



JOURNAL
ETICA&CINE
Revista Académica Cuatrimestral



Σ elSigma
Cine y psicoanálisis

Volumen 4 / Número 3

NOVIEMBRE 2014



CINE Y PSICOANÁLISIS ENCUENTROS

EDICIÓN ANIVERSARIO: 10 AÑOS

Encuentros [pp 7]
Alicia en el país de las maravillas [pp 9]
El encanto del erizo [pp15]
Si la cosa funciona [pp 23]

El sentido ético del tiempo [pp 27]
El psicoanálisis en el cine [pp 35]
La León [pp 45]
Mediodicho / El Horla / Pelicónicas [pp 53]





Volumen 4 | Número 3 | Noviembre 2014
ISSN 2250-5660 print | ISSN 2250-5415 online

Encuentros



Con el auspicio de AUAPSI - Asociación de Unidades Académicas de Psicología



Ética & Cine

es una Revista Académica Cuatrimestral, editada de manera conjunta por:

- Programa de Estudios Psicoanalíticos. Ética, Discurso y Subjetividad. CIECS - CONICET y Cátedra de Psicoanálisis. Facultad de Psicología. Universidad Nacional de Córdoba.
- Departamento de Ética, Política y Tecnología, Instituto de Investigaciones y Cátedra de Ética y Derechos Humanos, Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires.
- Con la colaboración del Centro de Ética Médica (CME), de la Facultad de Medicina, Universidad de Oslo, Noruega.
- Con el auspicio de la Asociación de Unidades Académicas de Psicología de de las universidades estatales de Argentina y Uruguay.

Editores

Juan Jorge Michel Fariña
Cátedra de Psicología, Ética y Derechos Humanos
Facultad de Psicología
Universidad de Buenos Aires
jjmf@psi.uba.ar

Mariana Gómez
Cátedra de Psicoanálisis
Cátedra de Deontología y Legislación Profesional
Facultad de Psicología
Universidad Nacional de Córdoba
margo@ffyh.unc.edu.ar

Editor invitado

Jan Helge Solbakk
Center for Medical Ethics
Facultad de Medicina
Universidad de Oslo, Noruega

Comité editorial

Jorge Assef (EOL)
Orlando Calo (UNMDP)
Gabriela Degiorgi (UNC)
Andrea Ferrero (UNSL)
Eduardo Laso (UBA)
Anabel Murhel (UNT)
María Laura Nápoli (UBA)
Elizabeth Ormart (UBA)
María José Sánchez Vázquez (UNLP)
Alberto Santiere (EISigma)

Secretaría de Redacción

Alejandra Tomas Maier (Coordinadora - UBA)
Juan Pablo Duarte (Coordinador - UNC)
Agustina Brandi (UNC)
Lorena Beloso (UNC)
David González (UNC)
Gabriel Goycolea (UNC)

Traducciones

Eileen Banks
Susana Gurovich

Comité de arbitraje

Renato Andrade Cominges, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú

Armando Andruet, Facultad de Derecho, UNC

Patricia Altamirano, Facultad de Psicología, UNC

Alejandro Ariel, Fundación Estilos, Argentina

Jessica Bekerman, 17 Instituto de Estudios Críticos, México

Moty Benyakar, Red Iberoamericana de Ecobioética. The UNESCO Chair in Bioethics

María Cristina Biazus, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

María Teresa Dalmaso, UNC

Osvaldo Delgado, Facultad de Psicología, UBA

Francisco Manuel Díaz, Universidad Nacional de Lanús

Fabián Fajnwaks, Paris 8, Francia

Diego Fonti, Universidad Católica de Córdoba

Yago Franco, Grupo Magma, Argentina

Ana Cecilia González, Centro de Investigación Psicoanálisis y Sociedad, Universidad Autónoma de Barcelona

Gabriel Guralnik, Facultad de Psicología, UBA

Ana María Hermsilla, Facultad de Psicología, UNMDP

Carolina Koretzky, Paris 8, Francia

Judy Kuriansky, Columbia University, USA

Benjamín Mayer, 17 Instituto de Estudios Críticos, México

Carlos Gustavo Motta, Universidad del Salvador, Escuela de Orientación Lacaniana

Catherine Mooney, School of Theology and Ministry, Boston College, Estados Unidos

Denise Najmanovich, UBA

Débora Nakache, UBA, Programa “Hacelo Corto” Ministerio de Educación CABA

Ricardo Oliveros Mejía, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú

Pablo Ruiz, Department of Romance Languages, Tufts University, Estados Unidos

Pablo Russo, Escuela de Orientación Lacaniana

Luis Dario Salamone, Universidad Kennedy

Juan Samaja (h.), Universidad Nacional de Lanús

Fabian Schejtman, Facultad de Psicología, UBA

Marta Sipes, Facultad de Filosofía y Letras, UBA

Carlos Tewel, USAL-APA

Soledad Venturini, Paris 7, Salpêtriere

Mónica Vul, UCACIS, Costa Rica

Elena Waisman, Departamento de Educación, Universidad Nacional de San Juan, Argentina

Rubén Zukerfeld, USAL-APA

Índice

- 7 Editorial
El cine y el psicoanálisis. Encuentros y una ceremonia de lo imposible
Mariana Gómez
- 9 Tranquila, sólo es un sueño Alicia
Alicia en el país de las maravillas | Tim Burton | 2010
Diego Letzen
- 15 ¿Qué hace elegante al erizo?
El encanto del erizo | Mona Achache | 2009
Liliana Aguilar
- 19 El Erizo: de encuentros y no-encuentros
El encanto del erizo | Mona Achache | 2009
Laura Escudero
- 23 Lo que funciona es un divino detalle
Whatever works | Woody Allen | 2009
Georgina Vorano
- 27 El arte cinematográfico: recuperar el sentido ético del tiempo
Nostalgia | Andréi Tarkosvki | 1984; *La rosa púrpura del Cairo* | Woody Allen | 1985; *Medianoche en París* | Woody Allen | 2011
Rafael García Pavón
- 35 El psicoanálisis en el cine: primera sesión
Misterios de un alma | Georg Wilhelm Pabst | 1926
Roberto Saban
- 45 El acto violento como restaurador del semblante viril: deseo homoerótico amenazante en el film *La León*
La León | Otheguy | 2007
Santiago Peidro
- 53 Reseña de revista
Mediodicho N° 40: *A brillar mi amor*
EOL Sección Córdoba | *Revista anual de psicoanálisis* | Septiembre 2014
Lorena Beloso
- 55 Reseña de libros
Pelicónicas. Miradas desde el Film del Mundo
Editorial Dynamo | Buenos Aires | 2014
Pablo Salomone y Juan Jorge Michel Fariña
- 59 Reseña cinematográfico-teatral
El Horla
Inquietante y Extraña Soledad, Alianza Francesa (Sede Palermo), 2014
Juan Jorge Michel Fariña

EDITORIAL

El cine y el psicoanálisis. Encuentros y una ceremonia de lo imposible

Mariana Gómez*

El Ciclo Cine y Psicoanálisis de la Universidad Nacional de Córdoba, desde hace diez años, se pregunta sobre los fenómenos actuales que afectan a los sujetos en el mundo: sus síntomas, sus goces, para mostrar en cada edición lo que determinadas películas pueden aportar a su lectura y lo que éstas le enseñan al psicoanálisis. Por eso, este año, en su décima edición, el Ciclo trabajó sobre el significante “encuentros”. Encuentros entre el cine y el psicoanálisis.

Algunos de los trabajos que aparecen en este número son el resultado de dicho acontecimiento: estos diez años de trabajo. Otros ensayos se incluyen porque proponen lecturas que celebran este encuentro. Así, hemos logrado un conjunto de textos que apuntan a captar lo más singular que tiene cada película, allí donde ésta puede enseñarnos algo sobre lo particular del sujeto, sus vínculos con el mundo y el modo en que un director lo da a ver. Cada una de estas películas, decimos con Gérard Wacjman, “nos ha arrancado los ojos. Ha puesto nuestros ojos afuera”.

Cine y psicoanálisis, ambos productos del malestar en la cultura, se encuentran en un arte, el de la interpretación. Y es cierto además, que una película puede ser capaz de llevarle la delantera al psicoanalista y bordear con su interpretación lo imposible de decir.

En otro trabajo propuse la idea de tomar al cine y al psicoanálisis como un *partenerato*. Como una pareja de amor. ¿Podríamos decir que hay un amor entre el cine y el psicoanálisis? Tal vez, sí. Un amor que, es probable, haya nacido en Nueva York allá por 1909, cuando Freud entra por primera vez a una función de cine. Y si tomamos las dos versiones de ese encuentro, como nos propone Roberto Saban en el trabajo que encontrarán en este número, podríamos aventurar que ese primer amor pudo haber sido inaugurado por dos sentimientos: o bien excitación o bien irritación. O tal vez, detalle no menor, excitación e irritación en una misma vez.

¿Hay alguna duda, estimado lector, de que en las cuestiones del amor, hay detalles imperceptibles que marcan cualquier historia? Y como en todo amor, siempre habrá lo imposible de decir. Y en este punto me resuena la pregunta que se hace Diego Letzen en su escrito sobre *Alice in Wonderland* (Burton, 2010): ¿Qué significa que algo sea imposible?, para más adelante sostener que del otro lado de la moneda de lo posible y lo imposible, está lo necesario. Aquello que no importa de qué se trate o se imagine, siempre sucederá.

Y quizás, por eso, Georgina Vorano asegura, en su trabajo sobre *Whatever Works* (Allen, 2009), que lo necesario en la condición de amor es siempre un detalle y, si el psicoanálisis procede por vía del amor, lo hace en el sentido del detalle, busca la verdad allí.

Sería esta la posición ética del psicoanálisis, teniendo en cuenta que, si es posible hablar de amor, lo imposible es decirlo todo. Es esto lo que muestran las películas trabajadas en este número de *Ética & Cine*: en la imposibilidad de decirlo todo, puede haber una interpretación artística, vía el detalle, que apacigüe la no relación entre lo que no es posible de ser dicho y el espectador, el otro. En cada una está la posibilidad de valorar lo incompleto, lo imperfecto, ya no como condición necesaria, sino como posibilidad que permita bordear, aun desde la imperfección, lo imposible de abarcar para encontrar allí una singular estética. De ahí que “no existe el cine”. Lo que existen son las películas, una por una en su singularidad. Donde podremos hallar aquel detalle exquisito, aquella escena memorable.

Si una película, en su dimensión artística y en su posibilidad de interpretar, puede mostrarnos y enseñarnos algo sobre el ser, la vida y el tiempo y decir que puede haber un puente tendido entre lo finito y lo infinito, lo necesario, lo posible y la eternidad, como lo plantea Rafael García Pavón en su escrito, el lector advertirá en este

* margo@ffyh.unc.edu.ar

número el encuentro de cada autor con aquella escena, aquel momento en el que el realizador logra con la ficción, con un destello revelador de lo que está en sombras, ser una ventana sobre todo esto y sobre lo real. Aún, cuando ese encuentro esté teñido del acto que aparece como forma posible de restitución del deseo de un sujeto, más acá de lo real, como plantea el análisis que Santiago Peidro hace del film argentino *La León* (Otheguy, 2007).

Así, también, lo señala la lectura de Laura Escudero sobre lo que a ella le enseña la película *Le Hérisson* (Achache, 2009): las cosas no son como parecen. Y esa es justo la posición del lector/espectador, la de la búsqueda de otra cosa tras lo que aparece. Un lugar de extrañamiento adonde todo lo que parecer ser, no es, como ella sugiere. O el detalle de la misma película que atrapa la mirada de Liliana Aguilar, que está en una escena que la conmueve, donde aquella niña dice: “Todos somos erizos en la vida pero generalmente sin elegancia”, para saber que tenemos una apuesta, un desafío: encontrar cada uno su propia elegancia, la que hace que cada quien deje de temerle a su diferencia y se valga de esta, que es su singularidad, para arreglárselas con la vida y con los otros. Como Liliana dice, hay algo que puede ayudarnos en este camino: dejarnos alcanzar por la contingencia de algunos encuentros.

No quisiera concluir estas palabras privándome de decir lo que a mí me cautivó de esta misma película, *Le Hérisson* y que cristaliza lo que vengo expresando: hay una escena, casi imperceptible, en donde aparece sobre una mesa un ejemplar del libro de Junichiro Tanizaki, *El Elogio de la Sombra* (2005). Para mí el divino detalle de la

película. Tanizaki, en este hermoso libro, nos habla sobre el papel de la sombra en la arquitectura japonesa; cómo la penumbra, la opacidad, el espacio vacío expresan, más que una preferencia estética, el ejercicio de admiración hacia una forma de construir y de aproximarse al mundo. Es decir, la sombra como posibilidad, un ideal estético que aspira a un vacío en el que la verdadera belleza aparece cuando el objeto es despojado de todo y es quien mira quien completa lo que allí se ve. Inesperado hallazgo para mí, que no ha podido ser borrado de mi memoria, ver aparecer allí, en esa escena, aquel libro que tanto me gustara.

Como el mismo Tanizaki lo dice, es la huella que el uso y el tiempo deja en los objetos. Se trata aquí de la memoria impresa en las cosas, del gesto que se repite y que por lo mismo, llena de sentido el presente al volverlo una ceremonia cotidiana. Aun cuando el objeto sea imperfecto, marcado por el tiempo. Creo que de eso se trata la escena memorable, aquella que no podemos arrancar de nuestra vida. Encontrarnos con la posibilidad de un espacio lleno de resonancias que da paso a una de las posibilidades que nos ofrece el pensamiento japonés: la aceptación de las condiciones de la propia existencia y encontrar ahí una particular belleza. Que, no es sino esta visión de Tanizaki sobre la arquitectura y su revalorización de las sombras, de lo imperfecto, de la representación del vacío, lo que mejor podría decir sobre el encuentro entre el cine y el psicoanálisis, sobre esa ceremonia de gestos, de repeticiones, de marcas, que puedan dar algo de sentido a lo imposible.

Referencias

- Lacan, J. (2009), *Aún. El Seminario. Libro 20*. Barcelona: Paidós.
- Miller, J.-A. (2008), *El partenaire-síntoma*. Barcelona: Paidós.
- Tanizaki, J. (2005), *El elogio de la sombra*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Wajcman, G (2001), *El objeto del siglo*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Wajcman, G. (2010), “Tres notas para introducir la forma ‘serie’” en *Revista del Departamento de Estudios Psicoanalíticos sobre la Familia – Enlaces* [ICF – CICBA]. Año 12 N° 15. Buenos Aires: Grama Ediciones.
- Wajcman, G (2011), *El ojo absoluto*. Buenos Aires: Manantial.

Tranquila, sólo es un sueño Alicia

Alice in Wonderland | Tim Burton | 2010

Diego Letzen*

Universidad Nacional de Córdoba

Recibido: 11/10/2014; aceptado: 21 /10/2014

Resumen

Un sueño perturbador narrado por la pluma de Lewis Carroll se convierte en las manos de Tim Burton, en una pesadilla y luego en una aventura regular sometida al cumplimiento estricto de todas las características del género. ¿Cuál es el mecanismo por el cual la perturbadora obra original se convirtió en una tradicional aventura fantástica? En este pequeño ensayo intento mostrar que hay en la película un desplazamiento hacia un lenguaje onírico, fantástico; en detrimento del lenguaje lógico de la obra original, restringiendo el elemento central sobre el que estructuró Carroll un tipo muy sofisticado de sátira empleado para ridiculizar algunos de los incómodos mecanismos de la racionalidad humana, del lenguaje y de la sociedad.

