

ELYSIUM, EL FILME COMO RESPUESTA IMAGINATIVA DE LOS “DESHEREDADOS”

Rafael Arturo Chico Quintana*

RESUMEN

Este artículo hace parte de un proyecto investigativo cuyo objeto de estudio son las actualizaciones en el texto cinematográfico de una deficiencia de los discursos críticos postmodernos. Jean-Paul Margot (2007) la define como una dificultad para determinar en qué consiste nuestra manera específica de plantear el problema de la modernidad y de pensar la singularidad de la crisis actual de lo moderno. En este artículo analizamos la puesta *en discurso* del filme *Elysium* (Block, Blomkamp & Kinberg, 2013). Nuestro objetivo es comprobar cómo ciertas inconsistencias ponen en crisis la intención comunicativa del relato: la crítica frente a las políticas contemporáneas de inmigración de los países desarrollados y la situación de vulnerabilidad de los inmigrantes ilegales. El marco teórico y metodológico de este ensayo toma como sus principales soportes las contribuciones de la Semiótica del discurso, elementos de la hermenéutica de Paul Ricoeur, de la Semántica interpretativa de François Rastier y de la ética de Emmanuel Lévinas. Son de importancia, además, las teorizaciones acerca del *Ethos discursivo* propuestas por Ruth Amossy, Umberto Eco, Eduardo Serrano y el mismo François Rastier y las conceptualizaciones acerca del *sentido común*, planteadas en líneas básicas por Clifford Geertz y, con mayor precisión, por Teun A. Van Dijk.

Palabras clave: modernidad, crisis, Elysium, inequidad, desheredados

ELYSIUM, THE FILM AS AN IMAGINATIVE RESPONSE BY THE “DISINHERITED”

ABSTRACT

This article is part of a research project that analyzes the manifestations of a deficiency in the post-modern critical discourses of the cinematographic text. Jean-Paul Margot (2007) defines this deficiency as a difficulty in determining our specific way of posing the problem of modernity and in thinking the uniqueness of the present-day crisis of modernity. This article discusses the staging of the film *Elysium* (Block, Blomkamp & Kinberg, 2013). Our goal is to elucidate how certain inconsistencies bring the communicative intention of the story to a crisis: the criticism against contemporary immigration policies of developed countries and the vulnerability of illegal immigrants. The theoretical and methodological framework of this essay takes as its main contributions the semiotics of discourse, Paul Ricoeur's elements of hermeneutics, François Rastier's interpretative semantics, and Emmanuel Lévinas' ethics. Equally important are the theories about the *Discourse Ethos* proposed by Ruth Amossy, Umberto Eco, Eduardo Serrano and even François Rastier and the conceptualizations about *common sense*, put forward in an elementary way by Clifford Geertz and, more precisely, by Teun A. Van Dijk.

Key words: modernity, crisis, Elysium, inequity, “disinherited”

* Magister en Semiótica de la Universidad Industrial de Santander, Profesional en Lingüística y Literatura de la Universidad de Cartagena. Miembro del Grupo de Investigación Cultura y Narración en Colombia. Cartagena de Indias, Colombia. Correos electrónicos rafachicoquintana@yahoo.es, fito_ra-1976@hotmail.com.

I. PRESENTACIÓN

El presente artículo es el primero de un conjunto de trabajos en los cuales se asumirá el análisis e interpretación de un corpus conformado a partir de la selección de un pequeño grupo de filmes proyectados entre los años 2013 y 2015. Este corpus, que aún se encuentra en construcción, no se restringe a las producciones de un sector específico de la industria cultural del entretenimiento, como por ejemplo, el habitualmente llamado “cine comercial”. Nuestro criterio de selección responde más a un interés central: estudiar un fenómeno propio de lo que Jean-Paul Margot (2007, p. 200) llamó *modalidad exegética de la postmodernidad*, y es lo que para él comporta una deficiencia de los discursos críticos acerca de la *crisis de la modernidad*:

Hay en nuestra manera de plantear el problema de la modernidad, una conciencia que reconoce, desde el punto de vista todavía dominante de la filosofía de la historia de raíz hegeliana, el desplome de las ideas metafísicas, a la vez que éste le resulta inaceptable toda vez que la obliga a negarse a sí misma. Una conciencia tal tiende entonces a sublimar con algunos rodeos el mismo destino de las ideas metafísicas que intenta precisamente rebatir. (...) El verdadero “problema” está constituido sólo aparentemente por la manera como adquirimos consciencia del contexto en que nuestra modernidad está situada. Lejos de resolver la dificultad que hemos encontrado, el hecho de ser en extremo sensibles a lo que se podría llamar “los efectos de contexto” se transforma en un obstáculo insuperable para el intento de determinar en qué consiste nuestra manera *específica* de plantear el problema de la modernidad y de pensar la singularidad de la crisis actual de lo moderno. A decir verdad, sólo lleva a reconocer una falta de paso, una aporía, entre el proyecto de la Ilustración identificado con el proyecto tradicional de la modernidad, y el *proyecto genealógico, identificado con el proyecto postmoderno de la modernidad* (Margot, 2007, pp. 192-193).

Es de nuestro interés orientar la mirada hacia prácticas discursivas distintas a las priorizadas por Margot. Su minuciosa reflexión focaliza el discurso *exegético* de los *campos intelectuales*¹ de la filosofía, la literatura y la crítica literaria. A diferencia de él, nos urge un tipo discursivo y pequeño grupo de géneros textuales menos especializados, y, en consecuencia, con un *lector modelo* o *enunciatario*² más cercano a lo que queremos llamar el *hombre común*.³ Para nosotros, la exégesis crítica de la modernidad es conjunto complejo de hábitos discursivos asumidos con mayor o menor experticia teórica por

1 La categoría de *campo intelectual* es tomada del trabajo *Campo de poder y campo intelectual* de Pierre Bourdieu (Bourdieu, 1983).

2 Nótese aquí que hacemos una clara distinción entre el público o consumidor efectivo (*lector empírico*) y el sujeto destinatario del discurso, siendo este último una identidad discursiva competente para la comprensión del contenido enunciado en un texto específico. Esto tiene implicaciones, de las cuales se hablará más adelante. Para una profundización en aspectos de esta distinción ver los trabajos de Umberto Eco (1993), *Lector in fábula*, François Rastier (2005), *Situación de comunicación y tipos de texto*, y Eduardo serrano (1996; 2007), “La narración literaria. Teoría y análisis” y “Voces textuales y discursivas en Dolores, de Soledad Acosta de Samper”.

3 Al hablar de *hombre común*, queremos referirnos a un *lector modelo* o tipo de consumidor de filmes, cuya preparación académica no es especializada en los campos que le interesan a Margot. No desconocemos que el público real o efectivo no necesariamente carece de otro tipo de formación relativa a otros *campos intelectuales* que le permitan una comprensión y análisis profundo; pero, nuestra mirada se centra menos en este actor social extra-discursivo y, más en un presupuesto heurístico, sometido a prueba en esta primera entrega de nuestra investigación. Queremos dejar en claro que nos referimos a una categoría de consumidor ideal, en el sentido de identidad discursiva o *enunciatario*. Pensamos en la *representación modélica de un público amplio* con conocimiento de algunas reglas para interpretación o lectura de filmes; pero, y recalamos aquí, se trataría de un sistema normativo básico, propio de un cine sin mayores pretensiones experimentales o complejidades técnicas en su narración. No hablamos de producciones cinematográficas dirigidas a iniciados, como las obras de un David Lynch o algunas de Lars Von Trier.

diversas clases de enunciadores; lo que nos lleva a suponer que fuera de los campos intelectuales más especializados existan posturas y modos de tratar el problema de la crisis de la modernidad que o puedan dar continuidad a esa deficiencia descrita por Margot o, quizás —como quisiéramos saber—, superarla.

Ahora bien, como se mencionó antes, nuestro corpus se encuentra aún en construcción, y el criterio mismo que seguimos para componerlo, en fase de refinamiento. Por el momento, hablamos de un conjunto de seis obras. En el presente artículo, nos ocuparemos de una de ellas. De las otras cinco, nos ahorramos mención, ya que en un próximo trabajo, dedicado a tratar aspectos relativos al corpus y el criterio de selección se ofrecerán mayores detalles.

2. PRECISIONES ACERCA DE NUESTRO PUNTO DE VISTA (MARCO EPISTEMOLÓGICO)

Bajo la lógica del *sentido común*⁴ occidental moderno, fuertemente determinado por la tradición judeocristiana y los valores de la versión de modernidad predicada por la Ilustración, la concepción de *justicia social* va ligada, entre otras cosas, al ideal de la repartición equitativa de recursos y beneficios entre los miembros de una comunidad. Una de las formas de legitimación de tal creencia encuentra su apoyo en la presuposición de un conjunto de rasgos comunes que permiten concebir y tratar como iguales a todos los seres humanos, pasando por alto sus diferencias de credo, etnia, estrato socioeconómico, pertenencia a determinada cultura, etc. Lo que obedece a la primacía de un punto de vista que define lo humano en términos de naturaleza de un *actor* colectivo que incluye aparentemente a todos,⁵ al tiempo que demerita las diferencias a favor de una categorización exclusivista. Sobre este elemento característico del *punto de vista occidental moderno que nutre a su sentido común*, Clifford Geertz hace una crítica acerca de su validez heurística para la investigación social, y es que la tesis de una supuesta naturaleza humana esencial influyó fuertemente en las ciencias sociales, lo cual sucedió gracias al triunfo del sistema de creencias en el cual se originó la Ilustración. En lo que a nosotros compete, compartimos las observaciones de Geertz cuando cuestiona el

4 Por *sentido común*, se entiende aquí el sistema de conocimientos y creencias fundado en una racionalidad práctica y adaptable, capaz de superar las contradicciones e incompatibilidades internas. En esencia, el *sentido común* es una *dar por cierto o evidente* que permite a los actores sociales interactuar y resolver problemas de su cotidianidad sin tener la necesidad de aplicar revisiones críticas que dilaten las conductas de respuesta apropiadas a las diversas situaciones del diario vivir en un entorno cultural. Como ejemplifica Horacio Rosales (2008), si una cultura cree en los espíritus, dará explicaciones espirituales y fantasmagóricas a la aparición o desaparición de los objetos, de la salud y la enfermedad, de los seres queridos, etc. Más aún, el sentido común permite que en algunas sociedades el sincretismo religioso no colapse, pues este autoriza a venerar dos cultos incompatibles, encontrando congruencias muy difíciles de identificar por un actor social perteneciente a una cultura diferente. Como afirma Clifford Geertz (1994, pp. 93-116), el *sentido común* es importante en la vida de las sociedades, porque permite caracterizar el funcionamiento de las interpretaciones cotidianas que sirven para resolver los problemas de la vida de los sujetos. Ahora bien, es importante dejar claro aquí que el sistema de creencias que le conforman (conocimientos, opiniones, actitudes y normas) no necesariamente se debe entender como infundado. En este sentido, seguimos a Teun Van Dijk, cuando distingue claramente entre las creencias parcializadas de grupo (ideológicas) y las culturales, responsables de la coherencia de la estructura de las acciones, interpretaciones y evaluaciones que los actores sociales realizan. De hecho, Van Dijk, mejor que Geertz, especifica que el *sentido común* se nutre tanto de la tradición popular como de la ciencia, y un buen ejemplo de ello, según él, es el dominio público que tienen ciertos saberes científicos, obviamente simplificados de tal manera que para el actor social resultan comprensibles (Van Dijk, 2000, pp. 133-139).

