



Ética y Cine Journal

ISSN: 2250-5415

ISSN: 2250-5660

eticaycine@psi.uba.ar

Universidad de Buenos Aires

Argentina

Trovato, Ignacio
Catástrofe, acontecimiento y puesta en abismo musical. Una lectura ético-musical de El Eternauta
Ética y Cine Journal, vol. 15, núm. 2, 2025, Julio-Noviembre, pp. 23-28
Universidad de Buenos Aires
Argentina

DOI: <https://doi.org/10.31056/2250.5415.v15.n2.49743>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=564482628003>

- ▶ [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 Acceso Abierto diamante

Infraestructura abierta no comercial propiedad de la academia

Catástrofe, acontecimiento y puesta en abismo musical. Una lectura ético-musical de *El Eternauta*

El Eternauta | Bruno Stagnaro | 2025

Ignacio Trovato*

Universidad de Buenos Aires

Recibido 15/03/2025; aprobado 20/06/2025

Resumen

En una propuesta que se desarrolla en seis episodios, la serie *El Eternauta* (Sigman et al., 2025-presente) reversiona en la pantalla la emblemática historieta argentina escrita por Héctor Oesterheld e ilustrada por Francisco Solano López, cuya primera publicación salió a la luz hacia fines de los años '50. Nuestro trabajo radicará en el abordaje de la serie a partir de un análisis ético-musical, centrándonos para esto en la indagación de algunas de las piezas sonoras que cobran entrada a lo largo de los distintos episodios de la ficción, a los efectos de leer el acontecimiento musical en el cine. Dicho acontecimiento pretende trascender la lectura de la música en la literalidad de su significancia, para conjeturar inflexiones relativas a las tramas subjetivas de ciertos personajes de la serie frente a la coyuntura catastrófica que la trama introduce, estableciendo diálogos entre las piezas musicales y las escenas en las cuales tienen lugar. A los efectos de establecer la articulación propuesta, indagaremos conceptualmente la distinción entre los modos en los cuales la música puede tener entrada en el cine (analizando su dimensión diegética y extradiegética), la categoría de “puesta en abismo” (Michel Fariña y Laso, 2021; 2024) en su vertiente musical, así como la propuesta de Ignacio Lewkowicz (2004) en torno a las nociones de “catástrofe” y “acontecimiento” y de Alejandro Ariel (1994) respecto al estatuto del “acto creador”.

Palabras Clave: música | puesta en abismo | catástrofe | acontecimiento

Catastrophe, Event and Musical Abyss. An Ethical-Musical Reading of El Eternauta

Abstract

In a proposal that takes place in six episodes, the series *El Eternauta* (Sigman et al., 2025-present) remakes on the screen the emblematic Argentine comic strip written by Héctor Oesterheld and illustrated by Francisco Solano López, whose first publication came to light towards the end of the '50s. Our work will lie in the approach to the series from an ethical-musical analysis, focusing on the investigation of some of the sound pieces that gain entry throughout the different episodes of the fiction, for the purposes of reading the musical event in the cinema. This event aims to transcend the reading of the music in the literality of its significance, to conjecture inflections related to the subjective plots of certain characters in the series in the face of the catastrophic conjuncture that the plot introduces, establishing dialogues between the musical pieces and the scenes in which they take place. In order to establish the proposed articulation, we will conceptually investigate the distinction between the ways in which music can enter cinema (analyzing its diegetic and extradiegetic dimension), the category of “mise en abyss” (Michel Fariña & Laso, 2021; 2024) in its musical aspect, as well as the proposal of Ignacio Lewkowicz (2004) regarding the notions of “catastrophe” and “event” and of Alejandro Ariel (1994) regarding the status of the “act creator”.