Palabras claves: Lógica | racionalidad | onírico | Lewis Carroll | Tim Burton |

Relax, it's just a dream Alice

Abstract

A disturbing dream narrated by Lewis Carroll becomes by hands of Tim Burton, in a nightmare and then on a regular adventure subject to strict compliance with all the features of the genre. What is this mechanism by which the disturbing original work becomes a traditional fantastic adventure? In this short essay I attempt to show that there is a shift towards a fantastic, dreamlike language in detriment of the logical language of the original work and that in doing so, neglects the central element on which Carroll structured a sophisticated type of satire used to ridicule some of the cumbersome mechanisms of human rationality, language and society.

Keywords: Logic | rationality | dream | Lewis Carroll | Tim Burton |

1. Sólo es un sueño Alicia

Una nena atormentada por pesadillas interrumpe una reunión de hombres de negocios buscando a su padre. La primera escena de la película *Alicia en el País de las Maravillas* (*Alice in Wonderland*, Burton, 2010) pone el marco de lo que será el desarrollo de esta aventura inspirada en los libros *Alicia en el país de las maravillas* y *A través del espejo*, ambos de Lewis Carroll (1865, 1871 [2000]).

Alicia, una niña de 7 años, si nos guiamos por el primer libro de Carroll, ha vivido una experiencia singular en un mundo subterráneo y los recuerdos de esos eventos, en forma de pesadillas, son compartidos y mitigados por su padre, un

aventurero e imaginativo hombre de negocios, a quien ella se encuentra estrechamente vinculada. “— Charles, veo que al fin has perdido la razón. Ese invento es imposible.” Le señalan los socios al padre de la niña en la primera escena (*Alice in Wonderland*, Burton, 2010) vinculando lo imposible con perder la razón y ambas cosas al padre de Alicia. La escena siguiente muestra el vínculo entre Alicia y su padre del que estamos hablando:

—¿La pesadilla otra vez?

—Voy cayendo por un agujero oscuro. Luego, veo criaturas extrañas.

—¿Qué clase de criaturas?

—Pues un pájaro dodo, un conejo con traje. Y un gato sonriente.

* dletzen@gmail.com

—No sabía que los gatos podían sonreír.
 —Tampoco yo.
 —¿Tú crees que ya perdí la cabeza?
 —Me temo que sí. Estás loca, demente. Chiflada. Pero te diré un secreto: las mejores personas lo están. Sólo es un sueño Alicia.

La nueva aventura de Alicia, el tema de la película de Burton, se desarrolla 13 años más tarde, cuando la niña se apresta a cumplir los 20 años. En esta oportunidad Alicia, ya devenida mujer, muerto el padre, regresa al hoyo de la conejera escapando de una pesadilla que la acosa despierta: se encuentra rodeada de mujeres especulativas y prácticas, que la presionan para que acepte la propuesta de matrimonio por conveniencia de un odioso muchacho que no comparte el estilo de pensamiento que Alicia ha heredado de su padre:

—¿En qué estás pensando?
 —Me preguntaba qué se sentiría volar.
 —¿Por qué pierdes tu tiempo pensando en algo imposible?
 —¿Qué tiene de malo? Mi padre decía que a veces él pensaba en seis cosas imposibles antes del desayuno.



Los libros de Carroll, como la película de Burton comparten un movimiento que va más allá de lo fantástico y se asocia con el sinsentido. En las obras de Carroll, se empareja según la caracterización clásica ya de Deleuze en el primer párrafo del prólogo de *Lógica del sentido* “un contenido psicoanalítico profundo, un formalismo lógico y lingüístico ejemplar. Y más allá del placer actual algo diferente, un juego del sentido y el sinsentido, un caoscosmos” (Deleuze, 1969 [2005], p. 6). Deleuze reconoce en la escenificación de las paradojas del sentido uno de los aspectos más interesante de la obra de Carroll. No es de extrañar entonces, que la apropiación de dicha obra en su versión cinematográfica por parte de un director especializado en sueños y pesadillas y su relación con la psicología de los personajes despierte nuestro interés.

Creo que un eje articulador para considerar la película, es tomar la pregunta: ¿Qué significa que algo sea imposible?

Lo imposible aparece como un componente central de la película, una especie de clave de bóveda que permitirá incluso su resolución y también como un elemento unificador de la película con los libros de Carroll que la inspiraron. Una tradición filosófica, muy arraigada en el sentido común, asocia lo imposible con aquello que no puede ser pensado, concebido, creído. Lo imposible se opone entonces a lo más inmediato a nuestra experiencia: lo posible.

Lo posible y lo imposible, en términos lógicos, son modalidades; una afirmación cambia al añadirle una modalidad. No es lo mismo decir “Tim Burton hace buenas películas” que decir “Es posible que Tim Burton haga buenas películas” o “es imposible que Tim Burton haga buenas películas”. En este último caso lo expresado es que lo afirmado en la primera oración no puede darse. En lo que se conoce como semántica de mundos posibles, lo que es posible corresponde a aquello que intuitivamente se entendería como una manera en que las cosas —el mundo— podrían ser y de la misma manera, lo imposible es aquello que no se corresponde con ninguna forma en que las cosas podrían ser.

Esta combinación nos hace entender en parte el alcance de aquello que es imposible: es aquello para lo que no hay algo posible. Si al padre de Alicia, sus socios le dicen es imposible “comerciar con Sumatra” podemos ver que, por más difícil que llegue a ser, es posible imaginar alguna forma de “comerciar con Sumatra”; no es algo realmente imposible.

Revisemos ahora la lista de cosas imposibles que encontró Alicia en la aventura de Burton y que le permiten triunfar al final: “Seis cosas imposibles: Una, hay una poción que puede encogerme. Dos, existe una que me hace crecer. Tres, los animales pueden hablar. Cuatro, los gatos pueden desaparecer. Cinco, hay un país de las maravillas. Seis, voy a matar al Jabberwocky”.

Una poción que pueda encoger a la gente es sin duda algo muy extraño, totalmente opuesto a lo que sabemos del cuerpo humano y de pociones, pero podría ser que lo que sabemos al respecto también este mal. En cualquier caso, aunque extraño, no parece imposible. Parece, sin dudas, algo extremo pero puedo imaginar un mundo en el que sea posible encoger a la gente. Lo mismo puede decirse del pastel que hace crecer. Lejos de ser algo imposible representan ideas bastante recurrentes en las obras de ficción y en la especulación científica. Un asunto, en su justa medida —si es que cabe aquí la expresión— de interés de la medicina o la física relativista por ejemplo.



Que los animales puedan hablar ¿es imposible? Nos resulta bien posible, con lo que sabemos de algunos animales, no sólo admitir que puedan hablar, como sucede con algunos pájaros por ejemplo, sino que tengan lenguaje. Gran cantidad de bibliografía apoya, al menos, la discusión sobre el tema del lenguaje en los animales lo que sitúa este tema muy lejos de algo imposible. Otro tanto sucede con que los gatos puedan desaparecer a voluntad, está bien, puedo admitir que es una idea rara, el concepto de gato que tenemos, al igual que sucede con el de animal, no parecen muy compatible con tales actividades, pero no por ello llegan a ser realmente imposibilidades en sentido fuerte. Para poder admitirlas como imposibilidades, sin dudas, debemos estar pensando en casos muy especiales.

Hay un país de las maravillas. ¿Qué significa eso? “País de las maravillas” puede funcionar como el nombre de un lugar o como una descripción. En cualquier caso y para no entrar en más detalles, depende de qué lleve ese nombre o cómo describa ese lugar. Si lo hago como el lugar donde estas cosas suceden, su posibilidad estará supeditada a la posibilidad de que estas cosas sucedan conjuntamente. Ilustremos esto con la última “imposibilidad”.

Voy a matar al Jabberwocky. ¿Qué es un Jabberwocky? ¿Es una criatura mortal? Imaginemos que no lo es, que es inmortal. Imaginemos ahora que la espada Vorpal es, como su nombre lo sugiere, mortal, es decir que aquello que toca, se desvanece y muere (*vanish and mortal*).

¿Qué sucede cuando la espada Vorpal ataca al Jabberwocky? ¿Qué sucede cuando una espada que mata lo que ataca, ataca al Jabberwocky que es inmortal?

La respuesta es muy sencilla: Lo mata.

Lo mata o no, no lo mata. En el encuentro o bien la espada mata a la bestia, como sucede en la película —y entonces no era cierto que el Jabberwocky era inmortal—

o no lo hace —en cuyo caso no es cierto que la espada sea mortal—. Pero tal como habían sido definidos, esos dos objetos no pueden coexistir en un mundo. Es imposible que esos objetos, con esas propiedades, se encuentren juntos en un mundo. Puedo imaginar un mundo donde la espada mate al Jabberwocky, eso no es imposible, lo que no puedo imaginar es un mundo en el que se mate al Jabberwocky inmortal. La razón de esta limitación tan radical, una verdadera imposibilidad, no tiene que ver con la biología o la constitución física del agresor o las condiciones del clima. El origen de las verdaderas imposibilidades reside en la coexistencia de aquellas cosas o situaciones que son incompatibles, pero son incompatibles por lo que expresan, por su significado.

2. Es cuestión de lógica

Del otro lado de la moneda de lo posible y lo imposible, está lo necesario. Aquello que no importa de lo que se trate o me imagine, siempre sucederá.

En la primera parte de la película mientras se muestra el baile en los jardines de una mansión, aparece la primera escena ligeramente disruptiva de la película: Un par de mellizas que evocan a Tweedledee y Tweedledum mantienen un fugaz diálogo con Alicia adelantándole el motivo del evento:

- Tenemos un secreto que contarte.
- Si van a contarme ya no será secreto.
- No deberíamos.
- Ya decidimos que sí.
- Ya no se va a sorprender.
- ¿Te vas a sorprender?
- No si van a decirme.

“Si me cuentan el secreto ya no es un secreto”, “si me dicen la sorpresa, ya no va a sorprenderme” alecciona Alicia a las mellizas. Cuando encuentra en el mundo subterráneo a Tweedledee y Tweedledum:

- Lo sería si lo fuera, pero si no es no es.
- Pero si lo fuera podría serlo.
- Pero si no lo es.

Si fuera Alicia, podría serlo y lo sería. Pero si no es, no es.

Como lo expresa Carroll: “—Al revés —continuó Patachún—: si fuera así, podría ser; y si lo fuera, sería; pero como no lo es, no es. Es cuestión de lógica.” (Carroll, 1998, p. 216). Pasaje que recuerda la definición de verdad

de Aristóteles: Decir de lo que es que es y de lo que no es, que no es, es lo verdadero (Aristóteles, *Metafísica* [1990], T, 7, 1011 b 26-8).

Hay tanto en la película como en los libros de Carroll un trasfondo de sinsentido, casi surrealista, propio de lo onírico. Seres fabulosos, animales y plantas que hablan, la mayoría de las cosas listadas en las seis cosas imposibles que se mencionan al final de la película. Pero a diferencia de lo que ocurre con la película de Burton, nada de eso es lo específico de los libros de Carroll. Mientras Burton hace de lo fabuloso un medio para narrar una aventura fantástica, Carroll lo emplea como substrato para mostrar la trama más cerrada de la racionalidad, la de la necesidad lógica.

Es cuestión de lógica, sentencia uno de los mellizos, en el párrafo antes analizado. Ese es el tema de los libros que narran las aventuras de Alicia: Lo que es necesario, por sobre lo posible y lo imposible. Así aparecen desplegados en los libros de Carroll los conceptos de tautología:

—¿Te importaría decirme, por favor, qué dirección debo tomar desde aquí?
—Eso depende en gran medida de adónde quieres ir —dijo el Gato.
—No me importa mucho adónde... —dijo Alicia.
—Entonces, da igual la dirección —dijo el Gato.
—... con tal de que llegue a alguna parte —añadió Alicia a modo de explicación.
—¡Ah!, ten la seguridad de que llegarás —dijo el Gato—, si andas lo bastante.
Alicia comprendió que eso era innegable. (Carroll, 1998, p. 85).

También podemos ver el famoso principio lógico de tercero excluido, cuando el Caballero Blanco, al final de *A través del espejo*, explica a Alicia refiriéndose a la canción que quiere cantarle:

Es larga —dijo el Caballero—, pero muy, muy bonita. Todos los que me la oyen cantar... o se les llenan los ojos de lágrimas, o...
—¿O qué? —preguntó Alicia, ya que el Caballero se había quedado callado de repente.
—O no, claro. (Carroll, 1998, p. 287)

El tercero excluido impone para cualquier oración que, es verdadera o falsa, y no cabe una tercera alternativa. Esto es necesariamente así, la canción hace que se llenen los ojos de lágrimas o no hace que se llenen los ojos de lágrimas, pero decir esto no nos informa nada de la canción. Como afirmar que ahora llueve o no llueve no nos advierte sobre llevar paraguas o dejar de hacerlo.

También aparecen razonamientos más complejos, al modo de silogismos del Gato de Chesire:

—Pero yo no quiero andar entre locos —comentó Alicia.
—¡Ah, eso es algo que no puedes evitar! —Dijo el Gato—; aquí estamos todos locos. Yo estoy loco. Y tú estás loca.
—¿Cómo sabes que yo estoy loca? —dijo Alicia.
—Tienes que estarlo —dijo el Gato—; de lo contrario no habrías venido aquí.
Alicia no creía que eso probará nada; sin embargo, continuó:
—¿Y cómo sabes que estás loco tú?
—Para empezar —dijo el Gato—, un perro no está loco.
¿Estás de acuerdo en eso?
—Supongo que sí —dijo Alicia.
—Bien —continuó el Gato—: vemos que el perro gruñe cuando está enfadado, y que meneo la cola cuando está contento. Pues bien, yo gruño cuando estoy contento y meneo la cola cuando estoy enfadado. Por tanto, estoy loco.
—Yo a eso lo llamo ronronear, no gruñir —dijo Alicia.
—Llámalo como quieras —dijo el Gato—.
(Carroll, 1998, p. 86).

Y los que ocurren en la “merienda de locos”, a modo de ejemplo:

—Toma un poco más de té —le dijo la Liebre de Marzo a Alicia, muy seria.
—Todavía no he tomado nada —replicó Alicia en tono ofendido—, así que no puedo tomar más.
—Dirás que no puedes tomar menos —terció el Sombreroero—: es muy fácil tomar más que nada. (Carroll, 1998, p. 96).

Los juegos lógicos abundan en la obra de Carroll y constituyen una de las pocas cosas que la estructuran, por ejemplo, sobre el uso de nombres y niveles de lenguaje:

Y prosigue el Caballero:
El nombre de la canción se llama “Ojos de abadejo”.
—¡Ah, conque ése es el nombre de la canción, eh? —dijo Alicia, tratando de poner interés.
—No; no comprendes —dijo el Caballero, con expresión algo contrariada—. Eso es como se llama el nombre. Pero el nombre en realidad es “Un viejo viejo”.
—Entonces, ¿qué debía haber dicho yo, “Así es como se llama la canción”? —rectificó Alicia.
—No, de ninguna manera; ¡eso es otra cosa completamente distinta! La canción se llama “Medios y Maneras”; ¡pero eso sólo es como se llama!
—Bueno, entonces, ¿cuál es la canción? —dijo Alicia, que ya estaba completamente hecha un lío.
—A eso iba —dijo el Caballero—. *La canción en realidad es: «En una cerca vi»; y la música es invención mía.* (Carroll, 1998, p. 287).

