

Watchmen y psicoanálisis. Doomsday clock, and then...

Watchmen | Damon Lindelof | 2019

Javier Mondada*

Universidad Católica de Salta, Argentina

Recibido 15 de septiembre de 2022; aprobado 30 de octubre de 2022

Resumen

A través del estudio de *Watchmen* en sus 3 formatos: comic, película y serie, se plantea una interlocución con el psicoanálisis, a fin de extraer lecturas que permiten pensar la época, caracterizada por la amenaza de cataclismos y conflictos bélicos a gran escala, en el marco de una pandemia generalizada con su consecuente impacto sobre la población. La fantasía del fin del mundo, presente en *Watchmen*, se sostiene en un denominador común, trans-histórico: el objeto de goce, singular para cada sujeto y, por lo tanto, inseparable de su propia historia. Por un lado, se plantean los efectos segregativos a los que puede conducir el objeto en tanto kakón. Por el otro, se evidencia cómo la serie conmueve las entrañas del campo reactivo al cual ha sido circunscrito el trastorno por estrés post-traumático (TEPT). Como contrapartida, se sitúan dos conceptos claves ante la pérdida del objeto: de satisfacción, en el trauma en sus dos tiempos, y de amor, en el duelo, que nos permitirán volver a una lectura de la época, al constituirse ella, no sólo como impacto, sino principalmente como efecto de las narrativas singulares de la vida de las personas.

Palabras clave: Psicoanálisis | *Watchmen* | Época

Watchmen y psicoanálisis. Doomsday clock, and then...

Abstract

Through the study of *Watchmen* in its 3 formats: comic, film and series, a dialogue with psychoanalysis is proposed, in order to extract readings that allow us to think about the time, characterized by the threat of cataclysms and large-scale war conflicts, in the framework of a generalized pandemic with its consequent impact on the population. The fantasy of the end of the world, present in *Watchmen*, is sustained by a common, trans-historical denominator: the object of jouissance, singular for each subject and, therefore, inseparable from his own history. On the one hand, the segregative effects to which the object as a kakón can lead are considered. On the other hand, it is evident how the series moves the bowels of the reactive field to which post-traumatic stress disorder (PTSD) has been circumscribed. As a counterpart, two key concepts are placed in view of the loss of the object: of satisfaction, in the trauma in its two times, and of love, in the duel, which will allow us to return to a reading of the epoch, when it became, not only as an impact, but mainly as an effect of the unique narratives of people's lives.

Key words: Psychoanalysis | *Watchmen* | Epoch

Introducción

1. Ficción: realidad

Si es loco pensar en sujetos ficcionales con máscaras combatiendo contra el crimen organizado, más loco es pensar que hay otra cosa, si jugamos con la réplica que se permite Borges (2011) de Schopenhauer. ¹Qué otra cosa hay, más que sujetos de identidades ficcionales enmascarados combatiendo el mal para imponer su bien.

Luego, entonces, ¿hay otra cosa en la realidad, que la ficción? Esa pantalla con la que vemos pasar la película que repetimos cotidianamente, como modo de velar lo real, al mejor estilo *Matrix*.

La serie de *Watchmen* presenta un futuro distópico, que nos permite pensar cuestiones precisas de la época.

Es una de las primeras en salirse de los estereotipos de los héroes, mostrar su basura. Espeta, desde el comic hasta la serie de HBO, profundas críticas, ironías y muecas de la cultura imperante. Algo del velo caído permite empatizar con el público, como quizás podría estar sucediendo, de modo similar, con la serie "*The Boys*" (Amazon, 2019).

Las ficciones actuales, que se reactualizan, tienen que ver con un contexto y una época; por ello *Watchmen*, como cualquier ficción, renueva su interés sobre aquellos tópicos que se actúan en la vida y en la subjetividad hipermoderna, si nos permitimos el sintagma usado por el Dr. Assef (2013). Ha vuelto, se ha confirmado y cada vez es más notoria, la caída de los héroes, o de los ídolos, como apostaba Nietzsche (2014). Nos encontramos allí con gente común, o que lo común es la locura. Superman ha dejado de ser insípido en las series de *Watchmen*, pero

* javiermondada@gmail.com

está lejos de ser tan “super”, como del famoso *american way of life*.

Anacronía, distopías e historias dentro de las historias, nos hacen romper con la visión natural y secuenciada del mundo, y nos adentra a las di-versiones de la historia. Esto ya nos remite a los estudios técnicos de Freud, y al primer Lacan, donde diferencia el pasado de la historia (Lacan, 1954, p.27).

2. ¿Versiones de una “misma” serie?

Watchmen se trata en primer lugar de una historieta; luego, de una película; y finalmente, de una serie de TV en HBO. Contamos con versiones de una misma serie y una serie dentro de la serie.

