

El Show de Truman (The Truman Show, Peter Weir, 1998): pulsión escópica, verdad y saber.

Clase en el módulo sobre “La pulsión”, dirigido por Nieves González, en el *Colegio de Psicoanálisis de Madrid*, 26 de mayo, 2016.¹

Esquema de la clase

I. Introducción: la historia y el discurso.

- *la historia que nos cuenta la película.
- *el discurso fílmico y el discurso capitalista
- *¿cómo se analiza un texto fílmico?

II. La estructura.

- *la estructura *en abismo*.
- *especulaciones marxistas.
- *el abismo de la castración.
- *la función de la mirada en el discurso capitalista.

III. La narración.

- *el salto en el modo de narración: de la narración omnisciente a la narración restringida.
- *la pulsión escópica y la función del corte.
- *el cambio de discurso: de la verdad a *el saber que hace falta*.
- *un “final feliz” lacaniano.

I. Introducción: la historia y el discurso.

El Show de Truman nos cuenta la historia de Truman. La historia de Truman es la historia de un hombre que, encerrado en un plató de TV desde que nació, descubre que su realidad en la isla de Seahaven es falsa, que su realidad es “un montaje”, un *reality-show*



y que, por tanto, sin él *tener conciencia* de ello (*unaware*), ha sido toda su vida un objeto exhibido, de forma perpetua, a la mirada televisiva de los otros.

La historia que nos cuenta la película comienza cuando la realidad de Truman empieza a desmoronarse

¹Esta clase está en deuda con las intervenciones realizadas por los alumnos del primer año de Publicidad en la Universidad de Valladolid (Campus de Segovia) a quienes, gracias a Tecla González, tuve la oportunidad de darles una clase sobre “*El Show de Truman* y el discurso capitalista” el 15 de diciembre del 2015.



a romperse



a fallar



a mostrar sus agujeros



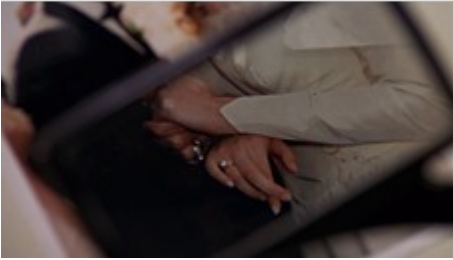
Truman comienza a percibir la verdad de que está siendo observado



y también seguido por extraños



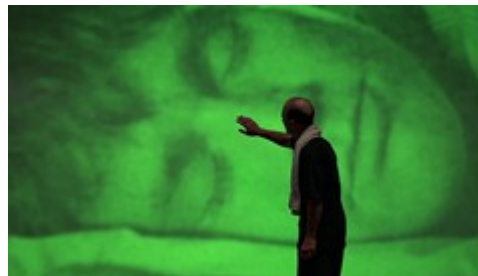
Además, un tanto a lo Sherlock Holmes, va descubriendo que todos los que le rodean “forman parte de ello”: su madre, su mejor amigo, su esposa.



Truman se ve enfrentado al crudo hecho de que, dentro de su realidad, está radicalmente solo.



Al final, Truman accede a la verdad última: que toda su vida ha sido el protagonista de un *reality-show*:



Sin embargo, a pesar de Christof, es decir a pesar del *villano capitalista*, sale de esta “realidad falsa” para entrar en “la verdadera realidad”, que es la realidad donde habita Silvia.

Ahora, siendo esta la historia de la película, lo que la película nos cuenta, ¿qué se nos está diciendo por medio de esta historia que se nos cuenta?, es decir ¿cuál es el discurso del filme? Más en concreto, ¿qué relación mantiene el discurso fílmico con el discurso capitalista?



Lo primero que habría que decir es que está claro que *El Show de Truman* es un producto de la industria hollywoodiense, siendo Hollywood una de las industrias más potentes dentro de nuestra llamada “cultura visual”. Sin embargo, el hecho de que esta película sea un producto que está determinado por las condiciones materiales de producción, distribución y exhibición, que caracterizan a la industria cinematográfica hollywoodiense, no significa necesariamente que el discurso fílmico re-produzca el discurso capitalista (Comolli y Narboni).

Por ello, podemos preguntarnos: ¿el discurso fílmico asume la red de “relaciones estables” y “fundamentales” que estructuran el discurso capitalista² o, por el contrario, las subvierte? En otras palabras: ¿*El Show de Truman* reproduce “de forma pura” el discurso capitalista, como defiende Slavoj Žižek (p. 214), o, por el contrario, produce otro tipo de discurso, un discurso más acorde con el discurso analítico?