5 La teoría semiótica del discurso define la elección como una estrategia cognitiva mediante la cual el enunciador responsable de la predicación (el ideólogo, el sujeto cultural, los aparatos institucionales, etc.) opta por escoger la serie de rasgos comunes como una manera de hacer inteligible los objetos y seres del mundo (Fontanille, 2001, pp. 111 - 114).

hecho de que para tal concepción de lo humano: “La enorme variedad de diferencias que presentan los hombres en cuanto a creencias y valores, costumbres e instituciones, según los tiempos y lugares, no tienen significación alguna para definir su naturaleza” (2003b, p. 44). Sin embargo, es necesario reconocer que la adopción de esta creencia, a modo de premisa, tanto en el terreno del *sentido común* como en el de algunos sistemas de pensamiento científicos y filosóficos llevó a la creación de discursos preferibles. Un ejemplo es el de los derechos humanos, una manera de *hacer-ser* lo humano que ganó tanta fuerza de obligatoriedad como para acabar intuyéndose en calidad de fundamental, estratificándose por encima de los códigos nacionales de derecho. Otro, y para nosotros de interés central en el presente ensayo, ya lo mencionamos, es el de *justicia social*. Mas, cabe matizar algo aquí. Si bien la importancia de este último discurso ha ganado la legitimidad que le brinda el ser capitalizado dentro del *sentido común occidental*, el que lo haya sido guarda una deuda no menor con otra fuente autorizada: el de la filosofía política, concretamente, la de John Rawls —alguien no menos influido por el sistema de creencias de la Ilustración—, quien, como es sabido, adoptó la teoría del contrato social como una de sus premisas fundamentales para la configuración de su célebre y respetada obra *Teoría de la justicia*:

Lo que he tratado de hacer es generalizar y llevar la teoría tradicional del contrato social representada por Locke, Rousseau y Kant, a un nivel más elevado de abstracción. De este modo espero que la teoría pueda desarrollarse de manera que no quede ya expuesta a las objeciones más obvias que a menudo se piensa que la destruyen. Más aún, esta teoría parece ofrecer otra explicación sistemática de la justicia que es superior, al menos así lo sostengo, al utilitarismo dominante tradicional (Rawls, 1995, pp. 9-10).

Para los fines de este ensayo, el concepto de *justicia como imparcialidad* propuesto por Rawls es de absoluta importancia, ya que tiene la ventaja de servir de intertexto para nuestras consideraciones finales (ver numeral 5). Sobre esto último es importante precisar ciertos aspectos clave de nuestro punto de vista. En primer lugar, vale aclarar que en el presente ensayo hacemos uso particular de la categoría de *sentido común*. Así como es de nuestro interés no el espectador sino *el hombre común*, el *sentido común* que aquí consideramos es el *configurado*⁶ en el texto. Creemos que en la puesta en discurso del filme *Elysium* (Block, Blomkamp & Kinberg, 2013) se actualiza una noción de la *justicia social* sustentada por este *sentido común* discursivizado. Esta se vería encarnada en las creencias (conocimientos, opiniones, actitudes y emociones)⁷ enunciadas por los personajes y el punto de vista de la instancia del discurso (la cámara como narrador), lo mismo que por las acciones. En segundo lugar, creemos que esta noción, a su vez, es en buena parte coherente con la postulada por Rawls. Para nosotros, es evidencia de

6 En *Tiempo y narración I*, Paul Ricoeur (2004, pp. 113-168) propone el modelo teórico de la *triple mimesis* para explicar cómo el universo de la cultura y sus estructuras son actualizados en el discurso. Éste corresponde a la *mimesis II* o *configuración* de la cual darán cuenta las hermenéuticas o *mimesis III* o *refiguraciones*. El universo de la cultura o *mimesis I*, corresponde a lo que él llama la comprensión previa del mundo de la acción. Este es un nivel de representación, por llamarlo de alguna manera, primario y compartido (público). Se habla entonces del *ser en el mundo*, contando con el tiempo como una dimensión de realización en lo público de lo simbólico. Esto es compatible con la concepción de cultura tratada por Geertz en *La interpretación de las culturas* (2003). Desde nuestro punto de vista, consideramos a esta última un orbe compuesto por los sistemas de creencias —haciendo uso aquí de una de las categorías de Van Dijk (2000) — que cohabitan en un mismo universo cultural, pero, más ampliamente, por las estructuras del *sentido común*; entre ellas, los estereotipos y los clichés —aquellos estudiados por Amossy y Herschberg Pierrot (2001).

7 Usamos aquí la taxonomía de creencias propuesta por T. A. Van Dijk en *Ideología Una aproximación multidisciplinaria* (2000, pp. 35-45, 51-69).

ello, por ejemplo, la manera en la cual se actualizan, en el enunciado cinematográfico, dos de los *semas*⁸ constitutivos del discurso de *Teoría de la justicia*: /derecho/ y /deber/. En tercer lugar, este simulacro discursivo de *sentido común* no lo circunscribimos a los límites de los principios rawlsianos; por el contrario, es, como ya dijimos, *configuración* en el relato cinematográfico de algo mucho más complejo: el *sentido común occidental moderno*. De este último, ya hicimos algunas acotaciones a inicios de la presente exposición, al referirnos al punto de vista que le rige. Cabría agregar aquí que, dada la influencia que sobre él tiene el sistema de creencias ilustrado y su versión de la modernidad, otro discurso vendría a componerlo: el del valor del *progreso*. Como explicaremos más adelante, este valor entra en conflicto, en la puesta en discurso de *Elysium*, con la noción de *justicia social*. Hecho que nos permite calificar el filme como una versión no especializada de eso llamado por Margot (2007, pp. 192-193) *modalidad exegetica de la postmodernidad*. Ello se visibiliza, creemos, en la coincidencia existente entre el modo en el que se representa negativamente el progreso científico, técnico, económico en el universo narrativo del filme *Elysium* y las concepciones de voces más autorizadas, por ejemplo, la Edgar Morin: “Digamos, que el cuádrimotor constituido por ciencia, técnica, economía y beneficio, que se suponía iba a conducir al progreso, propulsa hoy en día la nave espacial Tierra sin ningún piloto, y lleva consigo una doble amenaza: la de la biósfera y la destrucción (...)” (2010, p. 36).

Ahora bien y pese a ello, la forma en la cual este valor es capitalizado dentro del *sentido común*⁹ difiere muy poco de la tradicional evaluación que ha recibido dentro del marco de cultura occidental moderna. Como se explicará en los apartados dedicados al análisis (ver numerales 4.1 a 4.3), si bien, en el relato, se actualiza el conflicto entre los discursos de los valores en cuestión, pareciera que los actores involucrados resolvieran la incompatibilidad en favor de la conservación de ambos (ver numerales 4.2 y 4.3). De este modo, el valor del progreso retiene su sentido positivo, el cual se aproxima al predicado por el progresismo occidental moderno: “el progreso es impulsado por el desarrollo de la razón, la ciencia y la educación. Era evidente que la razón no podía más que progresar, que del mismo modo la ciencia y la educación no podía aportar más que ventajas” (Morin, 2010, p. 35). Esto es algo descrito con mucha precisión por Bolívar Echeverría:

8 François Rastier (2005, pp. 47-108) define el concepto de ‘sema’ como rasgo semántico mínimo que compone la estructura paradigmática de los morfemas o cadena de ellos (palabras → sintagmas → textos). Él establece una clasificación basada en nociones de inherencia y aferencia. Con lo primero, alude aquellos rasgos significativos que provienen de aquellos paradigmas semánticos normalizados dentro de los usos comunes de la lengua, la llamada denotación. Lo segundo alude aquellos rasgos adquiridos gracias a un uso particular del lenguaje. En el caso de Rawls, los *semas* arriba mencionados establecen recias isotopías que garantizan la coherencia global de la obra. A decir verdad, el cuerpo completo de *Teoría de la justicia* podría mirarse como una compleja recurrencia de tales *semas* en las cadenas argumentativas tejidas por Rawls; lo cual tiene un efecto adicional, y es el de responder al interés prescriptivo que anima a la enunciación de la obra. Nos referimos a la fuerza de obligatoriedad implicada en las isotopías (modalidad deóntica del discurso: *deber-hacer* lo justo, entendido como respeto y cumplimiento al derecho del actor social y cumplimiento de las normas garantes de la equidad). Esto es claramente visible, por ejemplo, en enunciados tales como “Cada persona posee una inviolabilidad fundada en la justicia que ni siquiera el bienestar de la sociedad en conjunto puede atropellar” (Rawls, 1995, p. 17). Sin embargo, es necesario reconocer que Rawls hace algunas concesiones en ciertas circunstancias. Una de ellas es de nuestro interés y viene definida por la emergencia de un tercer sema, el de /voluntad/. Este presta base a su tesis de los llamados *actos supererogatorios*, los cuales implican la “desactivación” (potencialización) de la fuerza obligatoria asociada a la isotopía del /derecho/. Ello se figurativizaría, en ciertos casos, en la asunción voluntaria del sacrificio del propio bienestar y libertades en favor del bien común (Rawls, 1995, pp. 117-118) —cosa que como explicamos en el numeral 5, se actualiza en los programas del protagonista del filme.

9 Aquí, quisiéramos remarcar que, si bien nuestra exposición pareciera enfocarse en una caracterización de un elemento constitutivo del *sentido común occidental moderno*, es nuestro deseo elaborar una descripción de cómo, creemos, se “refleja” en la puesta en discurso del filme. La comprobación de ello será objeto de los apartados dedicados al análisis.

El progresismo puro se inclina ante la novedad innovadora ('modernista') como ante un valor positivo absoluto; por ella, sin más, se alcanzaría de manera ideductible lo que siempre es mejor: el incremento de la riqueza, la ampliación de la libertad, la profundización de la justicia, en fin, las 'metas de la civilización'. En general, su experiencia del tiempo es la de una corriente no sólo continua y rectilínea sino además cualitativamente ascendente, sometida de grado a la atracción irresistible que el futuro ejerce por sí mismo en tanto sede de la excelencia (2000, pp. 152-153).

Como bien lo explica Echeverría, lo que el progresismo implica es un tipo de convicción que *potencializa*¹⁰ la racionalización crítica sobre lo preferible de tal absolutización. Bajo esta operación no sólo se *realiza* la fiducia, se constituye como sistema de creencias del *sentido común*,¹¹ el actor social es modalizado pasionalmente como un sujeto a la espera. Estas condiciones son las que permiten ver el progreso como lo que Margot llama una idea metafísica y los postmodernos, un metarrelato.

Todo esto, desde nuestro punto de vista, se identifica con la actualización de un viejo motivo e ilusión humana: el del *locus amoenus*. En la puesta en discurso de *Elysium* (Block, Blomkamp & Kinberg, 2013), buscaremos comprobar cómo esto se hace coherente con asunción acrítica de cierto conjunto de oposiciones: justo vs injusto, humanismo vs capitalismo irracional, naturaleza vs civilización, tradición vs innovación, superstición vs ciencia, modernización vs estancamiento tecnológico, bienestar vs miseria. Como se verá más adelante, dichas oposiciones figurativizan en la configuración del espacio, cierto conjunto de enunciados lingüísticos y acciones (ver 4.3 y 5). Sobre todo, el espacio es el más fuertemente estructurado en torno a los semas tímicos implicados en estas oposiciones (/euforia/ vs /disforia/). Ello impulsa a la puesta en marcha de programas narrativos de renuncia y escape del espacio disfórico. Al actor que realiza dichos programas, hemos decidido llamarlo "los desheredados".

Ahora bien, lo importante aquí es destacar que al estar todo ello regulado por las operaciones del *sentido común* adoptado por dicho actor, los proyectos de este mismo quedan inducidos por la ilusión de un *locus amoenus* reinventado a través de la ciencia, la tecnología y la técnica: la estación espacial *Elysium* como realización de las promesas del progresismo. Como se explicará más adelante, la espera de los "desheredados" se encuentra atada al deseo de conjunción con el *supremo bien* que esta representa (ver 4.3). Este *bien*, como explicaremos más adelante, se muestra como inalcanzable para "los desheredados", dado que se encuentra en posesión del antisujeto. Quien, a su vez, figurativiza en la forma del grupo social que ostenta el poder político, económico y bélico. Esta situación, configura el *ethos*¹² de "los desheredados" en torno a unos pocos semas

10 El término 'potencialización' es tomado de la semiótica del discurso y alude a uno de los modos de existencia semiótica. Específicamente se refiere a uno de las operaciones de la puesta en discurso. A través de ella, los sistemas de valores, creencias, etc. son puestos fuera del campo de presencias del discurso; es decir, se dejan de enunciar, sea por razones estratégicas o por considerarse redundantes (Fontanille, 2001, pp. 58-59, 237-244).

11 La constitución del *sentido común* implica un proceso de simplificación dado a través de tres operaciones: elisión de la complejidad de argumentos sustentadores, generalización de proposiciones, *potencialización* de secuencias de razonamientos autocríticos. Esto resulta necesario para la estructuración del *sentido común* como una teoría directa, inmediata, irreflexiva y no científica que se instituye como autoridad a partir de la cual los actores sociales pueden construir sus interpretaciones acerca de la vida cotidiana y de sus experiencias vitales, sin pasar por arduas racionalizaciones que dilatan sus respuestas frente a las urgencias impuestas por el mundo de la vida y el *deber-ser* y *hacer* en sociedad.