El año del comic fue 1986/1987. Guionada por Alan Moore (conocido también por sus trabajos de V de Vendetta, Swamp thing y Constantine) e ilustrada por Dave Gibbons, narra los traumas y complejos de los superhéroes de la década del 30` que han caído en la proscripción y la desgracia en los 60`; pero ante una muerte inesperada, se vuelven a vestir sus trajes para la última misión.

La película, producida por Warner Bros., dirigida por Zach Snyder, llegó a los cines en el 2009 y reproduce levemente, aunque sensibles variaciones sobre el comic.

En cuanto a la serie de HBO, fue largada en el año 2019. Guionada y dirigida por Damon Lindelof (productor y director de la serie Lost), arrasó con los premios Emmy, obteniendo 11 estatuillas en el año 2020.

En los tres escenarios (comic, película y serie de HBO) encontramos un grupo de superhéroes que han caído en una especie de decadencia y han sido vilipendiados por la opinión pública -no sin razones-.

Con un gran juego de imágenes, película y serie, reivindican la colosal iconografía del comic, las tipografías iniciales siempre tienen algo roto, quebrado, derretido, como cierta anamorfosis, jugando allí con la función *punctum*, la función mancha (Assef, 2014, p. 192), al modo de *Los embajadores* de Holbein.

Desarrollo

3. El crimen inaugural

Historieta, cine y serie de tv, sí. Pero, ¿qué hace serie en Watchmen?

Primero, desde lo ficcional, lo que hace serie en Watchmen es el crimen inicial. Hay un asesinato, y hay investigadores, que mientras hacen la indagación sobre ese evento externo, trágico, misterioso, se preguntan e investigan también sobre la historia de sus vidas, el mundo, sus paradojas y contradicciones, sobre el fondo de un cataclismo marcado por el reloj del destino, “Doomsday clock”, que marcaría la hora final del juego.

En segundo lugar, si bien cambian los escenarios, los autores y los personajes, los nombres, los muertos y las misiones, hay algo que hace serie, algo que no varía, algo que repite, que obstaculiza: desde Freud (1915, p. 283), podríamos decir, ciertas mociones pulsionales; desde Lacan, la rueda fija del goce, disco que gira y gira sin nada más (1973, p.44); desde Miller (2002, p.137), una especie de “real transhistórico”.

Hay algo que no cesa de no escribirse, de no resolverse, cierto malentendido, cierto insistente traspié. Aquello de la historia se hace carne (Miller, 2002). Aquello que universaliza el psicoanálisis bajo el aforismo “no hay relación sexual”.

No importa quién vigile: el vigilante puede volverse el vigilado y siempre hay un resto que escapa a todo programa científico del bienestar y las políticas de gobierno; a todo plan del villano o superhéroe de turno. Los uniformes y las máscaras, variables en el tiempo, sus refugios, se les vuelven en su contra.

Hay un invariante que empuja a cada uno de los personajes a lugares extrañamente familiares. Los discursos encuentran también en la serie, sus vuelcos, reversos y dislates.

Watchmen explora esos malentendidos, los explota, se ríe e ironiza con ellos. Es lo que se pinta en la pared, el *graffiti* con la leyenda de Juvenal: “*Who watches the watchmen*”.

Del lado del psicoanálisis, Miller, en su texto *Cosas nuevas en el psicoanálisis*, en *Un esfuerzo de poesía* (2002, pp. 133-139), habla de la vida moderna, “del heroísmo de la vida moderna”, de los cuadros de Monet o Degas, quienes retratan la vida parisina y esos uniformes modernos que eran las levitas y los sombreros, los cigarros grandes, el humo, el glamour, los modales y la cortesía. Qué son esas cosas sino “las diversas máscaras con que puede mentir el partenaire de cada época” (Miller, 2002, p137). Con Gabriela Grinbaum (2020), podríamos decir, los *maquillajes* de la época. Por otro lado, Baudelaire con Balzac, los poetas malditos de ese tiempo, dan cuenta de la miseria y espanto de ese mismo escenario.

Entonces, es frente a esas máscaras, que Miller (2002) opone un real transhistórico, que tendrá que ver con el arraigo de la carne, el goce de la carne. Un plano eterno, del matema, spinozista, y el plano contingente, aleatorio.

Podemos ver en *Watchmen* un reflejo de lo moderno, pero que ya muestra de una manera más cruda el velo caído; un sesgo que separa lo moderno, de lo hiper-moderno o pos-moderno: esa dialéctica del brillo y la miseria es llevada a nociones extremas, donde aquellos que fulguraban con sus capas en 1930 son prohibidos y erradicados en 1960, y perseguidos por el FBI en 2019.



4. Odio al propio objeto de goce

Pero retrocedamos nuevamente al inicio, donde la serie de HBO juega en dos tiempos.

