

# Excrecencia y capitalismo en el anime japonés: el caso de *Paranoia Agent*<sup>1</sup>

Stephan Gruber

## La figura de la excrecencia

Este ensayo analiza una figura central en las narrativas del anime japonés reciente: la excrecencia. Le doy este nombre alineándome con un concepto producido por Jean Baudrillard en los ochenta que viene a dar cuenta de lo siguiente:

*“Ya no estamos en el crecimiento, estamos en la excrecencia. Estamos en la sociedad de la proliferación, de lo que sigue creciendo sin poder ser medido por sus propios fines. (...) Sólo es comparable al proceso de las metástasis cancerosas: la pérdida de la regla de juego orgánico de un cuerpo posibilita que un conjunto de células pueda manifestar su vitalidad incoercible y asesina, desobedecer las propias órdenes genéticas y proliferar infinitamente.”<sup>2</sup>*

En el anime esto se escenifica de variadas formas [ver imágenes 1], siempre mostrando una dimensión omnipotente, indetenible y la mayoría de las veces conjugando visiones monstruosas y grotescas. Monstruosidades de carne y metal; sombras

que devoran todo; cables eléctricos que se juntan en formas varicosas; mutaciones que dispersan los órganos de los cuerpos; protuberancias, apéndices proliferantes, etc. Aunque podemos sostener que esta figura no solo es visible en el anime japonés, sino en otras manifestaciones del arte contemporáneo o narrativas occidentales, quiero mostrar con detalle que en el anime japonés, esta figura tiene un rol constante y clave.

Un primer punto al respecto tiene que ver con la explicación más usual de estas figuras de la excrecencia, la catástrofe nuclear, la radiación y las enfermedades cancerígenas que esta produce. Aunque la condición nuclear y sus efectos son el horizonte de la imaginación occidental desde la posguerra, es la experiencia japonesa la que se encuentra más cercana a esta catástrofe, que es sintetizada con la larga historia del país frente a los desastres naturales (terremotos y tsunamis). El otro punto es ver la dimensión estética/conceptual atrás de la figura de la excrecencia, que marca el paso de una forma moderna a una posmoderna. Baudrillard abunda en estos argumentos, pero quizás nos sirva más la idea del rizoma que Deleuze y Guatarri trabajan en

Mil mesetas; ahí se esboza un principio de (des) organización que va más allá de las formas lineales o unidireccionales (como la del libro o la trama clásica) y que se define por proliferar de manera anárquica, diseminando su centro en todas partes.<sup>3</sup>

Esta estética posmoderna no solo estaría presente en la producción cultural japonesa, sino que –así como en el caso nuclear– sería consustancial a esta, ya que como señala Roland Barthes en su Imperio de los Signos, en Japón siempre el significante ha sido preponderante frente al significado, la superficie sobre la profundidad y el vacío sobre el contenido.<sup>4</sup> El crítico literario Kojin Karatani encierra perfectamente esta situación cuando señaló que su educación en Derrida y la deconstrucción no le eran tan útiles en el momento de pensar la cultura japonesa, porque parecía que allí todo ya estaba deconstruido.<sup>5</sup> En ese sentido, lo que quiero sostener es que hay una especial expresividad de esta excrecencia en la cultura japonesa, que no solo está en su omnipresencia en el anime, sino que coagula también en el arte contemporáneo, donde se puede comprobar su centralidad.

Estas figuras de la excrecencia que han atravesado varias décadas de anime también son centrales en la obra de Takeshi Murakami, quizás el más famoso de Japón y uno de los más adinerados del mundo.<sup>6</sup> En su obra, podemos ver cifrados todos los elementos que hemos mencionado con respecto a esta imagen de la excrecencia, la dimensión nuclear así como las temáticas posmodernas, confirmando la centralidad de esta figura. Por ejemplo, el lienzo de grandes dimensiones, *Tan Tan Bo Puking*, donde aparece una figura que podría parecer un gran oso o ratón que prolifera en todas las formas, direcciones y colores posibles, mostrando texturas protuberantes, viscosas, dentadas, etc. Otra obra en la misma línea es la serie *Chaos 1998-1999*, donde ojos y bocas sonrientes devienen espacios de aniquilación [ver imágenes 2].

