

# El rastro en el cuerpo del *cyborg*: análisis de una secuencia de *Ghost in the Shell*

Juan Manuel Díaz\*

## Resumen

El presente trabajo tiene como objetivo realizar el análisis textual de la secuencia inicial del filme de animación *Ghost in the Shell* (Oshii, 1995). Daré cuenta de la heteroglosia de la secuencia, esto es, de la multiplicidad de discursos subyacentes en la secuencia en cuestión. La idea es que en el orden del discurso acontecen dos niveles: obra y texto, siendo el primero el nivel de la concreción del objeto *real* y el segundo el acontecimiento que surge entre obra, espectador, autor y contexto (Stam, 2000). El texto reordena el sistema *sígnico* y genera nuevas significaciones creando una multiplicidad de significados y discursos (Stam, 2000). El signo deja de ser tal en tanto se convierte en *rastro* de otros significados y signos que, en su dinamismo, no terminan por solidificar la relación semiótica, pero no por esto quiere decir que no tengan una. Es así como el texto se vuelve la descolocación y el rompimiento de relaciones semióticas de la obra.

*Palabras clave:* heteroglosia, rastro, objeto real, espectador, cuerpo, *cyborg*.

## Abstract

The aim of this paper is to conduct a textual analysis of the opening sequence of the animated film *Ghost in the Shell* (Oshii, 1995). I will ac-

\* Profesor de cátedra en la Facultad de Estudios Superiores Acatlán de la UNAM y candidato a doctor en Teoría y Análisis Cinematográfico por la UAM-Xochimilco. Correo electrónico: [jmandztorre@gmail.com] / ORCID: [0000-0001-6016-1840].

count for the heteroglossia of the sequence, that is, the multiplicity of underlying discourses in the sequence in question. The idea is that within the order of discourse, two levels occur: the work and the text. The first represents the level of the concretion of the real object, while the second refers to the event that arises between the work, the spectator, the author, and the context (Stam, 2000). The text reorders the sign system and generates new meanings, creating a multiplicity of interpretations and discourses (Stam, 2000). The sign ceases to be a sign when it becomes a trace of other meanings and signs, which, in their dynamism, do not end up solidifying the semiotic relationship. However, this does not mean they lack one. This is how the text becomes the dislocation and breaking of the semiotic relations of the work.

*Keywords:* heteroglossia, trace, real object, spectator, body, cyborg.

## Introducción

El presente análisis busca establecer la manera en que se construye el sentido del filme *Ghost in the Shell*, esto debido a la heteroglosia y multiplicidad de discursos que conviven en la obra. ¿Cómo se generan los sentidos? Por medio de la coexistencia de múltiples discursos y actos de habla, los cuales provocarán la ocurrencia de nuevos. Podríamos pensar a un lenguaje, tal como lo establece Jakobson (1998), como un conjunto de elementos intralingüísticos y extralingüísticos, dinamizados y echados a andar por la conciencia del sujeto que usa la lengua. En este sentido, las unidades de sentido –las cuales bien podrían ser las palabras o, en el caso del cine, las imágenes– son recombinadas gracias a las condiciones específicas del usuario del lenguaje. La combinación de las unidades de sentido, al generar relaciones inesperadas, crean nuevos sentidos.

Al respecto, Ricoeur (2001) indica que es la metáfora una forma viva de creación de discurso. ¿Qué es la metáfora? Precisamente la manera de trastocar y recombinar unidades de sentido para crear nuevos significados, los que son puestos en juego tanto por el espec-

tador como por el contexto de la obra. De esta forma, la metáfora viva es el acontecimiento que provoca nuevos significados. Regresando un poco a Jakobson (1998), la poética no es otra cosa que la capacidad de crear nuevos significados desde nuevas relaciones de sentido. La secuencia inicial de *Ghost in the Shell*, propongo aquí, no es otra cosa que una forma metafórica que dará pie para comprender la cinta de maneras particulares. Como unidades de sentido no sólo será la imagen, inclusive la yuxtaposición de imágenes, que conocemos como el montaje y el sonido, todo para articular nuevas formas de sentido y significaciones.

En la secuencia inicial se puede observar cómo se ensambla el cuerpo cibernético de la protagonista, Makoto Kusanagi, quien únicamente mantiene el cerebro orgánico. El resto de su cuerpo es artificial. La animación tradicional se integra con animación generada por computadora, lo cual, para el año en que se realizó, era un gran despliegue de efectos visuales. La secuencia está acompañada por un canto tradicional japonés realizado en los ritos matrimoniales sintoístas. Sin embargo, está interpretado sobre una armonía proveniente de la música folclórica búlgara, generando así una atmósfera inquietante, pero con cierta condición ritualizada cuando el cerebro orgánico de Kusanagi se une al cuerpo artificial creando un nuevo ser. La secuencia muestra entonces el ensamble del cuerpo de Kusanagi en un ritual que no es más que la articulación de símbolos, la práctica propia de la gestación de la fuerza simbólica de actos y signos.