Keywords: music | put into an abyss | catastrophe | event

Si enunciáramos y desarrolláramos como concepto lo que expresa la música, tendríamos por ese hecho mismo la explicación razonada y la exposición fiel del mundo expresado como concepto, o al menos algo equivalente. Esa sería la verdadera filosofía. A. Shopenhauer

Introducción

La serie *El Eternauta* (Sigman et al., 2025-presente) reversiona en la pantalla la emblemática historieta argentina escrita por Héctor Oesterheld e ilustrada por Fran-

cisco Solano López, cuya primera publicación salió a la luz en 1957. Nuestro trabajo radicará en el abordaje de la serie a partir de un análisis ético-musical, centrándonos para esto en la indagación de algunas de las piezas sonoras que aparecen a lo largo de los distintos episodios de la ficción, a los efectos de leer el acontecimiento musical en el cine. Dicho acontecimiento pretende trascender la lectura de la música en la literalidad de su significancia, para conjeturar inflexiones sobre las tramas subjetivas de ciertos personajes de la serie frente a la coyuntura catastrófica que la trama introduce, estableciendo diálogos

* ignacio.trovato@gmail.com

entre algunas de las piezas musicales y las escenas en las cuales tienen lugar, analizando su presentación bajo la modalidad diegética/extradiegética y su posible valor de meta-texto o de puesta en abismo musical, según el caso.

Pretendemos asimismo abrir una reflexión relativa al valor de las tragedias contemporáneas y a la posición ética frente a situaciones extremas, entendida como campo de reflexión sobre el valor del acto humano. Tomando la propuesta de Laso y Michel Fariña (2025), nos centraremos en las tres dimensiones de la catástrofe que *El Eternauta* introduce: la suscitada en la trama producto de la irrupción de una nevada tóxica y de una invasión alienígena; el trauma de guerra que porta el personaje de Juan Salvo en su condición de excombatiente en la Guerra de Malvinas; y el secuestro y desaparición de Héctor Oesterheld y el de sus cuatro hijas (dos de ellas encontrándose embarazadas) y sus dos yernos en el año 1977 por la última dictadura cívico-militar argentina. Se trata, siguiendo a los autores, de distintas capas del horror que se solapan y cobran entrada en el entramado ficcional de la serie, produciendo efectos en los personajes de la ficción.

El valor de la música diegética/extradiegética en el cine

Comenzaremos por hacer una breve referencia a los distintos modos en los que la música puede presentarse en el cine, para luego adentrarnos en la tarea de articulación con el material de la serie. El término “diegético” halla su origen etimológico en el vocablo griego “diegesis”, el cual alude a todo aquello que está ocurriendo en una escena y que los personajes pueden oír. Lo “extradiegético” se definiría por la fórmula inversa, vale decir: como lo no audible para los personajes en una escena (por ejemplo, una narración en off). Llevando esta clásica división al terreno del recurso musical en el cine, la *música diegética* referiría a aquellas expresiones sonoras que los protagonistas de la narrativa fílmica pueden oír, mientras la *música extradiegética* aludiría a la música incidental, aquella que está disponible para el espectador pero que no resulta audible a los personajes.

Por otro lado, es dable precisar que la utilización del recurso musical diegético en el cine no siempre cumple una función, encontrándose en ocasiones al servicio de aportar un elemento meramente estético a la narrativa fílmica, contribuyendo a la coloratura de ciertas escenas. Tal como hemos anticipado, nuestro interés se centrará en la indagación de aquellos escenarios de *El Eternauta* en los que resulte posible hallar a partir de la presencia

en la pantalla de un recurso musical diegético el advenimiento de una dimensión no meramente estética sino ética, capaz de propiciar en los personajes que la escuchan un efecto de suplementación frente a las coordenadas deficitarias iniciales, adquiriendo de tal modo un valor restitutivo para el campo de la subjetividad de dicho/s personaje/s.

Asimismo, la presencia musical en el cine en ocasiones logra subvertir esta división clásica entre lo que está ocurriendo en la escena y que los personajes oyen (diegético) y lo que no logan oír (extradiegético). Leída clínicamente, en ocasiones la entrada musical en el marco de un film destituye esta división técnico-descriptiva diegético/extradiegético, en beneficio de una lógica que acompaña la banda de Moebius. Tal como lo ilustran Michel Fariña y Laso (2024) en relación al uso de dicho recurso en films que presentan arias de ópera, se trataría, en todos los casos, de momentos en los cuales “la audición musical forma parte del argumento, pero cuyas arias se elevan más allá de la trama, ofreciendo un conmovedor subtexto sobre el personaje” (p. 5).