Carroll distingue aquí entre cosas, nombres de cosas, y nombres de nombres de cosas. La canción es “En una cerca vi”, se llama “Medios y maneras”; el nombre de la canción es “Un viejo viejo”; y el nombre se llama “Ojos de abadejo”. Una versión muy sencilla de esto podemos ver en la película cuando Alicia es presentada a la oruga azul que le pregunta:

—¿Quién eres tú?
 —¿Absolum? (pregunta Alicia a modo de respuesta)
 —Tú no eres Absolum, yo soy Absolum. La pregunta es
 ¿Quién eres tú?

Lo que ilustra una propiedad de los nombres en los lenguajes formales, que solo pueden referirse a un objeto, propiedad que no tienen los nombres en el lenguaje natural.

La manipulación que hace Carroll del lenguaje no se limita sólo a los conceptos lógicos, extendiéndose al lenguaje como sistema de significados, que ordena nuestra realidad. Los juegos de palabras tomando las palabras o expresiones en sus distintas acepciones o por su similitud de sonido. Por ejemplo en la “Merienda de locos”, el sombrero le informa a Alicia: “Todavía estamos tomando el té y esto es porque me he visto obligado a matar el tiempo esperando que regreses. El tiempo se ofendió y se detuvo del todo.” (*Alice in Wonderland*, Burton, 2010). Efectivamente un juego similar a este aparece en el libro de Carroll. Allí el sombrero le informa a Alicia que en el gran concierto que dio la Reina de Corazones, donde él tenía que cantar “¡Tiembla, tiembla, murcielaguito!”...

—Bueno, pues apenas había terminado la primera estrofa —
 dijo el Sombrero—, cuando chilló la Reina: “¡Está matando
 el tiempo! ¡Que le corten la cabeza!”.
 —¡Qué crueldad! —exclamó Alicia.
 —Y desde entonces —prosiguió el Sombrero con tristeza—,
 ¡no quiere hacer lo que le pido! Ahora siempre son las seis.
 (Carroll, 1998, pp. 94-95)

“Matar el tiempo” es una expresión que en inglés se utiliza para expresar llevar mal el compás de la canción.

Otros de los recursos a los que apela Carroll y que están presentes en la película son las palabras maleta (*malelabras*) como por ejemplo: (*Frabjuloso*) referido al día en que la Reina Blanca recuperaría la corona (fabuloso y lujoso) y la profusión de parodias de poemas y canciones para niños, que eran populares en esa época.

3. La pesadilla de la racionalidad

Aunque todos estos recursos están mínimamente presentes en la película de Burton, la comparación con los textos de Carroll e incluso con la versión animada de Disney de 1951 (*Alice in Wonderland*, Geronimi, Jackson & Luske, 1951) nos muestra que el director prefirió utilizar los elementos oníricos, que en la obra original dan soporte a los juegos con el lenguaje, para sostener

la trama de aventura en la que se organiza la película de Burton, en detrimento de los elementos lógicos y los juegos de sentido. Este componente épico, que permite ver la película como una película de aventuras —bastante corriente en este aspecto— está prácticamente ausente —excepto por la partida de ajedrez de *A través del espejo*— en los libros originales. Establecido esto, no podemos dejar de preguntarnos ¿por qué esa diferencia? ¿Por qué hacer una película sobre un libro, diluyendo precisamente lo que el libro tiene de específico o particular? ¿Qué es eso tan especial, tan divertido, que Carroll quería mostrar y Burton no?

Mi hipótesis es que Carroll revela a sus lectores, a los niños, la estructura oculta de los engranajes del lenguaje. Si esto es así, es descarado, obscuro. ¿Qué muestra? Muestra los bordes, las vallas, las fronteras. Lo que da forma, y contiene. El propósito de la obra de Carroll es mostrar la falta de sentido de algo mucho más cotidiano y presente que seres extraños o situaciones fantásticas, la falta de sentido de aquello que socialmente da sentido a la realidad: el lenguaje.

La lógica representa la estructura de los conceptos, las oraciones, los argumentos, las parodias de los contenidos escolares. Lo que pone en escena Carroll no son elementos lógicos deformados, paradojas, sinsentidos. Son los propios recursos formales del lenguaje los que nos divierten por la forma en que están expuestos. Otros elementos abonan en menor medida la misma tesis: la falta de moral de la historia, la burla de los contenidos escolares y la gran cantidad de referencias a elementos violentos, muertes, etc.

La función ideológica del lenguaje es la perversión de mostrar ese sistema de reglas como algo divertido pero también como algo inevitable, necesario, a lo que debemos someternos.

¿Por qué Burton no muestra eso en la película? No puedo evitar pensar que hay cierta perversión, al menos en el sentido usual del término, en lo que hace Carroll, en mostrar como si fuera algo divertido pero también ineludible, necesario, el sistema de reglas de sentido al que los niños se están incorporando. El lenguaje, las reglas, funcionan para controlar, tienen una función ideológica. La racionalidad que sostiene nuestras prácticas lingüísticas, lo que les da sentido y por ende sentido a la realidad, esa racionalidad a la que los niños deben incorporarse es, ella misma, carente de sentido. Carroll nos muestra al mismo tiempo lo ridículo y lo necesario de lo cotidiano. Hay en la lógica una locura igual o peor que la que aparece en los sueños.

El poema del Jabberwock, paradójicamente elegido por Burton para estructurar los elementos de la aventura, es un

buen ejemplo de lo que queremos mostrar en Carroll: “En cierto modo, parece llenarme la cabeza de ideas..., ¡sólo que no sé exactamente cuáles son! Sin embargo, *alguien* mata *algo*: en todo caso, eso está claro.” dice Alicia cuando lo lee al poco tiempo de ingresar en “la casa del espejo” (Carroll, 1998, pp.184-185)

Pensar en las aventuras de Alicia como sólo un sueño, una aventura y despojarlas de su contenido lógico riguroso, parece entonces una opción piadosa pensando en consumidores infantiles de la película. Parece preferible en la versión de Burton someter a los niños a los encantos de la irracionalidad antes que a las pesadillas de la más pura racionalidad.

Referencias

Aristóteles, (1990) *Aristotelus Ta meta ta physika*. Versión española de Valentín García Yebra, Madrid: Gredos.

Deleuze, G. (2005) *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.

Carroll, L. y Gardner, M. (1998). *The annotated Alice: Alice's adventures in Wonderland and Through the looking glass*. New York: Wings Books. Versión en español de Torres, O. (1998). *Alicia anotada: Alicia en el país de las maravillas & A través del espejo*. Madrid, España: Akal.

Carroll, L. (1997). *Alicia en el país de las Maravillas: A través del espejo y lo que Alicia encontró allí*. Edición comentada por Garrido, M. Madrid: Cátedra.

¿Qué hace elegante al erizo?

El encanto del erizo | Mona Achache | 2010

Liliana Aguilar*

Escuela de Orientación Lacaniana (EOL)

Recibido: 08/10/2014; aceptado: 22/10/2014

Resumen

Si como dice Paloma, la heroína trágica de este film: “Todos somos erizos pero no todos somos elegantes” podemos preguntarnos ¿Qué hace que algunos lo sean y otros, no? El cine, aún en el siglo XXI, aún en la era del individualismo, sigue apostando a poner en valor la fuerza que tiene la contingencia de algunos encuentros para desbaratar las defensas con las que vivimos la vida.

Palabras claves: Encuentro | Defensas | Amor | Femenidad | Singularidad

Abstract

If as Paloma says, the tragic heroine of this film: “We are all hedgehogs but we are not all elegant” we can ask ourselves, what made some ones being that way, and some ones not? The films, even in the XXI century, even in the individualism era, still bet for emphasizing some meetings contingency to spoil the defenses which we live with.

Key words: Meetings | Defenses | Love | Femenity | Singularity

¿Cómo hablar de esta película?

Si de encuentros se trata, tal como lo propone este Ciclo¹ que en su aniversario de diez años ha decidido llamarse “Encuentros”, podría asegurar que mi encuentro con esta película no fue sin consecuencias. No dejo de percibir la redundancia en la que caigo cuando digo: “mi encuentro con esta película no fue sin consecuencias” como si un encuentro pudiera no tener consecuencias. Digamos que cuando no hay consecuencias es porque no hubo encuentro. Partiría, si me permiten, de esa premisa básica. Para hablar de encuentro algo tiene que pasar, mejor dicho, algo tiene que pasarnos.

Lo que me pasó a mí se presentó como una pregunta: ¿Cómo hablar de esta película? ¿Cómo decir lo que ya está bien dicho por la película misma? ¿Cómo hacer un comentario que no desvirtúe, que no redoble lo que el film nos ofrece? Si no se trata simplemente de dar sentido, si no se trata de hacer entrar en el orden de la razón lo que

el arte resguarda como irrazonable, si no se trata de decir lo que el arte resguarda como indecible, si en definitiva, no se trata de interpretar sino de dejarnos interpelar ¿No es una rareza entonces encontrarse confrontado a la pregunta de cómo hablar de un film? Sin ánimo de responder aquí lo que por otro lado solo alcanzó a esbozarse como una pregunta, intentaré igualmente decir algo un poco más advertida quizás de la complejidad de la tarea. Porque entiendo que de lo que se trata no es tanto hablar desde el saber, esa es en todo caso la posición del psicólogo de la que Lacan nos advierte en el *Homenaje a Marguerite Duras* (1965), sino más bien hablar desde de lo que ha sido interpelado en uno mismo.

Si tuviera que cernir en qué punto me conmovió este film, en qué punto me interrogó, empezaría por el título. Ustedes saben que la película es la adaptación de una novela escrita por Muriel Barbery. Aunque la película haya sido traducida por *El encanto del erizo*, no pude evitar tomar el título de la novela: *La elegancia del erizo*. Que

* lilianaaguilarbenitez@gmail.com

un erizo sea encantador puede pasar, como sucede con las mascotas. Más allá de cualquier estética son encantadoras simplemente porque las queremos. Pero que un erizo sea elegante... ¿Acaso no se deja escuchar allí algo del orden de una cierta ironía que separa de un golpe la elegancia de cualquier apariencia y que nos interroga en el punto de poder precisar por dónde pasa la elegancia? Si un erizo puede resultar elegante ¿Qué sería eso que lo vuelve elegante? Avanzo un poco más. Si como dice Paloma (Garance Le Guillermic): “Todos somos erizos pero no todos somos elegantes” ¿Qué hace, me pregunto, que algunos logren ser elegantes y otros, no? Todo erizo debe tener en el fondo su tesoro escondido detrás de las espinas ¿Acaso es la cualidad de su tesoro? ¿Hay tesoros elegantes y otros no? ¿Qué dirían ustedes, Paloma pertenece a la especie erizo elegante o erizo sin elegancia? ¿Y Renée (Josiane Balasko)? Para que esto no quede librado a la subjetividad de los distintos gustos, ¿Qué sería lo que nos permitiría acordar sobre el valor estético de algo o de alguien? En fin, es el punto de la elegancia, es el punto de la estetización, lo que me interroga.

Entre Zazie y Antígona

Bien, pero vayamos a la película. Paloma me hizo acordar a Zazie, aquel maravilloso personaje de la novela de Raymond Queneau. Zazie, que también era una niña, paseaba por París exclamando a cada paso: *mon cul*, me importa un carajo. Invitada a conocer Los Inválidos, la tumba de Napoleón, dice así: “Napoleón, *mon cul*. No me interesa en lo más mínimo ese presumido con su sombrero ridículo”. Los emblemas, las tradiciones, las buenas y sanas costumbres, en definitiva todo lo que es producto de la cultura, todo le importa un carajo. Zazie con su cinismo y Paloma con su heroísmo trágico hacen lo mismo, denuncian las peceras. Nos confrontan con lo absurdo, con nuestro propio absurdo.

El problema de las peceras es que parece que se avanza pero en realidad se gira en redondo. Para colmo, al parecer no dejan ver mucho que digamos lo que pasa afuera porque solo reflejan lo que está adentro. Le hacen creer al pobre pez que no hay nada más allá. Debe haber pocas cosas que reflejen mejor el cruel destino que nos depara la adaptación. La pecera, tal como Paloma lo denuncia, se empeña por encerrarnos en el mundo de lo estrictamente razonable, ese que no admite serios cuestionamientos. Quizás no sea solo una simple casualidad el hecho de que tanto Zazie como Paloma sean mujeres.

El psicoanálisis nos ha enseñado que esa dimensión incivilizada que cuestiona radicalmente el orden de las cosas, es una dimensión fundamentalmente femenina. Nuestra pequeña heroína trágica del siglo XXI está dispuesta incluso a dar su vida para ello. Es una Antígona hecha y derecha. Su Everest, que es su película —la que ella filma— y su muerte final, tiene el sentido de hacer evidente el sinsentido.

Sin embargo, finalmente no se suicida ¿Por qué? Un encuentro contingente, como suelen ser los encuentros, la atraviesa, la divide, la interroga al punto de conmover todas sus certezas. La cito: “¿Se podría leer mi destino en la frente? Si quiero morir es porque creo que sí. Pero, si pudiera uno convertirse en lo que todavía no es, habría sabido convertir mi vida en algo distinto?”. Allí se escucha una vacilación.

¿Qué fue? ¿Qué fue lo que la hizo vacilar? ¿Qué fue lo que hizo trastabillar todo su plan? ¿Qué fue lo que le permitió pensar que quizás pueda haber algún otro destino para ella que no se reduzca a la muerte o la pecera? ¿Qué fue lo que le permitió pensar que quizás ella pueda convertirse en algo que todavía no es y que eso depende de ella... que no está trazado por ningún destino? ¿Qué clase de encuentro puede provocar una conmoción semejante? El encuentro con un erizo, mejor dicho con la elegancia de ese erizo.

El encuentro de un encuentro

El encuentro entre Paloma y Renée es el encuentro de un encuentro. Quiero decir que si Paloma ha podido encontrarse con Renée es porque Renée a su vez ha sido conmocionada por otro encuentro, el encuentro con el amor. La Renée con la que Paloma se encuentra no es solo la que nadie ve, la que está tan bien escondida detrás de sus espinas, sino también y fundamentalmente la que se deja atravesar por el amor, que se deja debilitar por el amor, que se deja humanizar por el amor. La que ha tenido que deponer sus defensas, sus espinas para volverse Otra para sí misma. La metamorfosis de Renée, esa que el amor puede operar en las personas, y cuando digo el amor me refiero también al amor de transferencia, es lo que nuestra heroína no deja pasar. Es eso con lo que se encuentra. Es esa es la elegancia que la alcanza, que la toca, que la afecta y que a su vez la transforma también a ella misma. No bastaba con que Renée amara a través de sus libros encerrada en esas cuatro paredes. Era necesario que tuviera el coraje de salir de allí y amara en la vida real. No bastaba con que Renée

fuera un tesoro escondido en el fondo del cuartito. Era necesario que ella se sirviera de ese tesoro para vivir la vida, para enfrentar la vida. Servirse de la propia singularidad, de ese tesoro escondido que es la singularidad de cada quien. Servirse de eso para llegar al Otro, para relacionarse con el Otro. Esa es —a mi gusto— la elegancia de la que se trata. Porque lo que vuelve elegante, lo que estetiza la singularidad de cada quien es saber hacer con ella.

Si tal como lo dice Paloma: “Todos somos erizos en la vida pero generalmente sin elegancia”, tenemos una apuesta, un desafío, encontrar cada uno su propia elegancia. Esa que hace que cada quien deje de temer su más absoluta diferencia y se valga de esa diferencia que es su singularidad para arreglárselas con la vida y con los otros. Parece que hay algo que puede ayudarnos en este camino: dejarnos alcanzar por la contingencia de algunos encuentros.

