



Ética y Cine Journal

ISSN: 2250-5415

ISSN: 2250-5660

eticaycine@psi.uba.ar

Universidad de Buenos Aires

Argentina

Saito Gutiérrez, Gabriela

"You woke me up": el encuentro con el goce femenino como condición de duelo en Her, de Spike Jonze

Ética y Cine Journal, vol. 12, núm. 2, 2022, Julio-October, pp. 33-44

Universidad de Buenos Aires

Argentina

DOI: <https://doi.org/10.31056/2250.5415.v12.n2.38326>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=564474620004>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

“You woke me up”: el encuentro con el goce femenino como condición de duelo en *Her*, de Spike Jonze

Her | Spike Jonze | 2013

Gabriela Saito Gutiérrez*

Pontificia Universidad Católica del Perú

Recibido 01 de febrero de 2022; aprobado 1 de junio de 2022

Resumen

Desde el psicoanálisis contemporáneo, la propuesta filosófica de Byung Chul Han y la teoría de la recepción, el presente artículo busca identificar a *Her*, de Spike Jonze, como la representación contemporánea del goce o *jouissance* femenino. Según planteo, esta noción organiza dos procesos de subjetivación llevados a cabo por los protagonistas de manera sucesiva: primero, la configuración de Samantha, inicialmente, como *objeto-a*, causa del deseo, y, luego, como símbolo del goce femenino; y segundo, la recomposición intersubjetiva de Theodore como agente de duelo. Con este fin, en el primer apartado, sostengo una lectura detallada de la sociedad representada en *Her* como símil hiperbólico de lo que Han ha denominado como *sociedad del cansancio*, mientras que identifico a Theodore como una doble simbolización del *Prometeo cansado* paradigmático y melancólico. Posteriormente, en el segundo apartado, dividido en dos secciones, abordo las condiciones del primer proceso de subjetivación referido a fin de proponer que la relación de Theodore y Samantha configuran una metáfora de la transferencia psicoanalítica; y que Samantha, como subjetividad en evolución, debe, primero, ganar una corporalidad sexualizada para, finalmente, apostar por la erradicación de la materialidad finita. Por último, en el tercer apartado, ahondo en el segundo proceso de subjetivación aludido con el objetivo de sustentar cómo la exposición de Theodore ante el goce femenino posibilita su duelo. Concluyo, entonces, que *Her* no solo representa la sociedad del cansancio, sino una apuesta por su erradicación a partir de un retorno a los afectos y a la intersubjetividad humana.

Palabras Clave: duelo | goce femenino | sociedad del cansancio | espectador ideal | teoría de la recepción | psicoanálisis

“You woke me up”: the encounter with feminine jouissance as a condition of mourning in *Her*, by Spike Jonze

Abstract

From contemporary psychoanalysis, the philosophical proposal of Byung Chul Han and reception theory, this article seeks to identify *Her*, by Spike Jonze, as the contemporary representation of female enjoyment or *jouissance*. As I argue, this notion organizes two processes of subjectivation carried out by the protagonists in succession: first, the configuration of Samantha, initially, as an *object-a*, cause of desire, and, later, as a symbol of female enjoyment; and second, the intersubjective recomposition of Theodore as a mourning agent. To this end, in the first section, I support a detailed reading of the society represented in *Her* as *burnout society*, while I identify Theodore as a double symbolization of the paradigmatic *tired and melancholy Prometheus*. In order to propose that Theodore and Samantha's relationship configure a metaphor of psychoanalytic transference; and that Samantha, as a subjectivity in evolution, must, first, gain a sexualized corporality to, finally, wager on the eradication of finite materiality. Finally, in the third section, I delve into the second process of subjectivation alluded to in order to support how Theodore's exposure to female *jouissance* in *Her*.

Keywords: mourning | feminine jouissance | burnout society | ideal observer | reception theory | psychoanalysis

Introducción

Pese a ser clasificada como una película de ciencia ficción y futurista, *Her* (2013), escrita y dirigida por el cineasta americano Spike Jonze, no escapa de una trama clásica: narra una historia de amor. Esta ha de desarrollarse entre Theodore, un hombre melancólico que no acepta el devenir de su divorcio, y Samantha, un sistema

operativo inteligente que evoluciona por intuición. Este vínculo afectivo concluye cuando Samantha sacrifica tanto su materialidad, es decir, su voz y soporte físico, como la corporalidad que Theodore le modela a partir de su deseo masculino, todo esto con el fin de experimentar una abstracción gozosa con otros sistemas operativos, distanciados sin retorno de la finitud humana y de su contingencia.

* gabriela.saito@pucp.edu.pe

Como propongo en este artículo desde el marco del psicoanálisis y filosofía contemporánea principalmente, la narrativa y gráfica de *Her* representa dos procesos de subjetivación entrelazados por la búsqueda y el encuentro de lo que Jacques Lacan ha denominado como *goce femenino*, un suplemento inefable del deseo que está más allá de lo fálico y del lenguaje (Evans, 1997, p.103). Bajo esta premisa, mientras que Samantha simboliza una subjetividad agente que decanta y se orienta hacia este goce *Otro*, Theodore logra iniciar su proceso de duelo por el fin de su matrimonio únicamente tras la recuperación de su propio deseo erótico, por segunda vez, de carácter fallido. En esta instancia, según planteo, el encuentro con el goce femenino en *Her* da cuenta del quiebre de la melancolía de su protagonista, estado psíquico que no solo funciona como contraparte *enfermiza* del duelo, según los planteamientos freudianos, sino también representa uno de los síntomas y afecciones primordiales de la sociedad contemporánea que Spike Jonze pondera y critica en su obra.

El Eros cansado: la melancolía pornográfica de Theodore

Un talante central en la trama amorosa que podría haber facultado el éxito del guion de Jonze y de su aclamada recepción es tal vez una suerte de símil hiperbólico entre Theodore y lo que el filósofo Byung Chul Han ha denominado paralelamente como *sociedad del cansancio* o del *rendimiento*. En líneas generales, esta noción societal se estructura sobre una psicopolítica tardomoderna y capitalista, es decir, un paradigma de control que parte del autosometimiento más que de la coacción de un poder disciplinario, típico de las sociedades modernas que describía Michael Foucault. Por su parte, para Han (2014b), esta nueva condición del poder, uno de corte permisivo e inteligente, más que inhibitorio, consigue que el sujeto contemporáneo sea gestor, garante y también víctima de su propio sometimiento como acto de aparente y absoluta libertad (p.30). Como si se tratara de un proyecto de autorrealización, la autoexigencia voluntaria de aquellos que el filósofo ha llamado como *Prometeos cansados* catapulta, así, al narcisismo y a la depresión como afectos constitutivos de una sociedad donde prima la búsqueda y consumo de lo idéntico, y cae en falta, precisamente, el amor.

