

## Tonia Raquejo

Artículos / Textos

### "BEFORE I KILL YOU: EMOCIÓN Y RAZÓN EN LA VIOLENCIA"

(Algunas reflexiones para decir NO a la guerra)

Madrid, 17 de Diciembre, 2002  
Seminario sobre la violencia  
Universidad Complutense, I+D

"El 11-S estaba en mi casa viendo el telediario y pensé con espanto que la realidad imitaba a esas superproducciones de Hollywood"[1]. Con comentarios muy similares millones de personas vimos estupefactos como el 11 de septiembre del 2001, se derrumbaban las dos Torres Gemelas de NY, símbolos del modus vivendi occidental y del capitalismo más avanzado. Las escenas reales que transmitían los medios de comunicación y, en especial la TV, parecían ser secuencias de las típicas películas de acción norteamericanas. Lo que más profundamente impresionó al pueblo americano fue, si nos atenemos a los comentarios del público, ver la ficción convertida en realidad. Por primera vez, la experiencia de lo real rememoró lo que la industria del cine ya había descrito en las pantallas. Películas como Estado de sitio (1998) de Edward Zwick que describe un atentado palestino contra Manhattan, o muy especialmente Independence Day, en la que, de hecho, una de las Torres Gemelas es destruida por extraterrestres, son solo dos ejemplos del despliegue de los muchos guiones de este estilo que a juzgar por el éxito taquillero, gusta particularmente al público de EEUU. La casualidad entre lo ficticio y lo real, que hizo además que esta película estuviera en la programación de la TV en la semana del 11-S, comenzó a levantar inquietud y, como consecuencia, Independence Day fue censurada tras los atentados. Lo que antes parecían escenas de ficción "inocentes" se convirtieron en tabú para los ciudadanos norteamericanos después de lo ocurrido, pues psicológicamente se veía en la proyección de estas imágenes imaginarias no solo una repetición de lo pasado en realidad, sino también la aterradora posibilidad de que la ficción hubiera de alguna manera construido el futuro de lo real.

Bajo los efectos del shock del atentado, la multitud de imágenes de lo que podríamos llamar con justicia "cultura basura" norteamericana emergieron como testigos de cargo que pasaban ahora factura a la conciencia de los ciudadanos. Tanta proyección de violencia en el mundo de la ficción consumido a diario ¿podría acaso haber ayudado a maquinar uno de los mayores crímenes de la historia del terrorismo?. Había muchos motivos para sospechar que las coincidencias entre lo ficticio y lo real fuesen solo casualidades, a veces difícilmente creíbles. Como la portada del CD que el grupo The Coup diseñó antes de los atentados para su disco Party Music, una música rap de alto contenido político que eligió la voladura de las Torres como un escenario simbólico que luego se hizo realidad. No es difícil darse cuenta de que las Torres Gemelas habían sido ya voladas en el imaginario de los norteamericanos antes de que los terroristas lo hicieran. De ahí, las reacciones psicológicas que estas "casualidades" entre el atentado real y los muchos contruendos por el imaginario (cada cual más aparatoso) tuvieron (y tienen todavía)

en la población norteamericana. A partir del 11-S lo que vieran o leyeran en la ficción lejos de sumergir al público, como sería de esperar, en un mundo escapista (ese que alimenta la catarsis a base de consumir catástrofes) le colocaría, por el contrario, delante de lo que podría llegar a ser real. La ficción deja de ser así una vía de escape de lo real para convertirse en una premonición del próximo atentado[2]. Como si ahora, por arte de magia, el simulacro de una acción, tuviese el poder de convocar la acción misma en el mundo de lo real; una situación psicológica todavía muy vinculada a la de las primitivas tribus animistas que creían en el poder de invocación real de los rituales, casi siempre simulacros simbólicos de situaciones reales -ya fuera relacionados con la caza, la guerra, etc.

Pero no es mi intención dedicar esta conferencia exclusivamente al 11-S, sino más bien al tema de fondo que venimos ya tratando, esto es, las conexiones entre lo real y lo ficticio, y, por ende, como veremos, entre lo racional y lo emocional. Por ello, aunque volveremos a tropezar inevitablemente con esos sucesos, no quisiera dedicarles una atención central, porque en mi opinión no son sino consecuencias del largo proceso cultural y político que ha operado en nuestra sociedad y que me gustaría comentar en sus aspectos más lingüísticos y cognitivos. Para ello, analizaré primero algunas secuencias de *Mullholland Drive* (2001), la última película de David Lynch, y luego otras del *Elemento del crimen* de von Trier (1984).

El título de esta conferencia, *Before I kill you*, se refiere a una secuencia de *Mullholland Drive*, una película en la que Lynch desarrolla una laberíntica trama a través de dos personajes femeninos: Rita, una mujer que ha sufrido un accidente y ha perdido la memoria por completo y no sabe ni tan siquiera quien es, y Betty, una aprendiz de actriz que la encuentra y la acoge en su casa. La identidad como reflejo del otro, tan usada en Lynch, llega aquí a sus límites [3], ya que, poco a poco la relación de los personajes se va haciendo tan compleja que difícilmente el espectador sabe quien es una y quien es la otra, pues habiendo perdido la identidad una (Rita), parece ir recobrándola a medida que la otra (Betty) la construye con sus proyecciones sobre ella. Rita morena, y Betty rubia, llegarán incluso a intercambiar su físico para asemejarse la una y la otra en una especie de extraña simbiosis física y mental.

Siguiendo una aparente rigurosa simetría, la secuencia de *Before I kill you* se repite dos veces durante la película: una mientras Betty ensaya el papel que tiene que representar en una prueba para los estudios de Hollywood en la cocina con su amiga Betty, y otra, de hecho, en el propio plató de los estudios cinematográficos con Jimmy, el actor profesional. Mientras en la primera las palabras del guión ensayado nos representan una pelea verbal entre las dos amigas, en la segunda, las mismas palabras pronunciadas ahora por Betty y Jimmy nos conducirán a una situación muy distinta[4].

Efectivamente, cuando Betty ensaya su papel ya en los estudios de Hollywood con el actor Jimmy, el fragmento del guión es exactamente idéntico al que Betty ensayó en la cocina de su casa con Rita, pero ahora, las mismas palabras parecen contarnos una historia totalmente diferente: en la primera versión advertíamos una agresividad entre las dos amigas (que concluía en una clara amenaza de Betty hacia Rita en ese lapidario: "antes de que te mate"- "before I kill you") y, en la segunda, asistimos a una escena erótico-amorosa donde las mismas palabras pronunciadas anteriormente nos cuentan, sin embargo, algo muy distinto.