12 El concepto de *ethos* es manejado aquí desde una perspectiva semiótica discursiva; es decir, para nosotros, el *ethos* constituye la representación de la persona (identidad discursiva) (Amossy, 1999; Maingueneau, 1996), dada como resultado de la puesta en discurso. Lo que llamamos puesta en discurso debe ser entendido como toda forma de acto enunciativo regido por un punto de vista, discurso en acto, que acaba por ser significativa para alguien. Esto incluye no sólo el acto comunicativo en lenguaje verbal,

fundamentales: /víctima/, /impotencia/, /demanda/. A su vez, esto tiene su correlato en la configuración de otro *ethos*, el del protagonista, quien es instalado como sujeto responsabilizado para ejercer la acción *supererogatoria* del sacrificio, no sin tener ella resonancias del mito judeocristiano de la predestinación hacia tal acción (ver 3 y 4.1).

Llegado a este punto de nuestra exposición, queremos dejar en claro uno de nuestros objetivos centrales. Es nuestro interés afirmar cómo esto último conlleva a una deficiencia del discurso exegético de *Elysium*. Algo que identificamos como un rasgo cuestionable del *ethos* de “los desheredados”, y que desde nuestro punto de vista, pone en crisis la intencionalidad de la puesta en discurso del filme (ver 5). Creemos que a despecho de la evaluación positiva de la que son blanco los “desheredados” y sus intereses, el discurso comporta una deficiencia que desacredita tal evaluación. Algo que, según creemos, toma forma en una actitud: la carencia de determinación para solucionar los propios problemas, poniendo la esperanza en el Otro que se ofrece como actor que asume la responsabilidad a costa del propio perjuicio. Algo que va ligado con el *ethos* de los desheredados (ver 4.2).

3. ACERCA DE LA ELECCIÓN DE NUESTRO OBJETO

Tomar el filme *Elysium* (Block, Blomkamp & Kinberg, 2013) como objeto de análisis e interpretación deriva de nuestro interés en el tipo de consumidor (lector modelo o enunciatario) al cual va dirigido. Hablamos concretamente del *hombre común*. Este se identificaría con la imagen discursiva (*ethos*) de un público amplio, sin mayor formación académica y sin mayor iniciación en técnicas narrativas cinematográficas avanzadas y/o experimentales. Esto se debe a que, si bien el filme aspira a proyectarse como un discurso crítico acerca de las aporías del proyecto modernizador capitalista, la desigualdad social, la violación al discurso de los derechos humanos y la inequidad en la repartición de los beneficios del progreso, se opta por la simplificación de las operaciones de la enunciación. Las argumentaciones complejas son elididas (simplificación de los diálogos) y se acude a una narración básicamente lineal, haciendo algunas concesiones. A largo del relato, se incrustan algunas analepsis explicativas y prolepsis. Estas últimas son presentadas como anuncios proféticos de la restitución del orden de la *justicia social* y la repartición igualitaria de los beneficios del progreso, a través de la *acción supererogatoria* del sacrificio del protagonista (ver 4.1). Se suma a ello la escogencia del género textual. El filme obedece, por un lado, a las lógicas de puesta en discurso del cine de acción: secuencias de rápido desarrollo cargadas de las emociones de la persecución, la defensa y el ataque, secuencias de pelea embellecidas con coreografía marcial confeccionada a partir elementos del *Krav magá* y el esgrima japonés, desarrollo de escenas donde prima el uso de la artillería pesada para figurativizar la supremacía del poder de los actores en determinadas situaciones, etc. Todo ello se enmarca dentro de una *escenografía*¹³ fabricada a partir de las reglas de composición del cine de ciencia ficción: recreación de un universo narrativo futuro; en el caso concreto de *Elysium*, es distópico, pero cumple con la norma clásica de la presentación del avance tecnológico como realización del progreso científico

sino también otras formas de lenguaje (Fontanille, 2001, pp. 217-247).

13 Por ‘escenografía’, entendemos el uso estratégico de un género textual; es decir, su puesta al servicio de la intencionalidad de la puesta en discurso de un texto en específico. Dicho uso, implica su subordinación a un género primario (Maingueneau, 2009, pp. 59, 79-82). En nuestro caso, el primario sería el de acción en cuanto realiza uno de sus tópicos centrales: la restauración de un orden a través de la violencia legítima dirigida en contra de la integridad del antisujeto.

y tecnológico humano (despliegue generoso de los efectos especiales).

Nuestro interés en el *hombre común* halla fundamento en una premisa básica: a mayor simplificación de la puesta en discurso, más amplio es el público al cual se dirige. A partir de esta premisa y considerando el género y la *escenografía*, formulamos una conclusión acerca del gusto del *hombre común*. Este se identificaría con las preferencias asociadas al cine comercial o de consumo masivo. En otras palabras, todo esto nos permitiría inferir que el filme evidencia el gusto de lo que la mayoría acoge. Así, pues, podemos llegar a proponer, en primera medida, que si el texto tiene acogida es porque los sistemas de valores predicados a través de él gozan de vigencia y aceptación en esa mayoría que consume este tipo de historias o productos culturales. En segundo lugar, podemos afirmar que si el mismo goza de tal vigencia, se debe a su carácter de representación en el discurso cinematográfico de las actitudes que los consumidores tienen frente al mundo, sus problemas (sociales y personales) y el papel jugado por el Otro dentro de las interacciones sociales. Una objeción se nos podría hacer: ¿y qué pasa con géneros como el del cine de terror, se podría sugerir que también responden a lo mismo? A la formulación de esta pregunta, sería factible replicar su pertinencia real, dado que aquí tratamos de un género y *escenografía* diferentes, las cuales responden a una intencionalidad muy particular: elaborar una crítica hacia uno de los problemas de la crisis de la modernidad, la injusticia social. Ahora bien, no negamos aquí la posibilidad de satisfacer tales inquietudes, pero hacerlo escaparía a los objetivos del presente ensayo.

Volviendo sobre nuestro razonamiento acerca del *hombre común*, un ensayo muy sugerente de Umberto Eco nos presta bases para sustentar nuestras últimas conclusiones. En sus observaciones acerca de un *filme* de culto, afirma:

Porque se percibe vagamente que los clichés hablan entre sí y celebran la fiesta del reencuentro. Del mismo modo que el colmo del dolor alcanza la voluptuosidad y el colmo de la perversión roza la fuerza mística, el colmo de la banalidad deja entrever un edificio de lo sublime. Algo ha hablado en lugar del director (Eco, 2012, p. 285).

Eso que habla en lugar del director, a despecho del carácter banal que le esigna Eco, son el conjunto de predicursos que han acabado por *prefigurar* el universo cognitivo del consumidor de productos culturales del cine de consumo masivo. Universo lleno de reiteraciones, reciclajes, reincidencia en personajes, roles, *motivos*, pasiones, etc. Algo que, en gran medida, es regulado por el género textual, ya que este no solo predetermina las posibilidades de estructuración del texto cinematográfico (sintaxis del filme como totalidad multimodal), sino también el catálogo disponible de temas, *motivos*, estereotipos y clichés que vendrán a componer dicha sintaxis (paradigma del filme); por ejemplo, la polarización entre /bien/ y /mal/ o /civilización/ vs /barbarie/ —esta última institucionalizada por el padre de los géneros cinematográficos hollywoodenses, el *western*—. Así, pues, el filme como texto es materialización de lo que se puede enunciar, lo que se debe enunciar, del cómo se debe enunciar, pero también de lo que el *hombre común* desea consumir. Desde una perspectiva psicoanalítica, Pérez La Rotta toca este asunto, sin perder de vista el fenómeno de la tensión dada entre las necesidades capitalistas de la industria (oferta) y las necesidades actualizadas en las expectativas de

consumo (2003, p. 202).¹⁴ En sus palabras, nunca antes, como lo hace el cine hoy, “se había institucionalizado un sistema de referencias ilusorias en el que las masas encuentran la medida —social, política, sociológica— de su propia realidad” (Pérez La Rotta, 2003, p. 201). Esto se debería a que, según él, aún existiendo un uso estratégico comercial de las expectativas de las masas, “el hombre es deseo y, al mismo tiempo, insatisfacción de ese deseo; (...), es deseo del deseo” (2003, p. 200), lo que implica que, por medio de la ficción, el consumidor alcanza su verdadera dimensión de ser, porque aún siendo una forma de evasión momentánea de los límites y condiciones del mundo cotidiano, a través de la experiencia de la recepción del relato cinematográfico (*texto enunciado*)¹⁵ se retorna a ese mismo mundo para descubrir que “dentro de esos límites y condiciones, hay muchas vidas agolpadas, variadas tendencias que interesan sobremanera y operan en nosotros” (Pérez La Rotta, 2003, p. 200). Así, pues, desde su perspectiva, la proyección y el consumo del filme operan como constituyentes de una situación de comunicación a través de la cual se cumple, desde el punto de vista del consumidor, lo que nosotros llamamos la *realización simbólica*¹⁶. Esta *realización* supone la conjunción con los objetos descriptivos (estereotipos, clichés, motivos, pasiones, etc.) en los que se tematiza eso llamado por Eco (2012, p. 285) el reencuentro. Pérez La Rotta ilustra esto con su análisis del filme *La rosa púrpura de El Cairo*. Según explica, la productora del filme *realiza simbólicamente*, a través de un relato de ingenuidad romántico-amorosa, las carencias del espectador del filme (Cecilia) que desea ese mundo como oposición evasiva a la situación sociohistórica de su mundo cotidiano, signado por las dificultades de la crisis económica y el machismo: “complejidad del ver, una dialéctica de la evasión en una sociedad que afronta la crisis y el desempleo y se refugia en las historias fáciles que nada tienen que ver con este mundo (...)” (Pérez La Rotta, 2003, p. 206). Cabe anotar que, si bien los argumentos de Pérez La Rotta aspiran a dar explicación a un fenómeno relativo a un *nivel de pertinencia semiótica* por encima (envolvente) del *texto enunciado*, las estructuras figurativas y semionarrativas por él analizadas no se encuentran fuera de las fronteras del simulacro enunciado, proyectado ante el espectador. Así, pues, la protagonista,

¹⁴ Las consideraciones acerca de dicho fenómeno las toma Pérez La Rotta del Edgar Morin de *El cine o el hombre imaginario*.

¹⁵ La teoría de los *niveles de pertinencia semiótica* (Fotanielle, 2014, pp. 29-94) constituyen el esfuerzo de la investigación semiótica por ampliar el campo de los objetos de análisis para “cuestionar los límites del objeto de la disciplina” y así superar el abuso de la metáfora del texto, con la cual se tendía a categorizar los objetos de estudio de la investigación, lo que Fontanille llama “textualización” (2014, p. 22). Bajo este nuevo enfoque, la investigación semiótica se abre al estudio de las semióticas-objeto, considerando así las particularidades de ese objeto que se construye en la práctica del análisis y la teoría que le guía. Es así, que la investigación semiótica asume una mirada que le lleva considerar el plano de la expresión y no sólo el del contenido; de este modo, por ejemplo, además de objeto tradicional, *texto enunciado* como sistema de signos, el análisis puede considerar el nivel envolvente de los *objetos materiales* que soportan a dicho sistema y, a su vez, también el nivel superior a este, el de la *escena predicativa*, que, en el caso de cine como práctica cultural comprendería la producción y la recepción del filme como situación que involucran las intencionalidades intencionalizadas por los géneros cinematográficos.

¹⁶ Lo que aquí entendemos como ‘realización simbólica’ es un préstamo de la categoría desarrollada por la Dra. Marguerite Sechehaye (1958) en su propuesta psicoterapéutica, la cual fue aplicada al conocido caso René, joven hebefrénica que experimentó una recuperación satisfactoria gracias a dicho método. En esencia, lo que aquí tomamos prestado es el postulado de que al sujeto aquejado de necesidades fundamentales insatisfechas se le debe ayudar a cumplir estas efectivamente durante la cura. Ello a través de la simbolización de experiencias donde existe congruencia entre el objeto que satisface (por ejemplo, el pecho materno) y su símbolo (las manzanas, en el Caso René). Para algunos psicoanalistas esto fue posible gracias al pensamiento mágico que rige el mundo esquizofrénico. Desde nuestra postura, el asunto entraña un fenómeno semiótico. Creemos que la *realización simbólica* no se circunscribe al plano del caso patológico. En la vida cotidiana, los sujetos socialmente competentes buscan realizar sus expectativas y búsquedas de objetos de valor, lo cual no necesariamente coincide con materialidades, sino con construcciones semióticas asumidas por el actor social como fundamental o, por lo menos, codiciadas. Las modas que dictan códigos de vestimenta relacionadas con el valor de la elegancia y la buena imagen pública y la realización personal del emprendedorista se encuentran entre los ejemplos de ello, y creemos que la conjunción con los mismos retribuye con la misma fuerza que para el caso René lo hicieron figuras como las de la manzana o la del sistema simbólico de los muñecos creado durante la famosa terapia de la Dra. Sechehaye.

