*. Paris: Centre Georges Pompidou.
- Arrivé, M. (2001). *Lingüística y Psicoanálisis*. México: Siglo Veintiuno.
- Arroyave, O. (1999). *Modernidad y Psicoanálisis*. Trazos, (No. 2), (págs. 58-64). Medellín: Universidad de Antioquia.
- Assoun, P. (1993). *Freud et les Sciences Sociales*. París: Armand Colin.
- Auge, M. (2000). *Los No Lugares*. España: Gedisa.
- Aumont, J. y Marie, M. (1990). *Análisis del Film*. Barcelona: Paidós.
- Álvares, L. (2005). *Páginas de cine. Volumen 1*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Bertrand, Y. (2009) *Home* (documental). Youtube.
- Calvino, I. (2003). *Las Ciudades Invisibles*. Madrid: Siruela.
- Cavell, S. (2008). *El cine, ¿puede hacernos mejores?* Argentina: Katz.
- Correa, J. (2003). *De Freud a Lacan*. Medellín: No Todo.
- Flores, P. (2004). *La Ciudad Europea o los Desplazamientos del Centro*. Barranquilla: Uninorte.
- Gmelch, G. y Zenner, W. (2002). *Urban Life*. Long Grove: Waveland.
- Goffman, E. (2004). *La Presentación de la Persona en la Vida Cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Hockings, P. (Ed). (2003). *Principles of Visual Anthropology*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Jousse, T. y Paquot, T. (Dir). (2005). *La Ville au Cinéma*. Encyclopédie. París: Cahiers du Cinéma.
- Krause, L. y Petro, P. (Eds). (2003). *Global Cities*. USA: Rutgers University.
- Kundera, M. (2009). *Un Encuentro*. Barcelona: Tusquets.
- Machado, M. (2008). *La Función del Objeto a y la Lógica del Análisis*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Magán, I. y D'Angelo, M. (2003). *El Estadio del Espejo*. Buenos Aires: Longseller.
- Massood, P. (2003). *Black City Cinema*. USA: Temple University.
- Mennel, B. (2008). *Cities and Cinema*. USA: Routledge.
- Mumford, L. (1989). *The City in History*. USA: Hacourt.
- Ortiz, R. (2000). *Modernidad y Espacio, Benjamín en París*. Bogotá: Norma.
- Palacio, L. (1999). *Síntoma y Lazo Social*. Trazos, (No. 2), (págs. 72-81). Medellín: Universidad de Antioquia.
- Paquot, T. (Dir). (2001). *Le Quotidien Urbain*. París: La Découverte.
- Pérez, M. (1992). *Ciudad, Individuo y Psicología*. España: Siglo Veintiuno.

- Pérez, J. (2008). *Entre la ausencia de normatividad y el despotismo*. Los Psicoanalistas en la Ciudad. (págs. 87-98). Medellín: La Carreta.
- Portillo, R. (2008). *El Psicoanálisis en la Ciudad*. Los Psicoanalistas en la Ciudad. (págs. 37-44). Medellín: La Carreta.
- Shiel, M. y Fitzmaurice, T. (Eds.) (2001). *Cinema and the City*. UK: Blackwell Publishers.
- Suárez, J. (2009). *Cinembargo Colombia, Ensayos Críticos sobre Cine y Cultura*. Cali: Universidad del Valle.
- Uribe, J. (2009). *Del Yo al Sujeto*. El Sujeto Contemporáneo: Una Perspectiva Analítico-Filosófico. (págs. 38-59). Medellín: Universidad de Antioquia.
- Webber, A. y Wilson, E. (Eds.) (2008). *Cities In Transition*. London: Wallflower.
- Zizek, S. (2008). *El Sublime Objeto de la Ideología*. México: Siglo Veintiuno.
- Zizek, S. (2007). *El Espinoso Sujeto*. Buenos Aires: Paidós.