La pieza se llama “Making of a cyborg” y, me parece, sintetiza la metáfora semiótica de la secuencia. Es claro que la articulación entre el cuerpo de Kusanagi en tanto signo, articulado con un texto musical, la canción de “Making of a cyborg”, integran una semántica específica que será la clave para interpretar el resto de la película: la unión entre máquina y humano para formar algo distinto. Aquí ya se puede observar la heteroglosia. Primero, el discurso más externo: las imágenes de la secuencia. Segundo, un par de discursos subyacentes: la armonía búlgara y el canto tradicional japonés. Pero hay un cuarto discurso que nace cuando los tres anteriores se ponen en juego. Este nivel más profundo es el que genera los códigos semánticos neces-

rios para interpretar la obra en su conjunto, es decir, la secuencia nos da las llaves para interpretar el resto de la obra y su texto.

### Psicosemiótica

Ahora bien, este análisis no es únicamente textual. Considero que el texto como acontecimiento es un canal de acceso a algo mucho más profundo: la dimensión simbólica de la obra articulada en esa dinámica entre obra, autor, espectador y contexto. La obra no es sólo un acontecimiento textual o simbólico, sino que es un acontecimiento producto del inconsciente del autor, en la que se proyecta el inconsciente del espectador (Stam, 2000). Por tal motivo, cuando hablo del elemento del autor, en realidad estoy hablando de las fuerzas productoras venidas desde el inconsciente del autor. No es que no tome decisiones conscientes, pero me parece que la mayor fuerza productora viene precisamente de las decisiones inconscientes. Es precisamente esta fuerza la que tiene acceso al terreno de lo simbólico, donde los símbolos cobran mayor fuerza. Por este motivo he decidido echar mano de la psicosemiótica de Christopher Metz, Jacques Lacan, Edgar Morin y Jean-Louis Baudry, quienes realizan un cruce entre el psicoanálisis y la semiótica. Particularmente Lacan sienta las bases para pensar el inconsciente como un lenguaje y sistema semiótico (Stam, 2000).

Con respecto a un análisis textual, me parece importante mencionar las vinculaciones textuales que el aparato simbólico del espectador pone en relación y en juego. Si el texto es un grado cero, digamos lo más próximo a la conciencia del espectador, ésta vincula con otros grados distintos. Primero, con un grado superior, esto es el *architexto* (Zavala, 2023), es decir, el conjunto de textos que son reconocibles bajo una misma tradición. Dicho de otra manera, sería lo que conocemos comúnmente como *género cinematográfico*. Después tenemos el contexto de la obra, que no es otra cosa más que sus propias condiciones sociales, políticas, económicas y culturales (Zavala, 2023). Por debajo de estos dos tendremos el *subtexto* (Zavala, 2023), es decir, todas aquellas ideas sugeridas pero que no están implícitas

en el texto. Comúnmente es lo que conocemos como la interpretación de la obra. Finalmente, habría que pensar términos como *intertextualidades* (Zavala, 2023), que no es otra cosa más que los textos con los que dialoga la obra.

Sin embargo, todo este conjunto de textos, los cuales a su modo son heteroglosia en sí mismos, terminan por articularse por y para la conciencia del espectador. A riesgo de sonar muy neokantiano y un poco siguiendo la tradición del neokantismo con autores como Hugo Münsterberg y Rudolf Arnheim, me parece que es en la conciencia del espectador donde se dinamizan estas construcciones simbólicas detonadas por el texto. Todos estos niveles son articulados para producir una *psicosemiótica*, una construcción discursiva producto de la vinculación entre conciencia y texto. Dicho de otra forma, la semiosis, la producción de sentido es el producto de la relación entre texto y conciencia. Al final, esta semiosis no se da en la pantalla sino en el interior de la conciencia humana, la cual llega a una catarsis específica a partir del acontecimiento del sentido.

Todos los anteriores niveles textuales son reconocibles porque la percepción y la conciencia se articulan alrededor de un conocimiento que *saben*. El mirar implica mediar expectativas propias del texto y de la experiencia detonada a partir del visionado. ¿Qué podemos esperar del texto y cómo se relaciona con su architexto, contexto e intertextos, y qué subtextos podemos esperar que emerjan? Todo esto nos lleva a pensar que es, efectivamente, el sentido en tanto forma de ocurrencia en el aparato psíquico del sujeto y no, como se ha propuesto, que el sentido es la cualidad propia de una representación de la realidad en relación con aquello que representa. La semiosis es, entonces, una cualidad del aparato psíquico.

Edgar Morin (s.f.) en *El cine o el hombre imaginario* ya prefiguraba esta psicosemiótica a partir de la capacidad del espectador por involucrarse y vivir la película generando una suerte de liberación pulsional. Al respecto Stam menciona que:

Para Morin el espectador no se limita a contemplar la película, él o ella viven la película con neurótica intensidad, como forma de regresión

socialmente aprobada (psicosemióticos) el cine implica a los espectadores en sus estratos más profundos. El cine es un archivo de almas que permite fotografiar nuestros propios movimientos, actitudes y deseos. Imbuyendo al cine con su propia sensibilidad e imaginación, el espectador siente emociones profundas e incluso una devoción que roza el culto (2000: 192).

Para Morin hay una catarsis en el espectador al ver una película, la sala de cine es un espacio permitido en donde se puede externar dicha catarsis, un lugar seguro donde el espectador puede liberar lo que normalmente está reprimido. Se subliman las fuerzas inconscientes del espectador al conectar con la reproducción material de los símbolos puestos en la pantalla. Además, el espectador reconoce sus emociones y procesos internos puestos en la pantalla. Como si la capacidad de ver en la pantalla sus propias emociones las hiciera reconocibles y pudiera nombrarlas. Al hacer eso, llega la catarsis en forma de risa, llanto o grito.