Referencias

- Lacan, J. (1965) “Homenaje a Marguerite Duras. El rapto de Lol V. Stein”. *Intervenciones y textos II*. Ed. Manantial.
- Lacan, J. (1959-1960 [1998]) “La Ética del Psicoanálisis” en *El seminario de Jacques Lacan. Libro 7*. Buenos Aires: Paidós.
- Miller, J. (1991-1992 [2002]) “De la naturaleza de los semblantes” en *Los cursos psicoanalíticos de Jacques-Alain Miller*. Paidós.
- Miller, J. Entrevista por Anna Waar “Amamos a aquel que responde a nuestra pregunta: ¿Quién soy yo?”. *Revista Consecuencias. Revista digital de Psicoanálisis, Arte y Pensamiento*. Edición Número 6: Junio 2011. <http://www.revconsecuencias.com.ar/ediciones/006/template.asp?arts/alcances/Amamos-a-aquel-que-responde-a-nuestra-pregunta-Quien-soy-yo.html>
- Barbery, M. (2006) *La elegancia del Erizo*. Ed. Gallimard.
- Queneau, R. (1959[2011]) *Zazie en el metro*. Ed. Marbot.

¹ La autora hace referencia a la décima edición del Ciclo de Cine y Psicoanálisis de la Universidad Nacional de Córdoba, realizada en el año 2014, que llevó como título “Encuentros” [N. del E].

El Erizo: de encuentros y no-encuentros

El encanto del erizo | Mona Achache | 2010

Laura Escudero*

Universidad de Castilla-La Mancha, España

Recibido: 30/09/14; aceptado: 21/10/14

Resumen:

Si algo pasa en *El erizo* es que todo admite suspicacias. Las cosas no son como parecen. Y esa es la posición del lector: un lugar de extrañamiento. Si la propuesta del hilo conductor del Ciclo de Cine y Psicoanálisis de la Universidad Nacional de Córdoba, del cual se desprende este escrito, es “Encuentros”¹, ¿qué hay en ellos de “no-encuentros”? Tanto en la película como en la novela hay dos personajes que llevan sobre sí la narración: Renée, la portera y Paloma, la niña de doce años. La portera se oculta bajo el disfraz de simplona pero no se lo cree. La niña busca una respuesta: por qué merece la pena vivir. Están por los mismos lugares pero no se encuentran hasta que aparece Ozu (Togo Igawa), que es un señor muy particular, con la sensibilidad de oriente. Ozu es “gesto” que deja el cuerpo: una sonrisa, por ejemplo.

Palabras clave: Suspicias | Encuentros | No-encuentros

Abstract:

If something happens in *The hedgehog* that everything supports suspicion. Things are not as they look. And that's the position of the reader: a place of estrangement. If the topic of the *Ciclo de Cine y Psicoanálisis de la Universidad Nacional de Córdoba*, from where this paper breaks off, is “Meetings”, what are in them of “not-meetings”? Both in the film as in the novel, there are two central characters: Renée, the concierge, and Paloma, the twelve years old girl. The concierge is hidden under the cloak of an ordinary person, but she doesn't believe it. The girl is looking for an answer: why is worth living. They are in the same places but don't meet each other until Ozu shows up, who is a very particular man, with the east sensitivity. Ozu is “gesture” that the body leaves: a smile, for example.

Key Words: Suspicion | Meetings | No-meetings

*Una mamushka considera a la cebolla de su misma especie
no la corta ni la pica
la pela apenas
y esa desnudez
la hace llorar*

Roberta Iannámico, *Mamushkas* (2002)

Las coordenadas de lectura de una obra pueden ser infinitas. Incluso para un mismo lector. Hay, sin embargo, una insistencia, un rumbo elegido, que es el de la costumbre.

Y una va como por la huella.

De la invitación al Ciclo de Cine y Psicoanálisis me parece interesante la puesta en diálogo de diferentes lecturas: los puntos de detenimiento o lo que se pasa de largo. El encuentro con lo distinto. Porque lo que cambia el rumbo suele ser la presencia de otro que interroga. Y abre la puerta a una nueva lectura.

Y por casualidad también he leído esto como un asunto del que se ocupa la película *El erizo* (Achache, 2009). Lo que ha espigado mi lectura, y quiero traer acá, son las búsquedas de sentido que despliegan los personajes.

Hablo de lectura y es cine.

Porque es mi lectura de la película. Y si algo pasa en *El erizo* es que todo admite suspicacias. Como en otra película trabajada en la misma edición del Ciclo de Cine y Psicoanálisis: *Alicia, en el país de las maravillas* (Burton, 2010)². Algo tienen en común, creo. Las cosas no son como parecen. Y esa es justo la posición del lector: la de la búsqueda de otra cosa tras lo que aparece. Un lugar de extrañamiento donde todo lo que parece ser, no es. O es lo que no parece. Un lugar no-lugar, para que la pregunta provoque la sonrisa enigmática del gato.

Y también un diálogo previo, porque esta película es una obra que incluye la lectura de otra: la novela *La*

* lauraescudtoble@gmail.com

elegancia del erizo de Muriel Barbery (2006).

Me tienta el juego de dar vuelta lo que está a la vista para descubrir lo que se oculta del otro lado. Si la propuesta del hilo conductor del Ciclo fue “Encuentros”, me pregunto qué hay en ellos de no-encuentros. O de qué manera los encuentros en esta película pasan por la disponibilidad de un personaje para dar lugar o no a los otros. Y de qué modo lo hacen. Tanto en la película como en la novela, hay dos personajes que llevan sobre sí la narración: Renée (Josiane Balasko), la portera y Paloma (Garance Le Guillermic), la niña de doce años. Es más, la novela avanza con un capítulo en la voz de cada una. Como espectador-lector, la entrada al mundo ficcional es a través del relato de los personajes. Por eso en la película se hace necesaria una voz en *off*. Hay una mediación de las acciones. Los cuerpos de los personajes no se encuentran así nada más. Hasta pasada buena parte de la trama Renée y Paloma construyen múltiples lecturas perspicaces sobre los que las rodean. Pero a distancia. Las de ellas son existencias paralelas, apenas la coincidencia en coordenadas de tiempo y espacio. Cada una gira en su órbita y se pregunta qué pasa en los planetas de al lado. Cada una con cierto desdén por el resto. Porque la portera se oculta bajo el disfraz de simplona pero no se lo cree. Y juzga a sus vecinos ricachones con un sarcasmo que nos llega porque tenemos su versión de ellos, sabemos de ellos por lo que dicen Renée o Paloma.



Para la niña es la búsqueda de una respuesta: por qué merece la pena vivir (y merece la pena, nunca me pareció una expresión tan acertada). Durante sus procedimientos de lectura espera una clave que la convenza. O que afirme su decisión de morir antes de cumplir los trece años. Lee —interpreta— cómo son los efectos de este mundo sobre los otros. ¿Alcanza con mirar a la distancia? ¿Es posible esa prescindencia del cuerpo de los otros? ¿No es la acción una forma de compromiso con el cuerpo y con los otros? ¿Asegura algo un cuerpo en acción?

Se pregunta:

¿Y si la literatura no fuera sino una televisión que uno mira para activar sus neuronas espejo y para proporcionarse a bajo

costo los escalofríos de la acción? ¿Y si, peor aún, la literatura fuera una televisión que nos muestra todo aquello en lo que fracasamos?

¡Vaya un movimiento del mundo! Podría haber sido la perfección pero es el desastre. Debería vivirse de verdad pero es siempre un disfrute por poderes. (Barbery, 2006, p.112)

Paloma se siente atrapada en la pecera. En la certeza de que todo lo que la rodea es una ilusión formulada para acomodar a la mediocridad inevitable que parece ser la vida.

¿Por qué vivir?, se pregunta. Y busca la respuesta en la vida de los otros. O mejor dicho: en su interpretación/lectura de la vida de los otros. Lo que los otros parecen sostener como sus verdades. Y no la convence. Busca, hace listas, enumera y no encuentra. Hasta que descubre que las cosas no son como parecen. Y lo que no son, no resulta una decepción. Más bien todo lo contrario. Renée parece burlar la lógica de las apariencias. No es como su madre que parece sofisticada y culta pero sin embargo tiene sus conversaciones más apasionadas con las plantas. Ni como su padre que oculta sus contradicciones políticas en el confort burgués del mismo modo que la mayoría (hay una escena muy encantadora en la novela que describe al padre mientras mira un partido de rugby, toma cerveza y come salchichón).

Pero no. Renée parece una portera fea y desentendida y sin embargo, cuando cierra la puerta de su vida pública, cuando permanece en su intimidad, se mueve con sigilo entre los pensamientos filosóficos y obras de la gran literatura. Se conmueve con Ana Karenina y lleva un diario. Escribe. Como Paloma, busca respuestas en la escritura.

Pero nada de esto sabe todavía la niña. Aún están en planetas desencontrados. Lo sabrá después gracias a la intervención de un tercero. Por ahora y hasta aquí sabemos de Renée por ella misma. La portera lee y escribe. Y tiene una revelación sobre el lugar que estos actos: leer y escribir, tienen para su vida.

Dice en la novela:

¿Qué otra razón podría yo tener para escribir esto, este irrisorio diario de una portera que se va haciendo vieja, si la escritura no participara de la misma naturaleza que el arte de la siega? Cuando las líneas se convierten en demiurgo de sí mismas, cuando asisto como una maravillosa inconsciencia al nacimiento sobre el papel de frases que escapan a mi voluntad e, inscribiéndose ajenas a ella en el papel, me enseñan lo que no sabía ni creía querer, gozo de este alumbramiento sin dolor, de esta evidencia no concertada, de seguir sin esfuerzo ni certeza, con la felicidad del asombro sincero, una pluma que me guía y me arrastra.

Entonces, accedo, en plena evidencia y textura de mí misma, a un olvido de mi propio ser rayano en el éxtasis, saboreo la feliz quietud de una conciencia espectadora (Barbery, 2006, p.136).

Lo que el acto de escritura significa para Renée tiene también la naturaleza de una búsqueda. Los personajes

comparten esta disposición. Y las dos juegan bien en el territorio de-lo-que-parece-no-es. Se saben ocultar. Para no entrar en esa calesita de hipocresía y sufrimiento que creen advertir en las vidas de los demás ellas se esconden.

Y hay aquí otro aspecto interesante: los encuentros y desencuentros suceden entre mujeres. Son dos mujeres las que piensan/dicen algo acerca de los otros/as. Paloma, dice sobre su madre y hermana. Renée sobre Manuela (Ariane Ascaride) por otro lado. Y quedará cada cual, del lado del campo social que le ha tocado jugar, hasta la llegada de Ozu (Togo Igawa), que es un señor muy particular. Un señor con la sensibilidad de oriente. El gato de Cheshire. El que parece ver más allá. El que es “gesto” que deja el cuerpo: una sonrisa, por ejemplo. El señor Ozu atraviesa el signo de clase como fuente de desencuentro. Con Renée en especial. Porque para ella su condición de pobre ha determinado su estrategia de ocultamiento. Fea y pobre es demasiada contrariedad para enfrentar. Pero sabe que hay otras cualidades para ese cuerpo escaso en dones materiales. También las apariencias de clase engañan.

Dice de su amiga Manuela:

De la misma manera que yo soy para mi arquetipo una traición permanente, Manuela es para el de la asistenta portuguesa pura deslealtad. Pues la hija de Faro, nacida bajo una higuera tras siete retoños y antes de otros seis, enviada a trabajar al campo desde su más tierna infancia y al poco casada con un albañil pronto expatriado, madre de cuatro hijos franceses por derecho de suelo pero portugueses por consideración social, la hija de Faro pues, con medias negras y pañuelo en la cabeza incluidos, es una aristócrata, una de verdad, una bien grande, de las que no se prestan a discusión porque, aun llevando el sello en el mismo corazón, desdeña toda etiqueta y todo abolengo. ¿Qué es una aristócrata? Una mujer a la que la vulgaridad no alcanza pese a acecharla por todas partes (Barbery, 2006, p. 28).

¿Quién es vulgar y quién es aristócrata? ¿Quién es lo que parece ser? ¿Qué se espera de los otros/as? ¿Qué se espera que una sea?

El señor Ozu aparece y alinea, enlaza los planetas. Paloma ve a Renée y Renée ve a Paloma. Entonces este hombre que muestra una sensibilidad femenina, que parece un hombre pero tiene algo de suavidad y oreja de mujer, dice cosas como que cree en la sensibilidad y la capacidad de un roble para el resplandor, y por lo tanto, cree en las de un gato (Barbery, 2006)

Es el gato de Cheshire.

El señor Ozu puede ver el resplandor de todas las cosas bajo la superficie. Y sabe dejar el gesto suspendido en el aire para dar tiempo a su captura.

Hay una serie de mujeres, el señor Ozu, y otro hombre que aparecen en segundo plano en la vida de Paloma: su padre. También el padre del novio de su hermana con

quien sostiene esta curiosa conversación sobre el juego del *go*. Me impresiona muchísimo esa escena. El hombre dice que el juego es igual al ajedrez. La niña lo corrige (las niñas no deben interrumpir con ese atrevimiento a los mayores, ni deben pensar en la muerte, ni...) le dice que el juego no



es japonés sino chino y que no se parece en nada al ajedrez. Porque el ajedrez es un juego en el que hay que aniquilar al adversario, mientras que en el *go* se trata de construir/ fortalecer el territorio.

Y me parece la metáfora de estos dos juegos tan apropiada para mostrar el modo de pensar la relación con los otros. Tan a tono para la exploración del territorio no-lugar de estas mujeres, la niña y la portera, que son mujeres y se juegan el encuentro con los otros, así con el ánimo apaciguado, con un acercamiento desde la lectura, desde la advertencia de lo que no está a la vista. Mujeres para las que el encuentro incluso tiene el sentido de una espera de otro que todavía no ha llegado.

Renée muere, y sabe en ese momento, que la muerte real no era el verdadero riesgo. Y Paloma se ha enterado: en el juego de ser y parecer hay lugar para todas búsquedas. Y las búsquedas en sí mismas son el motivo. El juego es el motivo de cada jugada.

Dice en el último párrafo de la novela:

Pensando en eso esta noche, con el corazón y el estómago hechos papilla, me digo que a fin de cuentas quizá sea eso la vida: mucha desesperación pero también algunos momentos de belleza donde el tiempo ya no es igual. Es como si las notas musicales hicieran una suerte de paréntesis en el tiempo, una suspensión, otro lugar aquí mismo, un siempre en el jamás.

Sí, eso es, un siempre en el jamás. (Barbery, 2006, p. 364)

Y otra vez:

*Una mamushka considera a la cebolla de su misma especie
no la corta ni la pica
la pela apenas
y esa desnudez
la hace llorar*
De Roberta Iannámico
Mamushkas (2002)

Referencias

Barbery, M. (2006), *La elegancia del erizo*, Francia: Gallimard.

¹ La autora hace referencia a la décima edición del Ciclo de Cine y Psicoanálisis de la Universidad Nacional de Córdoba, realizada en el año 2014, que llevó como título “Encuentros”. [N. del E]

² El film *Alicia en el País de las Maravillas* fue proyectado en la última noche de la décima edición del Ciclo de Cine y Psicoanálisis de la Universidad Nacional de Córdoba el día 20 de mayo de 2014. [N. del E]

Lo que funciona es un divino detalle

Whatever works | Woody Allen | 2009

Georgina Vorano

Centro de Investigación y Estudios Clínicos (CIEC)

Recibido: 09/10/2014; aceptado: 22/10/2014

Resumen

Whatever Works es una de las últimas películas de Woody Allen, en la que el director ensaya una propuesta pragmática y vital sobre el amor y sus derivaciones, digna del descreimiento del siglo XXI. Sin embargo, sin resignación pesimista transmite que “que la cosa funcione” entre dos, no quiere decir que ande como una multiprocesadora. Sino que, humildemente, puede marchar rengueando, como el protagonista del film. Este artículo presenta elucubraciones, desde el psicoanálisis, sobre las preguntas por el amor, con aquello que es lo que más se conoce del amor: sus escenas.