Cecilia, no es en modo alguno el *lector empírico* o espectador real del filme. Este capta la experiencia de recepción del *enunciatorio*, la *realización simbólica* configurada en el texto. De la misma manera, nuestras conclusiones acerca de la *realización simbólica* del *hombre común* no escapan a los límites del *texto enunciado*. Lo que nos interesa no es emitir un juicio generalizador acerca universo cultural en determinado momento social, histórico, ideológico y cultural, al menos no como un teoría sociológica universalizante. Buscamos explicar un fenómeno tal como se *configura* en el nivel que aquí nos ocupa. Esto no quiere decir que nuestro enfoque evada el proponer una explicación sobre un fenómeno de la producción y consumo de textos cinematográficos; más bien, analizamos indirectamente lo que ocurre en ese *nivel de pertinencia* envolvente, tal como es representado en el *texto enunciado* gracias al punto de vista del *enunciador*. Lo que aquí es asunto de interés, más específicamente, se relacionan con las resonancias generadas por la puesta en *discurso* de un *motivo* fuertemente cargado de tinte ideológico y de resentimiento frente al incumplimiento del discurso de la *justicia social*, algo que bien amerita una descripción previa.

4. ANÁLISIS

4.1. El sacrificio y los “desheredados”

La segunda obra del director y guionista Neill Blomkamp sale a la luz en el 2013. Su historia se ambienta con tintes semiapocalípticos en un futuro medianamente lejano. La sobrepoblación, la depredación del medio ambiente a causa de la industrialización y las formas de vida del consumismo llevaron el planeta a un estado límite, donde los recursos escasean y los sectores menos favorecidos por el sistema capitalista —compuestos por el total de la población de La Tierra— deben vivir en condiciones casi cercanas a las de cualquier típico barrio periférico (favelas, comunas, invasiones, etc.). El orden público es muy similar al de este tipo de barrios; sin embargo, existen fuertes sistemas de control y vigilancia que mantienen a raya los intentos de resistencia. A todo este escenario, se opone un espacio de riqueza y plenitud, un *locus amoenus* fabricado y eficientemente distanciado de La Tierra gracias a los enormes avances tecnológicos, con cuyas ventajas cuenta una élite archimillonaria. Tal espacio da nombre a la película y su carga simbólica no rehuye las alusiones intertextuales al mito griego de los Campos Elíseos, un lugar de eterna existencia dichosa y feliz reservada a las almas virtuosas y a las de los héroes. La resonancia del mito en el filme no deja de ser explícita en lo que respecta al estado de plenitud y garantía de una vida rodeada de todos los elementos necesarios para satisfacer una existencia larga y llena de confort, tanto así que se cuenta con un sofisticado sistema de salud que garantiza la curación de cualquier enfermedad y la prolongación indefinida de la juventud. Mas, la alusión sólo llega hasta allí. La *puesta en discurso* semisimboliza el mito, incluyendo elementos diferenciales: la élite para la que se reserva este *locus amoenus* goza menos de dignidad heroica y/o ética y más de poder adquisitivo e intereses capitalistas contrarios al respeto a la dignidad y la vida de los pobladores de La Tierra, quienes, en su mayoría, componen la mano de obra necesaria para mantener en funcionamiento las fabricas y demás empresas que hacen posible la existencia de *Elysium*. Muestra de ello es una de las secuencias clave para el desarrollo de la historia. Se trata del momento en el cual se le ordena al protagonista, Max, arriesgar la vida para reparar un desperfecto mecánico

que está afectando la línea de producción en una de las fábricas que los ciudadanos de *Elysium* tienen emplazadas en La Tierra. El protagonista obedece muy a su pesar, pues ha sido amenazado con el despido. Cuando logra solucionar el problema, queda encerrado en una cámara que le expone a radiación perjudicial. La dosis es suficiente para condenarle a una muerte dilatada, mas no muy extensa en el tiempo, en cuestión de algunos días todos sus órganos fallarán. La compañía, obviamente gerenciada por un elysiumiano, toma la decisión de despedirle, dándole en compensación una medicina que hará menos dolorosa su agonía.

Este detalle da una idea de lo que es *Elysium* en el fondo. Más que simplemente un remanso de paz y felicidad, es una inmensa fortaleza que gravita en torno a La Tierra, protegida por sistemas de seguridad y de respuesta bélica que impiden el acceso a personas diferentes a sus ciudadanos —algo que es *realización* de eso llamado por Umberto Eco (2012, pp. 150-151) medievalización del espacio. Estos sistemas son muy eficientes, hasta el punto de incluir un pie de fuerza en la misma Tierra. Dicha fuerza cuenta con toda la autorización para reprimir, sin ningún escrúpulo, cualquier intento de los terrícolas por acceder al espacio salvaguardado de *Elysium*. De hecho, es precisamente el intento del protagonista por viajar a toda costa lo que constituye el núcleo central de la historia. Este busca sanarse, utilizando uno de los dispositivos de curación con los cuales cuentan los elysiumianos: una cámara de curación que se activa con un código de identificación hallado en el brazo de cada ciudadano de *Elysium*. En su búsqueda, le ayuda, por conveniencia, un grupo de resistencia que se ocupa de transportar clandestinamente y con identificaciones falsas a aquellos terrícolas que deciden desafiar los sistemas de exclusión de *Elysium*. Estos viajes son, de por sí, empresas casi absurdas, ya que si no son destruidos en pleno vuelo, son devueltos a La Tierra una vez pisan la verde y paradisiaca superficie de la estación espacial. Sin embargo, la búsqueda del protagonista viene acompañada de un elemento subversivo y redentor. El grupo que apoya le pide a cambio ayuda para secuestrar a uno de los ciudadanos de *Elysium*, casualmente es el gerente y dueño de la empresa para la cual laboraba. Desean información importante de este actor relacionada con la seguridad de *Elysium*; cosa que obtienen, sumada a un beneficio agregado e inesperado. Lo que el empresario sabe podría cambiar el orden, hasta el punto que la barrera social excluyente impuesta sobre los terrícolas sería eliminada. Pero el precio de esa información es alto. Esta debe ser descargada del cerebro del gerente y transmitida al del protagonista mediante sofisticados medios tecnológicos de los cuales dispone el grupo de resistencia. Ahora bien, dicha información se encuentra protegida por una especie de sello que impone, a quien la posea, la condición necesaria de morir a cambio de ser descargada en un computador o cualquier otro medio. Esto resulta sugerente si se considera una de las secuencias iniciales del filme. Esta es una secuencia introductoria donde se escenifica la infancia del protagonista, Max. En ella, se le muestra deseando ir a *Elysium*. Todo sucede en el ruinoso espacio de un barrio terrestre y un orfanato regido por una orden religiosa católica. Una de las monjas amonesta a Max por haber robado y, en medio de su amonestación, reconoce el *objeto del deseo* de Max: ahorrar a toda costa para ir a vivir a *Elysium*. Lo interesante es lo que le dice la religiosa en un perfecto español: “Ese lugar no es para ti ni para mí”. A ello, el niño responde con un español no tan bueno: “No es justo hermana. ¿Por qué no puedo ir?”. La religiosa responde con abnegación: “A veces, en la vida, suceden las cosas y sólo hay que aceptarlas. Pero una cosa sé con seguridad: eres una persona muy especial. Un día vas a hacer algo maravilloso. Naciste para ello” (Block,

Blomkamp & Kinberg, 2013).¹⁷ Ese maravilloso acto consiste básicamente en sacrificarse por los demás, descargando la información mencionada.

En el clímax de la historia, el diálogo encuentra su resonancia con un paralelismo, una *analepsis* donde el personaje recuerda otra parte de la conversación con la religiosa: “Todos tenemos algo especial Max. Algo que ya estamos destinados a hacer. Algo para lo que ya nacemos” (Block, Blomkamp & Kinberg, 2013, 01:39:24). El recuerdo es significativo, considerando que el momento de su ocurrencia es precisamente coincidente con el acto del sacrificio. Un tercer paralelismo y una *analepsis* que ya no tiene que ver con el recuerdo del personaje, pues este ya ha muerto, se inserta en medio de una secuencia donde miles de naves médicas viajan desde *Elysium* hasta La Tierra para curar a los ahora nuevos ciudadanos de la estación espacial (la totalidad de la población terrestre, ahora incluida gracias al *software* descargado desde el cerebro de Max). En esta, la monja le dice a Max: “Vez lo hermoso que nos parece desde aquí”, señalando hacia *Elysium*. “Pues ve lo hermoso que nos vemos desde allá”, entregándole un pequeño portarretratos con la imagen de La Tierra vista desde su órbita. La monja se lo ha regalado para que Max “No olvides nunca de donde vienes” (Block, Blomkamp & Kinberg, 2013, 01:42:06).

Como se habrá notado otro intertexto resuena en el *filme*. La *puesta en discurso* invoca el *motivo* del acto sacrificial, pero lo llamativo es que se manifiesta al tiempo que emergen, en el sujeto responsabilizado de su ejecución, las dudas y el interés en la meta personal, lo cual elude la abnegación y el conocimiento pleno del destino. El mito judeocristiano, si hace su presencia, lo hace sólo en los momentos de la revelación —los paralelismos antes mencionados.

4.2. Los ecos del mito sacrificial: semisimbolización de la acción supererogatoria

Esta particular mediación imprime en el *filme* un rasgo diferencial, el cual se focaliza en la estructuración del *ethos* del protagonista. La *puesta en discurso* actualiza menos una identidad y más su *identificación*.¹⁸ Lo interesante es el carácter plenamente narrativo de ello, pues el *ethos* del Max configurado en las secuencias finales acaba por ser éticamente diferente a sí mismo o, más precisamente, a su *ídem* inicial,¹⁹ hasta el punto de traicionar las metas personales. En el clímax de la historia, Max dice a su gran amiga, que espera junto a una de las cámaras de curación, dentro de la cual ha ubicado a su hija enferma de un caso terminal de leucemia: “*I’m gonna have to break my promise. I can’t make it back up there*” (Block, Blomkamp & Kinberg, 2013, 1:38:12). El sentido de esta afirmación evidencia toda la carga ética de la *transformación*.²⁰ Siendo una renuncia completa a las

¹⁷ El diálogo ocurre entre los tres minutos y cuarenta y dos segundos y los cuatro minutos y treinta y tres segundos iniciales de la película. A partir de ahora, indicaremos, dentro del paréntesis de las citas del *filme*, el tiempo de cada una de las secuencias seleccionadas. Usaremos la convención de los dos puntos para indicar dicho tiempo, por ejemplo: (Block, Blomkamp & Kinberg, 2013, 03:42 – 04:33).

¹⁸ Luis Fernando Arévalo define la *identificación* como el proceso semiótico de construcción de la identidad de un actor. El término valdría para aquellos casos donde la *puesta en discurso* configura gradualmente la identidad de un sujeto. Esta, en cuanto resultado de la *identificación*, vendría dada en función de su naturaleza relacional y erigida en la interacción social. La identidad sería entonces construcción compleja, «Signo en tanto es expresión y contenido para el yo y para la sociedad, quienes asumiendo los roles enunciatarios / enunciatarios, manipuladores / manipulados y judicadores de sus vidas y las ajenas, determinan las acciones y estados del yo». (Arévalo, 2012, p. 49).

¹⁹ Se asume en este ensayo la teoría de la identidad desarrollada por Paul Ricoeur en su texto *Sí mismo como otro* (Ricoeur, 1996). Es por eso que aludimos a las categorías de *ipseidad* y *mismidad*.