## La excrecencia como representación del capital

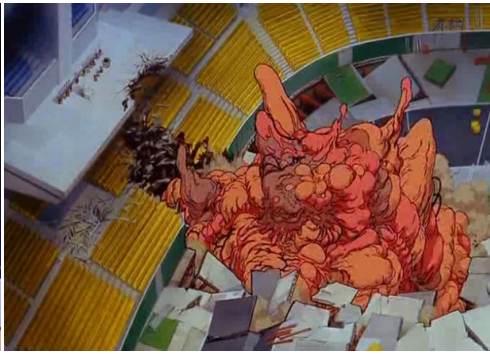
Ahora bien, ¿qué significa esta figura de la excrecencia? ¿Qué es lo que representa o encarna? O mejor, ¿qué busca negar? Hago aquí la pregunta no solo en un sentido general, sino en cuánto imagen estética y narrativa en el arte y la animación japonesa.

Tanto la temática de la catástrofe (natural y nuclear), como su sentido conceptual/estético, nos dan algunas líneas, pero creo que no agotan el potencial significante de esta figura. Considero que podemos seguir explorando su significado si revisamos la relación que tiene esta imagen con un discurso sobre el absoluto o lo irrepresentable. Es decir, propongo que esta figura es a lo que se llega cuando la búsqueda estética, la producción de historias, e incluso, la explicación filosófica llegan a un impasse. Más precisamente, es una respuesta contemporánea a las contradicciones existentes en nuestra realidad. Quizás esta contemporaneidad ya está inaugurada con Borges, quien en su cuento “El Inmortal” formula lo siguiente:

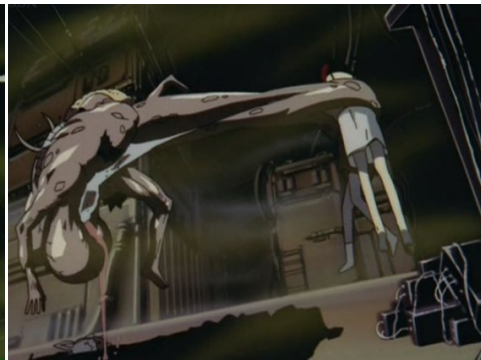
*“Esta Ciudad (pensé) es tan horrible que su mera existencia y perduración, aunque en el centro de un desierto secreto, contamina el pasado y el porvenir y de algún modo compromete a los astros. Mientras perdure, nadie en el mundo podrá ser valeroso o feliz. No quiero describirla; un caos de palabras heterogéneas, un cuerpo de tigre o de toro, en el que pulularan monstruosamente, conjugados y odiándose, dientes, órganos y cabezas, pueden (tal vez) ser imágenes aproximativas.”<sup>7</sup>*

La ciudad a la que se refiere Borges en este cuento es la ciudad de los inmortales, construida por seres de una temporalidad totalmente otra a la de los seres humanos. Esta incomprendibilidad hace que el personaje de Borges solo pueda generar figuraciones aproximativas a la ciudad, más no definirla claramente.<sup>8</sup> La figura donde pululan dientes, órganos y cabezas se me hace muy similar a las imágenes que quiero rastrear en el anime, lo que me hace ahora preguntar con más precisión, ¿a qué absoluto irrepresentable están respondiendo estas imágenes? ¿Cuáles son las contradicciones de las que se trata de dar cuenta?

La respuesta que quiero articular y que considero que debe ser una premisa metodológica para la lectura de estas representaciones es que aquel absoluto contemporáneo es el capital. Siguiendo a Fredric Jameson, quiero señalar que tras la globalización del capitalismo contemporáneo, la lógica de este se ha, en efecto, universalizado; el capital se ha constituido como el horizonte de comprensión básico de nuestra realidad. Los absolutos pretéritos (la religión o



*Akira (1989)*



*Serial Experiment Lain (1997)*



*Paranoia Agent (2004)*

**[Imágenes 1]**

Vemos aquí tres formas de la excrecencia en tres animes japonesas de tres distintas décadas. Akira, de Katsuhiro Otomo es quizás el anime más conocido y que instala con más decisión el uso de esa figura. Sin embargo, Serial Experiments Lain de Ryutaro Nakamura sería en realidad la obra baudrillardiana por excelencia, pues nos pierde en el juego del simulacro.