## El otro

Lo anterior es lo que Lacan (s.f.) llamaría *identificación*, “el proceso mediante el cual el sujeto se constituye a sí mismo al apropiarse de aspectos de otros interlocutores humanos” (Stam, 2000); es decir, la identificación es la apropiación y asimilación de elementos vistos en otros seres humanos. El archivo de almas de Morin funciona como repositorio de formas de pensar, emocionarse, desear, percibir y un largo etcétera, en el que el espectador se apropia de elementos que observa en la pantalla. La identificación es asimilación del otro, de lo externo para hacerlo propio. Lacan en sus *Escritos* menciona:

Basta para ello comprender el estadio del espejo como una identificación en el sentido pleno que el análisis da a este término: a saber, la transformación producida en el sujeto cuando asume una imagen, cuya predestinación a este efecto de fase está suficientemente indicada por el uso, en la teoría, del término antiguo *imago*.

El hecho de que su imagen especular sea asumida jubilosamente por el ser sumido todavía en la impotencia motriz y la dependencia de la lactancia que es el hombrecito en ese estadio *infans*, nos parecerá por lo tanto que manifiesta, en una situación ejemplar, la matriz simbólica en la que el yo [*je*] se precipita en una forma primordial, antes de objetivarse en la dialéctica de la identificación con el otro y antes de que el lenguaje le restituya en lo universal su función de sujeto (2009: 100).

En estos fragmentos, Lacan (2009) hace referencia a la transformación que sufre el sujeto cuando observa su imagen. Inclusive usa el término jungniano de *imago*, el cual hace referencia a una representación distante de la realidad (Jung, 2000). Jung menciona que el sujeto adhiere sus emociones a las representaciones, las cuales en gran medida guían y determinan la personalidad. Sin embargo, la relación entre el aparato psíquico y las emociones están alteradas porque en sí mismo, el *imago* ya es una deformación. De ninguna manera es la realidad. Es así como el sujeto se vincula psíquicamente con una construcción distinta y no con la realidad en sí (Jung, 2000).

Lacan (2009) menciona que el sujeto, particularmente en su etapa infantil, se construye a partir de la imagen, mejor dicho, del *imago* de sí mismo. De una representación psíquica de sí mismo. A partir de esta representación es que se construye el yo. Antes siquiera, afirma Lacan (2009), de referirse y construir desde otro, se construye desde una visión de sí mismo en el espejo, de ahí que el estado del espejo resulta preponderante en la constitución del sujeto. Esto resulta en un *yo-ideal*:

Esta forma por lo demás debería más bien designarse como yo-ideal, si quisiéramos hacerla entrar en un registro conocido, en el sentido de que será también el tronco de las identificaciones secundarias, cuyas funciones de normalización libidinal reconocemos bajo ese término. Pero el punto importante es que esta forma sitúa la instancia del yo, aun desde antes de su determinación social, en una línea de ficción, irreductible para siempre por el individuo solo; o más bien, que sólo asintóticamente tocará el devenir del sujeto, cualquiera que sea el éxito

de las síntesis dialécticas por medio de las cuales tiene que resolver en cuanto yo [*je*] su discordancia con respecto a su propia realidad (Lacan, 2009: 100).

En la cinta, Kusanagi está en el estadio del espejo, tratando de determinar su *imago* y por ende el yo-ideal. Es semejante a un bebé que está construyendo su primera imagen de sí mismo. Ciertamente, vemos al inicio de la cinta el nacimiento de ella como *cyborg*, un organismo ni meramente humano ni completamente máquina. Su cuerpo artificial no le arroja una imagen clara capaz de ser representada, más aún cuando, en una secuencia, ve a otro *cyborg* con su mismo cuerpo. La imagenería del espejo está presente en toda la cinta, casi como un *leitmotiv* que acentúa el drama de Kusanagi.

Puesto en términos sencillos, el *imago*, en tanto representación, da pie a un yo-ideal, un yo ficcional que nace de la representación anterior. Esta identificación con el yo ficcional termina generando el resto de las identificaciones. ¿Qué sucede, como en el caso de Kusanagi, que no puede lograr crear un *imago* para crear un yo-ideal? Es justo el drama del personaje, quien lucha por construir una representación de sí misma. Por el contrario, me parece que el yo-ideal deviene hacia el final de la cinta cuando logra una identificación con un otro, siendo el Puppet Master.

Sin embargo, aquí debo hacer una aclaración. El término *otro* para Lacan, “designa el lugar simbólico en el que se constituyó el sujeto en relación con su deseo” (Stam, 2000). El otro para Lacan no es otro físico, sino que es un espacio, una relación entre el Yo y lo que quiere ese yo, aquello que es objeto de su fuerza pulsional (Lacan, s.f.). La identificación nace porque la conciencia percibe algo afuera de ella y busca incorporar eso que percibe. Esa ventana en donde la conciencia y su exterioridad se encuentran es el *otro* lacaniano. Sólo en el otro puede haber identificación. Una forma de ver esto es entender al otro como la ventana por la cual podemos ver el mundo exterior. Una vez cerrada la ventana, el mundo exterior desaparece. De igual manera, sólo al encuentro del otro se nos aparece el mundo exterior. ¿Cómo se percibe al otro? Por medio del objeto deseado, aquello que queremos es la aparición del otro y por tanto del mundo exterior.