Palabras clave: Amor | Condiciones de amor | Deseo | Goce | Sublimación | Detalles

Abstract

Whatever Works (2009) is one of Woody Allen's last films. The director attempts to make a pragmatic and vital proposal about love and its derivations, according to the 21st Century disbelief. However, he manages to transmit without a pessimistic resignation that “to make it work” between two people, doesn't mean that it's going to work like a food processor. It can rather limp humbly, as the main character of the film does. This abstract shows thoughts from psychoanalysis about the question of love, along with its most known thing: its scenes.

Keywords: Love | Conditions of love | Desire | Enjoyment | Sublimation | Details

Exaltación de la vida amorosa

¿Qué es el amor? Sobre el amor han hablado los filósofos y escrito los poetas (también los guionistas). Es conocida su elevación a lo sublime. Freud dice que, en parte, esto es efecto de cierta “licencia poética”, es decir, aquel privilegio de no atarse a la realidad y dar prioridad al propósito último de la poesía que sería el de producir un placer intelectual y estético, así como efectos de sentimiento (Freud, S. 1910 [2006]).

Boris Yellnikoff (Larry Davis) se presenta como un intelectual desvinculado y cínico. En un principio, Boris sería a un poeta, lo que el agua al aceite. Eso sí, no se puede negar que tiene buenas ideas: que las mejores razones a veces pueden ser inútiles y que las grandes teorías no funcionan porque somos una especie fallida. Su primer matrimonio había sido con una mujer complementaria en la teoría. Era sensual, brillante, alguien con quien hablar

de lo que interesa a un intelectual, que además amaba el sexo. Sin embargo, esa mujer para Boris se transformaba en una planta carnívora, con lo cual luego de saltar por una ventana sin desenlace fatal, pone fin a esa relación y la interpreta como un fracaso.

Good in papers —buena en los papeles— es la expresión popular americana, que designa lo que con Freud se podría llamar la elección narcisista de objeto, en la cual se ama a lo que el otro tiene y se percibe que falta al propio yo para alcanzar el ideal. Esto no necesariamente excluye a la otra modalidad freudiana de la elección amorosa, aquella llamada anaclítica, en la cual la elevación a la condición de ideal sexual también está presente, pero sobre la base del cumplimiento de condiciones infantiles de amor referidas a los objetos parentales (Freud, S. 1914 [2006]). Desde este punto de vista, freudianamente, el amor sería siempre el primer amor.

En términos lacanianos, esta búsqueda de la complementariedad vendría orientada por las pasiones del ser,

* georginavoranog@hotmail.com

que son las pasiones de la relación al Otro: amor, odio e ignorancia, la pasión de ir a buscar en el Otro aquello que va a colmar la falta-en-ser y dar sentido a los interrogantes que emanan de esa división subjetiva propia de los seres hablantes (Laurent, 2000).

Aún hoy, este aspecto de exaltación ideal responde a la ideología del amor cortés, cuyo carácter es fundamentalmente narcisista (Lacan, 1959-1960 [2011]). Woody Allen en esta película subvierte esa ideología que la licencia poética y/o comercial de la industria cinematográfica ha acentuado. Ya que, tomando en cuenta la cualidad *performativa* de estas ficciones, como aquella por la cual los actos de habla tienen poder para construir realidad (Austin, 1955 [1982]); aquello escrito, dicho y representado sobre el amor condiciona las expectativas y accionar de los sujetos en la experiencia del encuentro con otro. Construyen la escena del amor.

Que la cosa funcione no quiere decir que ande como una multiprocesadora sino que, humildemente, puede marchar rengueando, como Boris. De este modo podría formular algo de lo que, sin resignación pesimista, transmite *Whatever Works* (Allen, 2009).



Degradación de la vida amorosa

Por suerte, Boris conoce a Melody (Evan Rachel Wood), una chica “de provincia”, con apariencia dulce e inocente que, huyendo de su asfixiante hogar, le pide refugio y se las arregla para esparcir un poco de frescura y melodía en sus días monocordes.

Este evento es contingente, es decir que pudo ocurrir o no. No está escrito. Tampoco está programado que ambos, al cruzarse, se encuentren ¿Qué lo posibilita?

Sorprendentemente, no parten desde un enamoramiento (fascinación e ilusión de complementariedad) —lo cual no quita que ese sea el acceso privilegiado—; parten de una extraña tolerancia a su disparidad, que se transforma en compañía.

Melody tiene “pocas luces” y mucho oído. Esto permite que Boris pueda degradarla un poco y darle todas esas lecciones que esparcía por doquier. Ella las recibe, lo contiene. Capitaliza el aleccionamiento para elevar su propia imagen, al tiempo que lo acompaña en sus locuras, con el beneficio de la libertad que anhelaba. De allí parece que la cosa empieza a funcionar.



De allí, no de sus virtudes, sino de eso que Freud llamó las “condiciones de amor”, de las cuales precisa una en particular, en la modalidad masculina predominante en los varones, que se caracteriza por la búsqueda de un rasgo rebajado (en referencia a los ideales) en su objeto de deseo (Freud, 1910 [2006]). Freud nunca esquivó el enigma de los detalles recurrentes y extraños en la vida de las personas. Explica esto, en un principio, por la necesidad que tienen los neuróticos de escindir su elección de objeto en dos, uno totalmente celestial o sobrevalorado y otro terrenal o degradado, a fin de evitar la confrontación a la prohibición del incesto, dado que las elecciones referirían a rasgos de los objetos parentales: “Cuando aman¹ no anhelan y cuando anhelan no pueden amar”². Por medio de ese artificio defensivo, el neurótico negaría la castración del Otro, que es a su vez la suya.

Volviendo a Boris y Melody, W. Allen presenta un amor degradado, pero no solo por lo mencionado anteriormente, sino, y más importante, por lo que encierra la operación misma de la *de-gradación* (presente en toda relación que haya superado el enamoramiento o la sobreestimación del objeto): bajar de grado. Es decir, el encuentro entre dos a partir de algo que no es la totalidad sublime de uno ni del otro, sino partes, rasgos. Más aún, estos rasgos refieren a modos de satisfacción, paradójicos y variados, no sólo virtuosos, es decir, rasgos de goce.

Aquí aparece el tercer término con el que Lacan elabora uno de sus aforismos: “Sólo el amor permite al goce condescender al deseo”³. Allí hay una clave para lo ante-

rior, porque desear al Otro nunca es más que desear al objeto en su campo. Es decir, que el sujeto se dirige en apariencia hacia la totalidad del Otro, pero para buscar esa parte que podrá ser el objeto *a* de su goce. El amor estetiza esa operación en la que el deseo degrada a objeto, causando angustia o perturbación por ello. Entonces, el amor más que algo sublime, sería una sublimación del deseo: "(...) porque mi deseo lo *aíza*, por así decir. Es ciertamente por eso por lo que el amor-sublimación permite al goce condescender al deseo"⁴. Este aforismo tiene una continuidad más adelante en la enseñanza de Lacan cuando señala que el amor es esencialmente narcisista e insatisfactorio en tanto su objeto es lo que del deseo de un sujeto es resto y causa (Lacan, 1972-73 [2008]). Agregando, como por sí fuera poco, además de insatisfacción, impotencia e imposibilidad: "El amor es impotente, aunque sea recíproco, porque ignora que no es más que el deseo de ser Uno, lo cual nos conduce a la imposibilidad de establecer la relación *de ellos* ¿La relación *de ellos*, quiénes? dos sexos"⁵.

El evento contingente del cruce entre la disparidad de Boris y Melody se transforma en un encuentro, quizás por sus soledades, sus tolerancias, sus deseos o por todo eso. No continúan por rutas alternativas, se enlazan y ya nada será igual. Lo que podía ser o no, cesó de no escribirse y se produjo, pasando a no cesar de escribirse, "(...) de contingencia a necesidad, éste es el punto de suspensión del que se ata todo amor"⁶. Entonces un buen tiempo están juntos, tomando helado, discutiendo, viendo películas, hablando, etc. Sin embargo, no es garantía. Boris y Melody luego se separan, en buenos términos, por decisión de ella. Lo contingente pasó a lo necesario, pero ello no anula lo imposible, pues no hay allí más que encuentro "de todo cuanto en cada quien marca la huella de su exilio" (Lacan, J. 1972-73 [2008] p. 175), y esa es una alquimia inestable. El instante de ilusión de que la proporción imposible entre dos cesa de no escribirse, marca las cadencias del amor hasta un siguiente compás, con el cual podrá componerse un nuevo arreglo, o no.

Amar es un detalle

Justo cuando estábamos por acostumbrarnos, W. Allen da otra estocada. Con su amor extraño e imperfecto los protagonistas no siguen juntos eternamente. La renguera de Boris (a los fines de este ensayo) podría ser la marca en el cuerpo del fracaso del ideal amoroso (primer matrimonio), y su manera posterior de caminar. Eso no le impide volver a saltar de una ventana y caer sobre una vidente, que se transformará en su nuevo amor.



La escena final de la película muestra a las múltiples parejas *re-unidas*, brindando, y la música que suena es una versión de una canción patrimonial escocesa basada en un poema que se suele utilizar en despedidas y en los festejos de Año Nuevo⁷. Curiosamente los versos de ese poema están dedicados a la amistad:

*¿Deberían olvidarse las viejas amistades y nunca recordarse?/
¿Deberían olvidarse las viejas amistades y los viejos tiempos?/
Por los viejos tiempos, amigo mío, por los viejos tiempos:
tomaremos una copa de cordialidad por los viejos tiempos/
Los dos hemos correteado por las laderas y recogido las hermosas margaritas,
pero hemos errado mucho con los pies doloridos desde los viejos tiempos/
Los dos hemos vadeado la corriente desde el mediodía hasta la cena,
pero anchos mares han rugido entre nosotros desde los viejos tiempos/
Y he aquí una mano, mi fiel amigo, y danos una de tus manos,
y jechemos un cordial trago de cerveza por los viejos tiempos!* (Burns, 1788).

Sobre esto, Jacques Alain Miller señala en una entrevista que el mejor destino del amor conyugal es la amistad, según Aristóteles (Waar, 2008), y quizás Woody Allen esté de acuerdo. Esta vez, a diferencia de la anterior, la ruptura no parece ser interpretada como un fracaso.

Entonces, retomando la pregunta inicial ¿qué es el amor? Al menos sabe, cada quién a su forma, de palabras y afectos del amor. ¿Qué sabe cada quién del amor? Si en definitiva no habría conjunción armónica y exacta de las diferentes piezas inestables, y variables en el tiempo, que conformarían el corazón real de la experiencia del amor; al menos sabe, cada quién, de escenas de amor. "Si el psicoanálisis procede por vía del amor, lo hace en el sentido del detalle, busca la verdad en el detalle, y no considera que el amor sea la verdad del amor"⁸. Sería esta una posición ética del psicoanálisis, teniendo en cuenta que es posible hablar de amor, lo imposible es decirlo todo.

Referencias

- Austin, J. L. (1955 [1982]) *Cómo hacer cosas con palabras*. Buenos Aires: Paidós.
- Freud, S. (1910 [2006]) “Sobre un tipo particular de elección de objeto en el hombre (Contribuciones a la psicología del amor I)” en *Obras Completas Volumen XI*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1912 [2006]) “Sobre la más generalizada degradación de la vida amorosa” (Contribuciones a la psicología del amor II)” en *Obras Completas Volumen XI*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1914 [2006]) “Introducción del narcisismo”, en *Obras Completas Volumen XIV*, Buenos Aires: Amorrortu.
- Lacan, J. (1959-60 [2011]) “La Ética del Psicoanálisis” en *El seminario de Jacques Lacan Libro 7*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (1962-63 [2007]) “La Angustia” en *El seminario de Jacques Lacan Libro 10*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (1972-73 [2008]). “Aún” en *El seminario de Jacques Lacan Libro 20*. Buenos Aires: Paidós.
- Laurent, E. (2000). *Los objetos de la pasión*. Buenos Aires: Tres Haches.
- Miller, J-A. (1989 [2010]). *Los divinos detalles*. Buenos Aires: Paidós.
- Waar, H. (2008): “Amamos a aquél que responde nuestra pregunta: ¿quién soy yo? Entrevista a Jacques-Alain Miller” en *Revista Consecuencias*, junio 2011, N° 6. Disponible en: <http://www.revconsecuencias.com.ar/ediciones/006/template.asp?arts/alcances/Amamos-a-aquel-que-responde-a-nuestra-pregunta-Quien-soy-yo.html>

- ¹ Lacan reemplaza la palabra utilizada por Freud, que se traduce como anhelo, por la palabra del francés que se traduce como deseo.
- ² Freud, S. (1910 [2006]). Sobre un tipo particular de elección de objeto en el hombre. En *Obras Completas*, Volumen XI, p.176, Buenos Aires, Amorrortu Ediciones.
- ³ Lacan, J. (1962-63 [2007]). Seminario 10, *La angustia*. Buenos Aires: Paidós, p. 194.
- ⁴ *Ibíd.* p. 195.
- ⁵ Homofonía entre *deux* (dos) y *d'eux* (de ellos). Lacan, J. (1972-73 [2008]). Seminario 20, *Aún*. Buenos Aires, Paidós. p.14 [T.]
- ⁶ Lacan, J. (1972-73 [2008]). Seminario 20, *Aún*. Buenos Aires, Paidós, p. 175.
- ⁷ Dick Hyman & His Orchestra (1987). Auld Lang Syne. En *Días de radio*. Courtesy of Metro-Goldwyn-Mayer Music Inc.
- ⁸ Miller, J-A. (1989 [2010]). *Los divinos detalles*. Buenos Aires, Paidós, p. 17.

El arte cinematográfico: recuperar el sentido ético del tiempo

Nostalghia | Andréi Tarkovski | 1984
La rosa púrpura del Cairo | Woody Allen | 1985
Medianoche en París | Woody Allen | 2011

Rafael García Pavón*
 Universidad Anáhuac México Norte

Recibido: 18/05/2014; aceptado: 24/07/ 2014

Resumen

El carácter ético de la vida humana se puede comprender como la dialéctica de la libertad humana que realiza, mediante sus elecciones, una síntesis dinámica entre el tiempo como hechos pasados y el tiempo como posibilidades futuras. Por lo que el tiempo adquiere una cualificación ética en relación con el individuo que elige. En otras palabras, llegamos a ser lo que hacemos con el tiempo. Y éste tiene como primera característica ética ser el ámbito de apertura en el que la persona humana puede plantearse a sí mismo como libertad, en donde la opción no es algo concreto, sino entre elegir-no elegir o elegir-elegir. Sin embargo, este sentido se pierde cuando nos relacionamos con indiferencia o cuando reducimos el tiempo a su sentido cronológico, ambas resultado de no creer que esto sea posible. Es en relación a este problema que el cine puede ejercer su potencial y vocación, según Tarkovski, de recuperar este sentido ético del tiempo mediante la reduplicación, en tiempo presente, de las posibilidades que dieron lugar a los hechos pasados o que darían lugar a las posibilidades futuras. Porque el medio mismo del cine es la experiencia del devenir temporal de las imágenes. De tal modo que el espectador se encuentre en la situación temporal presente y real de elegir de nuevo y, así, recuperar el tiempo ético perdido. Esto se puede denotar, entre otros, en los filmes de Woody Allen *La rosa púrpura del Cairo* (1985), *Medianoche en París* (2011) y de Andréi Tarkovski *Nostalghia* (1984).