**[Imágenes 2]**

Takeshi Murakami: Chaos 1998-1999; Tan Tan Bo Puking a.k.a Gero Kan.



conceptos como ‘vida’ o ‘revolución’) han sido acomodados en una cultura posmoderna relativista, que sin embargo opera como una superestructura para las complejas dinámicas de acumulación capitalista (2009: 694-95). Asimismo, el capital es un absoluto en dos sentidos: primero, por su globalización, y segundo, por su opacidad, es decir, por la manera en que se sustrae de una visibilidad directa y se esconde en principios generales, manos invisibles, abstracciones matemáticas, etc.<sup>9</sup> Robando una de las formulaciones de Pascal sobre Dios que a Borges le gustaba citar, podemos parafrasear en la línea de Jameson: el capitalismo tiene su centro en todas partes, pero su circunferencia en ninguna.

## Entre el sublime posmoderno y el mapeo cognitivo

La excrecencia entonces es una figura del capitalismo contemporáneo, globalizado y financiero. Sin embargo, aquí es necesario dar un paso más en la elaboración para no solo evitar un riesgo conceptual, sino también abrirnos a un análisis más rico de las imágenes y narrativas. Para Baudrillard, el capitalismo es también una excrecencia inasible. Toda su retórica apunta a construir una representación del capitalismo y sus crisis como fenómenos de los que ya no podemos rastrear causas o mapear de alguna manera.<sup>10</sup> El capitalismo como “sublime”, diría Jameson, es la conclusión a la que llega el proyecto de Baudrillard (y algunos otros), que es otro saber posmoderno que, fascinado con la complejidad del capitalismo, solo puede imaginarlo como fuerzas de la naturaleza o infinitos matemáticos, los cuales -como Kant señaló- superan nuestras capacidades sensibles.<sup>11</sup> Me alíneo con Jameson en señalar los límites de restringir nuestra aproximación a la fascinación con las imágenes sublimes del inasible capitalismo, como las que se producen, por ejemplo, en el anime. Hacer eso es cometer un doble error: considerar estética y conceptualmente satisfactorio el sublime posmoderno; y pensar que la excrecencia en el anime se reduce a esta forma sublime.

El primer error es bastante evidente y se explica con la crítica de Jameson. Esta, en síntesis, nos dice que podemos decir que el hecho que el capitalismo sea un sistema complejo e irrepresentable, no significa que sea inefable. Se cae en un non-sequitur al tornar una

problemática epistemológica (el acceso a una visión o concepto del capitalismo) en un tema ontológico e incluso místico. Por lo tanto, Jameson, frente a esta actitud, propondrá otro tipo de estética, la de “mapeo cognitivo” que busca “permitir una representación situacional de parte del individuo respecto a la vasta y propiamente irrepresentable totalidad que es el conjunto de las estructuras de la sociedad como un todo”. Esto significa que a la complejidad social no se debe responder con una cancelación del esfuerzo de un análisis de esta, sino con seguir buscando otros medios para este (la figuración, el mapeo son dos de los que desarrolla Jameson).<sup>12</sup>

El segundo error es más específico al tipo de análisis que me interesa aquí. Al decir que la excrecencia es una figura recurrente en el anime japonés, es importante señalar que no todas estas excrecencias son iguales. En un primer nivel, podemos ver que formalmente son distintas. Si analizamos, por ejemplo, las imágenes más arriba, tenemos que en *Akira* la excrecencia es una mezcla de máquina con carne; en el caso de *Lain* es muy similar pero la máquina no está presente, y en el caso de *Paranoia Agent* más distinto aún, ya que es la fusión de un líquido negro con un perro de peluche gigante, pareciéndose un poco a la formas de Murakami. La pregunta es entonces tratar de pensar específicamente estos elementos, puestos en relación. El segundo nivel, más importante, es que todas estas excrecencias aparecen como parte de narrativas específicas trazadas en los animes; incluso podemos decir que son una respuesta a las contradicciones que la narración plantea (soluciones), a veces frente a la imposibilidad de seguir un desarrollo (con ellas se termina la narración con un efecto impresionista) o a veces otorgándole un mayor nivel de significación.