Lacan (1993) interpreta la relación entre significado y significante como una escisión solventada por el sistema simbólico. Lo anterior implica que, de acuerdo con Lacan (1993), no se había pensado los lenguajes en tanto sistemas de símbolos hasta Freud y después Saussure y el Círculo de Praga. Lo que implica es que la vinculación entre signo y significante no es inmanente, sino que es externa a los signos, así como al signo y al significante. Es la red simbólica la que otorga la conexión entre significado y significado, y esta conexión es lo que llamamos *sentido*. Pensándolo así, el yo-ideal, en su condición de representación, *es un signo*, entendiendo a este último como la unidad mínima de representación (Peirce, 2008). De esta forma, el yo-ideal y, por tanto, el *imago* son signos. Siendo su significante la imagen fantasmal que percibe el sujeto sobre sí y el significado la creencia que esto detona en su aparato psíquico. En este caso, el aparato psíquico funciona como sistema simbólico y el sentido será la unión que se establece entre estas instancias.

La insistencia de la cinta en el rostro y en la imagen de la protagonista es el intento de establecer tanto un *imago* como un yo-ideal, el cual termina por ser difuso y no tener una claridad para construir creencias. ¿De dónde nace esta indeterminación psicosemiótica? Por la sencilla cuestión que el aparato psíquico se forma en una infancia artificial que ya ha tenido representaciones anteriores, pero que no logra integrarse en un sistema psicossimbólico lo suficientemente articulado para así crear una noción de sí en Kusanagi. Dicho de otro modo, la etapa del espejo que se produce en el infante durante su desarrollo crea un *shock* en Kusanagi porque, si bien está experimentando una etapa del espejo, lo hace con un cuerpo adulto. Lacan indica que:

De ahí, es decir, del punto donde lo simbólico toma cuerpo. Insistiré sobre ese: cuerpo.

Sería sorprendente que no se viera que si se hace del lenguaje una función de lo colectivo, se vuelve siempre a suponer a alguien gracias a quien la realidad se reduplica con lo que él se la representa, para que nosotros sólo tengamos que reproducir este forro: en suma, la tramoya del idealismo.

El conocimiento no se motiva en el filón indicado, sino por la adaptación de un supuesto en la existencia, que, así se produjera como yo [*moi*], organismo, especie incluso, nada podría decir de valor (1993: 10).

Lacan toma la presencia del organismo en tanto forma del yo, como frontera del yo, individual con el colectivo. El lenguaje será la manera en que el nivel individual y colectivo se superponen por medio de la construcción de representaciones. La realidad no es aquello que se representa, lo representado conforma un nivel ulterior, el nivel del lenguaje, que se distancia de la realidad, pero al mismo tiempo permite que el yo se relacione con la realidad. Es con esta representación con lo que se relaciona el yo por medio, específicamente hablando del organismo como instancia del lenguaje, del rostro como entidad de representación y forma de captar lo representado. En el espejo, en el caso de la cinta, es el rostro tanto lo que es representado como la representación en sí misma. Kusanagi busca su rostro en las superficies reflejantes como formas del espejo para encontrarse a sí misma y el elemento representacional que le permitirá construir un lenguaje específico que corresponda con sus instancias existenciales.

Aquí es clara la influencia de Emmanuel Lévinas (2014) y su consideración del rostro como ventana al infinito. Si bien hay un diálogo claro entre el otro levinasiano y el otro lacaniano, no creo que sean del todo equiparables. El primero sería el otro como rostro humano reconocible que impacta la conciencia, mientras que el segundo es un espacio de encuentro con lo exterior. Con todo podríamos establecer una conexión con el rostro como forma reconocible del otro, dicho de otro modo, no es que para Lacan el otro sea específicamente una persona, sino que a través del rostro de la persona podemos reconocer que se abre el espacio de encuentro y de acontecimiento que llama el *otro*. Eso, me parece, deberá ser considerado al pensar en el cine como posible encuentro con el rostro y con el otro.

La pantalla se volvería la forma fantasmática en la que el otro se aparece ante mí. Fantasmática porque no es una presencia total, hay una suerte de ilusión cuando un rostro se aparece en la pantalla. Está, pero no está, aunque el espectador realice un pacto silente de

aceptar que todo lo que aparece es *real*. Al final es una fantasmagoría, pero cuyos efectos catárticos y regresivos son reales.

Regresando a la secuencia de *Ghost in the Shell*, su complejidad reside en que el otro es el cuerpo mismo. El cerebro, donde en teoría reside la conciencia de Kusanagi, sería la instancia del yo, mientras que su propio cuerpo cibernético es el otro mismo. ¿Qué sucede cuándo tenemos al otro en nosotros mismos? Jean-Lluc Nancy (2006) tocaría el tema en *El intruso* e indica que el intruso nunca es completamente ajeno ni lo sí-mismo es completamente propio. Hay algo de ajeno en nosotros mismos y algo de mismidad en el intruso. Bajo este principio, el cuerpo de Kusanagi no le es completamente ajeno en tanto cuerpo, pero sí es un intruso, un despliegue de otredad que le permite a la protagonista generar un punto de encuentro consigo misma. Ya no es la misma Kusanagi con cuerpo biológico, sino que es *otra*, una otra que se constituye como el espacio de encuentro entre Kusanagi y el objeto de su deseo: tener la certeza de ser humana.