En el guión de la película David Lynch establece los cambios de conducta en los actores involucrados cuando actúan Betty y Jimmy uno frente al otro. Así, Lynch señala como Betty, a medida que comienza el ensayo, siente que algo la estaba

afectando de tal forma que responde cambiando la atmósfera originaria de la escena. Ella misma, anota Lynch en su guión, se asombra, al igual que el actor Jimmy, quien, a pesar de su experiencia, queda también sorprendido por la manera en la que discurre el ensayo. "No lo interpretéis de verdad hasta que no sea real" les aconseja Bob, el director de la película antes de empezar el ensayo[5]. Betty, según anota Lynch en su guión "cambia la escena donde debería enfadarse y la interpreta como le sale", conforme a lo que siente. El resultado es una secuencia cargada de atracción mutua (Lynch usa en su descripción la palabra hot) entre dos personas que deberían estar peleándose, amenazándose, y todo representado con exactamente las mismas palabras que Betty y Rita usaron en la primera versión desarrollada en la cocina. En la versión desarrollada en los estudios de Hollywood, la escena está construida según la realidad que encarnan los actores al seguir al pie de la letra los consejos de Bob, esto es, no actuar de verdad hasta que no lo sintieran como real[6]. El resultado fue para los técnicos asistentes que debían juzgar las cualidades dramáticas de Betty literalmente, "mesmerizador".

En esta doble representación que es también doble ficción y doble interpretación Lynch toca, a mi juicio, uno de los asuntos más espinosos de la representación, cuando se les advierte a los actores que no deben actuar hasta que sea real, por cuanto su acción no será ya una interpretación, una puesta en escena o un simulacro, sino una experiencia real que está sucediendo de verdad, si bien solo en el ámbito emocional.

Con ello, Lynch además nos sitúa en una situación muy incierta al fracturar lenguaje y palabra. A través de la duplicación exacta del guión que en ambas escenas se ensaya, Lynch nos recuerda magistralmente que la palabra no es el elemento que determina al lenguaje, tan solo es un instrumento más de su complejísimo sistema. Habitualmente, identificamos lo real con lo racional y objetivo, de tal forma que, en el lenguaje verbal, nos guiamos por los conceptos que nos transmiten las palabras con las que comunicamos, atendiendo a lo que escuchamos. A otro nivel interpretamos subjetivamente la modulación de voz, gestos y miradas con la que esas palabras se transmiten, dando lugar a lecturas emocionales que nos manda el emisor incluso a pesar suyo.

Falazmente, pensamos que, como un interfaz codificado, transmitimos la emoción a través de la palabra (agresivo, enfadado, ...) y del cuerpo (voz, gestos, etc.) pero esto no son más que signos que, desde luego, con todo su entramado semiótico, forman solo una parte, y quizás no la más importante, del entramado de la comunicación. Por eso, es posible la proeza del cambio de guión sin cambiar ni una sola palabra. La amenaza "Antes de que te mate" espetada con violencia en la primera versión acaba convirtiéndose en un susurro erótico. [7]

Evidentemente, a través de la palabra verbalizamos cosas, y por tanto comunicamos asuntos y emociones que ni nosotros mismos sabemos (como advirtió Lacan); pero el aspecto que me gustaría destacar ahora en esta interesante metamorfosis de violencia-sexo, rechazo-atracción, no es tanto el potencial inconsciente del lenguaje hablado o escrito, en el sentido lacaniano, sino, su componente más biológico, para añadir al lenguaje una dimensión más compleja que podemos hallar en la acción de lenguajear y que trasciende con mucho la palabra.

Para el biólogo Humberto Maturana, el lenguaje no comunica tanto contenidos sino que más bien coordina comportamientos. "El lenguaje, [por tanto es un] proceso que no tiene lugar en el cuerpo (en el sistema nervioso) de los participantes..., sino en el espacio de coordinaciones conductuales consensuales que se constituyen en el

fluir de sus encuentros corporales recurrentes". En otras palabras, el lenguaje no consiste tanto en un mensaje -mas o menos consciente- que transmite un sujeto a otro, sino en un proceso abierto que tiene lugar en el espacio de coordinaciones que generan las conductas consensuales. "Lo que hace un observador al asignar significados a gestos, sonidos, conductas o posturas corporales, es connotar", insiste Maturana, esto es, referirse a las relaciones de coordinaciones conductuales en el que ve que tales gestos participan", "pero ningún gesto, ninguna conducta o postura corporal particular constituye por si sola un elemento del lenguaje, sino que es parte de él solo en la medida en que pertenece a ese fluir recursivo [de coordinaciones conductuales consensuales][8] .

A este fluir recursivo de coordinaciones conductuales consensuales Maturana lo llama lenguajear y es en el lenguajear donde se realiza la existencia humana. El lenguajear es emocional y tiene consecuencias en nuestra dinámica corporal, de la misma manera que lo que ocurre en nuestra dinámica corporal tiene consecuencias en nuestro lenguajear; por eso, el curso de nuestro lenguajear es a cada instante contingente, ya que lenguajeamos bajo una dinámica de interacciones que se saltan con mucho el guión que habíamos previsto mentalmente. Esto es exactamente lo que ocurre en la secuencia de Lynch, donde Betty y Jimmy lenguajean siguiendo la dinámica de interacciones (emocionales) que en ese momento estaban tomando lugar. Ambos se respondieron mutuamente en ese lenguajear interactivo entre ellos mismos y la situación que se iba creando, lo que les llevó a cambiar esencialmente el guión para crear una atmósfera totalmente ajena al sentido de las palabras que pudimos oír en la primera versión.