Hechas estas aclaraciones conceptuales y metodológicas pasaré en lo que resta del ensayo en analizar en profundidad un anime en particular, el ya mencionado *Paranoia Agent*. Elijo esta serie porque considero que va más allá de la simple puesta en escena de un figuración sublime, mostrando un camino interesante para pensar los animes también como dispositivos críticos frente a las demandas del capitalismo contemporáneo. En el análisis, sin embargo, también compararé *Paranoia Agent* con algunos otras soluciones que ofrecen otros animes con respecto a la excrecencia. Este contraste es necesario, para poder ver cómo ciertas soluciones son más

satisfactorias que otras; en ese sentido, habrá una dimensión crítica en mi análisis más allá de describir el fenómeno.

## El cinismo contemporáneo en *Paranoia Agent*

*Paranoia Agent* (Satoshi Kon, 2004) es una serie de anime de 13 episodios, la cual a partir de las premisas de un policial termina transformándose en una investigación –prácticamente psicoanalítica– de las lógicas de deseo del Tokyo contemporáneo (extrapolables a la cultura globalizada). La historia empieza cuando la joven diseñadora gráfica, Tsukiko Sagi, famosa por haber creado el personaje Maromi (un cachorro animado, similar a Hello Kitty) es atacada una noche en la puerta de su casa por lo que parece ser un chico armado con un bate y que se desliza por la ciudad en unos patines dorados. La investigación de la policía se complica cuando una noche Kawasu Akio, un periodista sensacionalista que debe pagar una deuda por haber atropellado a un anciano y que estaba tras el caso del chico del bate también es atacado. La hipótesis que los detectives (el jefe Ikari y Maniwa) empiezan a construir en este primer capítulo, y que se extiende cuando se dan dos nuevos casos de agresiones, plantea una curiosa correlación entre la aparición del chico del bate y los problemas personales que las personas atacadas atraviesan. Tsukiko estaba bajo inmensa presión profesional por crear otro personaje que fuera tan popular como Maromi; Kawasu por pagar la deuda de su accidente; luego viene un estudiante acusado falsamente de ser el chico del bate, lo que arruina su buena reputación; y una mujer con trastorno de personalidad múltiple que ve su matrimonio amenazado. Ikari -el policía-jefe- plantea que quizás se trate de una histeria colectiva, siendo la primera agresión inventada por Sagi y el resto un efecto de la diseminación sensacionalista (impulsada por Kawasu) que lleva a que la gente que se ve acorralada por las presiones de la vida sea “atacada” por el chico del bate.

Esta interpretación es central en toda la serie y ya se plantea en la escena inaugural, una sucesión de situaciones de la vida cotidiana de Tokyo en donde la gente -en el tráfico, el metro, la calle- da una serie de excusas para evitarse alguna responsabilidad:

llegar a una cita, terminar un trabajo, aceptar la culpa por un mal manejo financiero, etc. Estas primeras escenas componen un cuadro sociológico que nos muestra una razón cínica, la cual varios teóricos recientes han señalado como uno de los subproductos del capitalismo tardío.<sup>13</sup> En ese sentido, la histeria colectiva del chico del bate se puede explicar de manera más robusta: ante las intensas demandas, a veces irracionales del trabajo y la sociedad, las personas colapsan y solo queda la autoagresión como escape, la fantasía de un agresor, de una excusa irrefutable para poder huir de estas imposiciones.

## La Paranoia hecha excrecencia

La serie entera, además del policial esbozado (sobre todo entre los episodios 3 y 11), es una exploración en la cultura japonesa (el mundo de los videojuegos, el sensacionalismo y la cultura del chisme, la reflexión meta-ficcional de la industria del anime y sus presiones, etc.) y refuerza el punto que la paranoia colectiva respecto “chico del bate” se ha generalizado en la sociedad. Esto, a través de las licencias de la fantasía, incluso llega a hacerse “real”. El clímax de esta creciente histeria colectiva llega en el capítulo final, donde el chico del bate, que en sus últimas apariciones ya era un monstruo gigantesco, deviene una masa negra que empieza a barrer con toda la ciudad y sus habitantes. Esta excrecencia, una viscosa masa negra similar al petróleo, tiene la particularidad que parece surgir incluso desde dentro de los televisores y espacios privados, y no solo como una catástrofe natural venida desde un afuera.