La identificación va en dos vías: la apropiación de un nuevo cuerpo por parte de la conciencia de Kusanagi y la incorporación de Kusanagi del Puppet Master, una inteligencia artificial que busca ser reconocida como un ser vivo y que sirve como antagonista. Al final de la película, Kusanagi se fusionará con el Puppet Master creando la metáfora visual de la identificación total, esto es, la incorporación total de dos conciencias. El otro se vuelve sí-mismo en el sentido más explícito de la palabra.

### Deseo e identificación

La identificación dual de Kusanagi es posible gracias a la naturaleza fantasmática del deseo, ya que éste nunca se llega a concretar. El deseo es el rastro semiótico de la carencia, siempre apunta hacia algo más allá, algo externo a la conciencia. No puede ser del todo significativo porque no hay una fijación total con su significado, por esto es que decido usar el término *rastro*, como una relación semiótica volátil y momentánea. Es cierto que ameritaría mayor reflexión si todo signifi-

cante implica una relación fija, inmanente y sin mutación alguna. De cualquier forma, el signo establece rastros semióticos entre las instancias, las cuales, si son fijas, podrían llamarse significado y significante.

El deseo precisamente dinamiza y separa significado y significante. Pensemos que el significante es el objeto deseado y el significado es mi deseo; semióticamente hablando, tendría que haber un fondo sustancial que le dé existencia al signo. Por lo general, el significado en tanto imagen mental es lo que sostiene la relación semiótica, el significante nos tendría que llevar al signo, pero si el significado es simplemente el acto de *desear algo*, no hay sustancialidad ni metafísica del sentido. Vemos, pues, que la relación semiótica es vacía, una ilusión fantasmática momentánea propiciada por la articulación de una lectura determinada. En este sentido, hay rastro y no significado, pero es lo que permite abrir el sentido y que surja la cualidad textual de una obra.

En cuanto se obtiene el objeto deseado, el deseo desaparece porque se define por su imposibilidad. Como ya lo mencioné líneas arriba, el deseo es el rastro de la carencia y de la ausencia. Cuando se satisface, el deseo desaparece y se busca desear algo más. Como lo menciona Stam (2000): “el deseo es por definición, imposible de satisfacer, dado que no es un deseo susceptible para obtenerse sino un deseo del ‘deseo del otro’, una lucha por el reconocimiento amoroso... El amor definido por la imposibilidad”. De esta forma el deseo no es un simple querer algo, es un querer querer algo; un deseo de desear algo.

De este modo, se puede entender al espectador como sujeto deseante que canaliza sus fuerzas pulsionales hacia la obra para abrir sus posibilidades textuales. Las interrogantes no son a la obra sino al texto, al acontecimiento derivado de las cuatro instancias mencionadas, pero el deseo del espectador es el que articula esas instancias y marca la hoja de ruta para la textualidad de la obra. Esto es, el deseo configura al texto, éste no existe previo al deseo del espectador y una obra podrá ser leída de manera diferente dependiendo del propio deseo de cada espectador. El espectador deja de serlo y se convierte en un sujeto del texto.

El cine se entiende como un signo lingüístico que nos permite acceder a los órdenes simbólicos del espectador-deseante, del autor

y su inconsciente, y de la cultura que le da contexto a la obra como horizonte de posibilidad semiótica y simbólica. ¿De qué manera este horizonte se interioriza tanto en inconsciente del autor como en espectador deseante? Por medio del lenguaje que produce un inconsciente específico. Este último sería un producto del orden lingüístico, configurado con los códigos culturales. La cultura sería introyectada por medio de un proceso de identificación gracias a los órdenes lingüísticos de todo tipo, desde el idioma hasta el cine. De esta forma, el inconsciente es un efecto de la entrada del sujeto en el orden lingüístico y, en segundo término, del orden simbólico (Lacan, s.f.).

### Impresión de realidad

El medio cinematográfico genera persuasión, la cual induce al sujeto a proyectarse dentro de la representación (Stam, 2000). La impresión de realidad es inseparable al posicionamiento e identificación del espectador, como ya lo mencionó Morin (s.f.), el espectador vive la película de manera casi neurótica, pero le es permitida esta neurosis por experimentarla en un espacio donde puede ver, pero no es visto. La oscuridad como velo que le permite ser observador y nunca observado. Esto es lo que Stam (2000) llama la *situación cinematográfica*, la oscuridad, la inmovilidad, el silencio del espectador; esto genera una ensoñación que permite crear la ilusión de que la única realidad viene de la pantalla. La neurosis es permitida porque, durante la proyección de la película, sólo eso que está en pantalla se vuelve real y lo que está fuera de ella es ficción. Hay una inversión de las instancias de realidad y ficcionalidad. La neurosis y su subsecuente catarsis ocurren porque son consideradas ficcionales, mientras que la impresión de realidad viene de la pantalla.