Palabras clave: Temporalidad | ética | reduplicación | libertad

Cinematographic art: Recover the ethical sense of time

Abstract

The ethical character of human life can be understood as the dialectic of human freedom that performs, through its choices, a dynamic synthesis between time as past events and time as future possibilities. In this way, time becomes an ethical qualification in relation to the individual who chooses. In other words, we become what we do with time. And it's first ethical feature is to become the opening area in which the individual can consider itself as freedom, where choice is not for something concrete, but between choose-not to choose or choose-to choose. However, this meaning is lost when we interact with indifference or reduce time to a chronological sense, both as result of not believing that this is possible. It is in relation to this problem that cinema can exercise its potential and vocation, as Tarkovsky has said, of recovering the ethical sense of time by reduplication, in present time, of the possibilities that led to past events or that would result in the future possibilities. Because the proper medium of film is the experience of the temporal becoming of images. So that the viewer finds himself in the present and real time situation to choose again and thus recovering the ethical time lost. This can be seen, among others, in the films of Woody Allen *The Purple Rose of Cairo* (1985), *Midnight in Paris* (2011) and in Andréi Tarkovsky *Nostalghia* (1984).

Keywords: Temporality | ethics | reduplication | freedom

*Motto: El cine da vida al recuerdo,
 el tiempo se convierte en un medio en el cine,
 en una musa nueva en el sentido pleno de la palabra.
 Tarkovski, 1997, p. 80*

El sentido ético de la temporalidad humana

En *El mito de Sísifo* el escritor franco-argelino Albert Camus (2002, pp. 13-14) exponía que sólo hay una pre-

gunta filosófica que vale la pena hacerse, la pregunta por el suicidio, ¿si la vida vale o no la pena vivirse? Por la razón del tipo de acciones a las que compromete: por un lado hay personas que teniendo todas las condiciones materiales para hacer de su vida una historia digna de contarse deciden no hacer nada con ella y al contrario, vemos que hay personas que a pesar de las penas y el sufrimiento de vivir —como el caso del actor Christopher Reeves— hacen de su vida una historia para todos los tiempos. La disyunti-

* rgarcia@anahuac.mx

va no se resuelve por naturaleza o por la determinación de los genes, sino por una elección personal, incondicional, singular e intransferible en el tiempo, entre ser uno más o ser uno singular y, mientras haya tiempo, nunca es tarde para elegir bien.

El filósofo rumano Emil M. Cioran (2009, p. 10), nos dice en el prólogo a su afamado libro *En las cimas de la desesperación*, con 21 años de edad, que si no hubiera escrito ese libro se hubiera suicidado, convirtiendo su vida en verter la búsqueda del absoluto en una escritura fragmentaria de una intensidad oceánica. Albert Camus terminó su vida en un accidente de auto a los 47 años después de una conversación sobre la fe con el reverendo metodista Howard Mumma (2005, pp. 14, 69, 176) y Cioran murió después de una agonía de Alzheimer a los 84 años escribiendo cartas de amor¹, pero cada uno es recordado y permanece en la memoria por las obras de arte literarias que fueron fruto de esa decisión fundamental de decirle no al suicidio, instantes de esperanza que mientras duraron trascendieron el irrefrenable paso del tiempo, e inspiran hoy a miles de generaciones.

Estas experiencias nos indican que la vida humana es un puente tendido entre lo finito y lo infinito, lo necesario y lo posible, el tiempo y la eternidad², por lo cual la propia existencia se nos plantea como una paradoja: que somos una tarea a realizar, de lo que propiamente ya somos, en una síntesis, mediante una elección fundamental: la de querer creer o no que tiene sentido y vale la pena hacer algo con el tiempo que tenemos disponible (Kierkegaard, 2008, pp. 33-34, 50-51).

A pesar de que somos algo determinado, situado y definido, la verdad de nuestro ser es lo que lleguemos a ser en el tiempo, por lo que el tiempo es una responsabilidad moral. La diferencia entre el bien y el mal, es la diferencia entre vivir con tiempo o vivir sin él, como nos dice el director de cine ruso Andréi Tarkovski: “El tiempo es algo vinculado a la existencia de nuestro yo [...] el tiempo es imprescindible para el hombre, para constituirse como tal, para realizarse como individuo [...] el tiempo es una situación, el elemento que da vida al alma humana, en el que el alma está en el hogar como la salamandra en el fuego” (1997, p. 77).

El tiempo en sentido ético aparece ante nuestra conciencia como un ámbito de posibilidades que me invitan a proyectarme de modos diversos (a partir de los cuales delibero) y, a la vez, se experimenta en la libertad como la situación en la cual debo elegir o no hacer algo con ello (instante de la decisión). El tiempo no es entonces una mera sucesión o una historia en sentido cronológico,

sino el carácter interior que define, como en Camus y Cioran, nuestro rostro humano y, que en esos dos modos de ser del tiempo —como conciencia de posibilidades y como elección de sí mismo—, se conforman las relaciones en tiempo presente de lo que llamamos nuestra historia. Como nos comenta Tarkovski de nuevo: “quisiera llamar la atención sobre el carácter modificable del tiempo en su sentido ético. Pues para el hombre, el tiempo no puede desaparecer sin dejar huella, ya que para él no es sino una categoría subjetiva, interior. El tiempo que hemos vivido queda fijado en nuestras almas como una experiencia forjada en el tiempo” (1997, p. 79).

Huellas que no son la experiencia de estar en el tiempo, la intratemporalidad como la llamaría Ricoeur (1999, pp. 187-189), ni sólo la historicidad, como la relación de sentido entre un principio y un final, sino la unidad presente entre pasado, presente y futuro, es decir, entre memorias y esperanzas. Ese momento que podemos llamar sagrado o eterno³, en donde todo cobra sentido para la conciencia y para la libertad; es más, donde somos libertad por liberarnos de las condiciones del mundo que nos atan a lo inmediato y abrimos el ámbito del espíritu, por el cual no solo se da una relación del pasado al futuro de modo lineal, sino que el pasado se mueve y cambia al recobrar de éste, en el presente, los horizontes de posibilidad no realizados y proyectarlos como una tarea por venir. De tal modo que no es que cambien los hechos que ya fueron, sino el modo de comprenderlos abriendo su sentido a una nueva forma de ser, en una palabra, a la posibilidad de redención o reconciliación⁴.

Las huellas del tiempo en nuestra forma de ser son ámbitos que contienen en sí una relación a un modo de ser concreto del tiempo pasado y un horizonte de posibilidades que invocan a la libertad, por eso como huellas nos arraigan en una memoria pero a la vez nos llaman a recrearnos en nuevas esperanzas. Esta síntesis, que llamamos temporalidad, entre nuestra conciencia y libertad con el tiempo, en sentido ético es una acción en el tiempo presente, en el salto cualitativo de la elección de sí mismo que va de la deliberación a la acción y, por medio de la cual, la verdad de lo que lleguemos a ser no dependerá de lo determinado en los hechos del pasado, de las categorías del sujeto en su imaginación trascendental, sino de un acto de confianza por el cual se cree que ese horizonte es un camino y se espera que en ese camino se revele de verdad quiénes estamos llamados a ser; como nos dice Kierkegaard (2007a, p. 165) la decisión ética en el tiempo es elegirse a sí mismo, pero esa elección es a la vez recibirse a sí mismo, pero si no se elige no lo recibe.

El problema es que desde hace tiempo hemos desarrollado un modo de vida social en donde lo que impera, como dicen Lipovetsky y Charles (2004, pp. 79, 85) es un tiempo que ya no tiene sentido ético, existencial o cultural, reduciéndolo a un instrumento de medida en función de la eficiencia de los procesos. El tiempo ha perdido su sentido de temporalidad reduciéndose a la intensidad máxima del momento, no como instante eterno, sino como lo efímero que no recupera la memoria y no forja un porvenir, en una indiferencia ética como escape de la libertad viviendo sin arraigo y sin dirección.

Lo podemos ver en diversos fenómenos, como el *fast-food*, el acoso del tiempo en el mundo laboral en el cual no hay tiempo disponible para ejercer la virtud de la prudencia por la necesidad del impacto, o como decía Tolkien, en el mundo académico, la investigación se ha convertido en una economía del tiempo planificado, como resultado de la perversión de la curiosidad y la legítima motivación (Carpenter, 1990, p. 261). Las redes sociales hacen que exista un tiempo presente indiferenciado en el cual no hay relaciones de devenir. Pero es este tipo de tiempo el que Heidegger llamaba vulgar, precisamente porque reduce la conciencia y la libertad al mundo de la utilidad, donde la memoria y la esperanza son subversivas.

El arte cinematográfico como recuperar el tiempo ético perdido

En esta vida de tiempo sin tiempo es donde el arte y, en particular el cinematográfico, tienen mayor relevancia, porque al ser un acto, como los de Camus y Cioran, por el cual, como dice Alfonso López Quintás, (2002, pp. 137-148, 193-197) entablamos una relación de encuentro conmigo mismo, los otros y el mundo, recuperamos la temporalidad, es decir, el tiempo en sentido ético.

El encuentro es un acto creativo de mutua donación y recepción de posibilidades por las cuales cada realidad relacionada cobra su sentido de modo pleno y actual en el tiempo. Por ejemplo, entre un pianista y el piano, la música es el resultado del encuentro, porque uno le ofrece al otro las posibilidades que requiere para realizar su bien, y al mismo tiempo uno y el otro son fuente de posibilidades creativas, de tal forma que se da esta experiencia reversible, dinámica, en la cual cada uno se realiza en intimidad con el otro sin aniquilar su diferencia (Quintás, 2002, pp. 106-115).

La obra literaria, cinematográfica, musical no es ni el objeto ni el sujeto, sino las relaciones de encuentro

entre ellas que realizan y permiten comprenderse en él y con el otro (Quintás, 2004, pp. 36-38). Y esta relación se vuelve difusiva, inspira y atrae a otros a su relación, por los cuales puede movilizar su relación con el tiempo y recuperar la temporalidad, su propio tiempo, en una palabra infundir esperanza, como dice Tarkovski: “el arte en general es religiosa. En su máxima expresión de fuerzas, infunde esperanza ante el rostro del mundo moderno, monstruosamente cruel y que, en su sinsentido, deriva hacia el absurdo. [...] Sin esperanza no hay hombre. En arte se puede mostrar el horror en el que viven los hombres pero solo si se encuentra la forma de expresar la Fe y la Esperanza. ¿En qué? En que, a pesar de lo que pueda suceder, el hombre está lleno de buena voluntad y del sentido de la propia dignidad. Incluso ante la muerte. En que nunca traicionará el ideal, su fatamorgana, su espejismo, su vocación de hombre.” (2011, p. 31)

El arte es el camino por el cual se puede contestar a la pregunta de Camus afirmando que somos un animal artístico más que político y, por ello, en la mitología griega sólo Orfeo con su arte musical podía bajar y salir del Hades llevando consigo los secretos de la inmortalidad. En el arte no se reproducen los acontecimientos o la realidad, sino que emerge en el encuentro una visión del mundo con sentido lírico y metafísico y, que en su modo lúdico de realizarse, como diría Gadamer (1991, p. 68-73, 96), está siempre presente la posibilidad de hacer presente de nuevo su acontecer original enriqueciendo su comprensión y su modo de ser en diferentes tiempos. La obra de arte, como la vida humana, se realiza para ser un clásico.

En este sentido es que el cine es un arte para Tarkovski y no sólo un medio de entretenimiento masivo, lo cual no quiere decir que de hecho lo pueda ser, como nos dice Tarkovski: “El artista comienza allí donde en su idea o en la propia película surge una estructura propia e inconfundible, de las imágenes, un sistema de pensamiento propio en relación con el mundo real, sistema que el director deja luego expuesto al juicio del público, al que ha comunicado sus más profundos sueños. Sólo si presenta su propia visión de las cosas, sólo si así se convierte en una especie de filósofo, el director es realmente un artista y la cinematografía, un arte.” (1997, p. 81) Y el potencial específico del arte cinematográfico es precisamente la posibilidad de recuperar la misma temporalidad.

El principio del cine desde los hermanos Lumière a nuestra época es que puede fijar el tiempo de forma inmediata, pero no el tiempo como la sucesión de los hechos, sino como las condiciones interiores que le dan sentido a los mismos: las relaciones entre su devenir

concreto y sus posibilidades de devenir (Tarkovski, 1997, p. 83). En la relación de esas dos condiciones siempre cabe la elección y la decisión libre que lleva a cabo la síntesis y acontece, haciendo presente su temporalidad, es decir, el presente ocurriendo, su pasado retenido en la memoria y que se proyecta como condición del mismo y el futuro al que nos hace esperar lo que se realiza. Pero, todo ello, en la triple ilusión de: primero, suspender las ocupaciones, segundo, la del movimiento y tercero, de que ocurre en el propio presente, siendo un tiempo que habla a cada uno en particular.

La temporalidad que representa el cine no es el tiempo cronológico de los hechos, sino los juegos y los modos como se relacionan en el acontecer de los mismos los dos elementos que le permiten devenir: una certidumbre de su “así” ocurrió y una incertidumbre de su propia causa, del “cómo” es posible que ocurriera. Se fija su duración, su relación, sus influencias mutuas, sus vaivenes, de tal forma que podemos volver a él tantas veces como queramos, por ello nos dice Tarkovski: “la fuerza del cinematógrafo consiste precisamente en dejar el tiempo en su real e indisoluble relación con la materia de esa realidad que nos rodea cada día, o incluso cada hora.” (1997, p. 84).

De tal modo que la fijación de las condiciones del devenir temporal y su potencial repetición, hacen que para poder seguir la historia debemos creer que sucede en tiempo presente, por lo cual esas condiciones se reduplican invirtiendo sus relaciones: la incertidumbre del “cómo” fue posible se hace cierto y, con ello se actualiza el horizonte posible, recuperando su excedente de sentido o las posibilidades no concretadas y, por otro lado, en relación con ello, el “así” se vuelve incierto, es decir, infunde la esperanza de que los hechos podrían haber sido de otra manera.

El cine nos sitúa frente a frente con nuestra condición temporal como una tarea ética y espiritual, en la que nos jugamos la libertad y la respuesta a esa pregunta inicial. Paradoja del arte cinematográfico es que se exhibe en medios masivos, pero su efecto es en relación a la persona singular que pone su tiempo a disposición del devenir del filme. El cine no le habla a las masas —bajo el riesgo de convertirse en propaganda— sino al individuo que reduplica las condiciones del devenir del filme en su tiempo presente, recuperando el sentido ético del tiempo. Esto lo podemos ejemplificar en tres filmes: *La rosa púrpura del Cairo* (Allen, 1985), *Nostalgia* (Tarkovski, 1984) y *Medianoche en París* (Allen, 2011).

La rosa Púrpura del Cairo

En la película de *La rosa púrpura del Cairo* (Allen, 1985), el personaje principal, Cecilia (Mía Farrow), que entra a la sala de cine a mirar el filme de “La rosa púrpura del Cairo” —típico filme idílico de los años veinte en los Estados Unidos— no sale de ahí solo enajenada de su mundo real y soñando en la certeza de la promesa nunca cumplida de un mundo lleno de romance y amor verdadero; sino que en las múltiples veces que asiste a la proyección termina por creer que es posible en su tiempo presente que el personaje de la película dentro del filme de Allen, Tom Baxter (Jeff Daniels), la ame de verdad, lo cual se representa cuando éste se sale de la pantalla, o cuando Cecilia, a la inversa, se mete a la pantalla. Desgraciadamente para ella, al final de la película, su error es creer que el actor Gil Shepherd (Jeff Daniels) que interpreta a Tom Baxter se comporta en la vida real como lo hace Tom en el filme, siendo abandonada.