Watchmen comienza con la escena “traumática” de Will Reeves, que marca a fuego el destino de su vida: la masacre de Tulsa, Oklahoma, hecho también histórico, acaecido en 1921 por parte del KKK, que destruye una de las comunidades africanas más prósperas de EEUU.

En un segundo tiempo, el contemporáneo, es Ángela Abar, alias Sister Night, quien se esfuerza en resolver el crimen de un policía, que cobra un estatuto de lo extrañamente familiar. No es un dato menor que en la serie de HBO los policías utilizan una especie de tapabocas para no ser reconocidos, debido a una ola de asesinatos contra esta fuerza estatal por la denominada “7ma de caballería” (nombre vinculado al genocidio indio, perpetrado por un grupo de supremacistas blancos).

Se pone de entrada sobre el tapete el fenómeno de la segregación y el racismo. Algo de cierta agresividad estructural que se renueva, en relación a la cultura.

En “la vida real”, observamos en casos como Floyd en USA o en los femicidios en Salta Capital, que hay algo que está mal en la Matrix. Que no nos encontramos con que, a mayor tecnología, mayor progreso. Y

esto lo dice mucho mejor la serie y el comic; de hecho, Alan Moore (1986, p.28) toma una frase de Einstein: “*la liberación del poder del átomo lo ha cambiado todo excepto nuestra manera de pensar... la solución a este problema se halla en el corazón de la humanidad. Si lo hubiera sabido, me hubiera hecho relojero*”. En otro momento de la serie, dicen: la 2GM fue la guerra para acabar con las guerras, y la bomba atómica la bomba para acabar con las bombas.

Entonces, cuando rechazo lo malo porque viene del Otro, se ve claramente cómo lo que no cesa de suceder es tratar de abolir algo de eso, que creo que viene del Otro. Que efectivamente concierne al Otro. A mi versión del Otro. Se pone el chivo expiatorio, el *kakón*, afuera, como sucede con Tulsa, o con los indios, los de acá o los de allá, y hay que exterminarlo. Ellos son el problema. Es lo que no se puede tolerar del goce del otro.

Miller (2015) dice que la raíz del racismo es el odio al propio goce. Se segrega lo propio ubicado en el Otro.

La serie muestra muy bien cómo está hoy instalado el racismo y la xenofobia.

Laurie se encuentra con esa mueca que le ha devuelto su propia máscara, y se lo hace ver a Ángela y a Glass: en qué los ha convertido su guerra total contra el terrorismo de los supremacistas blancos, con la punchline: “ponte una careta para luchar contra gente con careta y, ups, el abismo te acabará devolviendo la mirada”, en una muy pintoresca referencia nietzscheana que toma del mismo comic de Moore (1987, p. 28).

Lo problemático, es que es gente que “está haciendo el bien”. Para ellos, ese es el bien. Están llevando adelante un programa de bienestar, e incluso son héroes, porque se animan a llevar adelante lo que otros no hicieron.

Luego, hay algo que se repite en la serie de HBO: *un uniforme te cambia*, dice la voz en off de Ángela Abar. Es una crítica al modo homogeneizante, pero que por otro lado muestra también la contracara atroz de la persecución, de cómo el mal, el exceso, puede venir desde adentro.

Por qué no considerar aquí también lo que sucedió en ocasiones con los médicos durante la pandemia de COVID 19: los aplauden hasta las 21.30hs y los escrachan cuando se sacan el ambo, su traje.

La misma guerra actual entre Rusia y Ucrania, tiene por supuesto objetivo “proteger a las personas que han sido objeto de abusos y genocidio por parte del régimen de Kiev” (2022).

Entendiendo que esto es estructural, no sólo es pesimismo, el psicoanálisis propone la posibilidad de hacer un

viaje por la lengua, hacia el propio objeto de goce, que puede mantenerse a cierta distancia de los “programas de bienestar.”

De este modo, considero que la serie nos enseña que la cosa gira en un disco fijo, que sabe que hay una hora final, en su reloj fatal, del apocalipsis o del juicio final, *doomsday clock*... y por otra parte, sabe que nada termina nunca. Que hay algo estructural en la segregación en relación a la cultura. Algo de cierta agresividad estructural.

Quizás por eso sea necesaria la fantasía del fin del mundo...

5. *Doomsday clock* y el ideal científico de Veidt

Llegamos entonces a uno de los elementos recurrentes de la serie, el fantasma del fin del mundo.

Por un lado, tenemos el crimen inaugural y, por el otro, la advertencia, la expectativa de un nuevo evento decisivo, de magnitud nuclear. Estos son los dos elementos por los que transcurre *Watchmen* en sus tres formatos.