Resulta frecuente hallar, en escenarios cinematográficos de distinta índole, pasajes en donde la música tiene lugar inicialmente en forma diegética, hasta tanto se produce un quiebre en la escena, un cambio del plano visual en donde dicha pieza musical sigue sonando, cobrando así carácter extradiegético. El canto de un himno en lengua china que despliega el personaje de Jim (Christian Bale) en *El imperio del sol* (Spielberg, 1987) es un clásico ejemplo en el que resulta posible advertir dicho movimiento, en donde la música –de inicio diegética– continúa sonando en la escena más allá de que los personajes ya no la estén escuchando. Esta tensión entre lo diegético y lo extradiegético resulta un valioso recurso ético-clínico que nos permite reflexionar sobre la eficacia de la música al interior de los personajes, en tanto la sonoridad de la misma puede sostenerse en lo íntimo de un sujeto, aportando a su despliegue fantasmático, a su vuelo interior. El filósofo y psicoanalista Slavoj Žižek (2000) propone una lectura del film *El imperio del sol* en la cual formaliza esta idea, ubicando el efecto de pasaje de la *realidad* del personaje de Jim al *campo fantasmático*:

En la película *El imperio del sol*, de Spielberg, el pequeño Jim, detenido en un campo japonés de prisioneros cercano a Shangai, observa a los kamikazes realizar sus rituales antes de la lucha final. Une al canto de ellos su propio himno en lengua china, tal como lo había aprendido en la iglesia. Ese canto, incomprensible para todos los presentes, tanto para los japoneses como para los ingleses, es una voz fan-

tasmática. Su efecto es obsceno, no porque incluya algo “sucio”, sino porque a través de él Jim descubre su intimidad más profunda, la esfera más íntima de su ser. A través del himno revela públicamente el objeto que hay en él, el *ágalma* o tesoro oculto que sostiene su identidad. Todos se sienten de algún modo molestos (como cuando alguien nos descubre demasiadas cosas de sí mismo), aun cuando escuchan con una especie de respeto indefinido. Lo crucial es el cambio en la calidad de la voz de Jim: en cierto punto su voz ronca, seca, solitaria, comienza a vibrar armoniosamente acompañada por órgano y coro. Está claro que hemos cambiado de perspectiva, pasando del modo en que lo oyen los otros, al modo en que se oye el propio Jim: pasamos de la realidad al espacio fantasmático. (Žižek, 2000, p. 215-216)

La melodía cobra así en Jim vuelo propio, como analogía entre lo diegético y lo extradiegético (o entre la *realidad* y el *fantasma*), plasmando un viraje en el decurso de la subjetividad del personaje en el que se ilustra el despliegue de su mundo fantasmático. En síntesis, reparar en el modo en el cual la música en el cine asume su entrada en escena, distinguiendo la modalidad de presentación audible a los personajes de la meramente incidental, inaugura un campo mucho más complejo y rico a la hora de establecer conjeturas ético-clínicas. La música no será en todos los casos mera coloratura, sino que, tal como lo ilustramos con el ejemplo que introduce Žižek, permitirá hipotetizar sobre cuestiones atinentes a la dimensión fantasmática en juego en los personajes que la escuchan o bien, como veremos sucede en distintos momentos de *El Eternauta*, incluso la producen.

“Paisaje” de una catástrofe y puesta en abismo musical

Como hemos señalado previamente, la música asume una presencia central durante todo el desarrollo de *El Eternauta*, recurriendo a un repertorio de canciones muy diverso que abarca desde Manal hasta interpretaciones de Mercedes Sosa. Las mismas, retomando los conceptos presentados en el apartado anterior, son presentadas a lo largo de los distintos capítulos de la serie tanto de forma diegética como extradiegética.

La ficción comienza con una entrada musical diegética: en la apertura del primer episodio, un grupo de tres jóvenes se encuentra disfrutando de un paseo en velero por el Río de la Plata mientras suena “Paisaje” de Gil- da. Si bien es una canción que, a primera vista, remite a cuestiones “románticas”, resulta interesante su carácter anticipatorio respecto a ciertos aspectos que constituirán ejes centrales del relato argumental de la serie y que,

en aquel momento inicial del primer capítulo en el que la canción suena, nada nos dice aún la trama al respecto. Revisemos algunos de sus versos iniciales:

“No se piensa en el verano cuando cae la nieve (...)