Para acceder a este nivel del discurso fílmico, y valorar su relación con el discurso capitalista (si lo reproduce o lo subvierte), tenemos que hacer lo mismo que cuando escuchamos el texto que teje un paciente con sus significantes (es decir, con sus palabras, con sus gestos, con sus silencios, etc.). Al igual que hacemos con el texto que fabrica un paciente en una sesión, con un texto fílmico atendemos no tanto a la historia que se nos está contando como a lo que se nos está diciendo por medio de esa historia que se nos está contando. Hay una brecha entre la historia y el discurso. Hay una brecha entre lo dicho y el decir³. Este paso de nivel desde lo dicho o la historia hacia el decir o el discurso, lo hacemos fijándonos tanto en la literalidad de los significantes empleados como en *el modo* en que se nos dice lo que se nos dice.

Repito, son dos cosas lo que nos lleva, en el análisis textual, a pasar del nivel de la historia (lo que se nos cuenta) al nivel del discurso (lo que se nos está diciendo por medio de lo que se nos cuenta):

1. Los propios significantes en su literalidad. En el caso del cine, digamos que no son sólo las acciones y los diálogos de los personajes de la película sino también y, principalmente, la forma cinematográfica por medio de la cual está escrito el texto: por ejemplo, los planos, los movimientos de cámara, los diferentes elementos de la puesta en escena, la música o el montaje.
2. La otra cosa importante es *el modo* en que se nos cuenta la historia. En el caso del cine, como en

²Lacan, Seminario 17, pp. 10-11.

³“Lo que el otro está diciendo nunca coincide con lo que dice”, Lacan, *Mi enseñanza*, p. 111.

el caso de la literatura, el modo en que se nos cuenta la historia nos remite a lo que se llama la narración, es decir, al modo en que se van tejiendo los hilos del relato hasta llegar al final.

Este nivel de la narración es fundamental porque introduce, en la estructura del texto fílmico, la cuestión del tiempo y, por tanto, la narración es lo que nos permite localizar “el instante” en el que en la estructura del texto fílmico se produce un tope, un límite, una ranura, un agujero, un salto o una discontinuidad. La importancia de este instante de fractura, que se produce “en el movimiento mismo” del texto⁴, es que ahí, en ese hueco, es donde localizamos “el plano del sujeto de la enunciación” fílmica⁵, que es el plano del sujeto de *la mirada*.

Por tanto, la mirada no la localizamos ni en el director, en tanto individuo que ha realizado la película, ni en el espectador, en tanto que individuo que ve la película. La localizamos en el texto fílmico⁶. Concretamente, localizamos la mirada en el vacío que se nos “da a ver” *detrás* del “agujero” que se abre en la estructura del texto fílmico⁷. La mirada sería ese lugar vacío “desde donde el discurso [fílmico] se ordena”⁸. Diría entonces, que, en tanto que analistas fílmicos, lo que hacemos es, primero, localizar “el agujero” en la estructura del texto y, segundo, entrar en ese agujero para, desde ese lugar vacío, re-escribir el discurso fílmico.

Con miras a contaros, de la forma más didáctica que he podido, mi re-escritura del discurso de *El show de Truman*, como un discurso que subvierte el discurso capitalista, me voy a ocupar primero de la estructura y, luego, de la narración.

II. La estructura.



La estructura de este texto fílmico es una estructura “en abismo”. Nosotros, espectadores de la película, vemos dentro de la pantalla de cine otra pantalla, una pantalla de televisión, que también ven otros espectadores, los tele-espectadores dentro de la película. En esta pantalla televisiva, que la mayor parte del tiempo se hace coincidir con la pantalla de cine, se emite el *reality-show*. Dentro de la pantalla de cine y de la pantalla televisiva hay una tercera pantalla.

4 Seminario 11, p. 20.

5 Seminario 11, p. 34.

6 Seminario 11, p. 103.

7 Seminario 11, p. 83 y p. 115.

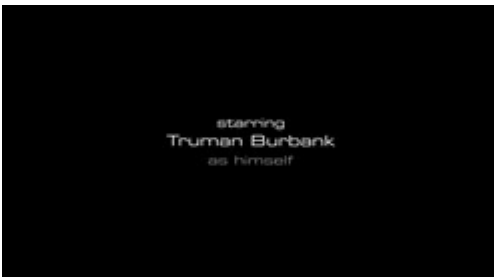
8 Seminario 17, p. 45.