La emoción es, para Maturana, la fuente de todas las acciones humanas, incluso la fuente de nuestro pensamiento. "Lo que distinguimos como emoción son disposiciones corporales que especifican a cada instante el dominio de acciones en que se encuentra un animal (ya sea humano o no); estas disposiciones corporales fluyen en constante cambio, por lo que fluimos de una emoción a otra. Para Maturana todas las acciones humanas, incluido el razonar, se fundan en lo emocional porque ocurren en un espacio de acciones especificado desde una emoción. Es mas, todo aceptar a priori se da desde un dominio emocional particular en el cual queremos lo que aceptamos y aceptamos lo que queremos, sin otro fundamento que nuestro deseo, que precisamente se constituye y expresa en nuestro aceptar. De ahí que ningún argumento racional pueda convencer a nadie, ya de partida, pues previamente se posiciona al aceptar a priori las premisas que lo constituyen. Mecanismo este que también funciona al contrario. Es decir, a pesar de que se aceptan los argumentos racionales dados -e incluso se defienden con convencimiento intelectual- éstos no llegan a empapar el substrato emocional. Por tanto, un argumento racional puede quizás llegar a cambiarnos el uso de palabras y nociones (adquirimos un nuevo código diría Michele Foucault) pero no necesariamente cambiará el mecanismo de pensamiento, cuyo substrato hemos de hallarlo en lo emocional. Con ello se crea un conflicto entre lo que admitimos de manera consciente (queremos ser antirracistas, por ejemplo) y lo que emocionalmente sentimos en contacto con el entorno (nos sentimos amenazados por la inmigración y reaccionamos subrepticamente conforme a esta amenaza). De ahí viene el principio de la no-aceptación (denial) con el que el mecanismo psíquico funciona para salvar sus contradicciones entre el razonar (es decir, aceptar que las cosas deben ser de un modo) y el sentir (actuar conforme a una emoción).

Este principio de no-aceptación forma parte ineludible de la estructura psíquica del sujeto al estar dividido entre por una parte el consciente y el inconsciente (Freud) y, por otra entre el yo y el otro (que es, de acuerdo con Lacan, la otra parte de mí que niego). Es en el punto del no-reconocimiento donde, precisamente,

advierde Lacan, el sujeto emerge, se deja ver: todas las formaciones del inconsciente, señala, van ineludiblemente acompañadas de "esto no lo hice yo", "yo no estuve allí", "este no soy yo"[9]. Pero si, como en el caso de Betty al final de su actuación junto a Jimmy, el sujeto se deja llevar conforme a la emoción que se está construyendo, aparece un sentimiento de culpa y rechazo. Por eso, Betty espeta llorando (como advierde Lynch en su guión) al final de la escena la frase de "te odio, nos odio a los dos", avergonzada y culpabilizada de la atracción sexual que acaba de acontecer entre ella y él.

La conducta, pues, parece obedecer en mayor o menor medida (depende del grado de conciencia de cada sujeto) a mecanismos emocionales, muchos de ellos no conscientes que generan nubes de polvo que nos recuerdan a los argumentos aparentemente racionales con los que EEUU ha reaccionado ante los sucesos del 11-S. Porque estos argumentos pretendidamente racionales, son, en realidad, reacciones emocionales que precisamente enturbian el análisis de los hechos. Por eso, el poder de los argumentos radica, en alguna medida, en un substrato emocional [(una manera de sentir consensuada que responde a un medio o situación concreto)] al que difícilmente accedemos conscientemente, pues nos es muy difícil ver a través del polvo que generan.

El difícil acceso que tiene la razón al substrato emocional ha fomentado su descuido hacia la ficción (ya sea literaria o visual). Resguardada en la falaz creencia de ser portadora única de lo universal y verdadero, la razón (y, por tanto nuestra epistemología tradicional) ha despreciado todo aquello que compete al mundo imaginario al que toma por una fantasía que, como un espejo de lo real, obedece a la falsedad del reflejo, al simulacro del como si. A este respecto, me gustaría traer a colación los trabajos neurológicos en relación a la cognición ya clásicos de Walter J. Freeman, Rafael Nuñez[10] o Antonio Damasio así como de sus colegas del instituto Salk en California sobre conocimiento y emoción. Para Damasio, como para Ralph Adolph[11], la emoción implica un proceso de representación del estado orgánico (mi mente interpreta que tengo miedo porque corro, es decir porque interpreta lo que ocurre en el teatro del cuerpo, en el sistema somatosensorial); este proceso de representación no lo diferencia sustancialmente del conocimiento racional en donde también juega un papel crucial la representación que el sujeto se hace del mundo y de las cosas: "contrariamente a la opinión científica tradicional, escribe, los sentimientos son tan cognitivos como otras percepciones. Son el resultado de una disposición fisiológica curiosísima, que ha convertido el cerebro en la audiencia cautiva del cuerpo". Es mas, para Damasio, demuestra que existen dispositivos neuronales que nos ayudan a sentir "como si" tuviéramos un estado emocional como si el cuerpo estuviera siendo activado y modificado. Los dispositivos neurológicos del como si se desarrollan cuando crecemos y nos adaptamos a nuestro ambiente y para que se produzcan es necesario que la emoción haya pasado antes por "el teatro del cuerpo[12] ". En este caso, el estado emocional que fragua el cerebro actúa como si el cuerpo estuviera siendo activado y modificado (como lo fue en el ensayo que Betty y Jimmy hicieron en el plató de la película de Lynch). El lenguaje de Maturana encuentra en Damasio y otros su correlativo en la manera en la que entienden el funcionamiento del cerebro como un organismo que "interactúa con el ambiente como un conjunto: la interacción no es nunca del cuerpo por sí solo ni del cerebro por sí solo. Las operaciones fisiológicas que podemos denominar mente derivan del conjunto estructural y funcional y no sólo del cerebro: los fenómenos mentales sólo pueden comprenderse cabalmente en el contexto de la interacción de un organismo con su ambiente"[13]

Así, cabe preguntarse si tal vez, lo que nuestra cultura entiende por simple ficción, es decir, por ese simulacro ante el que respondemos fundamentalmente de manera emocional ante la obra de arte, no sea además un medio cognitivo por el cual nos autorregulamos emocionalmente y por el cual indagamos en nuestras reacciones. Como una propuesta más atrevida, sugeriría que en la ficción, el sujeto tiene la posibilidad de ver actuar con cierta distancia esos aspectos del lenguaje que se nos escapan (porque son entre otras, percepciones emocionales[14]) y que no podemos atrapar, pues obedecen, en fin, al más alto grado de contingencia, porque interactúan y se modelan desde el fluir emocional sin que podamos aplicar los códigos con los que razonamos.