Jamás la lógica del mundo nos ha dividido

Ni el futuro tan incierto nos ha preocupado”

De forma no evidente en un primer visionado, mediante esta entrada musical en el discurrir de los primeros minutos la serie nos “abisma” hacia la trama principal, introduciendo aquello que constituirá los tres pilares argumentales sobre los que se irá trazando la ficción. El primero de ellos, presentado a partir de la referencia en la canción a que “No se piensa en el verano cuando cae la nieve”, presenta la entrada situacional de *El Eternauta*, al introducir la *irrupción de la catástrofe*: la nevada tóxica que en una incipiente temporada de verano asola a Buenos Aires y aniquila a gran parte de la población, así como el advenimiento de una invasión alienígena que pone en vilo a los que aún logran sobrevivir.

El segundo eje argumental que estructura a la trama de la ficción remite a los *distintos modos posibles de responder a dicha coyuntura catastrófica*. La canción plantea que “Jamás la lógica del mundo nos ha dividido”, verso que pareciera entrar en diálogo con la célebre frase de Juan Salvo (Ricardo Darín): “Nadie se salva solo”. La misma constituirá uno de los lemas centrales del texto narrativo de *El Eternauta*, por cuanto presenta la idea de que la resistencia y supervivencia frente a situaciones extremas no se sostiene en maniobras individuales sino mediante la unidad y la acción colectiva, mediante la construcción de un entramado de lazo con el otro.

Asimismo, el verso referente a que “Ni el futuro tan incierto nos ha preocupado” nos sumerge en el tercer elemento central de la trama, y es aquel relativo a la *imposibilidad de inscribir simbólicamente aquello que irrumpe* sin aviso y que no logra ser decodificado con las coordenadas disponibles hasta ese momento. La icónica frase que en posteriormente pronunciaría el “Tano” Favalli (César Troncoso) en alusión a que “el mundo que conocíamos dejó de existir” resignificará y plasmará dicha referencia. Se trata, al decir de Ignacio Lewkowicz (2004), de lo propio de la emergencia de una *catástrofe*, en donde “las marcas que ordenaban simbólicamente la experiencia ya no ordenan nada; tal vez ni siquiera marquen” (p. 154).

Retomemos ahora lo referido respecto a que la narrativa argumental de la música, siguiendo el análisis hasta aquí propuesto, podría “abismarnos” hacia ele-

mentos que pertenecen a otra trama que trasciende a la musical. Según proponen Michel Fariña y Laso (2021; 2024), el concepto de “puesta en abismo” en el cine remite a la existencia de una escena dentro de otra (en nuestro caso de una obra musical dentro de una serie televisiva) cuyo valor no resulta reductible a algo meramente decorativo, sino que la escena secundaria viene a introducir una clave aún no explicitada por la trama principal en la cual se incluye. En el caso de la “puesta en abismo cinematográfico-musical” (Michel Fariña y Laso, 2024, p. 15), su potencia para abismar el texto central en ocasiones no radica únicamente en los aspectos lírico/narrativos sino también sonoros que la pieza musical aporta a la escena ¹.

¿En dónde situamos entonces el valor de puesta en abismo de la entrada sonora de “Paisaje” en la apertura situacional de la serie *El Eternauta*? En que, mediante la introducción de estos tres elementos extraídos de su lírica (el contrapunto verano/nieve, las divisiones humanas frente a la lógica del mundo y la incertidumbre relativa al futuro) se aporta al espectador una clave de lectura para anticipar –o “abismar”– aspectos centrales de la trama aún no explicitados por la narrativa principal, cuya centralidad argumental se plasmará en forma retroactiva con el posterior devenir del relato.