Esta es una interesante particularidad de la imagen de la excrecencia, porque sugiere que esta es una expresión de un mal cultural, interno, auto-causado por nuestra sociedad, lo que no es un tema muy explorado por otros animes. Por ejemplo, en *Akira* la excrecencia es una suerte de hubris tecnológica, mientras que *Serial Experiments Lain* es el choque entre el mundo virtual y el mundo real. El caso de la filmografía animada de Hayao Miyazaki, en particular el *Viaje de Chihiro* (2003), quizás nos da una figura más cercana, ya que aquí el momento de la excrecencia está relacionado con el daño ecológico causado por los humanos. En esta última película, por ejemplo, el espíritu del río deviene una excrecencia por la cantidad de basura que los humanos hemos

### [Imágenes 3]

Fuente: *Screenshots de Paranoia Agent*



### [Imágenes 4]

Fuente: *Screenshots de Paprika*

echado en la naturaleza. Chihiro al descubrir esto, procede a purificarlo e introduce como lección de la película la necesidad de un respeto a la ecología. En este punto, sin embargo, frente a Miyazaki y la conservación de lo externo, la obra de Kon para insistir con la interioridad de la excrecencia. Este último repetirá en su película posterior *Paprika* (2006), donde representará al inconsciente colectivo fuera de control (el argumento de la película es que los bordes de nuestros sueños se han borrado y han convergido en la realidad) como una suerte gran procesión descontrolada de imágenes oníricas.

### “Maromi y el chico del bate son lo mismo”

Pero para entender mejor el total significado de la excrecencia en *Paranoia Agent* es necesario revisar otro elemento central de la trama. Junto con la idea de que el fenómeno del “chico del bate” es la consecuencia a una cultura del cinismo y la evasión,

*Paranoia Agent* mapea otra fuente de esta relación: las sedantes producciones de la industria cultural. Frente al “chico del bate”, que tiene una risa burlona, dientes torcidos y encarna las típicas monstruosidades del anime, se contrapone el personaje animado Maromi, creado por Tsukiko Sagi, quien se muestra adorable y comprensivo con las personas. En escenas que parecen imaginaciones, pero luego se vuelven reales, un peluche de Maromi que Tsukiko posee, constantemente le dice que no se preocupe, que no es su culpa, que todo está bien. En una serie de televisión que se crea alrededor de Maromi (capítulo 10) nuevamente aparece calmando a un chico que se recrimina por jugar mal un partido de beisbol; “se trata solo de que estas un poco cansado, descansa un poco” le dice, llamándolo a dormir.

La revelación, en varios momentos hacia el final de la serie de que “Maromi es igual al chico del bate” empieza a desencadenar tanto el paroxismo de la violencia de la histeria colectiva, así como su final superación. Esta relación se explora en la serie tanto a nivel individual como colectivo. A nivel individual,



### [Imágenes 5]

Fuente: *Screenshots de Paranoia Agent*

es la historia secreta de Tsukiko Sagi, quien cuando niña tenía como mascota un adorable perrito llamado Maromi. Un día al salir de paseo, un dolor (se puede sospechar que es el dolor de la primera menstruación) la distrajo y soltó la correa de Maromi, quien corrió a la pista y fue atropellado fatalmente. Este evento traumático, Tsukiko lo reprimió señalando a su padre que un chico con patines dorados y un bate la atacó. Aunque su padre se dio cuenta de la treta, nunca se lo hizo saber para no hacerla sentir peor. En ese sentido, tanto Maromi (el personaje animado) como el chico del bate eran mecanismos psíquicos defensivos de Tsukiko frente a lo real de la pérdida de su perro.

Por lo tanto, no es casualidad que la forma definitiva de la excrecencia sea una perturbadora y grotesca fusión de la masa negra del chico del bate con el cuerpo inflado de Maromi [ver imágenes 1. Tercera fila]. Esta amalgama rosada y negra es la que termina de arrasar la ciudad de Tokyo, siendo desactivada solamente cuando Tsukiko Sagi, la creadora tanto de Maromi como del “chico del bate” enfrenta sus responsabilidades y traumas pretéritos.

Más allá del descubrimiento (en un juego entre detectivesco y psicoanalítico) de la historia infantil de Tsukiko, el momento clave es lo que llamo la elaboración social de la relación entre Maromi y el chico del bate, que se da antes de que sepamos sobre la relación individual. De hecho, una de las características de *Paranoia Agent*, con respecto a otras narrativas que enmarcan una figura de excrecencia es su interés analítico por desarrollar las causas y efectos de esta. Al ser una serie, además permite un recorrido lento, y aunque la aparición de la excrecencia es el momento patético y catártico de la película -como

suele ser el caso en la mayoría de animés-, este momento ya ha sido tematizado y nos permite sacar más elementos en su análisis.