²⁰ Se habla de *transformación* en el sentido semionarrativo del término, dado que el protagonista pasa de un estado identitario

metas personales, con el agravante de poner al margen la conservación de la propia vida, el personaje accede a una condición ética distinta que le instituye en calidad de sujeto ministrador de un *objeto valor* que rebasa toda frontera individual: la realización de un mundo regido bajo el discurso de la *justicia social*, lo que dimensiona el carácter *supererogatorio* de su acción. En su camino formativo, el conocimiento sobre la enfermedad que aqueja a la hija de su antigua amiga de infancia, lo mismo que el reconocimiento de las consecuencias de las estrategias de exclusión impuestas por los elysiumianos le llevan a convertirse en un modelo ético al mejor estilo levinaseano, tan entregado al necesitado como para estar lúcido frente a la desprotección absoluta del Otro:

Hay, en la aparición del rostro, un mandamiento, como si un amo me hablase. Sin embargo, al mismo tiempo, el rostro, del otro está desprotegido; es el pobre por el que yo puedo todo y a quien todo debo. Y yo, quien quiera que yo sea, pero en tanto que ‘primera persona’, soy aquél que se las apaña para hallar los recursos que respondan a la llamada (Lévinas, 1991, p. 83).

Es interesante ver cómo el ideal del *rostro* levinaseano se actualiza en el enunciado cinematográfico, casi que con dos de sus figuras prototípicas: la *viuda*, en este caso la madre soltera sin los medios para sanar a su hija a pesar de su profesión de médico, y el *despojados*, bajo la figura de todos los terrícolas o, siendo más preciso, los “desheredados” del proyecto *Elysium*. Al respecto, resulta bastante revelador la autoconsciencia demostrada por el protagonista, consciencia de lo contraproducente de su decisión: “*It’s ok, I know*” es su concisa respuesta frente a la advertencia del líder del grupo de resistencia, que le ha estado ayudando en su empresa. Este redundante en el contenido de la advertencia al decir: “*There’s no coming back from this. No med bay can heal you*”. Max responde a ello con resolución, solicitando el control que le permitirá descargar el *software*: “*All right. Give it to me*” (Block, Blomkamp & Kinberg, 2013, 01:37:32). Pero, a despecho del carácter *transformacional* del *ethos* de Max, la *puesta en discurso* nunca ha estado narrando la historia de una evolución personal de final inesperado. “Pero una cosa sé con seguridad: eres una persona muy especial. Un día vas a hacer algo maravilloso. Naciste para ello” (Block, Blomkamp & Kinberg, 2013, 03:42), afirma la religiosa en el orfanato donde vivió Max su infancia que, como ya se sabe, acaba por ser un anuncio profético —y su carácter premonitorio no entra en discusión al ser reforzada por el tipo de autoridad con la cual se encuentra investida quien lo enuncia. Es por eso que el acto sacrificial como *acción supererogatoria* recibe el vertimiento temático del mito judeocristiano del Cristo bíblico en este punto de la historia. Secuencias posteriores a alturas del clímax presentarán figuras relacionables con dicho mito, pero básicamente es la resignación frente al destino y la imposibilidad de reuñir al mandato de la autoridad superior lo que mejor le representa —autoridad que, en este caso y, como se dijo arriba, es identificable con las figuras del *rostro* (Block, Blomkamp & Kinberg, 2013, 01:34:52-01:37:25).

Ahora bien, es debido a que el mandato proviene del rostro que, una vez más, el *ethos* protagonista se aparta de la figura simbólica del relato judeocristiano. Se podría afirmar que la figura de un dios absolutamente perfecto en el sentido ético, en tanto es la fuente

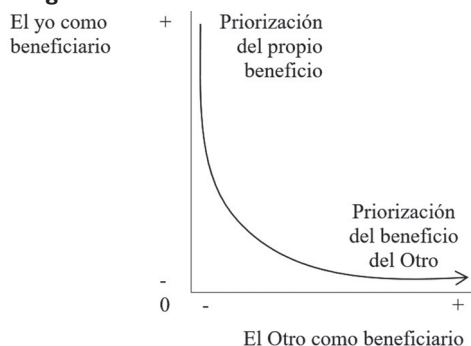
a otro, donde, como sujeto diferente a su *idem* inicial, realiza un programa narrativo distinto, cuyo objeto de valor implica la renuncia a la propia conservación de la vida. Su nuevo objeto es la certidumbre de haber conseguido salvar la vida del Otro, identificado aquí con la niña enferma y, por añadidura, con una colectividad entera: los terrícolas. Lo que supone la restitución (*realización*) de la obligatoriedad del orden de la *justicia social*.

misma de los códigos morales, es remplazada por el mandato absoluto de la desprotección y la vulnerabilidad de los *despojados* o, más precisamente, de los “desheredados”. Mas, al ser permutada una autoridad por otra, el protagonista se ve impelido por una fuente de contenido moral impreciso, ya que siempre estará ciego para conocer la probidad ética del Otro que enuncia el mandato bajo al cual el Yo sólo puede responder: “yo, quienquiera que yo sea, pero en tanto que ‘primera persona’, soy aquél que se las apaña para hallar los recursos que respondan a la llamada” (Lévinas, 1991, p. 83). Esta ceguera es propia de un condicionamiento ético de este tipo. Sobre ello Lévinas es categórico:

Uno de los temas fundamentales de *Totalidad e Infinito*, del que aún no hemos hablado, es que la relación intersubjetiva es una relación asimétrica. En este sentido, yo soy responsable del otro sin esperar la recíproca, aunque ello me cueste la vida. La recíproca es asunto suyo. Precisamente, en la medida en que entre el otro y yo la relación no es recíproca, yo soy sujeción al otro; y soy ‘sujeto’ esencialmente en este sentido. Soy yo quien soporta todo. Conoce usted esta frase de Dostoyevski: ‘Todos nosotros somos culpables de todo y de todos ante todos, y yo más que todos’. No a causa de esta o de aquella culpabilidad efectivamente mía, a causa de faltas que yo hubiera cometido, sino porque soy responsable de/con una responsabilidad total, que responde de todos los otros y de todo en los otros, incluida su responsabilidad. El yo tiene siempre una responsabilidad de *más* que los otros (Lévinas, 1991, pp. 93-94).

Como se dijo, la ceguera viene justificada por el mandato y el reconocimiento del rol predestinado, pero guarda un conjunto de implicaciones sobre las que vale reflexionar ahora. En primera medida, y siguiendo a Fontanille (2014, p. 322), podemos evaluar la intención del acto de Max como plenamente *desinteresada*, dado que este se muestra completamente decidido a priorizar las modificaciones que su respuesta a la llamada del *rostro* generarán en la estructuración de las relaciones sociales y de la distribución poder en el mundo, sin importar las consecuencias autodestructivas: “*It’s ok, I know*” (Block, Blomkamp & Kinberg, 2013, 01:37:32), “En este sentido, yo soy responsable del otro sin esperar la recíproca, aunque ello me cueste la vida” (Lévinas, 1991, p. 93). La forma de esta tensión de las relaciones éticas entre el Yo (responsable del acto) y el *rostro* (como beneficiario del acto) asumirían la forma de una curva de banalización de la preocupación por el bienestar personal en favor a la absolutización del beneficio del Otro.

Figura 1. Tensión ética del acto desinteresado



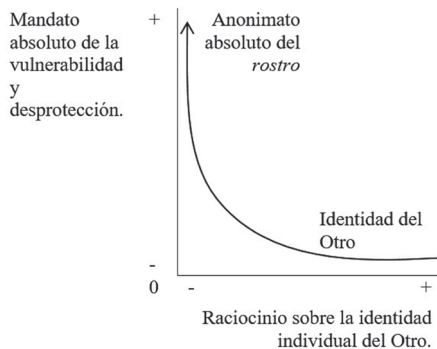
La forma de esta curva de decrecimiento es más que evidente en este punto, y no resulta un fenómeno inusitado, ya que, guardando las proporciones, es la misma experiencia que

cualesquier persona, sana mentalmente y sin factores que pongan en duda la sinceridad del acto de exponer la miseria y desprotección, experimentaría frente a la desgracia ajena; no de otra forma opera *la piedad*. Cuando alguien se encuentra con la persona aquejada de grave en enfermedad o cuando el mendicante callejero expone su desgracia frente al transeúnte desprevenido la estructura de esta tensión ética obliga a socorrer, lo que alternativamente puede reflejarse en la limosna acompañada de la experiencia de culpa o de impotencia al saber que no se puede hacer más. Una variante de ello es el uso argumentativo que configura la venta como colaboración. En un estudio retórico pragmático, Sneider Saavedra demuestra cómo las estrategias discursivas basadas en la estructura de *la manipulación por piedad* resultan más efectivas cuando el vendedor informal y ambulante utiliza los buses del servicio público de Bogotá, Colombia, como espacio de trabajo: “(...) los vendedores no están interesados en reconocerse como iguales a los compradores, sino, por el contrario, como personas que están padeciendo situaciones difíciles y distintas, y por lo tanto necesitan colaboración” (2014, pp. 70-71). Ahora bien, la estructura tensiva del acto *desinteresado* viene aparejada de otra curva de decrecimiento, la ya mencionada ceguera, pues así como se banaliza el bienestar personal también lo hace el raciocinio respecto a las cualidades individuales del Otro, pues es su desprotección absoluta la que cobra preeminencia. En palabras de Lévinas:

No sé si se puede hablar de una fenomenología del rostro, puesto que la fenomenología describe lo que aparece. Por lo mismo, me pregunto si se puede hablar de una mirada vuelta hacia el rostro, pues la mirada es conocimiento, percepción. Pienso, más bien, que el acceso al rostro es de entrada ético. Cuando usted ve una nariz, unos ojos, una frente, un mentón, y puede usted describirlos, entonces usted se vuelve hacia el otro como hacia un objeto. ¡La mejor manera de encontrar al otro es la de ni siquiera darse cuenta del color de sus ojos! Cuando observarnos el color de los ojos, no estamos en relación social con el otro. Cierto es que la relación con el rostro puede estar dominada por la percepción, pero lo que es específicamente rostro resulta ser aquello que no se reduce a ella (1991, p. 79).

El acto de Max es similar. Este entraña el interés ciego por el Otro, siendo este una colectividad de la cual no tiene mayor conocimiento que el de la desprotección y la miseria absoluta. Max no cosifica, porque sencillamente no tiene conocimiento de quienes son efectivamente cada uno de los terrícolas. Sus identidades son un renglón vacío y sin importancia en comparación con su existencia pura como *rostro*.

Figura 2. Curva del desinterés frente a la identidad individual del Otro



En tal estado de cosas, si el Otro es criminal, si el Otro es violador, si el Otro es responsable de su propia miseria, si el Otro es merecedor de la redención, si el Otro

es bondadoso... no tiene relevancia alguna. El acto *desinteresado* es por tanto una decisión fundamentada en el vacío, lo cual guarda otra implicación. La estructura del Yo como responsable absoluto se articula a la del Otro como manipulador. Ahora bien, desde la perspectiva de la semiótica del discurso, *la piedad* es, además de una pasión, una estrategia manipuladora.²¹ Si se considera esto último, entonces habría que tomarse en cuenta una pregunta, que es más bien una reserva: ¿Acaso los terrícolas, los “desheredados”, pidieron explícitamente a Max el sacrificio? Si se sigue el hilo argumental llevado hasta el momento, se debe poner entre comilla la reserva, ya que, siguiendo a Lévinas, la decisión de Max es producto de un mandato no necesariamente consciente. De hecho, el conseguir el efecto buscado a través del ejercicio de *la manipulación por piedad* no necesariamente exige a quien exhibe su desgracia autoconsciencia de su rol como manipulador. La comprobación puede ser el caso de la persona que se siente conmovida frente al sufrimiento del enfermo mental que deambula por la calle en condiciones deplorables o la del enfermo de alzheimer que ya ni siquiera sabe quién es y, a despecho de ello, despierta la piedad en quien reconoce su desgracia. Al tomar esto en cuenta, es posible considerar ahora la estructura de *la manipulación por piedad*. Como en toda manipulación, un actor ejerce un acto persuasivo dirigido a un sujeto que interpreta el mismo y toma la decisión de ejecutar una acción deseada por el actor que persuade. Esta decisión depende de un acceder o no a la propuesta que se le hace. Lo que diferencia *la piedad* de otros tipos de manipulación estriba en el modo de persuasión: el manipulador se muestra en estado de carencia y acentúa en el sujeto la experiencia de saber que se posee el *poder*, la capacidad de ayudar. Lo más característico es que con esto se establece una relación asimétrica donde el sujeto manipulado experimenta el *deber*, dado el estado de desprotección del manipulador. Esto se abre a tres posibilidades: el sujeto accede, pues se siente responsable; el sujeto no accede a ayudar y, sin embargo, experimenta la culpa de su falta de ética; la tercera, el sujeto no accede y se muestra insensible. Particularmente, esta última ha gozado de atención por parte de los discursos de la *modalidad exegética de la postmodernidad*. En su estudio dedicado a la estética de Baudelaire, Leonardo Ordóñez trata el tema de la insensibilización de los actores sociales a causa de lo que él llama hiperexcitación: “Se trata, por tanto, de una nueva atmósfera social en la que el abuso de los nervios al que alude Baudelaire excede la instancia de la decisión individual para tornarse en moneda corriente de la vida diaria de las personas” (2000, p. 20). Esto básicamente se traduce en un fenómeno moderno contemporáneo: el del constante flujo de la información presentada como novedad con el mero fin de matar el aburrimiento y evitar el silencio (Ordóñez, 2000, p. 20). El efecto de ello es el adormecimiento del espectador frente a ciertas *puestas en discurso y enunciados* que por su características resultarían perturbadoras, pero al ser remplazadas por la novedad de otra información pierden su valor disfórico. Esto se traduce en una constante demanda de mayor efectismo y naturalismo de la descripción y la narración para reactivar el ciclo de la excitación. Este adormecimiento que restringe Ordóñez al campo del comercio de la información y al campo del entretenimiento es para Bauman una disformidad propia de la crisis de la modernidad o, más bien, una condición del hombre moderno como encargado de