“No pibe”: Manal y la emergencia transferencial en el cine

En una entrevista periodística ², Bruno Stagnaro –realizador de *El Eternauta*– explicó cómo fue su decisión de incluir la segunda de las canciones que cobra entrada en la serie. Relata que, en el set dispuesto para la filmación del primer episodio, Ricardo Darín –representando al protagonista Juan Salvo– se encontraba dentro de un auto junto a los demás actores a la espera de que se diera inicio al rodaje de la escena. La misma presentaría a Salvo al volante de su automóvil acompañado por su entrañable amigo “El ruso” (Claudio Martínez Bel) y por Omar (Ariel Staltari) –cuñado de “El ruso”–, inmovilizados dentro del vehículo por un corte de calle producto de un reclamo por una interrupción del suministro eléctrico. Cuenta Stagnaro que, en dicha espera, espontáneamente Darín comenzó a entonar *a capela* los primeros versos de la canción “No pibe” de Manal:

*“No hay que tener un auto, ni relojes de medio millón
Cuatro empleos bien pagados, ser un astro de televisión
No, no, no, no, pibe...”*

Al escucharlo, el director inmediatamente habría indicado que comenzaran la filmación de la escena de esa manera, en la que Salvo entona los referenciados versos y luego se acoplan al canto los otros personajes que habitan el auto. En la entrevista Stagnaro subraya que, si bien se trataba de algo que no formaba parte del guion, optó por su inclusión tras percibir que dicha emergencia musical se encontraba –en términos psicoanalíticos– “en transferencia” con el relato de la ficción.

Freud (1914) propone el concepto de “transferencia” para dar cuenta del surgimiento, en el marco del dispositivo analítico, de reminiscencias y aspectos no resueltos de la trama inconsciente del analizante, cuyo contenido emergería vehiculizado por relación terapeuta/paciente, “transfiriéndose” dicha trama inconsciente sobre la figura del analista. Si bien se trata de un fenómeno inherente al dispositivo, Freud nos enseña que la transferencia no se puede prever ni anticipar, en tanto su surgimiento acontece, al decir de Lacan, *en acto*. Volviendo al modo en el cual “No pibe” tuvo entrada en esta escena, rescatamos el efecto no calculado de la instancia transferencial en juego, en este caso entre el actor y la trama de la ficción. Al modo de un analizante que recrea en la relación con su analista cierto aspecto de su trama inconsciente, Darín comienza espontáneamente a entonar esta canción, la cual encarna distintos sentidos tanto en lo referente a texto argumental de su lírica como a lo que simboliza en sí la banda Manal en la coyuntura de los años ’70.

Manal constituye uno de las principales bandas que representaron el movimiento del “rock pesado” en dicha década en la Argentina, plasmando en muchas de sus canciones la voz anti consumo de una generación, siendo “No pibe” una de ellas. Su lírica introduce una referencia al despojo del tener (autos, relojes de lujo, dinero, fama...) como modo posible de existencia. Su entrada de manera diegética en este momento inicial del relato puede ser leído como un meta-texto en referencia a la pérdida de valor de todos esos recursos a la hora de enfrentar una coyuntura extrema, aún no explicitada en la trama: ¿cuál sería –cabría preguntarse– la utilidad de dichos recursos para enfrentar la llegada de una nieve tóxica y de una invasión alienígena?

Asimismo, resulta interesante advertir que, a dicha entrada musical –de inicio diegética, en donde los personajes mismos recrean mediante el canto los primeros versos de “No pibe”–, le sucede la sonoridad de la misma canción pero presentada de forma extradiegética. Con el inconfundible timbre de la voz de Javier Martínez y la instrumentación de Manal nos sumergimos en el deve-

nir de una escena en donde vemos al auto de Salvo tomar distancia de aquel “piquete” y circular por las calles de una urbe convulsionada. Cacerolazos y sirenas se sobreimprimen al ritmo de una música que, en tanto incidental, los personajes no pueden oír pero los espectadores sí, plasmando –al decir de Žižek– algo del plano fantasmático que circunda en la trama de dichos personajes: el halo de la catástrofe, en sus distintas dimensiones, comienza a asomar.