La primera vez que vemos a ese “vendedor de seguros” desdichado, que es Truman, lo hacemos a través de esta mini-pantalla que, desde el punto de vista de Truman, es un espejo. Desde nuestro punto de vista, sin embargo, se trata, de un “espejo falso”, como esos que hay en las comisarias de policía.



Por medio de esta estructura en abismo, y por medio de esta ecuación pantalla = espejo, parece que la película nos invita a hacer una reflexión crítica sobre nuestra propia posición espectral. Esta lectura también se apoyaría en el hecho de que la película establece una asociación *especular* entre nosotros, como espectadores de cine, y los tele-espectadores dentro de la película. Haciendo coincidir los títulos de crédito de la película con los del *reality-show*,



nosotros somos colocados, al principio, en el mismo lugar que los tele-espectadores. Truman no está interpretado por el actor Jim Carrey. Truman es Truman. Por otro lado, al final de la película, en la última escena del *reality-show*, son los televidentes los que son retratados en una posición similar a la nuestra. Al final, para los tele-espectadores Truman ya no es Truman. Truman es también un actor interpretando un papel:



“Por si no nos vemos luego, buenos días, buenas tardes, buenas noches”.

Con lo cual, al final, Truman no es sólo un actor para nosotros, espectadores de cine, sino que es también un actor para los tele-espectadores.



Esta lectura que hace de *El Show de Truman* una película que nos invitaría a reflexionar sobre nuestra posición como espectadores enganchados a las diferentes pantallas, dentro de lo que los marxistas, desde 1967, han dado en llamar “la sociedad del espectáculo”, es acorde con el mito de la caverna de Platón.



Según este mito, los sujetos viviríamos condenados, encadenados, a ser espectadores, sin ser conscientes de que lo que vemos proyectado en la pantalla no es la realidad verdadera sino una realidad falsa, mientras que, ahí fuera de la cueva, estaría la realidad verdadera.

Con la entrada en la llamada cultura postmoderna, caracterizada por el inusitado peso económico otorgado a la satisfacción de la pulsión escópica que nos habita, los productos televisivos estrella son los *reality-shows*. Literalmente un *reality-show* es un espectáculo de la realidad. Y espectáculo, que viene del latín *spectaculum*, significa “lo que atrae la mirada”. En los *realities*, se atrae la pulsión escópica de los espectadores no vía Shakespeare, como dice Christof en su discurso inicial, sino que se atrae la pulsión escópica de los espectadores vía algo que es “auténtico”, “genuino”, y que se produce “en vivo y en directo”. La película nos alentaría, entonces, a que reflexionemos

sobre cómo el capitalismo postmoderno se sostiene fomentando el sin límites de nuestro goce escópico, fomentando que gocemos viendo cada vez más hasta el fondo, ya sea hasta el fondo del cuerpo de la madre (donde se genera la vida), ya sea hasta el fondo del mar (donde, en directo, se avecina la muerte).



La película nos presenta otras evidencias que favorecen esta lectura marxista. Por ejemplo, por medio de una configuración *especular* entre la realidad de Truman y la realidad de los tele-espectadores



la película establecería una conexión entre nuestro goce escópico y la plusvalía: el capitalismo expolia, roba, el goce escópico que nos habita como espectadores al convertirlo en una fuente de plusvalía, en una fuente de beneficios económicos⁹. No sólo pagamos por ir al cine o por ver la TV sino que, además, cuanto más elevado sea el número de espectadores, más elevado es el precio de los espacios publicitarios; y también cuanto más elevado sea el número de espectadores, más se incrementa el consumo de los productos mostrados o el consumo de *merchandising*,



dado que, mostrando objetos brillantes, el empuje de la pulsión (en inglés *drive*) es conducido hacia el consumo. Entonces, para el marxismo, el campo de lo visual, en la sociedad del espectáculo, es un campo para el consumo de goce escópico y para el consumo de los objetos-fetiché asociados a dicho goce escópico, fundamentalmente vía la omnipresencia de la publicidad.

⁹ “Lo que Marx denuncia en la plusvalía es la expoliación de goce”. Seminario 17, p. 85.



La publicidad, por otro lado, también presentaría nuestra realidad bajo el capitalismo como una realidad idílica



de la que, por nuestra “propia seguridad”, es mejor no salirse, como se encargan de recordarnos las múltiples amenazas de muerte propagandísticas.