Si nos situamos en la serie de HBO, en aquella Vietnam distópica, gracias a Dr. Manhattan, el verdadero “super-héroe”, ganan la guerra los americanos. Esto no impide que Adrian Veidt, alias Ozymandias, continúe con su plan de amenaza mundial, en el afán de que los distintos países mancomunen sus esfuerzos en pos de un enemigo más externo aún: “el alien” del que hablábamos antes se vuelve real.

Ahora bien, esto no resulta al modo en que Veidt esperaba y, en vez de detenerse la guerra en la serie, queda cierta sospecha y paranoia de que vendrá una nueva bomba. En la serie de HBO, Veidt lleva un poco más lejos esta línea argumental, al implantar pequeños envíos teletransportados de calamares extraterrestres, a los fines de “recordar” a la humanidad, que todavía hay una “amenaza latente”.

Se trasluce algo que acompaña muy bien a la serie, al decir de Hamlet (2015, p.164): “*something is rotten in the state fo Denmark*”. Se trata de la amenaza nuclear que acabaría con el universo humano.

Pero vale la pena detenernos un poco en la trama de lo que sucede con Adrian Veidt.

Ese superhéroe, el más inteligente de todos, y el más narcisista, que, bajo el servicio de la tecnología, encuentra las soluciones más terribles y encarnizadas, es decir, nada bonito bajo el sol de la ciencia, demuestra que el

espíritu de las luces científicas, puede ser muy propicio para engendrar oscuridad. Así propone una solución matemática, que supone la eliminación de un número determinado de individuos: 3 millones de individuos, para evitar la guerra mundial. No nos sorprende incluso que él, Veidt, se siga pensando a sí mismo, como un héroe, como un salvador, al mejor estilo “Thanos”, villano violeta de la franquicia Marvel, cuyo plan para salvar el mundo era exterminar la mitad de su población, evitando así el colapso social.

De este modo, cobijado Veidt en la tesis del mal menor, por vía de la ciencia, y en aras del bien común, arrasa con 3 millones de habitantes para evitar la 3GM.

Esto nos lleva a distinguir dos puntuaciones para el estudio: la mueca de Moore y Lindelof sobre las paradojas de las ciencias que no acompañan una ética o una ideología, o quizás su imposibilidad de hacerlo, al estilo de Heisenberg, como señala Tendlarz en su artículo sobre “el uso de la ciencia” (1992).

La segunda cuestión nos introduce a lo que considero el “dilema de Veidt”: que él cree en el stress posttraumático, que la idea del fin, la amenaza común, puede salvar a la humanidad de la pulsión de muerte, ser educada de manera rigurosa por actos ejemplares. Esto se verá también en el sueño loco de su hija, Lady Trieu.

De este modo, se abre el abanico para considerar la cuestión del héroe, y la delgada y quizás, por qué no pensarla así, moebiana línea del bien y el mal. Basta considerar como ejemplo actual las disquisiciones de la ciencia y los Estados en aras del bienestar en plena situación de pandemia: lo que para unos es el bien, para otros es el mal, y viceversa, como lo muestra la experiencia de dos salteños atrapados en la política anti-covid de China, en su artículo sobre “Shangai, esa otra guerra” (2022).

Freud advertía acerca de cuidarse de los actos de violencia, por más que invoque los más nobles propósitos, y sobre no poner al psicoanálisis al servicio de una determinada cosmovisión filosófica, según lo indica Tendlarz (2019) en su artículo sobre el sujeto cautivo por la guerra: “no es lo mismo desear la muerte a alguien que ocasionarla”.

Lo que se pone en común denominador aquí es la necesidad del introducir un elemento que determine un final, la necesidad de que haya una herida que quede abierta, que exista la posibilidad de muerte, contra la que lucha la ciencia por todos sus medios. Esta es la aporía: por un lado, se busca extender la vida y por el otro se fantasea con el elemento mortífero. Cuanto más avanza la ciencia y nos invita a pensarnos como seres cada vez

menos limitados, es innegable lo presentes que se hacen, en una misma época, los fenómenos que, sea en series o en la vida real, nos confrontan con los límites y la fragilidad de la vida.

Por un lado, según Freud (1915, p.300), en nuestro inconsciente es inaccesible la representación de la muerte propia, lo que nos lleva como sujetos a oponer siempre una distancia ante ello. Esto contribuye al efecto de la época actual de extender el territorio de la vida. Por otro lado, es imposible pensar la vida sin la muerte. Y ello se aparece en la vida, de distintas formas, quizás como modo de catalizar la angustia que genera lo irrepresentable de la muerte.

Es incluso para Freud, las neurosis de guerra (Tendlarz, 2019) lo que lleva a este autor a no dudar del factor psicógeno de las neurosis. Pero vale decir también que existe una diferencia capital en relación a la taxonomía del trastorno de estrés posttraumático, en tanto este último indica que, ante un determinado evento, hay una conducta reactiva (ejemplo: ante la pandemia, surgen problemas sociales). Y es que allí falta un elemento, falta un tiempo anterior, ligado a la historia de vida, que da cuenta de que un elemento se vuelve en sí traumático.