21 La manipulación en el sentido semiótico se define básicamente como “la acción del hombre sobre los otros hombres, o, en términos modales, como el *hacer-hacer*, e incluso extendiendo el concepto al plano general de la comunicación, como una vasta estructura de intercambio entre dos actantes considerados en una situación eventualmente conflictiva” (Greimas & Courtés, 1991, p.158).

llevar los hechos del mundo social a un plano ético. A esto, le llama *adiaforización*, lo cual se entendería como un *hacer-ser* irrelevante o indiferente lo que debería ser digno de ser valorado moralmente: “estratagemas para declarar esos actos o esa inacción (...) como ‘moralmente neutros’ y evitar que las opciones entre ellos se sometan a un juicio ético, lo que significa eludir el oprobio moral (...)” (Bauman & Donskis, 2015, p. 57). Sin embargo, lo que nos resulta llamativo del caso por nosotros estudiado es el *querer-hacer-saber* implicado en la puesta en discurso del filme *Elysium*. Inverso a la operación descrita por Bauman y Ordóñez, la puesta en discurso de *Elysium* busca visibilizar la injusticia social y sensibilizar frente a la desprotección y la necesidad extrema de los “desheredados”, hasta el punto de actualizar el primero de los resultados posibles de la *manipulación por piedad*; esto, bajo la forma del mandato del rostro que impulsará a Max a cumplir con el programa *supererogatorio* del sacrificio.

Como la semiótica del discurso precisa, toda forma de manipulación va ligada a una *intencionalidad*, identificada con la búsqueda de un *objeto de deseo y valor*, para cuya obtención el manipulador se muestra irrevocablemente dependiente de las decisiones tomadas por el sujeto manipulado. En el *régimen estratégico de la piedad* y, más específicamente, en la manipulación de los “desheredados”, tal dependencia cobra un sentido particular, pues, dado el carácter asimétrico de la relación intersubjetiva, el sujeto manipulado es definido como deudor inapelable de un mandato emitido por una autoridad que excede el deseo de libertad o, más precisamente, el deseo y el instinto de supervivencia. Lo importante aquí es que, obedeciendo a la curva de decrecimiento del raciocinio del Yo (ver figura 2), la identidad del manipulador queda establecida por un mínimo de información identitaria que paradójicamente se vuelve un máximo demeritador de las diferencias de los individuos unificados bajo las figuras irresistibles del *rostro*: la madre soltera necesitada (*la viuda*) y los “desheredados” del proyecto *Elysium* (los *despojados*). Este máximo viene a ser articulado a un supuesto derecho coartado por los programas de exclusión de los elysiumianos. Ese derecho es restituible en la medida que a los “desheredados” se les incluya dentro de la categoría de ciudadanos legales, lo que implica a su vez el eliminar la antigua identidad. Esto básicamente entraña una renuncia implícita a la identidad de terrícolas. De las implicaciones de esto último se estará hablando más adelante (ver 4.3), lo que aquí cabe tomar en cuenta es que, dado este máximo del anonimato absoluto del *rostro*, se elimina cualquier posibilidad de evaluar efectivamente si ese derecho es merecido o no. Se tiene con ello que no es pertinente reflexionar acerca de la calidad ética de los “desheredados”. En las secuencias iniciales del filme, las situaciones de orden público sugieren la presencia de bandas delincuenciales y situaciones de violencia que hacen de La Tierra no sólo un lugar ruinoso sino además peligroso, un *locus terribilis* opuesto al paraíso de gracia de los elysiumianos. Sin embargo, esto no parece ser objeto de ninguna evaluación por parte de la *puesta en discurso* del filme. Son definidas implícitamente como resultado natural de los programas de exclusión que han creado a los “desheredados”. Esto desemboca en una estrategia evaluativa fundada sobre un esquema valorativo maniqueo, el cual configura una oposición categórica entre actores perpetradores de una injusticia (elysiumianos) y actores víctimas (los “desheredados”). Pero, esta estrategia no incluye la oposición espacial: La Tierra sigue siendo lugar de miseria y no la víctima del programa de exclusión,

mientras *Elysium* continúa siendo el paraíso deseado. La simpleza de esta forma de concebir el ordenamiento social ya es un lugar común en el arte popular. Un ejemplo de su recurrencia se da en algunos géneros de la música, y no necesariamente se habla aquí de la llamada canción protesta, la cual se fundamenta, entre otras cosas, en una lectura del pensamiento marxista, sino de obras un poco más contemporáneas, preocupadas por temas de actualidad como el problema de la inmigración ilegal: “Si la visa universal se extiende / el día en que nacemos / y caduca en la muerte / por qué te persiguen mojado / si el cónsul de los cielos / ya te dio permiso” (Arjona, 2005). Como se percibirá en la letra de esta canción, no hay matizaciones posibles, ya que nuevamente emerge la figura del *despojado* absolutizado bajo la figura de un sujeto al cual se le arrebatan derechos connaturales o de nacimiento.

El filme hace lo propio, sólo que su *puesta en discurso* modula la resonancia religiosa del mito judeocristiano, eliminando el papel de ese “cónsul de los cielos”. La semisimbolización obrada en el texto suplanta su responsabilidad por el mandato del *rostro*, y al hacerlo anula la posibilidad del *contrato sacrificial*. Con esto último, se hace referencia a una exigencia impuesta con el sacrificio del Cristo bíblico. En este, el mandato que Dios impone a su hijo-avator sacrificial se vuelve la herencia de un actor colectivo que es culpable desde su inapelable punto de vista, fuente de los códigos morales legales. Todo ello toma la forma de una negociación entre las partes implicadas (Dios-juez y humanidad-culpable), por medio de la cual la parte condenada se le concede el derecho a la exculpación. Lo interesante del sistema es que es un acuerdo unilateral. La humanidad réproba debe aceptar el contrato de la suplencia: ser remplazado en el turno al martirio. En consecuencia, la condena permanece actualizada bajo la forma de la amenaza del castigo del que se es consciente; esto, a menos que se firme el convenio de la exculpación sacrificial, lo que supone la adopción incondicional del código moral y el mandato de la autoridad divina.²² Por el contrario, en el filme, el decrecimiento del raciocinio configura un *ethos* sin ningún interés en formular cláusulas a su acto sacrificial, ya que este es completamente *desinteresado*, a diferencia del relato judeocristiano donde la víctima resulta ser el manipulador ataviado con los ropajes de la esperanza. Todo esto último es más coherente no sólo con la concepción levinaseana de las obligaciones del Yo, sino también y tal como lo hemos estado comentando con el concepto se *acción supererogatoria* rawlsiana, en cuanto este es acto voluntario orientado a la restitución del imperio de la *justicia social*. En tal caso, la *puesta en discurso* de *Elysium* lleva a interrogarnos sobre cuál es el fundamento ideológico que autoriza a definir los derechos de los “desheredados” como superiores a su probidad ética. El que se configuren como *rostro* depende, como se ha venido comentando, de una absolutización que iguala a todos en su desprotección y vulnerabilidad, y al hacerlo les autoriza a exigir la reparación. Ahora bien, es la naturaleza de esta reparación la que permite visibilizar ese fundamento ideológico implicado. La búsqueda de la identidad legal supone, como ya se dijo, la renuncia a la identidad terrícola y con ello la adopción y defensa del proyecto *Elysium* con todo lo que su existencia significa. Esto es ya materia del siguiente apartado.

22 Para más información acerca de esto, consultar el texto *La inocencia configuración semiótica de una nueva condición ética* (Chico, 2013, pp. 136-138).

4.3. Los hijos de Perséfone: la asunción del progresismo

En una de las secuencias iniciales del filme, aparece una sugerente imagen:

Figura 3. Altorrelieve en una de las cámaras de curación (Block, Blomkamp & Kinberg, 2013, 04:09)



La figura del rostro grabado en la placa de la cámara de curación no es del todo dicente si se busca identificar qué o a quién representa; sin embargo, el lugar que ocupa es intencional. La *puesta en discurso* le posiciona en el centro del campo, destacando además el objeto que le sirve de soporte. La figura se encuentra doblemente resaltada y entender su sentido demanda no solo tomar en cuenta la focalización de la que ha sido objeto, sino también los rasgos semánticos en ella vertidos (*semas aferentes*)²³ debido a su ubicación. Más arriba, se habló del fin cumplido por estos aparatos: la curación y la conservación de la juventud. En sí mismos, estos representan lo más cercano a la *realización simbólica* de las aspiraciones humanas de inmortalidad. Por tanto, la figura grabada en la placa adquiriría dichos semas y el rol temático de dicha *realización*. Ahora bien, dado que estos artilugios tecnológicos son producto del avance de la civilización elysiumiana cabría agregar además el rasgo semántico de /exclusión/, pues si el acceso a *Elysium* es reservado, lo mismo sería para las cámaras de curación. Recuérdese que la madre terrícola desea curar a su hija. Esto genera además una oposición entre medicina terrestre y medicina elysiumiana, en la cual la primera es demeritada, definiéndole como inútil. Esta incompetencia se figurativiza en la misma madre, ya que ella es médica y trabaja en uno de los hospitales terrestres.

Con este último *sema*, la figura acaba por estructurarse y permite reconocer un nuevo intertexto. En tanto reservada la curación y la conservación de la juventud, la inmortalidad es beneficio de pocos —el promedio de vida de un elysiumiano es indeterminado: la edad del empresario capturado por el grupo de resistencia superaba los siglos, uno de los esbirros enviados a capturar con vida a Max había perdido prácticamente la cabeza

²³ Según François Rastier (2005, pp. 54-63), los *semas aferentes* (ver nota 8) aproximan dos sistemas semánticos o *taxemas* diferentes. Ello explica el sentido particular asumido por una palabra o frases en una situación de enunciación específica. En el presente análisis, se hace uso de estas categorías desde una perspectiva amplia, considerando otros tipos de sistemas semióticos. El uso es válido en tanto el discurso analítico es una descripción e interpretación lingüística de lo enunciado en el sistema semiótico de la *puesta en discurso* cinematográfica; en otras palabras, un tipo traducción —para acudir a un término de la semiótica de Yuri Lotman.

cuando una granada le explotó en la cara y, sin embargo, una cámara de curación lo sanó completamente, devolviéndole incluso lozanía. Así pues, la resonancia de esta figura podría hallar su fuente en la mitología de los *misterios eleusinos*. Los rituales de iniciación en este culto a la diosa Perséfone guardaban como finalidad el adquirir la inmortalidad en el reino subterráneo al lado de aquellos que gozaban del bienestar eterno. El eco viene a ser confirmado precisamente por la ubicación de las cámaras, *Elysium* con toda su resonancia del mito griego del *locus amoenus* cercano al *locus terribilis* del Hades — gracias a la *puesta en discurso* del filme, ya se sabe con qué espacio se identifica este último: La Tierra.