Resumiendo, desde una aproximación marxista, el discurso de *El Show de Truman* iría en la dirección de hacernos reflexionar sobre nuestra propia posición como espectadores de la sociedad del espectáculo así como iría en la dirección de hacernos reflexionar sobre el hecho de que el funcionamiento de la maquinaria capitalista, desde la década de 1950, ya no depende tanto de la producción (por ejemplo, del trabajo en las fábricas) como del consumo. El mantenimiento de la maquinaria capitalista dependería tanto del consumo de productos así como del consumo de goce escópico y, por tanto, el discurso capitalista tendría como fin fomentar dicho goce escópico alimentando los ojos multinacionales de los espectadores.



Hasta aquí lo que sería una lectura marxista de la película. Esta lectura es la lectura típica que se

realiza tanto desde las aproximaciones filosóficas al cine como desde las aproximaciones al cine que se dan dentro de los llamados “estudios culturales”, estudios que se nutren de la tradición marxista.

Veamos ahora cuál es la diferencia básica entre este tipo de lectura filosófica-marxista y lo que sería una lectura psicoanalítica y cuáles son las consecuencias de dicha diferencia.

En *El Seminario 11* Lacan señala que “el sujeto de la mirada” no es el sujeto filosófico “de la conciencia reflexiva” sino que es el sujeto del deseo¹⁰. Tal y como lo entiendo, lo que esto viene a querer decir es que si, en tanto que espectadores, somos sujetos de la mirada no lo seríamos en el sentido marxista de que de somos sujetos que reflexionamos sobre lo que vemos la mirada y/o en el sentido de la mirada es un objeto que nos pertenecería. Si en tanto que espectadores somos sujetos de la mirada es en el sentido de que somos constituidos, como tales sujetos de la mirada, por el propio texto fílmico, siempre y cuando el texto fílmico capture nuestra pulsión escópica, nuestra pulsión espectacular. Es decir que, si somos sujetos de la mirada es porque la mirada, que vela el agujero, el núcleo vacío alrededor del cual se estructura el texto fílmico, nos sujeta/atrapa.

Por tanto, ser sujeto de la mirada no es mirar, no es tener una mirada, no es tener un punto de vista sobre la película (como quien tiene una propiedad privada). Al contrario, ser sujeto de la mirada es entrar en el texto fílmico, es dejarse afectar por él, es dejarse sujetar por él. Si devengo sujeto de la mirada es en la medida en que me dejo capturar tanto por la trama de puntos de vista que, junto a las acciones narrativas de los personajes, configuran el relato así como en tanto que me dejo capturar por la mirada (es decir, por el lugar vacío) que *se me da a ver* en el texto fílmico.

Leer *El Show de Truman* en términos de una reflexión crítica sobre la sociedad del espectáculo en base a la estructura en abismo y a las evidentes configuraciones *especulares* que la propia película establece, es un modo de evitar ocupar el lugar vacío de esa mirada que se me da a entrever el texto, es un modo de evitar entrar en la experiencia emocional que el texto desencadena, es un modo de evitar *conmoverme* por lo que del deseo, de la falta, se pone en juego *entre* las imágenes en movimiento.

En breve, la lectura reflexiva marxista es un modo de velar “el abismo de la castración”¹¹, es decir, un modo de desembarazarme de mi propia división y de la falta en el Otro. En este sentido, podríamos decir que la lectura marxista (por muy “progre” que parezca) está al servicio del discurso capitalista, dado que lo que caracteriza al discurso capitalista es que rechaza la castración, es que nos “deja en la ignorancia” con respecto a la castración. Está claro que, bajo el capitalismo, la castración tiene muy mala prensa y, sin embargo, saber de la castración es lo que nos permite liberarnos de nuestra subyugación al Otro y gozar de la vida, es lo que nos permite dejar de padecer el

10 Seminario 11, p. 96.

11 Seminario 11, pp. 84-85.

goce que nos habita y hacer de este goce el motor que pone en movimiento nuestra relación aventurera con el ancho mundo.