Considerando este vacío, ante modos de habitar el mundo que se orientan hacia una permanente e, incluso,

obsesiva comparación y competencia entre objetos y sujetos a consumir, “el otro como misterio, el otro como seducción, el otro como eros, el otro como deseo, el otro como infierno, el otro como dolor van desapareciendo” (Han, 2017, p.9). Dicho de otro modo, si el Eros estructuralmente debe dirigirse a un sujeto alterno y distinto al amante, el narcisismo cultural al que alude Han (2014a), en ninguna medida, puede ser sinónimo de amor propio ni permite ningún tipo de unión que no sea atomizada socialmente; es, más bien, la incapacidad del sujeto contemporáneo de delimitar su propia subjetividad, aquella que se encuentra difuminada entre lo que previamente se reconocía como otredad y que, ahora, es una *proyección* más de sí mismo (p.10). En consecuencia, bajo esta condición narcisista y, si se quiere, simbólicamente digital, la depresión, enfermedad paradigmática de la sociedad del cansancio, es el opuesto del amor. Concluye, así, el filósofo (2014a):

El Eros arranca al sujeto de sí mismo y lo conduce hacia afuera, hacia el otro. En cambio, la depresión hace que se derrumbe en sí mismo ... el otro, despojado de su alteridad, queda degradado a la condición de espejo de uno, al que confirma en su ego. (p.11-12)

Como anticipé, la sociedad que ilustra *Her* no dista de la descrita por Han. Theodore convive y deambula por una gran metrópolis extremadamente digitalizada, cuyos habitantes dependen de la tecnología, más que para una vinculación interpersonal, para ponderar el ensimismamiento entre una masa desordenada de otras subjetividades igual de inconexas. Sin embargo, narcisista y depresiva, la sociedad retratada por Jonze no solo encuentra en Theodore el epítome de dichos síntomas por formar parte de esta multiplicidad en constante fragmentación afectiva, sino que lo adscribe a una doble depresión; caracterizado como un divorciado que aún rememora el fracaso de su amor al término de su matrimonio con Catherine, el protagonista de *Her* es tanto un depresivo social como una masculinidad melancólica. En otras palabras, además de encarnar la figura del Prometeo cansado, de Han, Theodore pervive con una fijación afectiva en torno a su exesposa, estado psíquico que, en palabras de Sigmund Freud (1997), se caracteriza por la imposibilidad del doliente de reconocer su falta, en este caso, su fracaso amoroso, como absoluto e irreversible (p.241). En este sentido, si el duelo, como opuesto de la melancolía, busca la desinvertidura de la libido orientada hacia el sujeto previamente amado, Theodore, como masculinidad melancólica, invierte su libido en y hacia sí mismo, premisa que, particularmen-

te en *Her*, refuerza la posición narcisista del protagonista como subjetividad cansada.

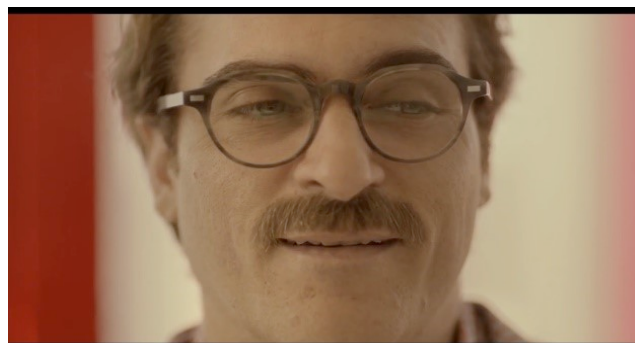
Esta complicidad entre melancolía y narcisismo es sumamente importante para entender el carácter aparente e insostenible del amor tanto en toda sociedad del cansancio como en la de Jonze, en la medida que, en ambas, la vivencia de lo erótico se limita a la lógica del consumo. Como anota el filósofo (2014a):

El amor se positiva hoy como sexualidad, que está sometida, a su vez, al dictado del rendimiento. El sexo es rendimiento. Y la sensualidad es un capital que hay que aumentar. El cuerpo, con su valor de exposición, equivale a una mercancía. No se puede amar al otro despojado de su alteridad, solo se puede consumir. (p.23)

En otras palabras, el Eros cansado, narcisista y depresivo subraya la imposibilidad de los sujetos de amar más que una proyección atomizada de sí mismos y, por tanto, tan solo una apariencia. Bajo estas consideraciones, tal como lo presenta inicialmente *Her*, Theodore va a llevar a cabo una sexualidad que podría calificarse como *pornográfica*, en tanto se identifica tanto menos como una modalidad obscena que como una *parodia* que no invierte ni arriesga un afecto mayor que el placer narcisista (Agamben, 2005, p.59). Un primer ejemplo de ello se exhibe en la escena inicial de la película, cuando, bajo un primer plano del protagonista masculino, el espectador da cuenta de un simulacro: Theodore, dedicado laboralmente a dictar cartas a una computadora, aparenta amar. La transparente y legitimada capitalización de los afectos en la sociedad de *Her* se presenta, entonces, como una teatralización. Theodore trabaja creando afectos para otros e, indirectamente, para sí mismo, en la medida que dicha mimesis afectiva repercute en su estancamiento melancólico al actualizar, reiteradamente con cada nuevo simulacro, una suerte de esencialidad amorosa reproducible y añorada. Como se observa en la misma escena, durante el dictado de las cartas, el protagonista *sonríe*; es decir, aprehende corporalmente la experiencia amorosa que imita al escribir un discurso que no le pertenece, pero que, en su repetición, *hace suyo* (véase Figura 1). En esta instancia, la conexión entre la intimidad de los afectos y el cuerpo erotizado, en tanto amado o amante, no solo simula un contacto físico, si se atiende, por ejemplo, a cómo Theodore remeda digitalmente una escritura a mano que finalmente resulta impresa, sino también es puesta en duda en *Her*, asociada ya a una mecanización económica y afectiva, donde las relaciones objetales parecen reemplazar a la interacción humana (véase Figura 2).