Por supuesto que hay efectos reactivos innegables a raíz de los eventos globales “traumáticos”, pero de lo que da cuenta el psicoanálisis y se puede leer en la serie de *Watchmen*, es que no se puede reducir a eso, sin realizar una lectura sobre la trama singular del individuo.

6. Sobre duelos, traumas y pérdidas

Llegamos aquí, entonces, a considerar la perspectiva del trauma, que puede leerse desde el psicoanálisis como un concepto en dos tiempos (García, 2007). La serie nos permita esta lectura a través de dos de sus personajes.

La primera escena es la siguiente: La madre de Will Reeves tocando el piano en la cabina de un cine, el pequeño Will viendo la misma película que vio ya muchas veces, la escena final, donde se cumple quizás algo de cierta fantasía, puesto que el Sheriff negro de Oklahoma, quien tiene la insignia, la estrella, descubre y apresa al ladrón, todos lo aplauden. Eso se liga al siguiente acontecimiento imprevisto, cuando eclosiona la masacre de Tulsa en 1921. Fantasía y acontecimiento externo. Opera lo contingente; hay perplejidad y sorpresa (García, 2007). Ahí es donde se puede ubicar la marca, el acontecimiento traumático, que lo va a conducir en el transcurso de su vida, hasta encontrarse, al final de la temporada

y de su vida, en un lugar bastante familiar...

“No te chupes el dedo, sé fuerte”, le dice uno de sus padres. Sobre eso, García dice, siguiendo el planteo que realiza en *Fundamentos de la clínica analítica* (2007), que no se trata de un saber en relación a lo que deja marca. Saber que chuparse el dedo, por ejemplo, hace mal; si no, cada vez que leamos un buen libro, o a Merleau Ponty o a Platón, o nos digan que chuparse el dedo o fumar hace mal, nos cambiaría constante y determinantemente la vida. Nada de eso cobra el peso suficiente ante nuestra historia si no hay un elemento de lo singular. Es necesario que el acontecimiento externo, por terrible que sea, esté ligado a un punto de la fantasía e historia particular del sujeto.

Will Reeves, toma el nombre de su héroe de la infancia, pero nunca, o quizás sólo hacia el final, en su vejez, puede pescar algo de su lugar en la película de la que forma parte.

En cuanto al personaje de Glass nos enseña también, con gran lucidez, que no importa cuánto sepamos, cuánto estudiemos, cuándo se trata de un trauma; no tiene que ver con la inteligencia, ni cuán cerca estemos de la verdad de los hechos. Nada más efectivo como la repetición de la escena fantasmática. La escena es la siguiente: justo antes de caer el calamar gigante del cielo programado por Veidt, en el que son asesinados 3 millones de personas, una jovencita lo seduce y engaña, dejándolo en ridículo con sus pantalones a medio bajar.

El caso de *Looking Glass*, personaje cuya versión de la historia, además de incorporar de una manera clara el factor sexual, de excitación, ese plus que tiene que ver con el cuerpo, aclara en la vigencia del marco fantasmático que los hechos pasan mucho más por esa ventana ficcional, esa pantalla de la fantasía, que por un hecho de realidad por masivo que sea.

Él nunca puede recuperarse del “evento traumático”. Aun sabiendo toda la verdad sobre la ineficacia de ese aparato que lo protege de un nuevo, aunque inexistente, peligro alien, no puede dejar del todo su máscara que llega a tirar al basurero para, momento siguiente, rescatarla de ahí. Esa escena es muy gráfica, porque este sujeto tira su máquina S.O.S. de su búnker contra los aliens cuando toda la evidencia le indica que ya no le sirve, pero luego vuelve y la saca del tacho de la basura donde la tiró. Esto ilustra lo que le sucede al fóbico, lo que pasa en relación a ciertos síntomas de la hipocondría y, por qué no, al conspiranoico que no necesariamente desarrolla un delirio paranoico.

Más que la protección contra un peligro, contra un

hecho extraño o extranjero que viene de un tercero exterior, es una protección contra el propio goce. Y podemos decir más: que la amenaza venga desde afuera no quiere decir que sea menos propia. Quizás sepamos que esa araña, ese caballo, es inofensivo, que tomar de la botella no nos puede contagiar de una enfermedad venérea, o que las posibilidades de que la tierra sea plana son más bien bastante difíciles; queda claro que no se trata de un saber fáctico, sino de algo que toca un fantasma, en relación a un punto particular de nuestra trama, de nuestra propia historia como sujetos.