Notemos que, si bien el texto explícito del pasaje da cuenta de que Salvo, el Ruso y Omar “dejaron atrás” aquella canción, su continuidad sonora –participando en el devenir de la escena ahora de modo extradiegético– abisma al espectador, mediante una suerte de efecto de inmersión progresiva, hacia el inminente encuentro con el advenimiento catastrófico que ya sobrevuela en la escena. Nos referimos, retomando lo que hemos planteado previamente, no únicamente a la nevada tóxica y a la invasión alienígena que consolidarán el núcleo argumental de la serie sino también a los planos más subyacentes del horror, como ser el trauma de guerra de Juan Salvo –el cual una y otra vez retornará bajo distintas figuras en la trama subjetiva del personaje– o, en un nivel más velado aún, la desaparición forzada de Osterheld y su familia en el contexto dictatorial argentino de fines de los ‘70. Situamos entonces, mediante este pasaje de lo diegético a la extradiegético, una clave de lectura sonoro-musical que nos permite suplementar el abordaje de la entrada situacional de la narrativa.

“Jugo de tomate”: acontecimiento y acto creador

La situación hasta aquí descripta resulta un elemento central para adentrarnos en una lectura relativa a la salida situacional de la serie, en donde adopta centralidad un pasaje que entra en diálogo y resignifica aquel momento inicial en el que adviene el canto de “No pibe”. Nos referimos al episodio final, cuando Juan Salvo, junto a un grupo de colaboradores, se encuentra a bordo de un tren que se encamina a estrellarse contra una muralla de automóviles que oficia de barricada entre la ciudad y la provincia de Buenos Aires. En la instancia previa al impacto, Salvo comienza a cantar –nuevamente en forma *a capela*– otro de los clásicos de Manal. Se trata en este caso de “Jugo de tomate”, iniciando el canto en forma casi inaudible y solitaria, uniéndose progresivamente el resto del grupo a la entonación de los primeros versos, ganando así volumen y pujanza en el discurrir de cada verso:

*“La tierra que te da la vida, da un tiempo para decidir
Elijiendo inteligentemente, todo el mundo podrá ser feliz
Jugo de tomate frío, jugo de tomate frío
En las venas, en las venas deberás tener...”*

La entrada de “Jugo de tomate” en este capítulo final de *El Eternauta* nos reconduce inevitablemente al primer episodio, enmarcando los momentos de la entrada y salida situacional a partir del trazado de una interlocución entre las escenas que se desarrollan al compás de las canciones de Manal. Esto en referencia a distintos elementos que consideramos oportuno situar y analizar. El primero de ellos remite al contexto en el que ambas canciones se presentan y enmarcan cinematográficamente, hallándose, en ambas escenas, un grupo humano dentro de un vehículo –auto/tren– debiendo enfrentar un “obstáculo” en el camino, obstáculo que encarna el lugar de lo incierto propio de las coyunturas extremas. En el primer capítulo, el hecho de que Salvo se encontrase con aquel corte de calle de los vecinos que reclamaban por la falta de electricidad augura algo del encuentro con lo catastrófico, aun no desplegado en la narrativa de la trama. En el último episodio en cambio, quienes se encontraban a bordo de ese tren a punto de colisionar se enfrentaban no sólo a lo incierto de cómo iba a resultar ese riesgoso intento, sino –y por sobre todo– a la incertidumbre de aquello con lo que podrían encontrarse en caso de que sí lograsen atravesar la barricada.

La segunda cuestión radica en la modalidad bajo la cual en las dos escenas son presentadas las piezas musicales: no sólo se incluyen de modo diegético, sino que además son producidas (cantadas) por los mismos personajes y de forma *a capela*. Asimismo, en ambos casos se trata de un canto que comienza en forma individual por Juan Salvo, plasmando mediante dicha forma de presentación de la pieza musical un registro de la soledad que experimentan los personajes frente a la coyuntura catastrófica. Soledad que se presentifica tanto por la voz al unísono como por el hecho no contar con el acompañamiento instrumental, y que en su discurrir de la escena deriva –también en ambos casos– en un canto colectivo como modo de entramado de un lazo.

En tercer lugar, el hecho de que “No pibe” y “Jugo de tomate” remitan a la misma autoría, además de acarrear semejanzas en sus matices tímbrico-sonoros aporta una clave de lectura relativa al valor de la música en tanto voz de resistencia frente a la coyuntura deficitaria. En este sentido, el hecho de que en ambos casos entre en escena Manal, introduce una representación –tal como lo hemos

anticipado— de un simbolismo del rock de resistencia en la década del '70 en la Argentina.