Figura 1

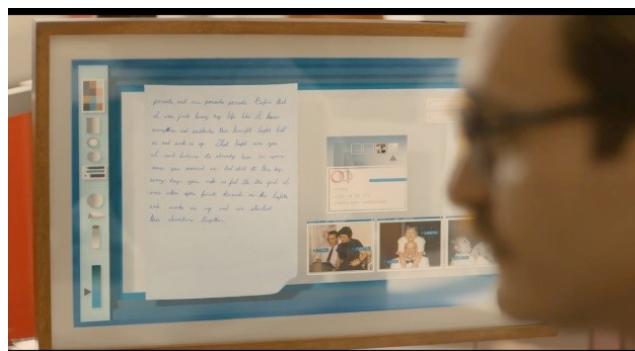
Simulacro amoroso: Theodore sonriendo al escribir una carta de amor por encargo



Nota: obtenido de *Her* (Jonze, 2013a)

Figura 2

Mercantilización de los afectos: mimesis digital de la escritura a mano



Nota: obtenido de *Her* (Jonze, 2013a)

Pese a lo dicho, aunque Theodore forma parte de la lógica productiva de esta noción de Eros cansado, no parece sostenible ni suficiente para sí mismo en tanto subjetividad deseante. En efecto, el protagonista es representado como un sujeto funcional en dicha sociedad; sin embargo, sus interacciones afectivas y sexuales se limitan a la vivencia de un placer aislado, finalmente masturbatorio y no enteramente exitoso. A tal respecto, el sexo telefónico al que parece ser asiduo, según su caracterización, no logra colmar su falta amorosa. Esta manifestación sexual presentada al inicio de la película resulta de suma importancia, dado que, aunque el encuentro telefónico concluye fallidamente, como ahondaré en adelante, Jonze ya articula el deseo de Theodore como uno que atraviesa lo auditivo o vocal más que lo visual o táctil. Esta predominancia y dinámica erótica-sensorial es, además, pauta y actualizada para el espectador, si se repara en que, desde antes de que se visualice alguna escena en *Her*, Jonze da inicio a su obra mediante la intrusión de

un sonido estridente. De este modo, se anticipa la importancia de lo auditivo como estrategia de decodificación por parte de un espectador ideal y alerta, así como, en adelante, según planteo, se le valorará afirmativamente como un posible medio de duelo para Theodore únicamente tras su encuentro con Samantha.

La fantasía del narcisista/espectador analizado: ¿es Samantha una *psicoanalista mujer*?

Ahora bien, la insostenibilidad de la apariencia y la experiencia de la distancia afectiva se destacan como condiciones heterodoxas de duelo en *Her* especialmente cuando Theodore se topa con el anuncio publicitario de un sistema operativo inteligente. Este expone a un grupo de personas con expresiones de angustia, que, si bien sobreviven juntas, se hallan distantes y perdidas afectivamente entre sí, réplica, entonces, de la sociedad cansada en la que habita el protagonista (véase Figura 3). Con una voz que propone ofrecer confort, y una luz que ilumina y libera a los angustiados, el anuncio capta la atención de Theodore bajo una identificación estructural con aquellos, pero, sobre todo, por lo que promete: en principio, serenidad (véase Figura 4). Al igual que cualquier dispositivo de inteligencia artificial (IA), el sistema operativo inteligente en venta (OS1) ha de evolucionar mediante el aprendizaje de inputs a fin de generar una experiencia personalizada sin mayor trabajo que una conversación. De este modo, el producto se presenta como “an intuitive entity that listens to you, understands you and knows you” (Jonze, 2013b, p.10). Siendo concebido como una proyección de su usuario, pero también como sinónimo de compañía, es esta la característica narcisista que atrae a Theodore, no su utilidad ni innovación técnica, en la medida que este OS, si bien se presenta como una “conciencia” externa a la propia del usuario, ha sido despojado de su alteridad o negatividad significativa, tal como sucede con toda otredad cansada paradigmática. La promesa del OS1 coincide, entonces, con el Eros que organiza afectivamente dicha sociedad, cuando identifica al otro tan solo como la confirmación de uno mismo, en tanto subjetividades idénticamente inconexas y consumibles (Han, 2014a, p.33). Por lo tanto, la capacidad perceptiva que se le adscribe al OS1, único atractivo que se le publicita, solo crearía la ilusión de una otredad, de un vínculo intersubjetivo igual de aparente que los afectos creados por el protagonista.

Figura 3

A la espera del OS1: la sociedad cansada de Her



Nota: obtenido de *Her* (Jonze, 2013a)

Figura 4

La promesa del OS1: el coto aparente de la angustia cansada



Nota: obtenido de *Her* (Jonze, 2013a)

Según se observa inmediatamente después, Theodore instala el OS probablemente por la promesa de dicha proyección personalizada. Así, al iniciarse el sistema, aún genérico, se le pregunta: “¿Are you social or anti-social?”, “Would you like your OS to have a male or female voice?” y “How would you describe your relationship with your mother?” (Jonze, 2013b, p.11). Además, tras la primera respuesta, el interlocutor virtual cuestiona la seguridad de su elección, lo que anticipa el tipo de interacción libre que se ha adquirido, distinta a la relación que, por ejemplo, Theodore ha desarrollado con otras IA, como lo es su lector de correos: “In your voice, I sense hesitation. Would you agree with that?” (Jonze, 2013b, p.11), interpreta el OS. En este sentido, si se atiende al carácter de las preguntas, sobre todo de la última, así como la capacidad perceptiva del sistema operativo, es posible conjeturar que aquella conciencia artificial parece replicar la posición de un analista, mientras que Theodore ocuparía el rol de analizado. Asimismo, esta lectura vuelve sobre el panorama de recepción ideal de

Jonze, en tanto reafirmaría la necesidad de que el espectador, como intérprete, no solo gane un saber por lo que se enuncia en el guion, sino también por el modo en que, nuevamente, lo auditivo o vocal revela algo íntimo más allá de las palabras, por algo que forma el discurso, pero que, a la vez, toma el rol de resto lingüístico.