Siguiendo a los dispositivos neurológicos del como si que necesitan de su previo ensayo en el teatro corporal, la ficción no se crea a partir de la nada, sale de algún sitio aunque sea de los pedazos polvorientos de la realidad, e interactúa con lo real en un loop abierto que se retroalimenta y por el cual parte de lo que entra como real sale como substrato de lo ficticio, para que parte de esa ficción entre, a su vez, en un nuevo ciclo procesado, como real. Por ello, no solo hemos de ver en la ficción lo real que se oculta a la razón (cosa que ya ha venido defendiendo tradicionalmente la teoría artística). La ficción afecta a la construcción de lo real, lo cual es mucho más importante, porque otorga al mundo de las imágenes y de la ficción el poder de afectar directamente a los hechos, a la vida real y cotidiana, del que carecía antes. La ficción no es, por tanto, reflejo de lo real, sino un mundo paralelo que se entreteje con lo real.

Tal es el caso que plantea la película de Lars von Triers, *El Elemento del Crimen* y que en mi opinión, encierra algunas de las claves más importantes a la hora de abordar las frágiles fronteras entre el mundo de lo real y de lo ficticio, de la emoción y de la razón.

La película tiene como protagonistas principales a tres policías masculinos, a un asesino, Harry Gray, que nunca aparece como personaje, y, finalmente, a una prostituta llamada Kim. El primer protagonista y el principal es Fisher, un policía detective que vive en el Cairo y que debido a insoportables dolores de cabeza decide ir a un médico mesmerizador para que le hipnotice y pueda curarle. La cura consiste en recobrar la memoria de lo que le ocurrió 15 años atrás durante la investigación que realizó en Alemania en torno a los crímenes de niñas que vendían lotería. El segundo personaje es Osborne, un viejo y retirado criminólogo autor del polémico libro *El elemento del crimen*, que como veremos, propuso en su tiempo unas técnicas de investigación precisamente basadas en la total separación de la emoción y la razón. El tercer personaje masculino es Kramer, actual jefe de policía, contrario a las teorías de Osborne y cuyos métodos se basan solo en la imposición del poder, pero son totalmente ineficaces porque en sí, son inexistentes (al mandar parece que hace algo pero en realidad no hace nada por remediar la situación).

Estrenada en 1984, *El elemento del crimen* hace un homenaje a la novela de ciencia-ficción de 1984 de George Orwell[15]. Aunque George Orwell publicó la novela en 1949, la concibió en 1948, de ahí el título de *Mil novecientos ochenta y cuatro*, que invierte las dos últimas cifras de la fecha en la que el novelista la escribió. Orwell quiso hacer este juego de números para retratar en un futuro (1984) lo que él ya estaba viviendo en su presente (1948). Por eso, no hemos de entender la novela solo como ciencia-ficción, sino como alegoría de una situación real en lo que fue su tiempo presente.

De la misma manera, la película de von Triers nos asoma también a un futuro anti-utópico en el que podemos detectar un pasado nazi[16] y un presente

devastado por la violencia y la miseria, donde las estructuras de poder, representadas aquí por el policía Kramer, intentan contener los ataques de violencia que los seres humanos parecen sufrir absurdamente[17]. Kramer no pretende entender los procesos por los cuales los seres humanos llegan a tales situaciones, tan solo se limita a imponer agresivamente la ley. Fisher, el detective protagonista, viene, por el contrario, de la vieja escuela; alumno del gran maestro Osborne, el autor del que fue un célebre libro que da título a la película, sigue las pistas del asesinato queriendo entender.

Geográficamente la película divide dos mundos: Europa y Egipto, cada uno de ellos dominado por el agua, y la arena respectivamente. Fisher, es enviado a Europa para solucionar los crímenes de niñas pobres (símbolos de lo más indefenso en la sociedad) que perpetrados en serie azotaban Alemania. Tras veinte años viviendo en Egipto, a su regreso, Fisher encuentra un continente literalmente acabado con paisajes industriales y urbanos ruinosos por doquier, restos del potencial económico que Europa un día fue. Ahora llueve sobre mojado y todo está inundado de agua, como Egipto lo está de arena.

La película se desarrolla en un flash-back en el que el personaje va recuperando la memoria perdida. En la narración de este recorrido temporal se advierte una superposición de los hechos pasados, presentes y futuros, de la misma manera que también a veces se superponen técnicamente las imágenes de un encuadre y otro creando campos de visión indeterminados, porque no acertamos a saber qué ha ocurrido antes y qué después, de la misma manera que no acertamos a discernir lo que Fisher recuerda y lo que realmente sucedió[18]. Esta superposición de tiempos y lugares que da lugar a lecturas indeterminadas, se produce también entre los personajes, ya que, como veremos en seguida, Fisher acabará por superponerse a Osborne y finalmente a Harry Gray.

Como en la novela de 1984, en la película no existe la memoria, o más bien, la memoria construye pura ficción. En la anti-utopía de Orwell los mass-media publicaban noticias absurdas difícilmente creíbles teniendo en cuenta las dadas en los días anteriores. Por ejemplo, los periódicos publicaban declaraciones de guerra a países que tan solo ayer habían sido grandes aliados y viceversa. Esta desmemorización colectiva permitía que el poder encarnado en la figura de El Gran Hermano, pudiera hacer y deshacer a sus anchas la realidad relatando la historia a su capricho. Desde la perspectiva de nuestro presente El Gran hermano hoy se asocia inevitablemente con los programas de TV que observan mediante un circuito cerrado de cámaras a los participantes del programa que acceden a que su vida privada sea escrutada por millones de telespectadores, un hecho que no se aleja tanto del descrito por Orwell en su novela. Como tampoco se aleja la situación política actual, pues esa falta de memoria a la que aludíamos antes que hacía bailar las listas de los amigos y enemigos a capricho de la conveniencia política del Gran Hermano, tienta relacionarla con los últimos sucesos de nuestra historia, también desmemoriada, pues ante la política agresiva con la que ha reaccionado EEUU después los sucesos del 11-S ¿quien que tenga memoria no se acuerda de que fueron precisamente los EEUU quienes ayudaron a los talibanes a establecerse en el gobierno de Afganistán, contra los deseos de Rusia que veía en el extremismo islámico un peligro?. ¿y hay alguien que se acuerde de cómo fueron las propias fuerzas de seguridad de EEUU quienes, para acabar con un gobierno más democrático en Afganistán entrenaron y apoyaron a Osama Bin Laden, hoy su más odiado enemigo? Hecho este paréntesis sobre lo real, seguimos con nuestra trama ficcional.