Otra escena en relación a este personaje capta muy bien que, a pesar de saber de la inexistencia del Otro, hay algo de la creencia que sigue aferrado, más allá del campo de la verdad. Por ello la considero una de las de las mejores frases de la serie, cuando la ex esposa le dice a Glass: “estuve durante 7 años tratando de demostrarte que no te iba a bajar los pantalones, me iba a llevar tu ropa y te iba a abandonar.” Cabe mencionar a esta altura otra cita de García (2007), en fundamentos de la clínica analítica:

un analizante es una persona que cuenta una película y que pregunta en qué lugar de esa película que cuenta está él. Ese analizante es un sujeto indeterminado que no puede nombrarse en lo que dice. Sé que estoy en la película, en algún lado, pero, ¿en qué lugar estoy? (p.87)

El trauma, como referíamos, se vuelve un concepto en dos tiempos, donde el tiempo 1 (t1) es el momento de marca, de cicatriz, en el encuentro del viviente con el lenguaje. A partir de allí, se instala un t1, que podríamos corresponder a la represión primaria. Luego, un segundo tiempo (t2), que es él quien resignifica el t1, por retroacción. Por ello, no todo evento es traumático en sí, poniendo en cuestión la tesis del estrés postraumático, y poniendo acento en aquello que tiene que ver con la historia particular, las marcas particulares de ese sujeto, de su singularidad.

Y esto es totalmente vigente para nuestros tiempos, con una incumbencia vital para la clínica psicoanalítica. Continuando la cita de García (2007, p. 87):

Como el analista tiene también su película, si no se dedica a ver cuál es la película del otro se va a dedicar a comparar la película propia con la del otro. Entonces si el otro viene con una película donde hay tres pistoleros en el *saloon* en vez de dos, pero en la película del analista hay dos, el tipo dice: “su problema es que hay un pistolero de más. Eso es lo que hacen los analistas de la realidad. Y hay que decir: no, es otra la película. ¿Por qué? Porque para Lacan la realidad está sostenida por el fan-

tasma (S/ losange a), cuando el fantasma no se sostiene, la gente se va de la realidad, es así de simple.

Si lo tomamos desde esta idea del fantasma, se puede ver, si nos dejamos enseñar por la poética de la serie, cómo la pantalla por la que Will Reeves ve transcurrir su vida, esa especie de guión cinematográfico, se repetirá continuamente durante su vida, ocasionando en más de una oportunidad, soluciones algo displacenteras. Es notable el detalle de cómo toma el apellido de Buss Reeves, ese superhéroe negro de su infancia; cómo toma la insignia policial, cómo el lugar de superhéroe, cuando la insignia policial cae.

Will vive una película que veía una y otra vez. No sale de la identificación a Buster Reeves. En el primer momento esto ya estaba, pero el pasaje por la pérdida familiar, la devastación y la masacre de Tulsa, podríamos tomar como el momento que hace operar allí su novela. Su vida será un intento de reparación de ese duelo por el objeto perdido.

De igual modo, si transportamos estos eventos, por ejemplo, a lo sucedido en la pandemia del COVID 19, podemos decir con justa razón que hubo un impacto masivo que ha llevado, por ejemplo, a un aumento de las consultas en los consultorios. Pero que cada consulta, necesita de un tratamiento que se adecue al punto donde, un evento general, se entrecruza con la propia trama subjetiva, y veremos ahí que cada sujeto goza y sufre de un modo distinto. No es sólo víctima de un mismo evento, porque allí no se encuentra lo transhistórico, lo universal de la pandemia. Es en el objeto, siempre singular, hacia donde podemos pescar algo de eso.

En ambos personajes, Will Reeves y Looking Glass, enfrentados a cataclismos históricos (la masacre de Tulsa el primero, y el calamar gigante el segundo) en los que rodean de cerca a la muerte, no dejan de contar con un factor singular, que les da un matiz inédito a sus propios casos, y los vuelve incomparables con los demás participantes de las mencionadas catástrofes.

Conclusión

7. *El final de Watchmen... y después*

Cabe destacar algunos elementos para pensar los finales... y lo que hay después. En la película de Warner, se observa que hay una serie de factores que evitan que se cierna la tragedia global. Esto es algo que no sucede, ni en el comic, ni en la serie de 2019, donde sí acaece el

evento catastrófico. De hecho, el comic termina con el cataclismo, mientras que, en la serie, se trata de un acontecimiento anterior sobre el cual se estructura el argumento.

En su estatuto de superhéroes, podríamos decir que cambian los Watchmen.

Aquellos personajes que sustituyen a los antiguos matamoros, a Dupin, a Superman y a los Minutemen, cambian también cada uno de ellos, como personas de época; cambia cada uno, con el suceder del tiempo, con las transformaciones globales, su visión sobre lo que es un héroe -sobre todo esto es evidente en el caso de Laurie Blake, que termina persiguiendo a todos los que se ponen un disfraz, o el Comediante que se une a las fuerzas militares-.