La experiencia cinematográfica de vuelta una y otra vez al tiempo fijado, nos permite recuperar de algún modo el tiempo perdido, esto es, en creer o no creer; no en que los hechos pasados cambiarán, sino en las posibilidades que le dieron origen a esos hechos, es decir, en la propia libertad. El acto de la libertad es aquel por medio del cual vinculamos, sin confundir ese ámbito de lo posible con el concreto, y forjamos una obra de arte que es imagen de nuestra interioridad profunda. Es como dirían Cavell (1979, pp. 11, 15, 24-25, 73), Tarkovski (1997, pp. 77-79, 84-85, 93), Deleuze (2009, pp. 38-42, 60-62,) un modo de recordar —como creación de mitos, como presencia de lo ausente, o como actualización de un excedente de sentido—, pero no en el sentido de un pasado abstracto, sino de vincularse de nuevo en el propio tiempo presente con las posibilidades fugadas en el pasado o aún no obtenidas en el futuro.

Mediante el cine le ayudamos a nuestra conciencia y a nuestra libertad a darle la vuelta al tiempo, porque al

ver el paso de una causa al efecto, en los efectos vemos también sus causas, y es como si se retornara al pasado, para comprenderlo y para elegir de nuevo, como diría Tarkovski ¿por qué va la gente al cine?: “habría que partir de la naturaleza del cine, que tiene algo que ver con la necesidad del hombre de apropiarse del mundo. Normalmente el hombre va al cine por el tiempo perdido, fugado o aún no obtenido. Va al cine buscando experiencia de la vida, porque precisamente el cine amplía, enriquece y profundiza la experiencia fáctica del hombre mucho más que cualquier otro arte; es más, no sólo la enriquece, sino que la extiende considerablemente, por decirlo de algún modo.” (1997, p. 84)

Recuperar el sentido ético del tiempo perdido es recuperar las huellas de nuestro propio devenir y en ese sentido podemos retornar al tiempo. El artista cinematográfico, para ello, debe esculpir en el tiempo (Tarkovski, 1997, p. 85) apartando del informe complejo e innecesario de los hechos vitales todo lo innecesario. Conservando la visión de su película, la cual es el sentido mismo del devenir, por lo que el cine manipula los tiempos rompiendo su sentido cronológico, con tal de que sea posible imprimir las condiciones del devenir en las huellas del ser humano, en otras palabras, que sea creíble o que me ponga en la situación de creer, no cualquier cosa, no sólo lo que ocurre como historia, sino las condiciones que lo hicieron devenir como las propias de nuestra condición humana.

Lo que hace el cineasta es que de un material temporal registrado, selecciona una serie de fragmentos y los reúne de tal modo que sin mostrarlo se sepa por el flujo temporal lo que sucede entre los cortes: “el colocar al hombre en un espacio ilimitado, el hacer que se funda con una masa inmensamente grande, directamente junto a él, y con hombres que pasan, alejados de sí, el ponerle en relación con todo el mundo. Ese es precisamente el sentido del cine.” (Tarkovski, p. 87)

El cine tiene el potencial como arte de ser una experiencia formativa de nuestro devenir en el tiempo de la formación de la propia temporalidad, pero como sucede también con los grandes potenciales sus perversiones pueden tener efectos negativos. El efecto negativo del cine es que puede reducir el flujo temporal al impacto de las imágenes imposibilitando el ponerse en situación de recrear el tiempo mostrado y de tomar la decisión de creer o no, convirtiéndose de ese modo en propaganda o en un producto industrial y no en un modo de pensamiento, como ha dicho Deleuze: “el cine muere, pues, por su mediocridad cuantitativa.” (1986, p. 220). El arte cinematográfico es el

modo como podemos experimentar el modo de llegar a ser del hombre en su propia condición, la temporalidad éticamente hablando, pues su vida “no es otra cosa que un plazo concedido al hombre, en el que puede y debe formar su espíritu de acuerdo con las propias ideas sobre las metas de la vida humana.” (Tarkovski, 1997, p.78)

Nostalgia

Como ejemplos de lo que hemos expuesto podríamos verlo en la última escena de *Nostalgia* (Tarkovski, 1984), de la cual el mismo director ha dicho: “por primera vez aparecía ante mis ojos en la pantalla, demostraba que mi intención de conseguir los medios del arte cinematográfico un espejo del alma humana, de una experiencia humana única, no eran solo un producto curioso de ideas estériles,



sino una realidad indudable” (Tarkovski, 1997, p. 228).

En *Nostalgia* el personaje principal Andrei Gorchakov (Oleg Yankoskiy), que es un poeta ruso en Italia buscando los testimonios de un músico ruso exiliado, busca repetir las condiciones que le permitan reunir de nuevo el sentido de un mundo perdido entre la realidad presente y sus recuerdos, pero que durante toda la película ha permanecido en esa confusión de tiempos sin tomar una resolución en ellos. Los planos secuencia, las brumas, las sombras, los colores, todos denotan el paso del tiempo o tiempos no crónicos, que convergen al final cuando debe pasar de un lado a otro de un baño romano en ruinas, como un ritual, con una vela encendida. Esto representa el sentido de la pascua ortodoxa, del misterio de la luz. La lentitud, la dilatación de las tomas, la centralidad de las manos en el encuadre con la luz de la vela, para que no se extinga, sus regresos constantes, son una representación de esa misma temporalidad que había perdido y que recupera al lograr la unidad de ese mundo en ruinas y por ello muere al lograrlo al final, con una toma donde todo lo que es se funde en una sola toma contemplativa.

Nostalgia es una película sobre un hombre ruso que ha perdido completamente su órbita, que no puede comunicarse y no puede unirse con el pasado y “encuentra en Italia el momento de su trágica ruptura con la realidad, con la vida, (no con las circunstancias externas) que nunca hará justicia a las pretensiones de un individuo. Italia, se le muestra con sus majestuosas ruinas que emergen de la nada. Aquellos pedazos de una civilización universal y extraña, son a la vez como mausoleos de la futilidad de las ambiciones humanas, signos del fatídico camino en el que se ha perdido la humanidad. Gorchakov muere porque es incapaz de superar su propia crisis interior, incapaz de detener la decadencia de la continuidad del tiempo, de la que también él es consciente.” (Tarkovski, 1997, p. 230)

La nostalgia es ese sentimiento fatídicamente vinculante de dependencia con respecto al propio pasado, esa enfermedad cada vez más insoportable, eso es lo que se llama nostalgia (Tarkovski, 1997, pp. 231-232). Pero la comprensión de este sentido del tiempo en el filme no se reduce a lo que sucede a sus diálogos, sino al observar una y otra vez la mirada de su propio devenir, en una infinita reactualización de sus horizontes de posibilidades en los cuales podemos encontrar la propia nostalgia como esa incapacidad y necesidad a la vez de unir el tiempo, como nos dice Tarkovski: “todas mis películas tratan de esto que los hombres no están malviviendo, solitarios y abandonados en un universo vacío, sino que con incontables lazos están unidos con el pasado y el futuro. Que toda persona puede, por ello, enlazar su destino con el mundo y la humanidad.” (1997, p. 230).

Medianoche en París

Otro ejemplo es el filme de Woody Allen de *Medianoche en París* (2011) en el cual Gil (Owen Wilson) es un escritor mediocre en cuanto a éxitos comerciales, pero con una profunda pasión por la literatura de principios de los años 20. Él ha decidido vivir renunciando a su pasión interior y adaptándose a una vida como lo marca la sociedad norteamericana, ha perdido de algún modo el tiempo en sentido ético. Pero al viajar a la misma París con su prometida y su familia, Gil reconoce en cada rincón de París los horizontes de creación de los autores que idolatra. Todo lo contrario a su prometida Inez (Rachel Mc Adams) que ve en París una postal turística, lo que cinematográficamente se representará con la fotografía brillante y luminosa del día, en contraste con la mirada de Gil que no ve nada en esa luz.



A Gil todo se le ilumina a la medianoche, la París de postal desaparece y se embarca en una serie de fiestas en las que su tiempo presente se funde con el tiempo pasado de sus escritores favoritos; tanto así que no es una ilusión, sino que puede hablar directamente con ellos e interactuar en carne y hueso. Esta es la magia del cinematógrafo, si bien vemos una París de día como la miraría cualquier turista podemos vivir también esa París profunda tan presente como los monumentos más espectaculares.

En el filme se repiten varias veces estos momentos, en los cuales a la medianoche, Gil experimenta su temporalidad en sentido ético y no sólo como un espacio en el que se encuentra. Esto se representa de diversas maneras: primero el estar en ese tiempo, en ese mundo de los literatos de los años veinte; segundo cuando dialoga con las motivaciones y las condiciones de devenir de los propios autores, tanto que cuando regresa al día, se confronta y contradice a un pseudointelectual sobre Rodin, Paul (Michale Sheen), porque a diferencia de éste, Gil sabe las posibilidades en las que las decisiones libres de su autor le dieron lugar; tercero, cuando se confronta con la amante de Picasso, de la cual puede leer su diario pasado en el futuro, que es a la vez su presente. Por lo que cuando regresa a la medianoche, va con ella a un tiempo anterior y que ella idolatra, a la *Belle Époque*. Es ahí, en este hacer presente un pasado dentro de su pasado, que se da cuenta que tiene en sus manos la decisión de quedarse en ese pasado o de elegir la posibilidad de creer que esa vida que ama es posible, pero no en el sentido de quedarse en otra época, como un pasado que no vivió, sino como una resolución en su presente. Por lo que deja esas aventuras de la medianoche y resuelve vivir estos ideales como posibles en su tiempo presente renunciando a regresar a los Estados Unidos, a su prometida Inez con la que no compartía nada y abre las posibilidades de vivir de algún modo lo que en su novela proyectaba.

Referencia

- Camus, A. (2002) *El mito de Sísifo*, Madrid: Alianza.
- Carpenter, H. (1990). *J. R. R. Tolkien, una biografía*. Barcelona: Minotauro.
- Cavell, S. (1979) *The world viewed*. USA: Harvard University Press.
- Cioran, E. M. (2003) *En las cimas de la desesperación*. México, D.F.: Tusquets.
- Deleuze, G. (1986) *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (1994) *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (2009) *Cine I. Bergson y las imágenes*. Buenos Aires: Cactus.
- Dobre, C. E. (2007) *Encuentro con Cioran*. México, D.F.: CORINTER.
- Dupré, Louis (1985) "Of Time and Eternity" en *International Kierkegaard Commentary. The Concept of Anxiety: A simple Psychologically Orienting Deliberation on the Dogmatic Issue of Hereditary Sin*. ed. Robert L. Perkins, Vol. 8, Macon, Georgia: Mercer University Press, 111-131.
- Eliade, M. (1998) *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós orientalia.
- Gadamer, H.-G. (1991) *La actualidad de lo bello: el arte como juego, símbolo y fiesta*. Barcelona: Paidós.
- Gadamer, H.-G. (1997) *Verdad y método I*. Salamanca: Sígueme.
- Grøn, A. (2013) "Time and History" en *The Oxford Handbook of Kierkegaard*. ed. John Lippit y George Pattison, Oxford: Oxford University Press, pp. 273-291.
- Kierkegaard, S. (2007a) "El equilibrio entre lo estético y lo ético en la formación de la personalidad" en *O lo uno o lo otro. Un fragmento de vida II*. Madrid: Trotta.
- Kierkegaard, S. (2007b) *El concepto de la angustia*. Madrid: Alianza.
- Kierkegaard, S. (2008) *La enfermedad mortal*. Madrid: Trotta.
- Lipovetsky, G. y Charles, S. (2004) *Los tiempos hipermodernos*. Madrid: Anagrama.
- Mumma, H. (2005) *El existencialista bastiado: conversaciones con Albert Camus*. Madrid: Voz de Papel.
- Quintás, L. A. (2002) *Inteligencia creativa: el descubrimiento personal de los valores*. Madrid: B.A.C.
- Quintás, L. A., (2004) *La experiencia estética y su poder formativo*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- Ricoeur, P. (1999) "La función narrativa y la experiencia humana del tiempo" en *Historia y narratividad*. Barcelona: Paidós.
- Tarkovski, A. (1997) *Esculpir en el tiempo*. Madrid: RIALP.
- Tarkovski, A. (2011) *Martirologio. Diarios 1970-1986*. Salamanca: Sígueme.

¹ Véase el texto de Catalina Elena Dobre (2007, pp. 78-84) sobre estos eventos del pensador rumano.

² La idea de eternidad que tomamos de Kierkegaard, tiene una connotación específica como aquello que dura para siempre y tiene un contenido pleno. Por lo que desde la perspectiva de la mera reflexión, ésta puede aparecer como una infinidad de posibilidades que no tienen una concreción en un tiempo y espacio particular como lo trata en una sección de *La enfermedad mortal* (2008, pp. 60-61). Sin embargo, en la misma obra lo eterno tiene la connotación de la presencia de una apertura radical de lo ya determinado como una ruptura con la lógica y con la finitud que pone al individuo en la tensión de elegir que esa posibilidad no sea un mero objeto de la representación (Kierkegaard, 2008, pp. 61-63). En *El concepto de la angustia* (Kierkegaard, 2007b, pp. 158-166) la eternidad es una realidad presente que trasciende la idea del tiempo como sucesión infinita y a la vez es una de las cualidades dialécticas que constituyen la síntesis de ser humano, como síntesis de eternidad y temporalidad. No es la mera posibilidad imaginada o representada, sino la realidad presente cuando se elige en el tiempo vivir creyendo que lo posible en realidad lo es, por lo que lo eterno se experimenta como la elección de lo posible en el tiempo, como pasión de esperanza y tensión de paciencia, a la espera del encuentro con el contenido real de lo posible. La eternidad en términos temporales no es sucesión sino continuidad en relación con un futuro abierto. Que en la filosofía específica de Kierkegaard en algunas de sus obras se relacionan con las cualidades de Dios y del espíritu humano. Véanse los artículos de Arne Grøn (2013) y de Louis Dupré (1985).

³ Esta idea de momento o instante eterno o sagrado es una síntesis de la relación entre las ideas del instante eterno de Kierkegaard (2007b, pp. 162-168) con el del tiempo de la representación de la obra de arte como fiesta de Gadamer (1991, pp. 110-111; 1997, pp. 168-173) y que sigue una reflexión análoga en Mircea Eliade (1998, pp.17, 54-55) y Gilles Deleuze (1994, pp. 167-171). En Kierkegaard es el momento en el cual el individuo se elige así mismo como una síntesis de eternidad y tiempo, por lo que el tiempo deja de ser una

sucesión de instantes o una representación abstracta y se experimenta como la simultaneidad de los tres tiempos como pasado, presente y futuro en un presente que abre las posibilidades, es decir es el tiempo de la repetición, en el cual el pasado deja de ser un ámbito de la memoria y se renuevan sus posibilidades, el presente deja de ser un ahora percibido y es un flujo continuo, y el futuro deja de ser una utopía irrealizable y se convierte en la tarea a realizar. En este mismo sentido para Gadamer el tiempo de la obra artística, que toma de algún modo esta idea de Kierkegaard, es el retorno de lo lejano que adquiere plena presencia en su representación abriendo la conciencia a diversas tareas de participación. Para Eliade es la presencia siempre de algo diferente que invita a la participación porque se manifiesta la realidad en todo su ser original, por lo que el tiempo sagrado es la participación con el origen de lo que es y que se reactualiza en quien participa de ello. En Deleuze por un lado, se relaciona con la idea del Todo que es la duración, como ese ámbito no dado en el cual se determina el movimiento y la realidad, por lo que el cine nos pone en la situación de la elección espiritual entre elegir elegir o elegir no-elegir que un mundo sea posible.