En la película de von Trier la desmemorización afecta solo al personaje principal. Perdida la memoria de lo acaecido durante su estancia en Europa mientras dirigía la investigación del crimen, vemos a Fisher de vuelta en Egipto narrando, bajo los efectos del hipnotismo, aquello que sabe pero que olvidado, ocultado en su inconsciente, no reconoce como suyo. El tono clínico de la narración distancia al espectador con respecto a lo que sucede. Sin embargo, paulatinamente acaba por sentir una incomodidad que termina por convertirse en inquietud pues, finalmente el espectador siente ese vacío extraño emocional que como un desierto nihilista se abre ante los horrores que el protagonista va describiendo a su hipnotizador. Fisher aparece tan solo como un observador impasible ante lo que sucede dentro y fuera de él.

Contra la "ortodoxia" marcada por Kramer, Fisher, para seguir las pistas del asesino Harry Gray, aplica las técnicas de Osborne entonces ya muy desprestigiadas por antiguas y peligrosas (en la película vemos al propio Osborne más joven y en TV cuando sus métodos estaban de moda). La teoría de Osborne desde el punto de vista sociológico, establecía una conexión entre la criminalidad y el entorno; pero el punto más polémico tenía que ver con lo que podríamos llamar su visión "antropológica" del crimen, por la que pretendía cazar al asesino siguiendo sus pistas, es decir, recogiendo datos de donde cuando y con quien estuvo, etc., sino también intelectualmente, conociendo a fondo su sistema. En otras palabras, la teoría de Osborne, presentada como "un método científico" proponía perseguir no solo al asesino sino también a su lógica; de ahí el peligro que conllevaba su puesta en práctica, pues el detective Fisher no solo debía saber los móviles del crimen sino también entenderlos aunque sin involucrarse emocionalmente. Complicada posición que ponía en juego la subjetividad del detective que teniendo que actuar como si fuera el asesino, no podía serlo. Es decir, el método "científico" consistía en separar el pensar y el sentir: Fisher debía involucrarse de tal manera en la lógica del asesino como para que pudiera seguir sus pistas por pura implicación, casi de manera intuitiva, pero nunca debía identificarse con él, pues de ser así, se convertiría en un asesino.

Al seguir las pistas de Harry Gray, Fisher va introduciéndose en el mundo del asesino "intentando comprenderle" mediante lo que él llama "una cartografía del crimen"; una cartografía que en un principio, su maestro Osborne, siguiendo su método científico, interpretó mediante una figura geométrica que, si recordamos las imágenes de la película, trazó en la pared. Los asesinatos, según Osborne, se cometían en puntos geográficos que unidos iban configurando un cuadrado-cilindro en cuyo centro se cometería el próximo. No en vano Fisher es su mejor alumno, y, pronto se da cuenta (de hecho a medida que se va involucrando en la lógica del asesino) que no se trata de completar matemáticamente una figura geométrica, sino de completar una letra: La H, inicial de Harry, el nombre del asesino. Pero lo importante del hallazgo de Fisher no es tanto el haber deducido la forma del mapa, sino el proceso por el cual se desarrolla la cartografía del crimen que se traza de acuerdo con las leyes de la narración (y por eso es una letra), y no con las del conocimiento científico (la lógica geometría-matemática). Esto nos lleva a considerar un aspecto fundamental del elemento del crimen: No hay una figura predeterminada que cerrar, sino un desarrollo narrativo abierto que no se sabe como va a concluir: la letra no es, en este caso un signo cerrado, sino un significante que se va desarrollando de acuerdo con las situaciones que se van produciendo a medida que "se quiere comprender". Se entreteje, por tanto, como en el lenguaje de Maturana, una íntima conexión entre el desarrollo de la narración y la manera en que sus elementos interactúan en ella.

Así, Fisher instala en su cabeza la vida de Harry (le vemos tomando sus pastillas, y acostándose con la misma prostituta, Kim) siguiendo a ciegas la cartografía de la narración. Entonces, el problema que se plantea de raíz es el inevitable entrelazamiento entre lo racional y lo emocional en el conocimiento de las cosas: Si uno quiere conocer a Harry, vive como Harry y, por tanto piensa como Harry, lo que inevitablemente le lleva a sentir como Harry. De ahí el espeluznante final, pues Fisher, a quien se le encomienda la protección de una niña amenazada, acaba asesinandola con las mismas técnicas y modos que Harry Gray, pues en un momento de inflexión siniestro, donde la ficción se convierte en realidad, Fisher, ya convertido en la ficción de Harry Gray hace su papel. en otras palabras, Fisher quedó atrapado en su universo al ir adonde el asesino fue, al tener las mismas relaciones sexuales, al ver a través de sus ojos y sentir a través de su piel. La obsesión de Fisher por entender le llevó a vivir una subjetividad que metodológicamente no podía controlar en la objetividad clínica y distante que pretendía. Inevitablemente se contagia, pero este contagio opera inconscientemente, sin darse cuenta, en ese lenguaje del que nos hablaba Maturana. Por eso, cuando decide que "esos dolores de cabeza" no son los suyos y tira las pastillas al agua, anunciando a su hipnotizador que eso es todo y que no hay nada mas, ya es demasiado tarde. Lo que viene después es precisamente lo que Fisher se ha ocultado así mismo en su olvido: el crimen. Cuando lo desvela a través de la hipnosis Fisher es capaz de descubrir también qué se oculta debajo de esa tierra europea siempre mojada: un animal asustado que mira a los ojos del protagonista: ambos se han reconocido. Entonces Fisher quiere despertarse.

Entonces también el espectador entiende que el asesino Harry Gray no existe como personaje en la película, pues su nombre tan solo encarna una situación psíquica. A quien Osborne y Fisher perseguían no era a Harry Gray, sino al mecanismo mental por el cual uno llega a asesinar, y ese lo podemos hallar dentro de cada uno de nosotros, tan solo hemos de seguir la "lógica" por la cual queremos entender los hechos tal y como se nos cuenta que pasaron. Pero ahí acecha el peligro, porque "esa lógica" va mas allá de las palabras, del razonamiento y se va instalando emocionalmente. El mal está implícito en cómo describimos los hechos, en cómo contamos lo que sucedió, de la misma manera que lo que sentimos (pero no sabemos) está implícito en la representación que de los hechos nos hacemos.