Luego, hay algo que no cambia en ellos aunque pasen 100 años, que está más del lado de un modo de gozar, de una invariante, lo que se repite en cada uno, la piedra en el zapato, como dice Miller (1998) en *El hueso de un análisis*. Por más que caigan calamares del cielo, aquello con lo que hay que arreglárselas que es la propia versión de la historia y el trauma: Will Reeves y su historia con las placas y las capuchas, Angela con su destino policial, Glass, entre la religión, las mujeres y los tentáculos de los calamares.

El pequeño a es la piedra que hay en todo camino de la palabra. En francés este pequeño a es el hueso. El hueso es una especie de piedra que hay en el cuerpo. (Miller, 1998, p. 17).

Entonces, algo cambia en el mundo, y nada cambia, en el final y después...

Es ese trauma inaugural sobre el cual cada sujeto da una respuesta subjetiva, de la cual es responsable en su consentimiento, porque la elección corresponde al terreno de lo inconsciente. Ante la pérdida del objeto, necesaria, se repite lo traumático de la experiencia y señala allí un destino con el cual debemos arreglarnos. De este modo podríamos decir que siempre hay un duelo por hacer.

Considero que la serie demuestra cómo, en las condiciones actuales, es imposible admitir una especie de maniqueísmo, de buenos contra malos. Esto es algo advertido hasta tal punto en los medios de entretenimiento y comunicación de masas, que proponen al respecto todo tipo de narrativas, películas y series en este sentido, y desde hace años. Si bien en un principio podían restringirse a algunos antecedentes, vinculados al complejo campo de la mafia, con *El padrino* (1972), y luego *Los Soprano* (1999) y *Analízame* (1999) como algunos de sus dispares exponentes. Esto luego se extiende expo-

nencialmente en el siglo 21: *Dexter* (2006), *Hankok* (2008), *Breaking bad* (2008), *Megamente* (2010), *Mi villano favorito* (2010), *GOT* (2011), *House of cards* (2013), *Better Call Saul* (2015), *The boys* (2019), *Suicide Squad* (2016), *Deadpool* (2016), *Avengers guerra civil* (2016), *The Joker* (2019), *Harley Queen -Aves de presa-* (2020), entre otras ...

Algo de la época ha requerido que, sobre todo de 1990 en adelante, empiecen a ser admitidos en los medios de entretenimiento y difusión de masas, este tipo de dilemas y antihéroes, que navegan desde hace varios años antes, principalmente, por las aguas bajas de la historieta, el noveno arte.

Esto nos ubica de lleno en la reflexión sobre la ética, puesto que ninguna de estas lecturas sobre series y películas, ninguno de nuestros "avances" en las nociones sobre la bondad, la maldad y sus vericuetos, nada de esto obstaculiza, por ejemplo, que, en tantos lugares del mundo, a sabiendas de sus contrapartes, las grietas sociales parecieran retornar a cierto recrudescimiento a posiciones del todo antagónicas, tan similares las que menciona Freud (1915) en sus ensayos "de guerra y de muerte", en los pueblos "más cultos".



Es una forma de continuar en presencia de la caída de los discursos, de cierta pulverización de las identificaciones al modo tradicional, lo que no significa desde ningún punto de vista que haya que revolver a un estado anterior de cosas. Nos preguntamos si lo que estamos encontrando a la vuelta de la esquina son nuevas ideologías o nuevos disfraces para viejas caras conocidas, los nuevos viejos amos.

¿Y qué propone el psicoanálisis ante ello? Un esfuerzo de poesía. Un modo de arreglárselas con la basura de cada uno. Con los restos, con esos desechos. No eliminarlos, ni suprimirlos, ni rechazarlos, ni forcluirlos. Tampoco circunscribirlos a una reacción frente a un evento exterior, sobre el que nada de nuestra historia previa tendría que ver. Esto es devolver, restituir, algo de

la propia trama subjetiva.

Aquello que de la psicogénesis de la que habla Freud, nos pueda situar de un modo distinto, advertidos de la muerte para soportar la vida (Freud, 1915, p. 301); un saber arreglarnos con aquello invariante de nuestra vida y que está relacionado con el objeto de nuestro afecto.

Y si el sujeto de lo individual es lo colectivo, quizás esta cita final sea un buen modo de contribución: _____

sacar música de un basural, no implicaba cambiar los objetos, ni el escenario, ni el mundo, ni la historia, implicaba encontrar el modo de que allí pueda nacer una obra de arte. Saber hacer con el vacío, saber hacer cada quién a su modo con el propio vacío... Tal es la obra de arte que el psicoanálisis nos propone. (Assef, en Wajcman, 2014, p.205)

Hacer el duelo por el objeto perdido –separación necesaria- nos pone un poco más a salvo de sufrir la deprimente omnipotencia “manhattaniana”.