La impresión de realidad del filme nos permite exteriorizar tensiones y ansiedades que pueden ser o no conscientes, pero que se externalizan por conectar con el nivel simbólico inconsciente; es decir, puedo saber que me da miedo algo, pero alcanzo la catarsis cuando veo mi miedo proyectado en la pantalla. Hay una impresión de rea-

lidad, pero en el fondo de mi consciencia sé que no me puede hacer daño, aunque los efectos emocionales son verdaderos. Puedo, inclusive, ir aceptando mi miedo poco a poco a partir de experiencias cinematográficas. *Ghost in the Shell* presenta una ansiedad propia de los últimos treinta años: la posibilidad de la alteración humana a partir de lo maquinal. Las narrativas de ciencia ficción permiten esta catarsis al reconocer que mi miedo y ansiedad no es únicamente mía, sino que es compartida y se puede lidiar de manera colectiva con estas ansiedades (Stam, 2000), pero es únicamente posible por la construcción ficcional de una impresión de realidad.

Jean-Louis Baudry (1975) iría más lejos hasta mencionar las consecuencias en el efecto de realidad en el espectador. Para Baudry (1975) el aparato cinematográfico es una máquina de ensoñación capaz de modificar la realidad, producir imaginarios, ideologías, sueños, deseos, percepciones y emociones. Ahora bien, el aparato cinematográfico no es el proyector ni la cámara, sino es el conjunto de discursos, instituciones, ideas, imaginarios, metodologías y nociones generales alrededor del cine (Baudry, 1975). Baudry parte de la misma premisa que Morin (s.f.): la imagen, el sueño y el imaginario son procesos psíquicos, por lo que los procesos de formación son similares. En los tres hay un proceso de impresión de la realidad capaz de sublimar los elementos del inconsciente con los externos. Sin embargo, la cualidad de la imagen cinematográfica es que sustituye momentáneamente la realidad fáctica con una realidad cinematográfica, por lo que es tanto ausencia como presencia, relación que será procesada de manera subjetiva por el espectador quien se vuelve sujeto de la percepción, pero efecto de ésta, lo que Baudry (1975) llamaría *efectos-sujetos*.

Lo anterior transforma al espectador de un sujeto que es pura percepción, durante el momento en que ve la cinta, en un sujeto que se vuelve efectivamente un espectador cuya existencia se termina por el acto de mirar. El espectador se convierte en un sujeto-espectador gracias a la producción de realidad del aparato cinematográfico en tanto el aparato cinematográfico convierte al espectador que sólo ve y que puede ver la totalidad de un mundo. De este modo, el dispositivo cinematográfico alimenta “el narcisismo exaltando al sujeto especta-

torial como centro y origen del significado” (Stam, 2000). Baudry (1975) postula que esta identificación totalizadora con el acto de mirar deriva del inconsciente del espectador, de tal suerte que el cine, como dispositivo de simulación de lo real, crea un perfecto simulacro.

Kusanagi se vuelve una metáfora viva de esta identificación en tanto espectadora de sí misma. Ella es metáfora del aparato cinematográfico en tanto se percibe como otredad en su propio cuerpo. En este sentido, Kusagani es su propia cámara y su espectador. La incorporación es la incorporación de su propio cuerpo. Al respecto se puede mencionar el juego de los fotogramas que presentan constantemente la imagen reflejada de la protagonista. Es un juego de visiones donde ella se percibe a sí misma como ajena, al menos el cuerpo como ser ajeno de su conciencia. La cámara percibe que percibe. De esta forma, se hace presente la alegoría lacaniana del espejo, la parte del desarrollo psicosocial donde el niño logra subsanar la separación de sí mismo a raíz de su imagen en el espejo (Lacan, s.f.). El niño que se pensaba diferente logra integrarse gracias a la mirada. La metáfora con Kusanagi no llegará a completarse hasta el final de la cinta cuando incorpora al Puppet Master y, efectivamente, surge un nuevo ser en un estado de desarrollo psíquico temprano, justo después de la fase del espejo. El nuevo ser, que ya no es el Puppet Master ni Kusanagi, lo declara hacia el final de la cinta: ya no ni uno ni otro, sino un ser recién nacido.

De acuerdo con esto, Kusanagi se constituye como agente de su propio deseo: la certeza de ser humana que no se completará hasta asimilar al antagonista. Pero para conseguir dicho deseo, no sólo basta asimilar al otro, se debe volver un ser omnipercibiente, primero de ella misma y luego de todo su mundo. Esto lo logra una vez que se integra con el Puppet Master. Hay un principio metafísico de la mirada, una vez que el personaje se da cuenta que puede y, efectivamente, ve todo, se transforma. Hay una nueva sustancialidad a partir del acto de mirar. El personaje mismo se vuelve mirada pura.

Lo anterior no es más que las instancias de identificación del espectador de Christopher Metz (Stam, 2000): con su propio acto de mirar, consigo mismo como acto puro de percepción, como condición de posibilidad de lo percibido y como sujeto trascendental tan-

to de lo percibido como de la percepción misma. Gracias al aparato cinematográfico y su cualidad maquina de producción de la realidad, el espectador tiene estas cuatro etapas de identificación para convertirse en gente de la mirada misma. El espectador se percata que puede mirar, después mira algo, posteriormente observa las posibilidades de aquello que mira y, finalmente, se comprende a sí mismo como un ser que únicamente mira.