En el estudio psicoanalítico que Christopher Bollas[19] hace del crimen menciona las relaciones entre el criminal y la víctima como determinantes para que se produzca la agresión. La víctima es, en el crimen seriado, parte del ambiente cotidiano y seguro (tal confianza la vimos en la familia que puso en manos de Fisher a su hija para que la protegiera). Es esta interferencia brutal en el ámbito cotidiano y familiar lo que hace del asesinato algo tan inquietante, pues lo que consideramos como un entorno seguro es de hecho peligroso. La realidad se torna entonces en algo alarmante, algo siniestro, en el mas sentido freudiano, en tanto que pasamos del ámbito de heimlich -lo conocido lo familiar, lo seguro, a su contrario unheimlich[20]. Psíquicamente toleramos el peligro de lejos: nunca está en nuestro barrio, ni en nuestra calle, ni entre nuestros vecinos, el peligro está en un lugar abstracto. Acostumbrados a que se produzca lo amenazante en la ficción, cuando nos azota en la realidad se genera una crisis que trasciende el daño físico: además de heridas ensangrentadas, de miembros esparcidos, el horror cala hasta destruir las coordenadas de lo que estimábamos real, hasta el punto de no creer lo que vemos, de no dar crédito incluso a lo que empezamos a sufrir ¿Está realmente pasando de verdad? Es una pregunta absurda pero sintomática de nuestro principio de no-aceptación ("denial") ante la catástrofe. Esta trasposición de eventos peligrosos al territorio de lo real, es difícilmente asimilable, pues si somos capaces de

soportar en la ficción los mas crueles horrores es porque estamos seguros de que la ficción JAMAS invadirá el territorio de lo real. Y es precisamente esta invasión la que en la actualidad, y tras los sucesos acaecidos en el 11-S, se está poniendo en entredicho (sucedió lo que nunca debería haber ocurrido en el ámbito seguro de casa).

Es precisamente esta conexión entre el imaginario colectivo y la construcción de su destino real la que he querido destacar, y ello no se debe a ningún efecto mágico-esotérico, sino a un mecanismo de proyección hoy ampliamente aceptado en el comportamiento del ser humano y totalmente reconocido por las distintas escuelas del psicoanálisis. El mecanismo por el cual el sujeto individual proyecta sus "ficciones psíquicas" en el otro, pueden muy bien ocurrir a escala colectiva; por eso, creo muy posible que a fuerza de cincelarnos la mente con lo que imaginamos, esculpimos las formas de nuestro devenir proyectándolas. Si aceptamos con Maturana que la comunicación no transfiere contenidos, sino que mas bien coordina comportamientos que al lenguajear se manifiestan en conductas consensuales, la frontera entre lo subjetivo y lo colectivo no está tan demarcada, pues el lenguajear, "despoja al individuo de toda certidumbre absoluta de lo personal y lo invita a situarse en una perspectiva mas amplia: la de la creación de un mundo junto con otros"[21] .

El sueño de la individualidad moderna (la realización de un yo absoluto al margen de su entorno) encuentra, quizás muy a su pesar, que sus raíces comparten mas de lo que parece el destino de la especie humana. De ahí la responsabilidad del individuo a lenguajear con la consciencia de lo que sus actos, en lo real o en lo ficticio, proyectarán. Así tanto los hacedores de imágenes como sus consumidores deberíamos considerar que la ficción no crece lejos del territorio acotado como "mundo real", lo hace superponiéndose a él, de tal manera, que [como han desvelado ya suficientemente la ciencia de la psicología y psicoanálisis,] contribuye a construir lo real. De ahí, que las imágenes ficcionales (obra de arte...) sea un instrumento cognitivo, pero también, como ocurre con la ciencia, sea un arma tan peligrosa como la misma fuerza atómica, que sirve para avanzar en el conocimiento, pero también para destruir y manipular. De la misma manera, las imágenes y relatos que forman parte de nuestros sistemas de información no están exentas tampoco de reconstrucciones ficcionales ni de manipulaciones.

A este respecto me gustaría comentar, ya para terminar, una noticia que considero inquietante encontrada en la prensa hace tan solo unos meses[22]. La imagen que vemos en pantalla forma parte del imaginario colectivo y de la realidad; los mass-media nos enfrentan cada día a imágenes que "representan", y nos traen a casa (ese espacio seguro del heimlich donde nada catastrófico puede ocurrir) las constantes luchas y guerras propagadas por el planeta que, por cierto, cada vez están narradas con mas nivel ficcional. Esta imagen de guerra bien podría ser de un soldado israelí, un soldado americano en Afganistán o, muy pronto, en Irak. Sin embargo se trata de un simulacro montado por una compañía de la industria del ocio que ha introducido en España el llamado juego-deporte del paint ball, lo que podría traducirse por "bolas de pintura". El paint ball consiste literalmente, en dispararse bolas de pintura con unas pistolas especiales (unas marcadoras de propulsión usadas en Australia para marcar al ganado). Generalmente se juega con dos equipos de unas 7 personas que simulan, en realidad, dos ejércitos en combate. Cada uno va equipado con un mono verde, una máscara protectora y una pistola-marcadora que se empuña como una ametralladora y dispara las bolas de pintura que explotan derramando su contenido cuando alcanzan el cuerpo del enemigo. Según el artículo de prensa, "los jugadores de paint ball muestran en las mayoría de las ocasiones una agresividad inusual que

no parecen tener cuando llegan"[23]. Es decir, como indica uno de los titulares, parecen descubrir "UNA PERSONALIDAD ESCONDIDA". Cabe preguntarse si este "juego" no actúa sobre el imaginario primero y luego sobre la realidad de la misma manera que el método del criminólogo Osborne actuó sobre el detective Fisher en la película de von Triers. En otras palabras, hacer lo que hacen los soldados en la ficción, ¿nos hará sentir como ellos?. Podría argumentarse que no es mas que un juego inocente, eso sí, mas propio de los niños que de los adultos (lo cual en sí mismo ya es sintomático del carácter de los participantes). Pero el hecho de que se presente como un juego, no le exime de su peligrosidad, pues aunque socialmente todavía no estamos lo suficiente concienciados como para tomarnos en serio las consecuencias de los juegos infantiles, todos sabemos (aunque no lo queramos reconocer, o mas bien, lo pasemos por alto) como éstos afectan en gran medida a la formación posterior del individuo, precisamente porque modelan su carácter a través de una personalidad ficticia con la que construyen parte de su yo imaginario (tan decisivo, por cierto, para la personalidad)[24].