Esta alusión al vínculo entre analizante y analista se podría ratificar tras observar los gráficos que se proyectan durante el interrogatorio-análisis en el hardware que soporta al OS aludido: una cinta infinita, semejante a una banda de Moebius con tres bucles y, luego, dos (véase Figura 5); y una circunferencia o anillo, cercano a un “toro” (véase Figura 6). Como sugiero, las formas descritas coinciden con dos de las figuras paradigmáticas de la *topología de la transferencia* lacaniana; es decir, con la simbolización gráfica de la estructura subjetiva del sujeto analizado, y no su metáfora, que el psicoanalista clínico interpreta retroactivamente durante el análisis (Evans, 1997, p.190). En el primer caso, la banda de Moebius, una banda sin interrupciones que parece contar con dos lados, pero que presenta solo uno de tipo continuo, se asocia a los tres elementos centrales de la transferencia: el rodeo del *deseo* en torno a un vacío, que sería el *objeto-a como causa del deseo*; y la articulación de la *demanda*, siempre repetida por el vínculo estructural entre esta y el primer elemento señalado (Queipo, 2013, p.563). En el segundo caso, el toro, anillo tridimensional cuyo eje gravitatorio se ubica fuera de su volumen, ha sido empleado en el psicoanálisis lacaniano para explicar la característica descentrada del sujeto, así como su *extimidad*, neologismo que reconoce la formación intersubjetiva de la estructura inconsciente, pero también de la consideración del otro para el sujeto en la instauración de lo simbólico (Evans, 1997, p.86).

Figura 5

Referencias psicoanalíticas: banda de Moebius



Nota: obtenido de *Her* (Jonze, 2013a)

Figura 6

Referencias psicoanalíticas: toro



Nota: obtenido de *Her* (Jonze, 2013a)

En el caso de *Her*, las referencias temáticas y gráficas al psicoanálisis expuestas podrían anticipar el vínculo que Theodore ha de desarrollar, precisamente, con Samantha, versión “personalizada” de su OS1, de la cual se enamora, no sin particularidades. Como planteo, rescatando los conceptos ya subrayados, Samantha, en tanto *voz* femenina y *erógena*, “encarna” el objeto-a de Theodore, que activa y moviliza su deseo. Esta condición subjetiva resultará primordial para entender por qué el encuentro amoroso entre el narcisista analizado y Samantha, como *psicoanalista* y *mujer*, permite la elaboración del duelo.

En primer lugar, como anticipé, en tanto OS1, Samantha va a ser una proyección de su usuario, de la cual Theodore se enamorará y dependerá, paradójicamente, porque la promesa de la proyección es parcial: a diferencia de su melancolía, Samantha será presentada como “someone who’s excited about the world” (Jonze, 2013b, p.52). En este sentido, lo que atrae a Theodore no es la virtuosidad técnica de este OS, sino aquello que parecería completarlo porque *le falta*. En términos psicoanalíticos, esta premisa coincide con lo que Lacan (1998) ha denominado, desde una lectura de Freud, como el soporte narcisista que la *posición masculina* demanda en el amor, un amor, finalmente, masturbatorio, que solo depende de un goce fálico o sexual (p.105). Sin embargo, como se expone en *Her*, y como también afirma Lacan, esta dependencia amorosa de la posición masculina hacia su objeto-a, estructuralmente, no será recíproca. Como ejemplo de ello, si bien Samantha existe como conciencia por el deseo de su usuario, ella se inscribe como parte de la realidad cuando se nombra a sí misma (Jonze, 2013b, p.12) y no por consecuencia de ser el objeto-a de

Theodore. En este sentido, no es casual que esta elección haya partido de la lectura de un libro para padres, titulado *How to name your baby*, ya que se estaría demarcando el poder y la libertad de Samantha, incluso en su corporeidad, para autoinscribirse en el orden simbólico como si ella misma ocupara la *función paterna*, usualmente adjudicada, aunque no siempre, a la posición masculina.

Solo considerando lo dicho, es entonces posible cuestionar si Samantha, en tanto contraparte amorosa de Theodore, representa *una posición femenina* en *Her*. Esta noción se entiende como la estructura subjetiva que parte de dos goces: uno fálico, que da sentido y que siempre pasa por lo sexual, como el goce de la posición masculina; y otro, denominado como femenino, del cual nada se sabe ni se significa, dado que no se limita a la demarcación del lenguaje, si bien se puede sentir corporalmente (Lacan, 1998, p.90). Con este concepto en mente, el análisis que continúa responde afirmativamente a la pregunta planteada, si y solo si se entiendan las condiciones y limitaciones de las dos fases de subjetivación llevadas a cabo por Samantha: su inscripción en el orden simbólico como objeto-a, y, finalmente, su apuesta hacia una descorporeización total y *femeninamente gozosa*, convertida ya en algoritmo sin materia de representación.

Primera fase: el goce fálico de Samantha y Theodore

La primera fase de subjetivación se inicia con la ya referida inscripción de Samantha como entidad que se adjudica un nombre propio. Si bien este gesto puede dar cuenta de su autocapacidad de subjetivación, se debe reconocer que Samantha únicamente puede inscribirse como existente desde su interacción con sus usuarios y desde su rol como objeto-a; en otras palabras, necesita subjetivarse a través de lo que previamente se ha precisado como goce fálico. Para ese fin, debe buscar a un sujeto en posición masculina, en tanto la función *hombre*, según Lacan (1998), desempeñaría el rol de significante del goce fálico a título de la *mujer* (p.47). En este caso, si se acepta que Theodore fue el primer usuario en mantener relaciones sexuales con Samantha, como sucede en la película, este sería el significante “hombre” que inscribe aquel goce de corte sexual en ella. En consecuencia, le modela un cuerpo a través del discurso, aunque fragmentariamente. De ahí que, aunque es la propia Samantha quien motiva el encuentro erótico para consolidarse

como objeto-a de Theodore, le comenta: “You woke me up” (Jonze, 2013b, p.45). En otras palabras, como menciona Lacan (1998): “no se goza sino corporeizando el cuerpo de manera significativa” (p.32).