Es posible entonces concluir que más allá de la efectiva identidad representada en la figura analizada aquí, en ella resuena el sentido del pacto entre la deidad que garantiza el acceso al *locus amoenus* bajo condición de iniciarse en los misterios de su culto; cosa que se podría interpretar como adquisición de un saber que establece la distinción categórica entre ciudadanos (*elysiumianos*) e ilegales (terrícolas). Ahora, en tanto esta iniciación es una adquisición de *saber*, surge entonces la pregunta sobre qué caracteriza a ese *saber* que se torna *objeto de valor*. La *puesta en discurso* ofrece los indicios para una respuesta. En ambos espacios, *Elysium* y La Tierra, el bilingüismo es la norma habitual de comunicación. En La Tierra los “desheredados” pasan del inglés al español de acuerdo a las variaciones de la situación de comunicación.²⁴ El español se muestra como el lenguaje habitual para comunicarse entre amigos, familiares u otros sujetos que componen la cotidianidad de las poblaciones terrestres. El inglés es también muy común, pero su funcionalidad rebasa la comunicación entre pares (“desheredados”), para convertirse en una especie de lengua franca necesaria en situaciones de comunicación laboral, esto porque el inglés es también la lengua usada por los *elysiumianos* en su cotidianidad. En el espacio de *Elysium*, el bilingüismo cambia. El inglés sigue operando con doble funcionalidad: comunicación cotidiana y lengua franca. La segunda lengua es el francés. El idioma parece estar reservado para la comunicación entre pares (*elysiumianos*). Esta distribución lingüística resulta muy interesante. Si tenemos en cuenta que *Elysium* es configurada como expresión del máximo avance científico, tecnológico y social, y que, como dijimos (ver No 4.2), la estrategia evaluativa que configura la oposición categórica entre actores perpetradores de una injusticia (*elysiumianos*) y actores víctimas (los “desheredados”) no cubre la oposición espacial, entonces podríamos concluir que la estación en órbita es la realización simbólica del *locus amoenus* o paraíso deseado por la humanidad. *Elysium*, entonces, se nos presenta como el cumplimiento de un proyecto modernizador que promete a la humanidad el bienestar ambicionado por todos: terrícolas y *elysiumianos*. Esto es así, porque el *acto supererogatorio* del sacrificio de Max, sólo busca ampliar la categoría de ciudadano para incluir a los “desheredados” dentro de una identidad superior; paradójicamente, la de aquellos que perpetraron la injusticia. Bajo tal estado de cosas, el francés adquiere un sentido especial. Como se sabe, el progresismo nace dentro del marco del sistema de creencias ilustrado (Echeverría, 2000, pp. 152-153; Morin, 2010, p. 36), el cual tuvo como marco para su desarrollo y posterior difusión la cultura y sociedad francesa. Dado ello y tomando en cuenta que el francés es presentado como una lengua reservada para los *elysiumianos*, podría concluirse que la lengua

24 Vale hacer una aclaración. Hablamos de un simulacro de comunicación, pues, el nivel de pertinencia semiótica del que se ocupa nuestro análisis sigue siendo del *texto enunciado*.

figurativiza, representa el *saber* que estos han adquirido, acumulado y no compartido con los “desheredados”. Un *saber* que podríamos relacionar precisamente al del progresismo y el proyecto moderno ilustrado. Esto parece estar bien representado por las formas de vida extremadamente cultas que llevan los elysiumianos, evidenciadas en la manera como se comportan y comunican entre sí y el grado de desarrollo tecnológico que rodea sus vidas. Se podría decir que la cultura de este *locus amoenus* fabricado responde al sistema de creencias de una sociedad altamente desarrollada y fundada menos en un pensamiento mágico-religioso y más en una *racionalidad*²⁵ que antepone el papel jugado por el conocimiento científico. Atmósfera cultural de la cual se encuentran excluidos los “desheredados” en su condición de sociedad periférica, mantenida a raya, a causa del peligro que representan para el mantenimiento del orden del mundo socio-político central, entendido por los mismos elysiumianos como máxima expresión de lo civilizado. A decir verdad, los ciudadanos instrumentalizan a los “desheredados” con el interés de incrementar la riqueza y disponibilidad de recursos manufacturados, al tiempo que restringen su circulación, para así garantizar la supervivencia del *locus amoenus* (sociedad de bienestar reservada). Las consecuencias de esta programación tienen su correlato inverso en la configuración de un *locus terribilis* vecino al paraíso.

Por tanto, el fin último de las políticas de exclusión es la protección de la civilización elysiumiana y el salvaguardar los secretos de su *saber*. Ahora bien, si bien es cierto que en el filme algunos elysiumianos expresan su desacuerdo frente a algunas medidas por considerarlas excesivas, tales posiciones resultan tibias respecto al mantenimiento del objetivo final de las políticas de exclusión. Al respecto, resultan muy dicentes las palabras de la oficial de gobierno Delacourt cuando comparece ante un tribunal disciplinario. Este cuestiona las medidas que ella implementó con el objetivo de impedir el arribo de un grupo de naves terrícolas a *Elysium*:

Perhaps if you did have children, then you would behave in a manner... that is more conducive to the longevity of this habitat. I understand that is not the fashion to think and to act as I do. (...). But when they come for your house, for the house you built for your children... and your children's children... it won't be PR and campaign promise that keep them out. It will be me (Block, Blomkamp & Kinberg, 2013, 26:32 - 27:02).

En todo caso, resulta aún más demostrativo algo: el mismo personaje que sancionaba las medidas de la secretaria de seguridad intentó a toda costa impedir que Max y el grupo de resistencia cumplieran su meta. En esencia, y muy por encima de los escrúpulos, cada elysiumiano intenta conservar su exclusivo hábitat y *statu quo*.

En este punto, cabe volver sobre una conclusión enunciada más arriba. La estrategia evaluativa que configura la oposición categórica entre actores perpetradores de una injusticia (*elysiumianos*) y actores víctimas (los “desheredados”) no se orienta hacia la oposición espacial: La Tierra como lugar de miseria versus *Elysium* como el paraíso deseado. En tal sentido, la inconformidad de los “desheredados” nunca se vierte contra

²⁵ Se debe entender aquí por *racionalidad* toda forma de organizar las percepciones del mundo de tal manera que se hagan inteligibles, gracias a la conformación de un sistema de representación coherente que reduce su heterogeneidad, lo aparentemente caótico de las percepciones (exteroceptividad), en una determinada concepción socialmente compartida; es decir, un universo cultural o un saber sobre cómo es el mundo (Fontanille, 2001, pp. 161, 194-201).

Elysium en sí, para ellos continúa siendo un derecho. Por tanto, su intencionalidad es más bien un programa de huida y, en tal sentido, un rechazo a la propia identidad. La Tierra como tal jamás ha sido tema de discusión en lo concerniente a su mejoramiento puesto que es *locus terribilis*, el espacio del desastre sin solución. Este punto de vista y forma de evaluar el espacio terrestre explica, de cierta manera, el clima de resignación imperante en las comunidades que le habitan, lo mismo que la *actitud*²⁶ de ciertos actores frente a quienes optan por llevar formas de vida productivas y legales. Esto es visible, por ejemplo, en líneas de diálogo que sancionan disfóricamente, a través de la burla irónica: “Que pasa mi güero. *Off to work? Gotta get up early to work that line.* Quieres hacer del mundo un lugar mejor”. “*That’s real funny, I have a job*” (Block, Blomkamp & Kinberg, 2013, 05:23), responde Max a los comentarios de un grupo de jóvenes que se reúnen para pasar el tiempo mientras se embriagan.

Max es un ex convicto regenerado, intentando hacer una vida legal; pero ya se saben las razones profundas de sus conductas delictivas pasadas. Un sueño que aún conserva muy por encima del clima de resignación y violencia que le rodea: “Por favor niños. *Come on. You think I got money? I need money, that’s why I’m going to work*” (Block, Blomkamp & Kinberg, 2013, 05:37), responde, más adelante, a un grupo de niños que le asedian, pidiéndole dinero. Bromeando con ellos, les quita una moneda y expresa: “*Wait!, do you have money? Uh! Rich! Now, I can finally buy my ticket to Elysium.* Finalmente, puedo comprar mi boleto a *Elysium*” (Block, Blomkamp & Kinberg, 2013, 06:01). Pero lo que cabe resaltar en este punto es la actitud de rechazo hacia La Tierra y la posibilidad de verle como hogar. En todo caso y a pesar de lo particular que puedan resultar los ejemplos escogidos para ilustrar la *actitud* de los “deheredados”, se puede sacar en limpio, sin caer en la generalización apresurada, que la *puesta en discurso* del filme de Blomkamp se plantea todo menos como una reflexión en torno al mejoramiento del espacio rechazado y más como una apuesta que en el fondo legitima la existencia de *Elysium*, a pesar de su no necesaria conveniencia. Algo ilustrador al respecto es la existencia de profesionales entre los terrícolas que trabajan en instituciones, en teoría, concebidas para garantizar mejores condiciones de vida. El hospital para el cual trabaja la amiga del protagonista se exhibe como un campamento para heridos de guerra. Al parecer, la existencia de profesionales entre los “deheredados” y de instituciones de servicio público no tienen real eficacia o sentido en un mundo de absoluta desprotección, pero lo más contradictorio es que la violencia, la agresión, el abuso no sólo proviene de la exclusión, sino también del mismo tipo de sociedad que han formado los “deheredados” en su condición marginal. La única opción que la *puesta en discurso* sugiere es iniciarse en el culto de los elysiumianos, ser uno de ellos, un ciudadano. En resumen, más allá de las particularidades de las *actitudes* de algunos de los miembros de la sociedad terrícola, de la ineficacia de las instituciones de servicio público, de la impotencia de los profesionales, el hecho de que la *puesta en discurso* ponga fuera (*potencialice*) del campo y de los diálogos cualquier alusión a opciones constructivas de la sociedad terrestre y del mejoramiento de sus condiciones de vida evidencia que solo los misterios de *Elysium* son dignos de reflexión. Se quiere ser hijo del paraíso fabricado no de una respuesta autocrítica.

26 Hablamos de ‘actitud’ en el sentido de creencia evaluativa (Van Dijk, 2000, pp. 51-69).

5. CONSIDERACIONES FINALES: INTERPRETACIONES POSTULADAS A PARTIR DEL ANÁLISIS

Una de las paradojas que emergen al tomar en cuenta esta forma de asumir la propia identidad de “desheredados”, de terrícolas, se halla en el discurso profético de la religiosa. Al final del numeral 4.1 se hizo mención a una secuencia: la entrega del portarretratos. Ya se había dicho que la monja se lo regaló a Max con la intención de que no olvidara de dónde venía. El asunto es que el acto *desinteresado* nunca tuvo por objeto rescatar el espacio de donde provino, sino a quienes lo habitan. En tal sentido, la *puesta en discurso* oficia un contrasentido que acaba por resaltar la voluntad de desapego en favor de una adopción acrítica de un proyecto que en el fondo opera como un dispositivo que ha mantenido la condición de *locus terribilis* de La Tierra. Habrá de recordarse aquí que *Elysium*, en ninguna medida, es una instancia autosuficiente, por el contrario, su sostenimiento depende de la industria emplazada en La Tierra. Industria que no sólo perjudica a los “desheredados”, sino al espacio mismo que ellos habitan. La implícita evaluación positiva al *locus amoenus* fabricado comporta una legitimación de las estrategias de explotación y depredación de La Tierra.