Por último, consideramos pertinente centrarnos en la instancia en el que cobra entrada en la pantalla “Jugo de tomate”, a los efectos de conjeturar un diálogo entre el recurso musical y la escena en la cual se incluye. Nos interesa, remitiéndonos a la propuesta de Alejandro Ariel (1994) situar el estatuto de “acto creador” que tiene aquel canto que deviene colectivo justo antes del impacto del tren contra la muralla de autos. Ariel abreva en el uso que el dramaturgo Alfred Jarry hace del concepto de “suplementación”, para postular que la esencia del acto radicaría en su capacidad de *suplementar* las coordinadas situaciones precedentes, agregando algo a la situación que vehiculará, sin calcularlo, una salida en plus: “Si decimos que es suplementario, diremos que no es opuesto, ni complementario del orden social (...). Es siempre un en más al orden social” (Ariel, 1994, p. 21). La escena en cuestión cobra valor de suplementación en tanto toma un elemento conocido —como es la canción “Jugo de tomate”— para hacer frente a una de las formas de expresión de la catástrofe —en este caso la de un inminente impacto contra una barricada de vehículos—, cuyo desenlace era tan incierto como el encuen-

tro con lo que podría existir detrás de dicha barricada. Y será a partir de dicho elemento conocido que advendrá un acto creador, el cual habilitará una forma posible de lazo, efecto que tampoco habría sido calculado. Tal como lo establece Ariel: “El acto creador no persuade a nadie, ni es el orden de las personas. No precisa ni oferta identificaciones, ya que no requiere rebaños, ni seguidores” (p. 23).

Retomando la referencia a la obra de Lewkowicz (2004), se trataría de una modalidad de lazo vehiculizada por la inminencia del choque —valga aquí el uso del término— con lo desconocido, de aquello imposible de inscribir mediante la apoyatura en las referencias simbólicas disponibles:

Mirada desde la estructura, la catástrofe es arrasamiento; desde sí, es contingencia. La contingencia no es el arrasamiento; es la posibilidad precaria de organización de la subjetividad. Puede ser arrasamiento de la solidez, pero no arrasamiento de la subjetividad. La contingencia del encuentro es la posibilidad que surge a partir del choque. (p. 161)

El “choque”, tal como lo presenta el autor y como lo leemos en la serie, puede constituir un modo para dar paso, ante la coyuntura catastrófica, al advenimiento acontecimental.

Referencias

- Ariel, A. (1994): *El estilo y el acto*. Ediciones Manantial, Buenos Aires.
- Freud, S., (1914). “Recordar, repetir, reelaborar”. En *Obras Completas, Tomo XII*, Amorrortu.
- Laso, E. y Michel Fariña, J. J. (2025): “Catástrofe, trauma, acontecimiento”, recuperado de: <https://www.eticaycine.org/El-Eternauta>
- Laso, E.; Michel Fariña, J. J. (2021): “Una puesta en abismo de la Ley”. En: *Ética y Cine - Teaching Bioethics*. URL: <https://www.eticaycine.org/Your-Honor>
- Lewkowicz, I. (2004): “Catástrofe: experiencia de una nominación”. *Pensar sin Estado. La subjetividad en la era de la fluidez*. Buenos Aires, Paidós.
- Michel Fariña J.J. y Laso, E. (2024): “Acting: La puesta en abismo en el cine como recurso de la clínica analítica”, *Ética y Cine Journal*, 14 (2), 13-19.
- Sigman, H.; Mosteirín, M.; Cristi, L. (2025-presente). *El Eternauta* [Serie de Televisión]. K&S Films.
- Žižek, S. (2000): *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Ed. Paidós, Bs. As.

¹ Para una ampliación del tema se sugiere consultar el artículo de nuestra autoría “De una puesta en abismo musical y su valor ético” (2024), en donde nos hemos ocupado más detenidamente sobre el tema. Disponible en: <https://eticaycine.org/Poco-ortodoxa-3850>

² Entrevista del día 29/04/2025 con el periodista Javier Ponzó, recuperada de: <https://youtu.be/6RtKdQwa2cc?si=e5v1x3Wg8G812gB7>