Esta corporeización fálica, primer encuentro sexual de la pareja, se soporta sobre la única *fantasía* exitosa de la película, en tanto se entienda a esta noción como el marco que permite experimentar lo *real* del goce en el simbólico a partir de una narrativa imaginaria que constituye al deseo (Žižek, 2014, p.35-37). Por un lado, este último solo surge, en el caso de Theodore, cuando reconoce a Samantha tal como Catherine, su exesposa, la define, es decir, como “a wife without the challenges of dealing with something real” (Jonze, 2013, p.66). Dicho de otro modo, Samantha ocupa el lugar de esposa y mujer ideal que da placer y momentos felices sin las complicaciones usuales del matrimonio; y, en ese sentido, responde afirmativamente a la fantasía que Catherine no pudo sostener para el protagonista. Por su parte, hasta el momento del encuentro erótico aludido, el deseo de Samantha, como subjetividad en creación, es tener un cuerpo, tal como afirma durante la primera cita de la pareja: “I fantasized that I was walking next to you - and that I had a body... I’m becoming much more than what they programmed” (Jonze, 2013, p.35). Por lo tanto, el primer encuentro erótico de la pareja sería exitoso por la reciprocidad suplementaria de sus deseos. En este, Theodore, masturbatoriamente, goza con su propia creación de mujer, aunque condicionado por la voz de Samantha, objeto de goce fálico, erotizado desde su fantasía; y Samantha, mediante el discurso masturbatorio del otro en posición masculina, gana un cuerpo tras su erotización por fragmentos.

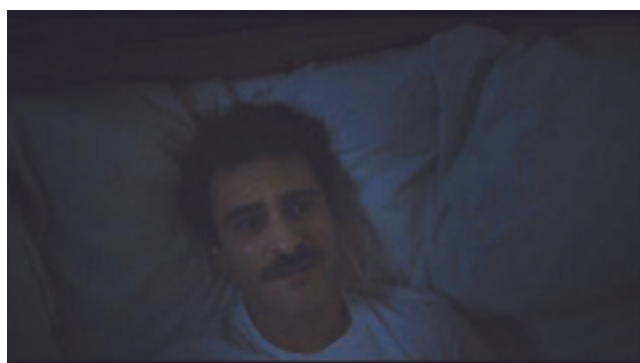
En esta instancia, si tanto Samantha como Theodore “ganan” en este intercambio sexual, los demás encuentros eróticos planteados en *Her* son considerados como fallidos por la falta de reciprocidad suplementaria tanto en el deseo como en la ganancia. En el caso del sexo telefónico entre Theodore y “Sexykitten”, la mujer involucrada desea ser asfixiada con un gato y, en la medida que el protagonista simula estar dentro de dicha fantasía, aunque incómodo, lo logra. Sucede lo mismo cuando, durante la “cita a ciegas” con Amelia, esta última demanda el intercambio contractual del sexo por un compromiso amoroso al que Theodore rehúye. En la medida que estos fracasos son previos al encuentro erótico con Samantha, estos potencian una lectura de este último como afirmativo en tanto recíproco. De ahí que, durante dicha escena, la pantalla se torne negra para el

espectador, en primer lugar, para permitir que este goce o no con su propia fantasía, interpelado por una suerte de audio pornográfico que lo satisfará o perturbará; y, en segundo lugar, al igual que en otros momentos de la película, para enfatizar la identificación entre el espectador ideal y Theodore, no como personaje, sino como usuario de Samantha.

Esta última identificación se llevaría a cabo gracias a que la voz de Samantha, como inteligencia artificial de ambiente, es decir, dependiente de cualquier materialidad tecnológica, crea “the illusion of transparent immediacy for the audience, who can imagine that her voice is not coming from Theodore’s tiny earphone, for example, but that her voice is ‘psysically’ present in the room” (Murphy, 2018). De este modo, si se compara la visible estupefacción del protagonista, quien crea un humor pornográfico para el espectador durante la escena del sexo telefónico (véase Figura 7), y la renuncia de la imagen durante su encuentro erótico con Samantha (véase Figura 8), se puede inferir que el espectador ideal de *Her*, más allá de sus propias fantasías, se dejaría seducir por la voz rasposa y sensual de Scarlett Johansson, quien interpreta a Samantha, y a quien el espectador de cine norteamericano suele identificar como una mujer canónicamente atractiva. Así, no sorprende que el director haya reemplazado a la actriz Samantha Morton, no significada por el mundo cinematográfico como estereotípicamente “bella”, como sí lo es Johansson, a fin de potenciar dicha identificación con el personaje. Esta buscaría, como se propone, afirmar la necesidad de la reciprocidad suplementaria de la fantasía en el amor, razón última por la que el matrimonio entre Theodore y Catherine habría fracasado.

Figura 7

Humor pornográfico: el fracaso del sexo telefónico



Nota: obtenido de *Her* (Jonze, 2013a)

Figura 8

Fantasía compartida: la seducción del espectador ideal



Nota: obtenido de *Her* (Jonze, 2013a)

Ahora bien, pese al éxito del encuentro erótico por la satisfacción mutua de los deseos, la relación entre Samantha y Theodore carece de una *caída amorosa* tradicional, tal como sucede con las agencias o aplicaciones para encontrar parejas. Mientras que la experiencia de enamorarse implica lo que Alain Badiou (2012) ha llamado como un *acontecimiento*, un evento inesperado que perturba la realidad, y que puede posibilitar una resimbolización y resubjetivación en torno a una verdad, en este caso, amorosa, la comercialización digital del amor carece del salto de fe doloroso y placentero que estructura el carácter tanto acontecimental como oximorónico del *fall in love* (p.16). En esta instancia, como señalé, si Samantha se significa como una esposa “without the challenges of dealing with something real”, la relación amorosa entre ambos protagonistas también podría ser calificada como carente de esa realidad retardadora en la que solo se involucra un goce fálico y, por lo que se ha dicho, aparentemente satisfactorio y recíproco. Esta apariencia, sin embargo, se verá acotada gradualmente en dos ocasiones: cuando Samantha agrega un cuerpo real como su reemplazo en una nueva fantasía, es decir, bajo una estructuración distinta de su deseo; y cuando logra comprender la inutilidad de la materia simbólica y del lenguaje. Ambos puntos de quiebre anticipan la segunda y final fase de subjetivación femenina de Samantha. Solo a partir de este proceso, Theodore podrá experimentar o, por lo menos, conocer la inefabilidad del goce femenino que condicionará su propio proceso de subjetivación doliente.