## Atravesando la fantasía

El nivel colectivo de esta problemática se hace explícito en el capítulo 11, cuando la mujer del jefe de policía Ikari se enfrenta al chico del bate en su casa. La aparición del chico del bate en esa casa está, digamos, justificada dada lo desesperado de la situación de esta pareja: el esposo Ikari cayó en desgracia al ser incapaz de resolver la locura del chico del bate, y en el momento de esta escena trabaja como vigilante de construcciones; por otra parte y la esposa está gravemente enferma y acaba de recibir la noticia de que debe enfrentarse a una riesgosa operación. En lo que es, a mi parecer, la escena más importante de la serie, la mujer, al ver al chico del bate dispuesto a asesinarla, empieza un monólogo. En esta, da todas las razones por las que sería mejor morir (nunca pudo tener un hijo, está enferma y es una carga para su ahora precarizado marido, etc.) y estas hacen crecer al chico del bate. Sin embargo, también empieza a estructurar un discurso que lo termina desinflando. Primero, recuerda que a su esposo no le importó que ella no pudiera tener hijos, aceptando vivir esta vida junto a ella; luego, que al ella mencionarle a su esposo que su vida es una carga y sería mejor su muerte, él le dijo que “no huya de la realidad”, conminándola a enfrentar el asunto juntos. Ella critica entonces lo que llama “redención falsa” que ofrece el chico del bate, mostrándole que “los seres humanos, no importa cuán

grande sean las dificultades, pueden hacerles frente” y que “no considerará morir de ahora en adelante”.

Ante esto, el chico del bate pierde el control de sí mismo, destruyendo las cosas en su alrededor, prendiendo el televisor de la casa donde se transmite la serie de Maromi. Ahí la mujer articula la máxima de la serie: “eres igual, igualito a Maromi”. Así, señala que ambos buscan hacer olvidar los problemas falsamente antes que enfrentarlos, y esta frase final hace desvanecerse al chico del bate, dejando que ella cierre su monólogo optando por el coraje: “he decidido operarme”.

La fuerza de este monólogo frente al “chico del bate” que estructura todo el capítulo, junto con un montaje de escenas de la nueva vida del jefe Ikari como vigilante, es decisiva para la resolución de la serie. Por ejemplo, en el último capítulo, el descontento con su trabajo y el mundo contemporáneo lleva al jefe Ikari a aceptar la salida fantasmiosa de Maromi, quién le teje una fantasía del Japón del pasado (trazado en dos dimensiones en el anime) donde él se pueda sentir mejor. En este mundo de cartón, la diferencia entre el policía y el ladrón es evidente, y la sociedad es menos compleja; por esto, ahí Ikari se siente en casa. Sin embargo, Ikari es impulsado a atravesar esta fantasía cuando escucha la voz de su esposa (quién estaría falleciendo en ese momento en el hospital) que repite las palabras que él le decía a ella cuando le expresaba que prefería morir: “lo único que estás haciendo es huir, no debes huir de la realidad, ese refugio que piensas es solo una ilusión, por grande que sea ese sufrimiento debemos hacerle frente los dos juntos”.

En ese sentido, la articulación de la equivalencia entre lo agresivo y lo adorable, entre la violencia

social y el confort de la industria cultural, es la “crítica a la ideología” que la serie produce, siendo muy importante la relación entre lo social y lo individual. La mujer de Ikari solo logra ver el rol ideológico de la industria cultural, y la importancia de tener coraje y enfrentar la dura realidad, observando lo que está pasando a su alrededor y en la cultura; pero a la vez se plantea que es importante que el individuo enfrente sus traumas (el trauma personal de Tsukiko con su perro en la niñez). La patología social que explota como una excrescencia es a la vez analizada mostrando que da cuenta de las varias formas de escape a las condiciones reales (y la perspectiva de su transformación) que es la ideología cínica contemporánea.

## Lo infinito y lo inmortal: conclusiones

Me gustaría cerrar este ensayo subrayando las conexiones entre la discusión teórica sobre la representación del capitalismo en el anime esbozado al inicio y la lectura cercana de *Paranoia Agent* recién trabajada.