Pero en este sutil y psicológico entramado que se teje entre lo real y lo imaginario hay mas, mucho mas, a juzgar por el interés con el que las grandes compañías han recibido este juego. Compañías como Sony, Amena, General Motors, Walt Disney y Telefónica por citar tan solo algunas nacionales e internacionales, han visto en el paint ball un método para seleccionar entre sus empleados los candidatos que han de ser promocionados en sus puestos de trabajo, pues en este juego demuestran sus cualidades individuales con respecto al grupo, esto es, capacidad de mando, de liderazgo y de recursos para vencer al otro. Si atendemos además a las descripciones que literalmente se hacen de su estrategia, el paint ball resulta un completísimo test psicológico y una prueba incluso de resistencia física que asegura el rendimiento en la empresa del mas fuerte. "Es un juego -se describe en el artículo- en el que gana quien tiene mas saña, mas puntería y quien realmente se cree un soldado"[25].

Que un trabajador requiera las cualidades de un buen soldado ya es bastante grave, como lo es que se apliquen este tipo de pruebas a la hora de seleccionar los puestos de dirección en una empresa (que por lo que vemos sigue unos principios muy parecidos al del ejercito en tanto que siempre han de estar en guerra con la competencia para subsistir). Pero lo mas alarmante es la transformación de la lectura del paint ball que de la ficción pasa a ser una situación real, pues evidentemente no se trata solo de un juego, en él se arriesga el puesto de trabajo y el futuro en la empresa. Lo perverso reside en potenciar esa ambigüedad entre lo real y la ficción para manipularla con fines e intereses lucrativos y/o políticos. Los participantes actuarán de hecho siguiendo las mismas instrucciones que Bob dio a los actores del plató, Betty y Jimmy en la película de Lynch: "no lo representéis hasta que no sea real". El stress involucrado en este llamado "juego" responde, por tanto, a niveles de realidad, pues sus consecuencias le afectarán en su realidad mas cotidiana: disparar al enemigo no es un acto banal. Las bolas de pintura producirán heridas reales, quizás no sobre el cuerpo -que serán ficticias, pero si sobre la vida real del otro contra el que se compite el puesto de trabajo. La violencia implícita en la capacidad de supervivencia parece estar todavía a los mismos niveles que nuestros antepasados de las cuevas. Como ellos seguimos utilizando la pintura como representaciones del imaginario donde nos jugamos lo real (en su caso, el resultado de la caza, en el nuestro también la supervivencia). Por todo ello, creo de vital importancia cuestionarnos seriamente el papel que juega el mundo ficticio en la realidad e indagar hasta que punto las imágenes que inventamos como representaciones del mundo, sean artísticas, lúdicas o "informativas" contribuirán a demarcar nuestro destino. Ello nos permitiría ser mas conscientes de las manipulaciones que los mecanismos de poder ejercen

subrepticamente sobre el imaginario y, por tanto, sobre nuestra realidad. La cognición ha dejado hoy en día de ser abarcable tan solo por la razón, un instrumento que desde luego necesitamos mas que nunca, pero aliado a su substrato emocional para así ampliar cada vez mas su horizonte e iluminar los rincones oscuros. De otra manera serían potencialmente manipulables, ya que parte de nuestra realidad se oculta bajo el imaginario, bajo el inconsciente individual y colectivo, que es solo posible de abordar a través de la reflexión y análisis de representaciones que del mundo nos hacemos.

El arte, que duda cabe, contribuye especialmente a crear este ámbito del imaginario-emocional y hemos de ser conscientes de que sus imágenes, como las bolas de pintura en el paint ball pueden producir algo mas que manchas de colores en la superficie.

Como parte del imaginario-emocional, el arte, además, produce sus espectadores, que también entran dentro de las reglas del juego. A ellos, es decir, a todos nosotros, me gustaría dirigirme para concluir con una cita de Thomas de Quincy. Autor de la decimonónica obra titulada El Asesinato considerado como una de las bellas Artes (1827-1845) de Quincy, a propósito de los juegos en los circos romanos, introduce la siguiente cita de Lactancio:

“¿Qué cosa hay mas horrible, mas funesta y repugnante que el asesinato de una criatura humana?... Ahora bien, si sólo por hallarme presente en un asesinato se adquiere la calidad de cómplice, si por ser un mero espectador se nos implica en la culpa del perpetrador, se deduce necesariamente, que en los crímenes del circo romano, la mano que asesta el golpe mortal está tan teñida de sangre como la de quien contempla pasivamente el espectáculo...o aplaude al asesino o recoge los premios [y victorias] en su nombre.”

No me gustaría descubrir que escondida en ese proceso psíquico tan habitual del no-reconocimiento, me hallara, sin darme cuenta, ante un espectáculo del crimen, donde la arena del circo es ahora una la pantalla de televisión o el periódico y las gradas, el sillón de mi casa. Porque entonces yo sería una espectadora del crimen y, como dice Lactancio, cómplice de él, aunque las imágenes sean cada vez mas borrosas y estén envueltas en nubes de polvo emocional. Allí, entre las formas polvorientas del imaginario, están ocultos los trazos de realidad que afectan a nuestra vida cotidiana. Y es dentro precisamente de esta compleja nube donde, al lenguajear, entretejemos la realidad, que por su naturaleza densa y amorfa puede metamorfosearse en situaciones tan paradójicas como la violencia del “Before I kill you” se metamorfoseó en juego amoroso-erótico sin cambiar ni una sola palabra del guión. Esto fue posible porque el acto del crimen quedo suspendido por el “antes” (before); en el antes, pensemos en las Torre Gemelas, cabe un cambio de ficción, en el después, la ficción se ha hecho real. El peligro con el que nos enfrentamos no creo que resida en esta naturaleza incierta e indeterminada del entretejer lo real, sino en la falta de conciencia y responsabilidad con la que el ser humano hoy aborda su futuro al considerar que está al abrigo de su ficción y, que, por tanto, puede jugar e imaginar los mas espantosas relatos, puede representar las mas perversas y/o terribles imágenes sin que estas les afecten, sin que lleguen a “hacerlas reales” porque se sitúan en un perpetuo “antes de que”. Según el relato que el gobierno Bush de EEUU y, en general, sus aliados, está configurando de la realidad para justificar una guerra contra Irak (cuyas causas, por cierto, son mas ficticiales que reales), hay “razones” “evidentes” para el ataque; pero sospecho que sobre todo ( y al margen de los obvios intereses petrolíferos), son producto de un imaginario emocional que busca ya en la acción bélica una materialización de lo que ya han visto y experimentado muchas veces en

el como sí de la ficción, que nos ha preparado a todos (y nos está preparando) a entrar en un futuro marcado por la destrucción. Recordemos que lo siniestro (unheimlich) se da cuando se desvanecen los límites entre fantasía y realidad, cuando lo que habíamos tenido por fantástico aparece ante nosotros como real[26].