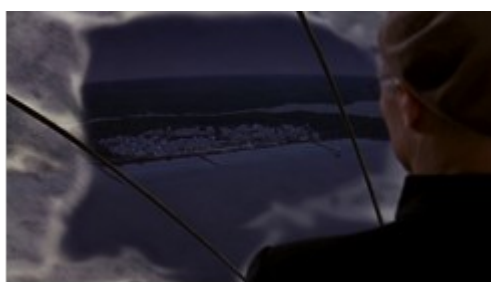


Volvamos, pues, a la pantalla-espejo que está en el fondo de la estructura en abismo para no eludir este abismo de la castración.



Si, como ya conté al principio, la película establece una configuración *especular* entre nosotros y los tele-espectadores; con este plano, la película también establece una configuración *especular* entre nosotros y Truman. Puesto que, en este plano, Truman no sólo se mira en el espejo, sino que además nos mira a través del espejo y a través de las dos pantallas (la de la sala de producción televisiva y la de la sala de cine).

Me gustaría que os fijaseis en que este plano es un plano internamente dividido. Por un lado, nos muestra a Truman. Por otro lado, nos muestra, entre el marco de la mini-pantalla televisiva y el encuadre del plano cinematográfico, un campo externo a Truman, que es el campo de la mirada del Otro.



La posición de Truman es, entonces, definida al principio de la película como una posición enmarcada por la mirada de Christof, como una posición intrínsecamente sujeta a la mirada de Christof. Además, os recuerdo que “el lugar de la mirada” es ocupado por primera vez en la película por el padre-creador del *reality-show*

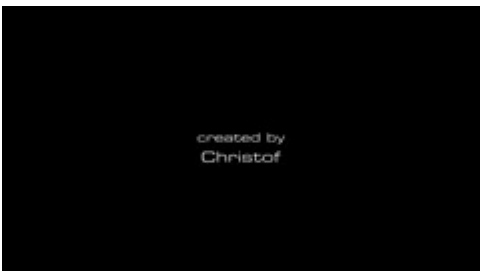


Podríamos pensar que lo que se nos está diciendo por medio de este plano es que nosotros, al igual que Truman, no somos “conscientes de nuestras condiciones reales de existencia”¹², no somos conscientes de que nuestra vida está siendo observada, controlada o tele-dirigida por el Otro, no somos conscientes de que “somos seres mirados en el espectáculo del mundo”¹³,



no somos conscientes de que estamos sujetos a la mirada ‘omnivalente’ del *villano capitalista*, tal y como no dejan de alertarnos tanto los marxistas como “los agentes rebeldes” de la CIA, como el señor Snowden.

Ahora bien, ¿qué nos dice literalmente la película sobre este “lugar de la mirada” ocupado por el Gran Otro, por el *villano capitalista*? Lo que la película nos dice, desde el minuto uno, es que se trata de un lugar religioso (*Christo-f*)



es decir, que se trata de un lugar que sólo se sostiene gracias a la existencia de “true believers”, de “verdaderos creyentes”, que es como son, literalmente, retratados los tele-espectadores dentro de la película.



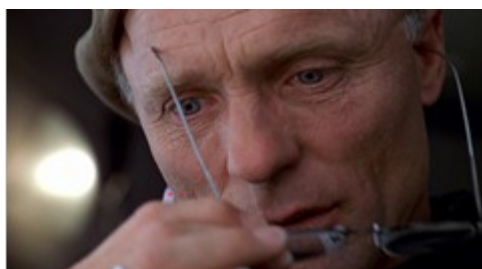
12 Althusser

13 Seminario 11, p. 82.

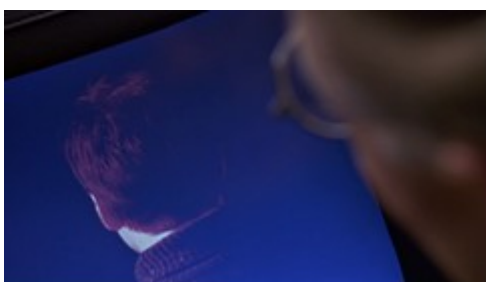
Además, si en vez de quedarnos pegados a la dimensión imaginaria de la película, a las configuraciones especulares, atendemos a la dimensión simbólica, por ejemplo al trayecto narrativo de Truman (es decir, al trayecto de ese protagonista cuyo nombre *Tru(e)man* nos remite a la verdad del hombre), podemos constatar que la película, si bien retrata a Truman como un personaje “sujeto a” y “determinado por” el personaje del *villano capitalista*,



al final, la película retrata al *villano capitalista* como un personaje carente de “mirada omnividente”, es decir, como un personaje castrado:



Atender al trayecto narrativo de Truman es también fundamental en otro sentido. Nos permite captar cuál es la función discursiva que cumple la acción de Truman cuando finalmente accede a la verdad última de que es “la estrella” de un *reality-show*



Por medio de este plano, que pone en escena el rechazo final de Truman al “ser” *estelar* que le ha adjudicado *el villano capitalista*, se desvela que la función de la mirada en el discurso capitalista no es tanto la de hacernos ser espectadores como la de hacernos ser “estrellas”, la de hacernos ser objetos bien vistos, la de hacernos ser objetos de ese gran espectáculo al que se reduce el campo de lo social (pensemos en el funcionamiento de las llamadas “redes sociales”).