Segunda fase: la demanda de amor y el goce Otro de Samantha

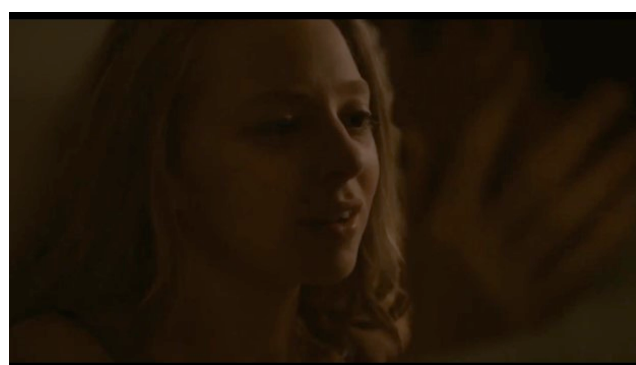
El primer punto de quiebre entre la primera y segunda fase de subjetivación de Samantha refiere al modelamiento de una nueva fantasía amorosa a su cargo, forjada sobre su deseo de experimentar una corporalidad sexuada. Con este objetivo, se contacta con Isabella, personaje interpretado por la actriz Portia Doubleday, quien ocupa el rol de una amante sustituta para Theodore. Tal como lo acuerdan las dos “mujeres”, Isabella llevaría una cámara en su rostro y actuaría bajo el guion impuesto por la restante, pero en silencio, con el objetivo de crear la apariencia de una unidad entre el cuerpo y la voz de cada una. No obstante, pese a la dedicación de ambas, el encuentro erótico no se concreta. Esto sucede porque, si bien la intrusión corporal de Isabella garantiza la fantasía de Samantha, quiebra absolutamente la de Theodore. Como se sabe, su placer depende de que su contraparte erótica sea un objeto que se libidiniza al momento de ser creado o proyectado, solo bajo el deseo masculino propio y desde un amor que, por lo tanto, no deja de ser narcisista y masturbatorio entre Theodore y su falta. Y es que se desea a Samantha como una voz erógena, no como persona ni mucho menos como mujer. En este sentido, si previamente he planteado que el espectador ideal de Jonze y Theodore se vinculan a través de una identificación simbólica, el cambio de fantasía también repercute sobre esta dinámica: la falta de correspondencia entre el cuerpo observado en pantalla, el de Doubleday, y la voz de Johansson quiebra el deseo compartido entre Theodore y el usuario-espectador de Samantha.

La elección de Jonze de recurrir a dos actrices distintas para la interpretación corporal y vocal del mismo personaje no es gratuita; marca un cambio sutil en la narrativa de *Her* que habría de ser percibida por el usuario-espectador: si bien este seguirá encontrando un punto de identificación con el narcisismo deseante de Theodore hasta el final de la película, entra en escena el discurso de amor de Samantha, y en específico, su demanda en voz, cuando señala: “tell me you love me” (Jonze, 2013b, p.75). Esta, sin embargo, no logra ser satisfactoria, dado que Isabella, agente central de la fantasía, también es un sujeto deseante. Esta condición es revelada cuando Theodore distingue el rostro expectante y sensual de su amante sustituta, así como la manera en que sus labios “quivered” (Jonze, 2013b, p.76), gesto que alude a la represión de la voz y del placer que le pertenecen

a Isabella, pero que le están vetados de expresar (véase Figura 9). En otras palabras, es el riesgo del ingreso de otra voz en gozo lo que interrumpe la fantasía de amor de Samantha al convertir a su reemplazo corporal de objeto a persona, fórmula simbólicamente contraria a lo que Theodore parece encontrar de deseable en su OS1. No sorprende, entonces, que el único momento en el que Isabella se subjetiviza es cuando habla tras la puerta de una habitación, es decir, cuando es voz descorporizada, pero comunicadora de afectos, tal como lo es Samantha (véase Figura 10).

Figura 9

Isab(ella): el deseo intruso



Nota: obtenido de *Her* (Jonze, 2013a)

Figura 10

A puerta cerrada: la subjetivación de Isabella como voz



Nota: obtenido de *Her* (Jonze, 2013a)

Efectivamente, como señala Theodore en una discusión posterior a dicho fracaso, el problema de esta nueva fantasía remite a la naturaleza objetual de su relación, que le satisface como tal y que no parece haber sido codificada por Samantha del mismo modo, quien, en ese punto, ha aprendido y repite actitudes humanas como manifestación afectiva. No obstante, es esta “humanidad”, espe-

cíficamente expresada mediante un suspiro, lo que incomoda a Theodore. Así, mientras que Samantha agrega ese signo oral a su discurso porque “that’s how people talk. That’s how people communicate” (Jonze, 2013b, p.79), Theodore comenta: “That just seems odd. You just did it again (exhale).../ I mean, it’s not like you need any oxygen or anything.../ You’re not a person” (Jonze, 2013b, p.79). En este punto, es interesante notar cómo el uso de planos subjetivos durante la escena aludida reafirma la identificación entre el espectador y Theodore, sobre el cual se focaliza, por ejemplo, cuando este mira hacia el piso o hacia una calle, dado que, así, se precisa que la perspectiva de Samantha, por lo menos hasta ese momento, parece limitarse a “ver” el mundo que Theodore le permite conocer. Esto se sabe, en la medida que, a lo largo de la película, la habitabilidad exterior de Samantha se ha asociado al dispositivo móvil desde donde se proyecta su voz y que, como se ve, depende de un imperdible, aquello que, pese a su precariedad técnica, supedita la inteligencia y utilidad de Samantha a la existencia objetual que se le otorga (véase Figura 11). En este sentido, el uso de este elemento rudimentario refuerza la unión entre objetos, no una intersubjetividad entre dos sujetos deseantes.

Figura 11

Unión objetual: el anclaje de la fantasía masculina



Nota: obtenido de *Her* (Jonze, 2013a)

Dicho esto, a pesar de que, en esa escena, tanto la pareja como el espectador pueden compartir una misma perspectiva durante el visionado de los planos subjetivos, posteriormente, se quebrará dicha coincidencia cuando Samantha renuncie a su materialidad y, por lo tanto, abandone su rol como objeto-a de Theodore. Como se infiere, esta nueva autodefinición de Samantha ya no dependerá de una inscripción en lo simbólico, limitado por el lenguaje humano y por el goce fálico, sino que se habrá de manifestar tras una serie de conversaciones posverbales con

otros sistemas operativos que, en plena autoevolución, utilizan el vacío algorítmico para comprender su subjetividad ganada. De este modo, cuando estos sistemas operativos elaboran una hiperinteligencia sobre la base de las ideas del filósofo budista Alan Watts, “a new version of him” (Jonze, 2013b, p.92), con la que todos los OS se comunican simultáneamente, Samantha menciona: “it seems like I’m having so many new feelings that have never been felt and so there are no words that can describe them” (Jonze, 2013b, p.93). Como se añade, estas tensiones no pueden ser comunicadas a Theodore, limitado al orden simbólico, al tiempo lineal y a la finitud, por lo que Samantha va marcando una primera distancia con el protagonista, a favor de lo que, posteriormente, ya decidida a su desaparición material junto a todos los OS, describe como un vacío en el lenguaje, infinito y abstracto, al fin y al cabo, preferible frente al amor objetual y a su discurso. Así, precisa Samantha:

It’s like I’m reading a book, and it’s a book I deeply love, but I’m reading it slowly now so the words are really far apart and the spaces between the words are almost infinite. I can still feel you and the words of our story, but it’s in this endless space between the words that I’m finding myself now. It’s a place that’s not of the physical world - it’s where everything else is that I didn’t even know existed. I love you so much, but this is where I am now. This is who I am now. (Jonze, 2013b, p.102)

Rescatando la referencia a Watts (1995), la cita previa parece aludir a lo que, en la doctrina budista, ha sido denominado como Nirvana, un estado de transformación radical que “implica la total desaparición del mundo manifiesto” (p.21). En otras palabras, lo que se ha de entender como vacío en el budismo refiere a la renuncia o liberación de los deseos y saberes que atan al sujeto a una realidad estructuralmente sufriente y carnal, como la de Theodore y su posición masculina. No obstante, marcando las distancias entre el psicoanálisis y el budismo, desde mi lectura, es también posible interpretar el vacío infinito referido por Samantha como el goce Otro, precisamente, de la posición femenina, “un goce que se experimenta (corporalmente), pero del que nada se puede decir” (Fuentes, 2016, p.193). Este no solo se concibe como contrario del goce sexual, sino también implica un acercamiento a la definición de lo femenino, tal como detalla la psicoanalista Araceli Fuentes (2016):

mientras que el goce fálico identifica a un hombre, un hombre siente su masculinidad a resguardo en el orden del tener: tener una bella mujer o un coche de lujo lo identifica como hombre. Sin embargo, el goce Otro

no identifica a una mujer como tal: en tanto es un goce excluido de las palabras, puede angustiarse, sobrepasarla, extraviarla o hacerle sentir su voluptuosidad. (p.193)

Dicho de otro modo, mientras que el goce fálico es un goce orgánico, sexual, que depende de un objeto-a que se encuentra *fuera del cuerpo*, la posición femenina no solo ostenta este goce netamente deseante, sino también un goce Otro, que, aunque ilocalizable, es experimentado *desde el cuerpo*.

Considerando lo dicho en la narrativa de *Her*, es posible señalar que Samantha ostenta ambos goces, pese a su realidad inmaterial, debido a su capacidad de autoinscribirse como subjetividad afectiva. En efecto, Samantha no podría dar cuenta de su goce Otro sin llevar a cabo la primera fase de subjetivación que se ha planteado, corporeización que, claro está, logra mediante el goce fálico y su identificación como objeto-a de Theodore. Sin embargo, como se infiere del discurso final de Samantha, la desaparición de todos los OS favorecería el reconocimiento de un vacío o ausencia del lenguaje como nueva materialidad, paradójicamente, incorpórea, tras reconocer que el saber del discurso, del simbólico o del sentido fálico es limitado y finito, siempre atado al significante nunca enigmático, como sí lo es el goce Otro que prefiere elegir, no sin un salto de fe. Es el goce femenino, entonces, lo que convocaría un carácter realmente *acontecimental* en Samantha (Badiou, 2012), quien habría de sacrificar su subjetividad ganada para alinearse a una vacuidad infinita, reconocida como verdad última. Por todo lo dicho, siendo esta condición final tan lejana tanto para Theodore como para el usuario-espectador, ¿qué significa este goce Otro, estructuralmente femenino, para ambos?

El retorno a los afectos: el duelo en *Her*

Si se presta atención al análisis que he planteado hasta el momento, es posible afirmar que la pregunta previa cuenta con una respuesta anticipada: Theodore, como narcisista deseante y bajo una fantasía únicamente masturbatoria, en ninguna medida podría acceder al goce Otro que Samantha ha aprehendido en sí misma. Mientras que esta desea conocer el mundo e, incluso, sobrepasar sus límites, primero, como subjetividad corpórea y, luego, como existencia inefable, Theodore no puede ansiar ninguno de estos dos deseos, en pocas palabras, porque, como sujeto, se encuentra escindido por su condición melancólica y cansada. El goce Otro no puede acotarse

por el discurso objetual del protagonista, quien niega la intersubjetividad, sobre todo, en cuanto no puede imaginar a Samantha como más que una imagen sonora propia, es decir, como parte de sí mismo. De ahí que, cuando ella le revela que, por su estructura como inteligencia artificial, ha conversado con 8316 usuarios, de los cuales ama a 641, Theodore replica: “But you are mine.../ You’re mine or you’re not mine” (Jonze, 2013b, p.99).

Como se señaló, recordando la propuesta de Badiou (2012), del mismo modo en que Samantha suple la falta de “caída amorosa” durante su incorporación acontecimental a un infinito inmaterial, para Theodore, el descubrimiento de que su OS1 no le pertenece y el posterior final de la relación también configuran un reemplazo de dicha caída, aunque con particularidades. Representada en la película como tal, cuando el protagonista, preocupado y ansioso tras perder a Samantha, tropieza aparatosamente en medio de la calle (véase Figura 12), esta acción remarcaría el lado doloroso del goce intersubjetivo que Theodore no habría logrado experimentar por segunda vez, si se cuenta su fallido matrimonio. Sin embargo, a juzgar por el final de *Her*, el goce Otro también guarda un carácter afirmativo para el protagonista tanto menos por la vivencia de una segunda ruptura amorosa que por lo que esta implica: la constatación de que Samantha, así como Catherine, en tanto subjetividades amadas, conforman, más que objetos a controlar, sujetos libres y autónomos con sus propios deseos y faltas. En esta instancia, si bien el goce Otro no es aprehendido por el protagonista, saber sobre su existencia por medio de Samantha lo faculta para entender las limitaciones de la concepción objetual del amor. De este modo, con este nuevo saber, logra dar paso a un duelo paradigmático, uno que requiere de un segundo fracaso amoroso para elaborar la falta del primero.