[1] Gema Muñoz, prof. Sociología del mundo árabe, UAM, entrevista en El País, Madrid, 10 de sep.2002

[2] Son bastantes los casos donde la ficción se proyecta finalmente en realidad. Por citar otro ejemplo remito a la película *Scream* de Wes Craven que fue citada como modelo de inspiración en el juicio de dos adolescentes francesas condenadas por martirizar y matar a una compañera de instituto. Las acusadas se refirieron a la película para explicar su comportamiento a los investigadores, cfr. El País, viernes, 22 de marzo, 2002.

[3] En *Lost Highway* (1997) Lynch explora los pliegues de la identidad a través de personajes masculinos, por lo que entre esta película y su inmediata posterior *Mullholland* existen relaciones simétricas.

[4] Las palabras del diálogo, tanto entre Betty y Rita, como después entre Betty y Jimmy (que sustituye en el ensayo real a Rita) son las siguientes:

Betty: "You´re still here?"

Rita: "I came back. I thought that´s what you wanted"

Betty: "Nobody wants you here!"

Rita: "Really?"

Betty: "My parents are right upstairs! They think you´ve left..."

Rita: "So...surprise"...

Betty: "I can call them...I can call my dad..."

Rita: "But you won´t"

Betty: "You´re playing a dangerous game here. If you´re trying to blackmail me...it´s not going to work"

Rita: "You know what I want...it´s not that difficult"

Betty: "Get out! Get out before I call my dad...he trusts you...your his best friend. This will be the end of everything..."

Rita: "What about you? What will your dad think about you?"

Betty: "Stop! Just stop! That´s what you said from the beginning. If I tell what happened...they´ll arrest you and put you in jail, so get out of here before..."

Rita: "Before what?"

Betty: "Before I kill you"

[5] Lynch juega aquí a introducir un fragmento de ficción (la película que Betty y Jimmy interpretan bajo la guía de Bob, el director) dentro de otra ficción (la propia película de Lynch dentro de la cual discurre la primera). Estamos pues, en un fragmento de película dentro de otra película. Una doble representación que duplica también su lectura.

[6] De un método de interpretación dramática semejante habla A. Damasio a propósito de la dificultad que los actores tienen para mover los músculos del rostro correctamente cuando imitan una emoción; para evitar imitaciones no creíbles, Lee Strasberg-Elia Kazan, inspirado en la obra de Konstantin Stanislavky, optó por hacerlas simular, esto es, sentirlas como reales. (cfr. A. Damasio, *El error de Descartes*, Barcelona, Crítica, 2001, p.138).

[7] La violencia se sustituye por la sexualidad, una transformación, por cierto, mucho más frecuente de lo que podríamos pensar en la vida real, y que llevada a sus extremos patológicos genera el típico crimen sexual. Christopher Bollas

menciona en su análisis del crimen las obvias relaciones entre el asesinato y la sexualidad y estudia los casos que confunden el objeto de deseo con el instinto de muerte, cfr. "The Structure of Evil", en Cracking up ,Londres, Routledge,1995, especialmente pp. 191 y ss.

[8] H. Maturana, La realidad: ¿objetiva o construida?, Barcelona, Anthropos,1997, vol1.pp20-23

[9] Cfr. Dolar, M "Cogito as the subject of the Unconscious" en Cogito and the unconscious, S. Zizek (ed.),p.14

[10] Cfr. por ejemplo, Reclaiming Cognition, the Primacy of Action iIntention and Emotion, R.Nuñez/W.J. Freeman (eds.),EEUU, Imprint Academic, 1999.

[11] Cfr. "Emoción y conocimiento" en Emoción y conocimiento. La evolución del cerebro y la inteligencia, ed. de Ignacio Morgado, Barcelona, Tusquets, 2002, pp.135-164.

[12] Término de William James (The Principles of Psychology,1890) cit. por A. Damasio,op.cit., p.150.

[13] A. Damasio, op.cit.,p.13.

[14] La definición que da Damasio a la emoción es "un conjunto de cambios en el estado conectados a determinadas imágenes mentales que han activado un sistema cerebral específico, la esencia de sentir una emoción es la experiencia de tales cambios en yuxtaposición a las imágenes mentales que iniciaron el ciclo".op.cit. p.141.

[15] Cita también textualmente otros obras literarias, por ejemplo un fragmento del Marinero errante de Coleridge: "Tanta agua y ni una gota para beber".

[16] En la película hay dos claras referencias a la alemania nazi. Una por ejemplo a los campos de concentración de Auschwitz, cuando el médico forense está haciendo la autopsia del cuerpo mutilado de la niña; otra a la canción de Lili Marlen que silba un personaje anónimo y misterioso.

[17] En la película Triers los denomina "la zambullida" una especie de ritual por el que la víctima se arroja al agua desde una altura, mientras otros le esperan abajo.

[18] A este respecto Freud señaló la naturaleza ficcional del recuerdo, que en sí no es mas que una como construcción ficcional de lo real. Es en esa construcción ficcional donde el sujeto precisamente logra relacionarse con sus verdaderas emociones.

[19] C. BOLLAS, op.cit,1995.

[20] Los aspectos del heimlich freudiano (S.Freud, "Lo siniestro", Obras Completas, Madrid, Biblioteca Nueva, t.III, p.2500 y ss.) los desarrollé en la intervención del Seminario titulada "Los lenguajes de la violencia" (20/11/2002) y, en "Sobre lo monstruoso: un paseo por el amor y la muerte", en Estéticas del arte contemporáneo, Domingo Hernández Sánchez (ed.), Salamanca, 2002, especialmente pp. 60 y ss.

[21] Javier Torres Nafarrete, "Introducción a H.Maturana", op.cit. p. XVIII,

[22] El País, lunes 19 de agosto de 20002.

[23] Marisa Pérez -Villanueva, El País, lunes 19 de agosto de 2002.

[24] Sobre el juego como actividad mas allá de lo ficcional y que colabora a construir nuestra realidad, cfr. el clásico estudio de D.W. Winnicott, Realidad y juego, Barcelona, Gedisa, 1996.

[25] Marisa Pérez-Villanueva, IBIDEM.

[26] Freud, "Lo siniestro" (1919) en Obras Completas, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, t.III, p.2500.