La representación del capitalismo en *Paranoia Agent* es bastante sofisticada, aunque lo económico no es “el tema” de la serie, este se ve transparentado en las demandas laborales y monetarias que sufren varios de los personajes. La serie elabora entonces un psicoanálisis a la sociedad japonesa a través de los personajes característicos, elaborando una economía libidinal<sup>14</sup> que termina visibilizándose en la excrescencia del chico del bate/Maromi. Esta forma, así como adelanté al inicio del ensayo, tiene las características de la infinitud, una pulsión

### [Imágenes 6]

Fuente: *Screenshots de Paranoia Agent*





descontrolada que no para de crecer, siendo la figuración paradójica de algo irrepresentable como es el sistema capitalista contemporáneo.<sup>15</sup> Esto no es algo solo localizable en *Paranoia Agent*, sino estructural a las representaciones de la excrecencia en gran parte de la producción de anime. Esta demanda incesante no se ve solo en la representación de las formas metastásicas, protuberantes e ilimitadas de la excrecencia visual, sino en las demandas que los personajes o la sociedad debe procesar en las distintas narrativas del anime.

Todo esto plantea otra pregunta. La solución representacional que consiste en la excrecencia respecto al capitalismo como no-objeto. Sin embargo, la narrativa suele oponer otra lógica frente a la fuerza destructiva y omnívora de la pulsión capitalista. En el caso emblemático de Akira, el devenir protuberante de Tetsuo es contrapuesto a la fuerza, incontrolable también, del niño Akira, que se contrarrestan destruyendo la ciudad para un nuevo comienzo. Esta solución narrativa, aunque visualmente poderosa, puede cuestionarse ideológicamente, ya que el poder de niño Akira no está tematizado y parece finalmente representar una ciclicidad de la vida, dos fuerzas en constante combate frente a la que los humanos solo pueden ser espectadores y sufrir sus consecuencias. El caso, también emblemático, de la producción de Hayao Miyazaki nos muestra otra figura: frente a la contaminación de los ríos y los bosques, o la ambición encarnada en grandes y monstruosas máquinas volantes, podemos oponer una consciencia de nuestra finitud natural, una filosofía ecológica que busca la armonía y la reconexión tanto con nuestra interioridad como con la naturaleza que nos circunda. Sin duda, Miyazaki representa la poderosa consciencia ecológica de nuestro tiempo que mantiene su lucha singular con el capitalismo.

Sin embargo, quiero sostener aquí cómo la solución que *Paranoia Agent* propone es más interesante y dialéctica que las soluciones mencionadas. Para esto necesito retornar al monólogo de la mujer de Ikari. Como mencioné, este monólogo localiza un punto débil de la fantasía, la posibilidad de que las personas en vez de refugiarse en el cinismo y el olvido opten por continuar en la lucha a pesar de los fracasos. Alain Badiou en su pequeño libro *Ética* elabora precisamente esto. Frente a una cultura que enfatiza la dimensión finita y animal del hombre, que nos contenta con tener solo mínimas reglas de

convivencia para la supervivencia y satisfacción de necesidades naturales, es necesario mostrar que lo humano es precisamente lo que trasciende eso, la afirmación de una verdad, un sentido, algo inmortal: “Cada hombre es capaz de ser este inmortal, en las grandes o en las pequeñas circunstancias, por una verdad importante o secundaria, poco importa. En todos los casos, la subjetivación es inmortal y hace al Hombre”.<sup>16</sup> La idea es que la mujer, al rechazar el escape al sufrimiento que le proporcionaría el chico del bate, se subjetiva como inmortal (“no consideraré morir”), no en el sentido que no morirá (en efecto, muere poco después), sino en el sentido que dará a esa muerte, en decidir cómo morir (opta por morir con coraje y sin negar la dura realidad). Es esta ética del inmortal lo que permite atravesar entonces la fantasía paranoide que ha tomado Tokyo, tanto en relación con el chico del bate como con respecto a Maromi, es decir, combatir el facilismo del cinismo y pensar una posibilidad de cambio.