Diríamos, entonces, que, a pesar de todas las evidencias marxistas que muestra la película, el discurso fílmico subvierte la idea marxista básica de que la función de la mirada en el discurso capitalista esté ligada a un imperativo *vouyerista*, a que todos seamos espectadores enganchados a las diferentes pantallas. El discurso fílmico, más bien, más fundamentalmente, apunta a que la

función de la mirada en el discurso capitalista está ligada a un imperativo exhibicionista¹⁴.



NUNCA TE OCULTES

III. La narración.

En la teoría del cine, la narración, el modo en que se unen los hilos del relato cinematográfico para llegar al final, se analiza desde dos ángulos. El ángulo del punto de vista (narración objetiva/subjetiva) y el ángulo del saber. Simplificando al máximo, diríamos que, con respecto al ángulo del saber, la narración puede ser omnisciente (sabemos más que el protagonista) o puede ser restringida (sabemos igual o menos que el protagonista). La narración omnisciente es característica, por ejemplo, del melodrama (sabemos antes que el personaje protagonista la desgracia que va a recaer sobre él o ella); y la narración restringida es característica, por ejemplo, de las películas detectivescas o del *thriller* (se ha cometido un asesinato y seguimos al detective en su investigación hasta que, al final, descubre, y nos descubre, el saber sobre qué personaje ha cometido el crimen). Lo importante para lo que hoy nos concierne es que, en la narración omnisciente, los espectadores somos colocados en una posición de suspense (¿cuándo y cómo va a acceder el protagonista al saber que sabemos antes que él?); mientras que, en la narración restringida, somos colocados en una posición en la que nuestro acceso al saber está más relacionado con la sorpresa o con el *thrill*, con “una emoción inesperada”.

Me he detenido en explicaros esto porque resulta que, en esta película concreta, el agujero en la estructura del texto se produce debido a *un salto* en el modo de narración. Este salto se produce al principio del último segmento narrativo del filme, que es el segmento que arranca con Truman, ya lunático, ante el espejo del cuarto de baño.



14 Vicente Mira (2005).

En la escena en la que se descubre que Truman, por medio de lo que Christof nombra como “una conducta impredecible”, ha hecho un truco,

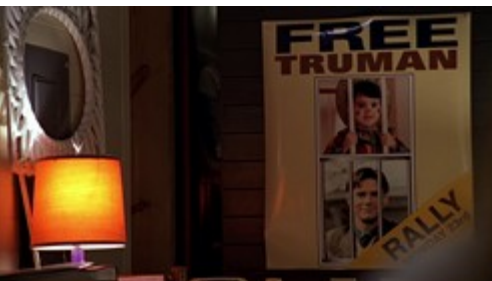


se produce un brinco desde una narración omnisciente (por medio de la cual sabemos más que Truman, sabemos la verdad que Truman ignora: que es el protagonista de un *reality-show*) hacia una narración restringida (sabemos menos que Truman).

Este salto, desde una narración omnisciente a una narración restringida, no sólo va acompañado de “un agujero” en nuestro campo visual



agujero por el que Truman se fuga de su casa familiar como quien se fuga de una cárcel,

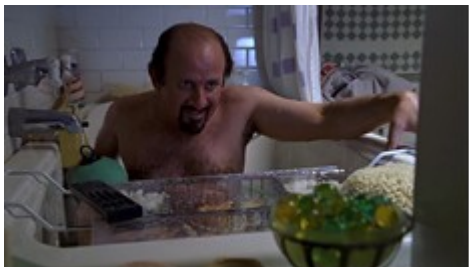


sino que también este salto introduce una discontinuidad en la estructura del texto fílmico.

Como contó Nieves González en la primera clase (25-2-2016), es justamente en este “hueco de la estructura” donde va a resonar la pulsión escópica, la pulsión espectral, entendida como un goce que gira no tanto alrededor de un objeto como alrededor de un vacío, es decir, alrededor de un objeto que falta (Truman).