Con esto, se hace cuestionable la *semisimbolización* del discurso de la *justicia social realizada* en el *filme*. Esta acaba por ser una propuesta, más que antropocéntrica, focalizada en el sentido de bienestar forjado por el progresismo. Dicho bienestar es categorizado como producto de los procesos de modernización tecnológica y técnica que *deben-ser* objeto de una distribución igualitaria. Lo que aquí interpretamos como distribución de los recursos brindados por la tecnologización del espacio y la dominación del mundo natural, sin medir consecuencias. El “desheredado” es un sujeto acrítico y manipulador que privilegia el bienestar propio por encima del reflexionar acerca de cuáles serían las mejores estrategias para generar proyectos civilizatorios desde su propia identidad periférica. Su *actitud* sostiene el sistema de exclusión, en tanto no es respuesta alternativa esta forma de entender la justicia social, sino adopción pasiva de los ideales representados por *Elysium*; en otras palabras, para los “desheredados” es una verdad de *sentido común* que implica unos derechos sobre los cuales no cabe duda, algo que bien se fundamenta en el punto de vista que describimos en el punto 2. En gran medida, su *actitud* halla eco en el *ídem* inicial de Max, forjado en una ética infantil del *Yo-bien*. Esto, hasta el punto de asumir, desde su pasividad acrítica, el rol de rostro que remodela el *ethos* protagónico. Este, quizás, es el único que trasciende, en tanto cumple con una de las acciones legitimadas dentro del sistema de la *justicia social* de corte rawlsiana: el de la *acción supererogatoria*. Tipo de actuar que si bien pareciera incoherente con el principio esencial de dicha concepción de justicia se encuentra legitimada dentro de la misma, gracias a que es un acto voluntario:

Los actos supererogatorios no se exigen, aun cuando normalmente serían exigibles si no exigieran riesgos o pérdidas para el propio agente. Una persona que lleva a cabo un acto supererogatorio no invoca la exención que le permiten los deberes naturales, ya que, si bien tenemos el deber natural de, digamos, producir un gran bien si fácilmente podemos hacerlo, nos vemos relevados de este deber cuando el costo para nosotros mismos es considerable. Los actos supererogatorios plantean cuestiones de primera importancia para la teoría ética. Por ejemplo, a primera vista parece que el utilitarismo clásico no puede explicarlos. Parecería

que estamos obligados a llevar a cabo acciones que producen un mayor bien para los demás, sea cual fuere el costo para nosotros mismos, siempre y cuando la suma de ventajas exceda en conjunto a la de otros actos que no son asequibles (Rawls, 1995, p. 118).

Como se habrá notado a lo largo del análisis, el sacrificio del protagonista evidencia una modalización del *querer* responder a la necesidad de instaurar el discurso de la *justicia social*; sin embargo, en un clima social como el imperante en el cronotopo terrícola, ¿hasta qué punto el sacrificio es aceptable? No se está queriendo decir que el acto *desinteresado* no tenga valor positivo y hasta loable, se cuestiona el modo en el cual la *puesta en discurso* del filme de Blomkamp le *semisimboliza*, el modo maniqueo y simplista en el cual le utiliza.

Elysium es un filme que representa las aspiraciones de una colectividad, de alguna manera, adoctrinada en una fe, en un culto a las promesas del proyecto moderno y su progresismo, poco interesada en el reflexionar sobre la validez de los medios que a su realización conducen. Con respecto a ello, la *puesta en discurso* deja en el aire la solución a un interrogante. En la secuencia final, miles de naves médicas elysiumianas viajan a La Tierra para curar a todos los “desheredados”, lo cual propone una problemática: ¿si la sobrepoblación es una de las mayores causas de la condición de *locus terribilis* de La Tierra, entonces cómo se podría lidiar con una población ahora literalmente inmortal y fértil; más aun, si la probidad ética de muchos “desheredados” es más que dudosa?

La búsqueda de la inmortalidad es uno de los *motivos* trasculturales más recurrentes. Así pues, el filme no hace más que llevar al *hombre común* a su reencuentro, pero ligado al proyecto de tecnologización del espacio y su trasfondo ideológico moderno. Tal forma de articularle carga semánticamente este proyecto con los *semas* de tal *motivo* y, así, por concomitancia, pone, sobre la mesa, la discusión sobre si el proyecto moderno, en realidad, no es otra forma de actualizar esta vieja aspiración humana. Desde nuestro punto de vista, creemos afirmativamente en ello. Para nosotros, esta forma de *racionalizar* el mundo, de hacerlo inteligible, no dista de algunos discursos religiosos, discursos al estilo «Sed fecundos y multiplicaos. Llenad la tierra; sojuzgadla y señoread sobre los peces del mar, las aves del cielo y todos los animales que se desplazan sobre la tierra» Gen. 1:27-28 (Traducción Reyna Varela). Es cierto que la muerte siempre ha sido uno de los temores humanos típicos, y el discurso de *Elysium* no hace otra cosa que actualizarlo y proponer una forma de asumirlo desde una perspectiva que le *racionaliza*, quizás, de forma poco conveniente. ¿Hasta qué punto el progresismo ha pensado adecuadamente la muerte y el lugar que debe ocupar dentro de sus sistemas de valores y proyecto civilizatorio? Se cree aquí que el filme pone frente a esta problemática, a despecho de sus interés comunicativo básico (hablar sobre *justicia social*).

Para finalizar, cabe reflexionar sobre otro punto. *Elysium* es un relato de *realización simbólica*, de solución a un problema social vigente: la inmigración ilegal. En tal sentido, funcionaría como un discurso crítico que reconoce una falta de paso, una aporía, entre el proyecto de la Ilustración identificado con el proyecto tradicional de la modernidad y el orden sociopolítico imperante que regula la producción y distribución de los beneficios del progreso. Sin embargo, la *acción supererogatoria* se presenta como el cumplimiento de las expectativas de la *manipulación por piedad* de los “deheredados”, cuyo *ethos* se restringe a las figuras del *rostro levinaseano*. Por ende, a la identidad

de un actor a la espera del sujeto salvador del estado de sometimiento y abuso: el *Yo-sacrificial*. Sin embargo, el *locus terribilis*, como ya se dijo, debe sus características no sólo a las estrategias de exclusión, sino también a la misma *actitud* de quienes le pueblan. Esto hace pensar en la verdadera conveniencia de discursos como el de *Elysium*, ¿son estos productos culturales formas adecuadas de repensar los sistemas sociales y el discurso moderno de la *justicia social*?, ¿no son, en realidad, otra forma de sostener formas de *racionalidad* estéril, en lo concerniente a la formación de puntos de vista alternativos? *Elysium* podría categorizarse como una respuesta imaginativa de la *periferia*, y sin embargo ser otra de las formas en la cual las dinámicas de la cultura del consumo y el capitalismo contemporáneo logran articular el contradiscurso para hallar así una forma de estabilizarse. Al respecto, se comparte el punto de vista de Umberto Eco cuando afirma que:

(...) El capitalismo moderno, que invierte en países diversos, tiene siempre un espacio de maniobra lo bastante amplio para poder soportar el ataque terrorista en uno, dos o tres puntos aislados.

Puesto que carece de cabeza y de corazón, el sistema manifiesta una increíble capacidad de cicatrización y reequilibrio. Dondequiera que sea atacado o herido, será siempre en la periferia. Si, en el fin, el presidente de los industriales alemanes pierde en ello la vida, se trata de un accidente estadístico aceptable, como la mortalidad en las carreteras. Por lo demás (y ya lo he descrito hace tiempo) se procede a una medievalización del territorio, con castillos fortificados y grandes conjuntos residenciales con guadias privados y células fotoeléctricas.

El único incidente serio podría ser un insurgencia terrorista difundida por todo el territorio, un terrorismo de masas (...); pero el sistema de las multinacionales ‘sabe’ (en la medida en que un sistema puede ‘saberlo’) que esta hipótesis puede excluirse. El sistema (...) maneja las cosas de modo que, salvo los inevitables marginados, todos los demás tienen algo que perder en una situación de terrorismo generalizado. El sistema sabe que, cuando el terrorismo, más allá de alguna acción pintoresca, comience a volver demasiado inquietante la jornada cotidiana de las masas, las masas formarán barreras contra el terrorismo (2012, pp. 150-151).

Una *realización simbólica* al estilo *Elysium* es y seguirá siendo una estrategia discursiva para hacer creer, volver verdad de *sentido común* la concepción simplista basada en la oposición categórica: perpetradores de la injusticia versus actores víctimas; y, a través de esto, el *texto enunciado* como producto del sistema moderno de producción sigue haciendo creer que existen los “desheredados” y alimentando algo que hace fuerte al sistema: el resentimiento y la consolación imaginaria del relato del Otro que asume la responsabilidad completa. Todo desemboca, para acudir aquí a un término de Umberto Eco, en una suerte de “terrorismo” semiótico inconsecuente, porque el *enunciatorio* presupuesto en el discurso, este *hombre común*, comparte el punto de vista de la *puesta en discurso*. Nuevamente, el *texto enunciado* es “la fiesta del reencuentro” (Eco, 2012, p. 285) no de la superación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Amossy, R. (1999). *Images de soi dans le discours. La construcción del l’ethos*. Paris: Delachaux et Niestlé.

Amossy, R., & Herschberg Pierrot, A. (2001). *Esteriotipos y clichés*. Buenos Aires: Eudeba.

- Arévalo, L. (2012). Identificación e identidad. *de Signis*, (20), 44-60.
- Arjona, R. (2005). Mojado [Grabado por R. Arjona]. De *Adentro* [CD]. EEUU: Sony BMG.
- Bauman, Z. & Donskis, L. (2015). *Ceguera moral La pérdida de sensibilidad en la modernidad líquida*. Barcelona: Paidós.
- Block, B., Blomkamp, N., Kinberg, S. (Productores), & Blomkamp, N. (Director). (2013). *Elysium* [Filme]. EEUU: *Tristar Pictures*.
- Bourdieu, P. (1983). *Campo de poder y campo intelectual*. Tucumán: Folios.
- Chico, R. (2013). *La inocencia Configuración semiótica de una nueva condición-ético existencial en la obra poética de Rómulo Bustos Aguirre*. (Tesis de maestría no publicada). Universidad Industrial de Santander, Bucaramanga.
- Courtés, J. (1997). *Análisis semiótico del discurso*. Madrid: Gredos.
- Echeverría, B. (2000). *La modernidad de lo barroco*. Mexico D.F.: Era.
- Eco, U. (1993). *Lector in fábula*. Barcelona: Lumen.
- Eco, U. (2012). *La estrategia de la ilusión*. Medellín: Random House Mondadori.
- Fontanille, J. (2001). *Semiótica del discurso*. Lima: Fondo de Cultura Económica.
- Fontanille, J. (2014). *Prácticas semióticas*. Lima: Fondo editorial Universidad de Lima.
- Greimas, A. J. & Courtés, J. (1991). *Semiótica Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* (Vol. II). Madrid: Gredos.
- Lévinas, E. (1991). *Ética e infinito*. Madrid: Visor.
- Mangueneau, D. (1996). El ethos y la voz de lo escrito. *Version*, 10 (6), 79-92.
- Mangueneau, D. (2009). *Análisis de los textos de comunicación*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Margot, J.-P. (2007). *Modernidad, crisis de la modernidad y posmodernidad*. Cali: Programa Editorial Universidad del Valle.
- Morin, E. (2010). *¿Hacia el abismo? Globalización en el siglo XXI*. Madrid: Paidós.
- Ordóñez, L. (2000). *Poesía y modernidad Spleen e Ideal en la estética de Charles Baudelaire*. [Versión digital Adobe] Recuperado de Academia.edu: http://umontreal.academia.edu/LeonardoOrdo/Books/1175172/Poesia_y_modernidad

Pérez La Rotta, G. (2003). *Génesis y sentido de la ilusión fílmica*. Bogotá D.C.: Siglo del Hombre.

Rastier, F. (2005). *Semántica interpretativa*. México: Siglo xxi.

Rastier, F. (2005). Situaciones de comunicación y tipología de los textos. *Habladurías*, (2) 97-114.

Rawls, J. (1995). *Teoría de la justicia*. México D.F.: Fondo de cultura económica.

Ricoeur, P. (1996). *Sí mismo como otro*. México D.F.: Siglo xxi.

Ricoeur, P. (2004). *Tiempo y narración* (Vol. I). México D.F.: Siglo xxi.

Rosales, J. (2008, mayo 23). *El sentido común*. Recuperado de <http://semiouis.blogspot.com.es/2008/05/el-sentido-comn.html>.

Saavedra, S. (2014). El arte de conmovir. Estudio retórico y pragmático sobre las ventas en los buses. En S Soler & D. Calderón (Eds), *Panorama de los de los estudios Discurso en Colombia* (pp. 51-72). Bogotá D.C.: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Sechehaye, M. (1958). *La realización simbólica*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Serrano, E. (1996). *La narración literaria*. Cali: Gobernación del Valle del Cauca.

Serrano, E. (2007). Voces textuales y voces discursivas. *Poligramas*, (27) 1-25.

Van Dijk, T. (2000). *Ideología Una aproximación multidisciplinaria*. Barcelona: Gedisa.