Kusanagi, en tanto metáfora del observador que se vuelve objeto observado, también pasa por estas identificaciones. Ella observa su mundo para después observar su cuerpo, continúa por percibir que puede llegar a ser humana. Esto evidentemente implica que se percata de la carencia y de ahí nace su deseo de ser humana; finalmente, observa todo lo que es posible observar: su cuerpo, su mente y el mundo, constituyéndose así como el ser omnipercibiente, un ser que todo lo ve. Queda acentuada la metáfora cuando el nuevo ser, producto de la unión de Kusanagi y el Puppet Master, menciona su conexión a internet.

Ahora bien, hay una quinta identificación exclusiva del espectador, la cual Metz (Stam, 2000) llama de primer orden: el empalme de la percepción y la cámara misma, la cámara se transmuta en ojo mismo del espectador, ya que cuando se ve una película no hay más mundo más que el que ve la cámara, el cual se emplaza en la percepción total del espectador. En otros análisis he mencionado que hay un espacio extradiegetico complementario que no muestra la cámara, cosa que sigo sosteniendo y que contraviene la noción de la quinta identificación. La forma de solucionar esto es que, si bien no existe una totalización de la mirada, es decir, el espectador *no puede* ver el espacio complementario no mostrado en la cámara; hay una semi-totalización de la mirada. Esto es que el espectador es omnipercibiente, ya que efectivamente puede observar la totalidad del espacio observable. Los espacios generados por los espacios extradiegeticos son espacios imaginarios, por lo que no pierde la cualidad omnipercibiente, ya que para acceder al espacio extradiegetico no se requiere de la mirada, sino de la imaginación.

Regresando a la quinta identificación, la cámara suplanta al ojo o, en otros términos, el ojo se vuelve cámara. La quinta identifica-

ción se da con la cámara y con la manera de mirar. El punto de vista deja sugerido los espacios imaginarios complementarios, por lo que si la cámara se mueve en automático surgen nuevos espacios extradiegéticos que pudieron haber sido mostrados en la pantalla anteriormente. La cualidad de la mirada no es fija, por el contrario, es mucho más volátil de lo que pensamos. Sin embargo, hay una educación visual que nos ha llevado a ignorar que hay una mutación constante en la cualidad extradiegética de los espacios mostrados y no mostrados. Finalmente, la identificación del ojo con la cámara posibilita el resto de las identificaciones.

Hay pues, una doble identificación, primero, “un acto de percepción simultáneamente canalizado y construido por la mirada anterior a la cámara y el proyector que la sustituye, asegurando al espectador la ubicuidad ilusoria del sujeto omnipercebiente” (Stam, 2000), y segundo, el personaje con su mundo y su cuerpo. La doble identificación, una hacia adentro de la película y otra hacia afuera, hace que la mirada del espectador, la cámara y en ciertos momentos la mirada del personaje sean una misma. Esto “promueve un estado artificial de regresión que genera momentos arcaicos de fusión no lejanos a los que engendra el sueño” (Stam, 2000). Se realiza de esta manera un deseo inherente y narcisista del ser humano: la regresión a un estado previo de desarrollo psíquico (Lacan, s.f.). Un estado en el que no hay separación entre el mundo y yo, donde hay escisión del aparato psíquico, no hay deseo porque no hay carencia, pero es la falta de algo lo que determina el principio de identidad (Lacan, s.f.). Así que, si bien no hay carencia, tampoco hay identidad, por lo que el cine promueve un estado de unidad totalizadora en una suerte de sueño falso.

La cinta es una forma de situación onírica, o bien al menos intenta serlo. Se construye con imágenes del inconsciente en el archivo emocional propuesto por Morin para generar catarsis, únicamente asequible por medio de la conexión de símbolos materializados en la pantalla. Por ello Stam (2000) menciona que “el filme, como un sueño, cuenta una historia puesta en imágenes, por lo tanto, resuena con la lógica de un proceso primario que se figura a sí mismo en imágenes”. Las técnicas cinematográficas son las formas en que se

construyen los objetos fantaseados que se transforman en símbolos una vez puestos en relación con la totalidad del texto.

Si, como decía Lacan (s.f.), los sueños son la gramática del inconsciente, entonces el cine es una suerte de traducción tanto consciente e inconsciente de este lenguaje. Inclusive busca articular su estructura por medio del montaje. Hay una modalidad onírica en la construcción del filme en tanto texto que dinamiza símbolos mostrados en la pantalla. La identificación con la cámara y con lo visto en la pantalla es precisamente el ejercicio pulsional de tratar de alcanzar el deseo del otro, aquello mostrado en la pantalla. La sala de cine sería el espacio onírico de encuentro con el otro. Mismos espacios que están representados por las tomas solitarias de las siluetas de Kusanagi y en los planos donde ella se encuentra con su reflejo.

Hay pues una naturaleza doblemente imaginaria del significante cinematográfico, imaginario en lo que representa e imaginario por la naturaleza de su significado (Stam, 2000). Como ya lo mencioné, es un significante vacío o mínimamente volátil anclado a una textualidad que involucra el inconsciente de cada espectador. Por lo cual llegamos al rastro semiótico, indicativo de la superación de la relación estable entre significado y significante, y podemos observar la posibilidad de la movilidad de una relación semiótica transformable. Deja de haber una relación estable y encontramos una ruptura y movilidad que genera la cualidad textual de la obra. Por tal motivo, la interpretación nunca es igual, está guiada por el inconsciente, el deseo y el imaginario del espectador.