Y, en efecto, con el salto en el modo de narración se produce un hueco, un intervalo, en la estructura del texto fílmico que afecta profundamente a nuestra posición espectadorial. Nuestra posición espectadorial deja de ser la posición propia del suspense (¿cuándo y cómo va a acceder Truman a la verdad que nosotros ya sabemos?); y pasa a ser una posición espectadorial más propia del género detectivesco: ¿qué saber (que ignoramos, que nos falta) nos va a ser desvelado vía Truman?



Lo que quiero señalar es cómo este hueco en la estructura, alrededor del cual gira, con renovado impulso, la pulsión espectadorial, está “en relación profunda, inicial, inaugural” con la función del corte¹⁵



y, por tanto, con un cambio de discurso.

En el segmento narrativo anterior, se nos ha hecho saber toda la historia del *reality-show* y, por tanto, ya ha sido completamente expresada la verdad marxista de que en la sociedad del espectáculo “el goce escópico de los espectadores es capitalizado”, por retomar la fórmula que me dio el otro día Tecla González.



A partir de ahora, el discurso del filme va a ir en otra dirección. Concretamente va a ir en la dirección de subrayar que el cogollo con respecto a la sociedad del espectáculo no es tanto que el goce escópico sea fuente de plusvalía, sino que el cogollo con respecto a la sociedad del espectáculo es que los sujetos somos despojados del goce escópico en su función epistemológica, esto es, en su

¹⁵ Seminario 11, p. 51.

“función de saber”¹⁶. En concreto, somos despojados de la función del saber en relación con “los problemas sexuales”, que son los problemas a los que está aparejada la pulsión escópica¹⁷. Tal y como señala Freud, en *Tres ensayos para una teoría sexual* (1905), la pulsión escópica actúa como una fuente energética en la búsqueda del saber sobre lo sexual.

Cuando la narración pasa de omnisciente a restringida, cuando el saber pasa de nosotros (espectadores) a Truman, abandonamos un discurso en el que el saber está conectado o bien a la verdad (lo que nosotros sabemos es la verdad de que Truman es el protagonista de un *reality-show*) o bien a la búsqueda de la verdad (por ejemplo, cuando Truman sigue a su mujer al hospital porque sospecha que no le dice la verdad). Abandonamos este discurso marxista-capitalista en que saber y verdad están conectados (lo que hay que saber es “la verdad y nada más que la verdad”) y entramos en un discurso en el que el saber se desconecta de la verdad y se conecta a Otra cosa.

Cuando la narración se vuelve restringida y, por tanto, Truman es colocado en una posición en la que sabe más que nosotros ¿qué es lo que sabe Truman?, ¿qué saber le otorga la narración a Truman? El saber que la narración le otorga a Truman no pertenece al campo de la verdad. Pertenece tanto al campo de la pulsión escópica como motor del deseo



así como pertenece al campo del amor, es decir, al campo de lo rechazado por el discurso capitalista (Lacan).



Por otro lado, cuando con el salto en la narración, los espectadores cinematográficos pasamos a ocupar el lugar de la ignorancia, lo que ignoramos no es la verdad, ya que seguimos sabiendo la verdad de que Truman es el protagonista de un *reality-show*. Lo que ignoramos es “el saber que hace falta”¹⁸.

16 *El Seminario 17*: “el proletario no está simplemente explotado, es alguien que ha sido despojado de su función de saber” (p. 159).

17 Freud, 1905, p. 1207.

18 *Seminario 17*, p. 106.

Y ¿cuál es ese saber que hace falta?



¿En qué sentido la cuestión de “cómo va a terminar” *El Show de Truman*, es un saber que hace falta? No en el sentido de que a los espectadores *nos falte saber* cómo va a terminar *El Show de Truman*. Si bien los tele-espectadores no saben si el *reality-show* va a acabar con un final feliz o con un final trágico,



nosotros sabemos, desde el principio, que el final de *El show de Truman* va a ser “un final feliz”, ya que estamos viendo una película protagonizada por el actor cómico Jim Carrey y, además, no estamos viendo “un melodrama” sino que estamos viendo una película de “ciencia-ficción”, género que, convencionalmente, se caracteriza por acabar bien, por acabar con el triunfo del héroe.