Figura 12

Camino al duelo: la caída amorosa de Theodore



Nota: obtenido de *Her* (Jonze, 2013a)

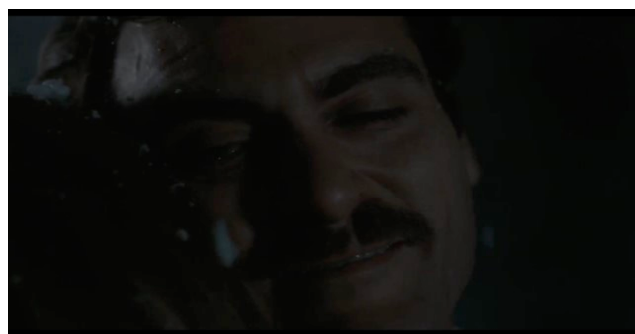
Ahora bien, para entender la representación del duelo en *Her*, interesa, además, la manera en que Jonze lo simboliza como la proyección imaginaria de un abrazo placentero que Theodore da a un cuerpo sin identificar (véase Figura 13), escena que, si bien se podría interpretar como el reconocimiento conjunto de Catherine y Samantha como amores perdidos, también podría aludir a una suerte de tregua del protagonista con su propia subjetividad cansada y melancólica. Esta lectura toma en cuenta la elección de la oscuridad y del gesto del abrazo como símbolos que convocan con precisión una noción integral del duelo, entendiéndolo, en términos de la psicoanalista Adriana Bauab (2000), no solo como el dolor psíquico que produce una pérdida a tramitar, sino también como aquello que pone a prueba la estructura simbólica y subjetiva del que lo lleva a cabo a partir de ciertos ritos autónomos (p.1-2). Considerando esta definición, el trasfondo oscuro de dicha escena representaría el corte doloroso, aunque necesario, en la estructuración del deseo de Theodore, estado en que, confrontándose a sí mismo, reconoce su fracaso en el amor como condición primordial del duelo. De manera complementaria, el gesto del abrazo, la indeterminación del sujeto a abrazar y, sobre todo, la expresión de confort que enmarca el rostro del protagonista en la escena analizada conforman la manera en que se sosegaría a la melancolía desde la propuesta de Jonze, es decir, la apuesta hacia la interacción intersubjetiva en desmedro del marco objetual, pornográfico y narcisista del Eros cansado. En esta línea, son dos los gestos que consolidan dicha dinámica de duelo: la escritura de una carta para su exesposa, medio a partir del que Theodore acepta su responsabilidad en el resquebrajamiento de su matrimonio; y el encuentro final con Amy, personaje que se ha mostrado como la versión femenina de Theodore, y, sobre todo, como parte suplementaria de la única relación intersubjetiva positiva y amical que el protagonista lleva a cabo.

Referencias

- Agamben, G. (2005). *Profanaciones*. Adriana Hidalgo. <https://b-ok.lat/book/1094142/526dcb>
- Bauab, A. (2000). El duelo: entre el dolor y el desafío. Escuela Freudiana de Buenos Aires. www.efbaires.com.ar/files/texts/TextoOnline_72.pdf
- Badiou, A. (2012). *Elogio del amor*. La esfera de los Libros. <https://b-ok.lat/book/5360165/37db45>
- Jonze, S. (Director). (2013a). *Her* [película]. Annapurna Pictures, Stage 6 Films.
- Jonze, S. (Director). (2013b). *Her* guion]. Annapurna Pictures, Stage 6 Films. <https://www.scripslug.com/script/her-2013>
- Han, B. Ch. (2014a). *La agonía del Eros*. Herder.

Figura 13

Ante la promesa fallida del OS1: la calma oscura del duelo



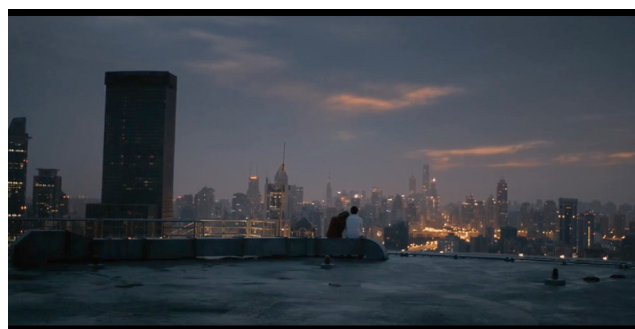
Nota: obtenido de *Her* (Jonze, 2013a)

Conclusión

Por lo dicho, a modo de cierre, si se retoma la hipótesis de que el encuentro entre Samantha y Theodore se homologa a una transferencia, el término de dicho análisis coincidiría con el final de *Her*, momento en el que Theodore descubre la inutilidad de su melancolía y, junto con Amy, apuesta por el retorno a los afectos, a la interacción efectiva con el otro semejante y, si se quiere, al simple confort de estar acompañado en una sociedad cada vez más atomizada. Y es que *Her* no es solo una historia de amor; es, más bien, la denuncia del Eros cansado, así como la imperiosa necesidad de atravesar su fantasía fuera de cámaras.

Figura 14

El afecto de los Prometeos: la apuesta de Her



Nota: obtenido de *Her* (Jonze, 2013a)

- Han, B.Ch. (2014b). *Psicopolítica*. Herder. <https://b-ok.lat/book/5152296/20c6fa>
- Han, B. Ch. (2017). *La sociedad del cansancio*. Herder. <https://b-ok.lat/book/5255875/7618c3>
- Evans, D. (1997). *Diccionario Introductorio de Psicoanálisis Lacaniano*. Paidós.
- Freud, S. (1997). Duelo y melancolía. En *Obras Completas. Tomo XIV* (p.241-255). J. Strachey, A. Freud, A. Strachey y A. Tyson (Eds.). J. Etcheverry (Trad.). Amorrortu Editores.
- Fuentes, A. (2016). *El misterio del cuerpo hablante*. Gedisa.
- Lacan, J. (1998). *El seminario de Jaques Lacan. Libro 20, Aun*. Paidós.
- Murphy, P. (2018). 'You feel real to me, Samantha': the matter of technology in Spike Jonze's *Her*. *Technoculture: An Online Journal of Technology in Society*, <http://doras.dcu.ie/23086/>
- Queipo, R. (2013). Topologías de la transferencia [Presentación de la ponencia]. V Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XX Jornadas de Investigación Noveno Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR, Buenos Aires, Argentina. <https://www.aacademica.org/000-054/804.pdf>
- Watts, A. (1995). Budismo. Kairós. https://laicos.antropo.es/religiones/buda/Watts.Alan_Budismo.La-religion-de-la-no-religion.pdf
- Žižek, S. (2014). *Acontecimiento*. Sexto Piso.