Con un significante efímero y significado vacío, la multiplicidad hermenéutica es la norma y no la excepción. Si, como ya lo mencioné en líneas arriba, el significado es sólo *desear algo*, el espectador puede llenar ese significado con otro deseo por parte del personaje. Mi interpretación es que desea ser humana, pero, al no contar metodológicamente hablando con una fijación de ese deseo a un objeto tangible, la realidad es que otro espectador puede fijar el deseo de Kusanagi a cualquier otra cosa. Kusanagi como rastro semiótico abre esas posibilidades a otras interpretaciones.

De ahí la volatilidad e hiperglosia del texto cimentado en la clave hermenéutica de la secuencia inicial y su posible interpretación: el ma-

trimonio entre máquina y humano. La sustitución de signo por rastro abre otra metodología semiótica: trazar posibilidades de la percepción y no significados fijos. El proceso se basa en el diferencial de las interpretaciones y no en buscar respuestas unívocas. Para Ropars (citado en Stam, 2000) el cine crea estos espacios abstractos de interpretación desdibujados, pero insinuados por la textualidad de una obra. La obra es más allá de lo escrito y se incorpora lo interpretado. El texto se vuelve no sólo su escritura, sino su contraescritura, y así movilizan los signos proyectados en puntos de fuga, las posibilidades de ser de un texto.

En el caso de *Ghost in the Shell*, la alegoría de la transformación en *cyborg* de Motoko Kusanagi asemeja la del espectador como sujeto-espectador, un agente de la cualidad omnipercibiente que incorpora la cámara en su mirar. En este sentido, hay una des-personalización, la regresión a estados psíquicos previos permite la reconfiguración del espectador en el ser omnipercibiente que es fundamento de lo que ve. El *cyborg* se vuelve una metáfora del hombre-máquina u hombre-cámara que lo percibe todo en una era tensional de las pantallas. Cada pantalla termina por volvernos *cyborgs* al haber una sobre-identificación con cada pantalla que vemos. Una pantalla implica una cámara que no percibimos aumentando la posibilidad de observar todo y verdaderamente convertirnos en omnipercibientes. Kusanagi es sólo el *cyborg* que ya incorporó la cámara en su cuerpo, es el diagnóstico metafórico de una época y de las posibilidades de los espectadores.

## Referencias

- Baudry, Jean-Louis (1975), “Le dispositif: approches métapsychologiques de l’impression de réalité”, *Communications*, pp. 56-72.
- Everaert-Desmedt, N. (2004), “Peirce’s Semiotics”, *Signo*, [<http://www.signosemio.com/peirce/esthetics.asp>] (consultado el 29 de noviembre de 2021).
- Jakobson, Roman (1998), *Ensayos de lingüística general*, Seix Barral, Barcelona.
- Jung, C. G. (2000), “Ensayo de exposición de la teoría psicoanalítica. 4. Neurosis y factores etiológicos en la infancia. El complejo

- parental”. C. G. Jung, *Obras completas. Volumen 4: Freud y el psicoanálisis* (pp. 132-305), Trotta, Madrid.
- Lacan, Jacques (s.f.), “Biblio Psi”, [<https://www.bibliopsi.org/freud-Lacan.php>] (consultado el 12 de noviembre de 2021).
- Lacan, Jacques (1993), *Psicoanálisis, Radiofonía y Televisión*, Anagrama, Barcelona.
- Lacan, Jacques (2009), *Escritos 1*, Siglo XXI Editores, Ciudad de México.
- Lévinas, Emmanuel (2014), *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*, Sígueme, Salamanca.
- Morin, Edgar (s.f.), “Biblioteca del Congreso de Argentina”, en Morin, Edgar, *El cine o el hombre imaginario*, [<chrome-extension://efaidnbmninnibpcajpcglclefindmkaj/viewer.html?pdfurl=https%3A%2F%2Fbcn.gob.ar%2Fuploads%2FEIcineOElhombreImaginario.pdf&cldn=185399&chunk=true>] (consultado el 10 de diciembre de 2021).
- Nancy, Jean-Luc (2006), *El intruso*, Amorrortu, Buenos Aires.
- Peirce, C. S. (2008), *El pragmatismo*, Encuentro, Madrid.
- Referencia IMDb. *Ghost in the shell*: [[https://www.imdb.com/es-es/title/tt0113568/?ref\\_=nv\\_sr\\_srg\\_0\\_tt\\_8\\_nm\\_0\\_in\\_0\\_q\\_ghost%2520in%2520%2520](https://www.imdb.com/es-es/title/tt0113568/?ref_=nv_sr_srg_0_tt_8_nm_0_in_0_q_ghost%2520in%2520%2520)].
- Ricoeur, Paul (2001), *La metáfora viva*, Trotta, Madrid.
- Stam, Robert (2000), *Teorías de cine. Una introducción*, Paidós, Buenos Aires.
- Zavala, Lauro (2023), *Estética y semiótica del cine: hacia una teoría paradigmática*, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.

Fecha de recepción: 20/02/24  
 Fecha de aceptación: 09/08/24

DOI: 10.24275/tramas/uamx/202462103-122