La cuestión de “cómo va a terminar” *El Show de Truman* es un saber que hace falta en el sentido de que este interrogante, que aparece en “la chapa” *activista* de Silvia, cava *un agujero* justamente en nuestro saber que la película va tener un “final feliz”. ¿Por qué? Porque si bien nosotros sabemos que el final va a ser feliz, el interrogante que porta Silvia nos enfrenta con el hecho de que, como espectadores, ignoramos *el modo* que va adoptar “el final feliz”. Este núcleo de no-saber en nuestro saber espectral se ve, además, reforzado por el hecho de que el relato ya ha excluido de cuajo la posibilidad de que se vaya a producir “el final feliz” convencional.



Habiendo sido descartado el final feliz convencional ¿qué modo adopta “el final feliz” de *El Show de Truman*? Pues un modo que está conectado al saber sobre el amor que la narración le otorga a ese

montador de *collages* que es Truman



un saber sobre el amor, el de Truman, que está entrelazado con “el sabor del deseo”



y, por tanto también, con “el aroma de la falta”,



con el aroma de la castración.

Ahora, el modo que adopta “el final feliz” de *El Show de Truman*, no sólo está entrelazado con el saber sobre el amor, sobre el deseo y sobre la falta que la narración le otorga a Truman, sino que también está entrelazado con ese saber sobre la no-relación sexual que falta en el campo de la verdad: como resulta que no hay más realidad que la realidad creada por *el muro del lenguaje* (Lacan)



El espejo falso (René Magritte, 1928)

pues nos encontramos con que la relación sexual no puede “ponerse en escritura”¹⁹.

19 Nota italiana, p. 330.



Si bien lo que la película nos *cuenta* (al nivel de la historia) es que los amantes al final se reúnen; al nivel de la escritura cinematográfica, la pareja no se empareja, puesto que Truman y Silvia nunca llegan a compartir el mismo plano. Se quedan en planos cinematográficos diferentes.

Entonces, ya a modo de conclusión, podríamos decir que el final feliz de *El Show de Truman* es un final que, lejos de reproducir el discurso capitalista de forma pura (como sostiene Slavoj Zizek), implica, más bien, “una salida” del discurso capitalista. Porque, frente a “la idealización” capitalista de que el amor consiste en una unión con el Otro,



en un encuentro con el Otro dentro del mismo plano, en un compartir tu vida con el Otro; lo que esta película escribe, de forma bien seria, es que la única relación de amor “segura” no es otra que la que se puede llegar a hacer en lo Real, siendo lo Real ese lugar “tras la falta de representación”²⁰ al que cada cual entra con su cuerpo (de mujer o de hombre) por una de esas dos puertas incomunicadas e incomunicables



que bien podríamos llamar *las puertas de la castración*²¹.

Bibliografía

ALTHUSSER, Louis. “Ideología y aparatos ideológicos del Estado” (1970).

COMOLLI, Jean-Louis y NARBONI, Jean. “Cine/Ideología/Crítica” (1969).

²⁰ Lo Real hay que buscarlo tras la falta de representación (Seminario 11, p. 68).

²¹ Lacan, Radiofonía, 465; Monseny, p. 136.

- DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo* (1967).
- FREUD, Sigmund. *Tres ensayos para una teoría sexual* (1905).
- FREUD, Sigmund. “Los instintos y sus destinos” (1915).
- FOCAULT, Michel. “Verdad y poder” (1971).
- LACAN, Jacques. *El Seminario 10. La angustia* (1962-1963).
- LACAN, Jacques. *El Seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (1964).
- LACAN, Jacques, *Mi enseñanza* (1967-1968).
- LACAN, Jacques. *El Seminario 17. El reverso del psicoanálisis* (1968-1969).
- LACAN, Jacques, “Radiofonía” (1970).
- MIRA, Vicente. “El Inconsciente está vacío” (1988), en *El Inconsciente*, Asociación Athenáion, Gijón, 1990, pp. 50-71.
- MIRA, Vicente. “El goce, el síntoma, el psicoanalista” (2005), en prensa (*Pliegues*).
- MONSENY, José. “El psicoanálisis en la extimidad de la terapia”, en *Vel. Revista de psicoanálisis*, n.º 7, Barcelona, 2003, pp. 133-143.
- WEBER, Max. *La ética protestante y ‘el espíritu’ del capitalismo* (1905).
- ZIZEK, Slavoj. *Jacques Lacan in Hollywood and out. Enjoy your symptom!* (1992).