En ese sentido, no es una fuerza anónima o una regreso a la finitud de nuestro ser natural lo que *Paranoia Agent* contrapone a la pulsión infinita del capitalismo, sino más bien otra infinitud, la infinitud del deseo inmortal, de la posibilidad humana de afirmar verdades y producir vidas que no se definen por sus condiciones materiales sino que inventan destinos propios. Queda clara la fina dialéctica entre el descenso a la particularidad de la persona (el cuerpo enfermo de la mujer de Ikari) y el ascenso a la universalidad de deseo humano de hacer frente a la adversidad. Esto nos retrotrae a una clásica temática de la filosofía hegeliana, la de la mala infinitud y la buena infinitud, que Badiou reestructura interesantemente en su teoría. En vez de entrar a detalle a la formulación de Badiou, cosa imposible en estas líneas conclusivas me permitiré usar un ejemplo anterior para cerrar el punto.

Los inmortales que Borges describe en el cuento que citamos hacia el inicio del ensayo son seres miserables; es verdad que son eternos, pero es una eternidad de aburrimiento, de aniquilamiento de sus características humanas, de la moral, del sentido, y se ven reducidos a una vida de “trogloditas”. Para ponerlo en mis términos, diré que son sujetos que han sido tomados por la lógica infinita de la acumulación del capital, esta lógica inhumana que, así como en los varios animes que hemos visto, llevan a la aniquilación de la civilización. En términos de

Badiou, podemos decir que es la intrusión de una lógica infinita en una forma finita, cosa que también se ve en las formas sublimes de cuerpos influidos por una lógica mística ajena. Esta no es, sin duda, la inmortalidad a la que quiero referirme con la lectura de Badiou. Más bien, frente a esta infinitud del capital, esta mala infinitud, *Paranoia Agent* opone otra infinitud, una buena infinitud, que desde la humanidad finita se empieza a desear y construir como propia y concreta. En otras palabras, lo que la mujer de Ikari rechaza es la infinitud de la circulación del capital, esta inmortalidad-como-condena que Borges tematiza brillantemente, para reafirmar por el contrario, el deseo de construir y ver nuestra vida finita de tal manera que deseemos, a partir de ella, que sea infinita. ■<sup>17</sup>

## Notas

[1] El presente texto ha sido redactado en el 2017 y presentado en sendas conferencias aquel año: Coloquio de Filosofía Pop, en la Pontificia Universidad Católica del Perú y el Congreso Imágenes y Palabras de la Universidad Federico Villareal. Una versión previa de esta investigación se presentó en el 2012 en la Escuela de Bellas Artes con el título, “la ciudad protuberante: arquitectura y capitalismo en el anime japonés”.

[2] Baudrillard, Jean. La transparencia del mal. Barcelona: Anagrama, 1995, p. 37.

[3] Deleuze, Gilles y Felix Guatarri. Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia. Valencia: Pre-Textos, 2002 p. 12.

[4] Barthes, R. El imperio de los signos. Barcelona: Seix Barral, 2007. Aunque la tesis del libro es prometedora, no soy ajeno a las imprecisiones antropológicas que abundan en el libro respecto a la cultura japonesa.

[5] Karatani, K. Architecture as Metaphor. Cambridge: MIT Press, 1995, p. iii.

[6] Ver su perfil en la web <http://www.artnet.com/artists/takashi-murakami/>

[7] Borges, Jorge Luis. “El Inmoral” En Obras Completas de Jorge Luis Borges. Buenos Aires: Losada, 1972.

[8] Sobre la figuración con una estrategia para “resolver” aporías conceptuales, ver Fredric Jameson. “Las valencias de la historia” En Valencias de la Dialéctica. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014, pp. 549.

[9] Alberto Toscano y Jeff Kinkle. Cartographies of the Absolute. London: Zero Books, 2015.

[10] Op. Cit. Baudrillard, pp. 38

[11] Jameson Fredric. Posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío. Barcelona: Paidós Ibérica.

[12] Ibid.

[13] Žižek, Slavoj El sublime objeto de la ideología. México D.F: Siglo XXI, 1989.

[14] Uso este ilustrador término sin asumir necesariamente su caracterización inicial por Jean François Lyotard en *Economía Libidinal*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1990.

[15] En un trabajo previo he mostrado como el caso más emblemático, Akira, puede con facilidad ser leído como representando contradicciones del capitalismo contemporáneo.

[16] Alain Badiou, La ética. Un ensayo sobre la consciencia del mal. Buenos Aires: Nueva Visión. 2004, pp. 105.

[17] Ibid.