Referencias bibliográficas

- Assef, J. (2013). *La subjetividad hipermoderna. Una lectura de la época desde el cine, la semiótica y el psicoanálisis*. Grama Ediciones.
- Balzac, H. (2015). *Las ilusiones perdidas*. Penguin Clásicos.
- Belaga, G. (2014). *Trauma, angustia, síntoma. Desafíos de la biopolítica*. Grama Ediciones.
- Borges, J. L. (1952-1972 [2011]). El ruiseñor de Keats. En *Obras completas 2*. Sudamericana.
- Carzoglio, L. y Marinario, S. (2022). *Shangai, esa otra Guerra*. <https://letraslibres.com/politica/shanghai-esa-otra-guerra/>
- Freud, S. (1927-1931 [2004]). El porvenir de una ilusión: El malestar en la cultura y otras obras. En *Obras completas*. Amorrortu Editores.
- Freud, S. (1914-1916 [2013]). Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico: Trabajos sobre metapsicología y otras obras. En *Obras completas*. Amorrortu Editores.
- García, G. (2007). Fundamentos de la clínica analítica. En *Serie intervenciones 1*. Otium Ediciones.
- Grinbaum, G. (2020). *Una mujer sin maquillaje*. Grama Ediciones.
- Kripke, E., Rogen, S., Goldberg, E., Weaver, J., Moritz, N., Shetty, P., Marmur, O., Trachtenberg, D., Levin, K., Netter, J., Rosenberg, C., Sgriccia, P., Sonnenshine, R. (productores ejecutivos). (2019-2022). *The Boys*. [Serie de Televisión]. Amazon.
- Lacan, J. (2012). Los escritos técnicos de Freud. En *El seminario de Jacques Lacan. Libro 1*. Paidós.
- Lacan, J. (2012). *Escritos 1*. Siglo Veintiuno Editores.
- Lacan, J. (2013). *Escritos 2*. Siglo Veintiuno Editores.
- Lacan, J. (2015). Aún. En *El seminario Jacques Lacan. Libro 20*. Paidós.
- Lindelof, D., Spezialy, D., Kassell, N., Williams, S., Iberti, S. (productores ejecutivos). (2019). *Watchmen* [Serie de Televisión]. HBO.
- Miller, J. A. (1998). *El hueso de un análisis*. Tres Haches.
- Miller, J.A. (2008). *Del Edipo a la Sexuación*. Paidós.
- Miller, J. A. (2016). *Un esfuerzo de poesía*. Paidós.
- Miller, J.A. (2015). EL racismo en la sociedad contemporánea. *Consecuencias. Revista digital de psicoanálisis, arte y pensamiento*, (16). <http://www.revconsecuencias.com.ar/ediciones/016/default.php>
- Moore, A. (1986) Relojero. “Watchmen”, No. 4/12. Dic. de 1986. DC. Versión electrónica.
- Moore, A. (1987) El abismo devuelve la Mirada. “Watchmen”, No. 6/12. Feb. de 1987. Versión electrónica.
- Nietzsche, F. (2014). *El ocaso de los ídolos*. Gárgola.
- Orlowski, J. (Director). (2020). *El dilema de las redes sociales* [Película]. Netflix. Página 12 (27 de octubre de 2022). “Los motivos de Putin para ordenar “una operación militar especial”. <https://www.pagina12.com.ar/403634-conflicto-rusia-ucrania-los-motivos-de-vladimir-putin-para-o>
- Ramirez, M. (2019). Los mundos de Watchmen. *Ética & Cine*, 9, (2), pp. 13-25. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/eticaycine/article/view/25087>
- Shakespeare, W. (2015). *Hamlet*. Penguin Random House Editorial.
- Snyder, Z. (Director). (2009). *Watchmen*. [Película]. Legendary Pictures, DC Entertainment.

Tendlarz, S. E. (1992) El uso de la ciencia. Extraído el 15/09/22 de: <http://www.silviaelenatendlarz.com/index.php?file=Articulos/Otras-tematicas/El-uso-de-la-ciencia.html>

Tendlarz, S. E. (2019). El sujeto cautivo por la guerra. *Revista AJAYU*, 17 (1), pp. 172–188. <https://ajayu.ucb.edu.bo/a/article/view/21>

Wajcman y otros (2014). *Arte y psicoanálisis. El vacío y la representación*. Editorial Brujas.

¹ En el ruiseñor de Keats, Borges se vale del argumento de Schopenhauer, en “el mundo como voluntad y representación” para decir que es más loco pensar que esa golondrina del nuevo período estival es otra que la del año anterior, o que el gato con el que juega es otro. Esta tesis la trabaja Miller (2008) en “el ruiseñor de Lacan”.