⁴ El sentido de redención o reconciliación lo tomamos de la interpretación que hace Deleuze (1994, pp. 168-171; 1986, pp. 236-238) de la *Repetición* de Kierkegaard en relación con el pensamiento del cine en donde tanto la forma de la imagen-movimiento como la imagen-tiempo son formas de la elección de un modo de existir, entre el que elige sin opción y el que elige creyendo que hay opción, por lo cual, como dice Deleuze (1994, pp., 171-172) todo se nos volvería a dar o dicho de otra forma, por medio de la cual se puede recobrar una relación de valor con el mundo.

El psicoanálisis en el cine: primera sesión

Misterios de un alma | Georg Wilhelm Pabst | 1926

Roberto Saban*

Universidad Nacional de Córdoba

Recibido: 30/04/2014; aceptado: 30/05/ 2014

Resumen

El presente trabajo aborda la relación personal de Sigmund Freud respecto del cine y a partir de allí, la relación de la obra freudiana con el cine. La pesquisa de estos encuentros y cierta reticencia de Freud para con el cine de su época son explicados a partir de los detalles anecdóticos y biográficos. Desde esta perspectiva, puede darse una explicación sobre el motivo por el que la obra freudiana, tan rica en recursos artísticos, no toma al cine como uno de ellos. Finalmente, se posiciona al psicoanálisis respecto de la relación con lo cinematográfico.

Palabras claves: misterios de un alma | Freud y cine | Abraham y Freud

Psychoanalysis in cinema: first session

Secrets of a soul | Georg Wilhelm Pabst | 1926

Abstract

This paper presents Sigmund Freud's personal relation with the cinema and the relation of his work with it. The research of these encounters and Freud's some reluctance with cinema of his time are explained from his biography. From this point of view, it can be explain the reason why Freud not use the cine compares with others arts. Finally, a relation between psychoanalysis and cinema is made clear.

Keywords: secrets of a soul | Freud and cinema | Freud and Abraham

...lo que pasa en las películas son estupideces...
Sigmund Freud

Dos nacimientos simultáneos

1895 fue un año clave para el siglo por venir; dos acontecimientos marcarían el rumbo de la cultura de occidente promoviendo la aparición de un espacio hasta ese momento inexistente: el interés por lo cotidiano familiar.

Por un lado en el mes de mayo¹, en Viena Freud y Breuer (1895 [1980]) publicaban sus *Estudios sobre la Histeria* dando a conocer una nueva visión de esa enfermedad de moda, diferente de la establecida hasta ese momento. Se trataba de la consideración de la historia

personal del paciente, del estudio de su intimidad. El centro de atención puesto sobre la etiología sexual era una propuesta revolucionaria frente al paradigma vigente de una degeneración hereditaria.

Por otro lado, el 6 de diciembre de ese mismo año, se realizaba en el Gran Café del boulevard Des Capucines en París, la primera proyección pública del cinematógrafo por los hermanos Lumière. El antecedente era una aparato inventado por Edison llamado kinetoscopio. Se trataba de una caja puesta a la venta en 1894. Consistía en un cubo cerrado que iluminaba fotogramas en movimiento, frente al cual se situaba un solo espectador.

La diferencia, además de la convocatoria multitudinaria del nuevo invento, se centraba en que mientras Edison

* robertofsaban@hotmail.com

mostraba imágenes abstractas, de la naturaleza, el foco de Lumière estaba puesto en escenas de la vida cotidiana, sus viajes, sus vacaciones, la vida familiar, generando así las condiciones de posibilidad de una mirada nueva sobre la vida de la gente.

Dos versiones de un encuentro

Si bien el nacimiento fue en 1895, habrían de pasar catorce años para que se cruzaran por primera vez. El encuentro fue en Nueva York, cuando a la edad de 53 años, en 1909, Freud viajó a Estados Unidos invitado por la Clark University de Worcester a dictar sus cinco primeras conferencias de introducción al psicoanálisis.

Según sus biógrafos, lo acompañaban Jung y Ferenczi. Y Jones y Abraham Brill fueron los encargados de llevarlos a conocer Nueva York. Las disertaciones se realizaron del lunes 6 de septiembre de 1909 al viernes 10, a razón de una por día. Los invitados llegaron al país del norte el 27 de agosto anterior. Y fue el domingo 1² cuando Freud, Ferenczi y Jones fueron a una *variété* donde se proyectaba lo que en esa época se denominaba *moving pictures*. Jones lo cuenta así en su biografía de Freud: "... luego de almorzar fuimos a un cine, donde vimos una de esas primitivas películas de época, con abundancia de corridas y persecuciones. Ferenczi con su manera infantil, se mostró muy excitado, Freud, en cambio, no hizo más que divertirse tranquilamente, era la primera película que veían..."³ (Jones, 1981, p. 67).

Otra versión del hecho es la relatada por Ronald Clark quien sostiene que el invento al que asistía no debe haber impresionado a Freud, sino por el contrario: "...quedó irritado con las locas persecuciones del cine mudo..." (Clark, 1985, p. 97).

Un arte menor para ojos europeos inyectados de "pestilencia" planetaria

Los ojos de Freud inyectados de pestilencia planetaria⁴ deben haber confirmado en estas corridas del cine su visión sobre esa sociedad norteamericana. Su mirada en Nueva York se orientaba hacia otro lado que el de la oferta tecnológica, que el país del norte le ofrecía. Cuenta Jones, que como ya dijimos era uno de sus guías por su paseo neoyorquino, que su interés se centraba en asistir al Metropolitan Museum pues no quería perderse de ver las antigüedades griegas allí expuestas.

Seguramente Freud, un europeo del siglo XIX, miraba con prejuicio el nuevo invento que el siglo XX le ofrecía. Las producciones "típicamente norteamericanas" no harían más que confirmarle su idea sobre "América", un lugar con bajo vuelo intelectual, un lugar de dinero fácil⁵.

Cinéfilos incultos

Tal vez éste fue el primero de los desencuentros de Freud con el séptimo arte⁶ y nos sirva para respondernos esta pregunta: ¿por qué habiendo planteado el trabajo del sueño y la figurabilidad del proceso primario en *La Interpretación de los sueños* (Freud, 1900 [1980]), el novel invento no lo sorprendió como para establecer una línea de conexión entre la imagen onírica y la representación cinematográfica? ¿Por qué la imagen animada no pudo ser pensada como una fábrica de sueños que lo llevaran a explorar la similitud plástica con el gran tema del inconsciente propuesto en los sueños en la publicación de 1900?

Fue tan poco el interés, que su única referencia al cine en sus escritos luego del episodio que acabamos de referir, no es de las más felices. Se trata de las *Conferencias de Introducción al psicoanálisis* de 1915 (1916-17 [1978]). En la primera de las conferencias, *Introducción*, refiriéndose al entorno familiar que rodea al paciente en tratamiento dice: "los parientes incultos de nuestros enfermos —a quienes le impresiona solamente lo que se ve y se palpa, de preferencia las acciones como se ven el cinematógrafo— nunca dejan de manifestar su duda de que 'meras palabras puedan lograr algo con la enfermedad'" (Freud, 1916 [1978], p. 15)⁷.

Si bien el auditorio, en su mayoría, era lego y la intención de Freud no era más que señalar su posición escéptica respecto a cierta conjunción posible entre lo tangible de la imagen y lo intangible de la función de la palabra, no deja de llamarnos la atención la utilización de las palabras "inculto", "ignorante" en referencia al público que asiste a una proyección. Tal vez un hecho mencionado en los diarios de época pueda aclarar la utilización de tales expresiones.

Podríamos esgrimir en defensa de Freud que lo que se proyectaba en el cine, seguramente llegado a Europa desde América⁸ eran películas de tortazos de crema, caídas, corridas, etc., pero para 1916 la cosa no era tan así. En Europa se hacían películas y una prueba de ello es la mención que Otto Rank hace en 1913 en su trabajo *El Doble* (Rank, 1913 [2004]) del film *El estudiante de Praga* (1913), e imaginamos que Freud vio esa película ya que la menciona en su escrito *Lo Ominoso* (Freud, 1919 [1978]).

El film, una muestra de los comienzos del expresionismo alemán, es una adaptación del *Fausto* de Goethe, fue escrita por Hanns Heinz y dirigida por Ewers y Stellan Rye y Paul Wegener. Quizás Freud, a instancias de Rank, asistió a la proyección y utilice los adjetivos que mencionamos, frente a las reacciones que provocaba en el público el efecto “ominoso” en la proyección.

Si bien hoy es necesaria cierta cuota de imaginación para pensar en la reacción de los asistentes frente a los “efectos especiales” de las películas de ese momento, los diarios de época refieren que el público se quedaba sorprendido y espantado con la aparición doble del actor principal en una misma escena. Se menciona que en el público se generaba cierta situación de espanto que se manifestaba en gritos, el no atreverse a levantar la vista, el taparse la cara con las manos. Creemos que los adjetivos de Freud responden a las impresiones que debe haberle causado la reacción de un público mucho más preparado para una obra de teatro que a la aparición de un universo más cercano al sueño.⁹



Las locas tentaciones de América: amor hollywoodense

Entrados los años 20 el psicoanálisis se puso de moda. Así es como no podía quedar excluido de la mira de Hollywood. Samuel Goldwyn, un magnate de la industria cinematográfica en crecimiento, devenido en productor independiente¹⁰, anunciaba en una nota al New York Times, a punto de embarcarse para Europa, su interés por hacer una película sobre el tema del “amor” y qué mejor que consultar al experto mundial sobre el tema, el Dr. Sigmund Freud. Se trataba de un proyecto típicamente hollywoodense donde desfilarían los grandes amantes de todos los tiempos comenzando entre las pirámides, por

Cleopatra y Marco Antonio, hasta aquellos días.

En la nota del diario se informaba que el Sr. Goldwyn viajaba a Europa con la idea de persuadir a Freud de que viajase a América a darle un impulso a los corazones de esa nación. Para ello contaba con la “princesca” suma de 100.000 dólares para que el creador del psicoanálisis se sumara al proyecto.

Si bien Freud estaba cobrando 20 a 25 dólares la hora de consulta según refiere Emilio Rodruigé (Rodruigé, 1996, p. 350) y esa era una oferta que no podía rechazar, la respuesta fue categórica y apareció publicada en titulares el 24 de enero de 1925 en el New York Times “Freud le dice que no a Goldwyn”.

Del episodio existe otra versión que cuenta Robert Marthe (1978). En un principio a Freud le interesó la propuesta, con su firma e intervención la “seriedad” de la cuestión estaría garantizada. A esto debía sumarse que las arcas de la *Verlag* (la editorial de la Asociación Psicoanalítica Internacional) estaban sin un peso y eso hacía más tentadora la propuesta. Se iniciaron las conversaciones y a poco de andar Freud advirtió su ingenuidad, así que inmediatamente renunció y se retiró del proyecto¹¹.

Europa, Europa

El 7 de junio de ese mismo año 1925, Abraham recibió la propuesta del productor europeo J. Neumann de hacer una película que ejemplificase los casos que el psicoanálisis trataba. Era el director del departamento cultural de la productora europea UFA quien hacía la propuesta. La oferta con menor sensacionalismo cautivó al psicoanalista berlinés, presidente en ese momento de la Internacional Psicoanalítica, que esa misma noche escribió una carta a Freud, conociendo el terreno donde se metía, e intentando de diferentes formas cautivar su interés.

El director de una importante compañía cinematográfica vino a verme con la intención de producir una película de popularización del psicoanálisis, con su autorización... No pienso decir que este tipo de cosa no es de mi agrado. Tampoco preciso explicar que semejante proyecto está de acuerdo con el espíritu de la época, y que ciertamente será ejecutado, si no con nosotros, por personas incompetentes. ...Tenemos en Berlín tantos analistas salvajes...¹² es evidente que existe una notable diferencia entre esta propuesta y la del americano Goldwyn. El proyecto es el siguiente: la primera parte servirá de introducción, presentando ejemplos sugestivos para ilustrar la represión, el inconsciente, los sueños, los actos fallidos, etc. El director, que conoce sus escritos se entusiasmó, por ejemplo, con la comparación que usted hace con el intruso, en las Cinco conferencias¹³ para ilustrar la represión y la resistencia. La segunda parte deberá presentar un destino humano a la luz del

psicoanálisis y mostrar cómo se curan los síntomas nerviosos... va de suyo... que le quedará a usted muy agradecido por cualquier sugerencia... (Freud y Abraham, 2005, s/d).

Dos días más tarde (el correo entre Berlín y Viena era eficiente), Freud no demora más que una hora luego de recibir la carta de Abraham en responder. Así el 9 de junio de 1925 escribe su opinión del tema, confirmando las sospechas del aquel: "...el famoso proyecto no me agrada... mi principal objeción es que no me parece posible hacer una presentación plástica mínimamente seria de nuestras abstracciones..." (Freud y Abraham, 2005, s/d).

Agrega que sería imposible impedirle a alguien que haga un film de este tipo, el único resguardo para la causa sería estar ajenos a toda realización. Y si bien reconoce que esta propuesta era mucho más seria que la recibida de Goldwyn le advierte a Abraham que en su entusiasmo había pasado por alto la cuestión central y era la razón por la que se los convocaba: "...lo que esas personas quieren pagar es obviamente la autorización. Y ésta sólo la pueden obtener de nosotros..." (Freud y Abraham, 2005, s/d).

Según entendía el asunto tenía enormes posibilidades de resultar anodino. Se negaría en consecuencia a dar su consentimiento por anticipado y si luego al revisar el guión lo encontraba positivo y útil daría su aprobación, pero quedaba clara su posición frente a cualquier intento cinematográfico: "No le negaré que preferiría que mi nombre no tuviera nada que ver con todo esto" (Freud y Abraham, 2005, s/d). Finalizaba la carta con una referencia a que en caso de un posible rédito económico "cedería gustoso mi parte a la editorial" (Freud y Abraham, 2005, s/d).

El invasor de Worcester

Para dirigir la película se había convocado a Georg Wilhelm Pabst de 40 años que había comenzado su carrera en 1919 y venía de dirigir *La calle sin alegría* que, estrenada ese mismo año, marcaría el ingreso al séptimo arte de una actriz en ascenso: Greta Garbo. Considerado por la prensa como un director de "realismo fantástico social" de base expresionista¹⁴, junto con Fritz Lang, se trataba de uno de los artífices del "nuevo" expresionismo alemán en el cine.

Abraham, intentando conseguir la aprobación de Freud, argumentaba en su carta, de la seriedad del proyecto con la inclusión de este director. Conocedor de su obra, había quedado impresionado con la imagen utilizada por Freud para presentar el funcionamiento de la represión en las conferencias en EE.UU. de 1909.

Freud en ese momento decía:

Quizás pueda presentarles una viva descripción de la represión y de su necesaria relación con la resistencia por medio de una grosera analogía derivada de nuestra real situación en este mismo momento. Supongamos que en esta sala de conferencias y entre el público, cuyo ejemplar silencio y atención nunca elogiaré lo suficiente, se encontrara alguien que, sin embargo, con sus exclamaciones, risotadas y movimientos distrae mi atención de mi cometido. Tengo que anunciar que no puedo continuar la conferencia; acto seguido, tres o cuatro hombres corpulentos de entre ustedes se levantan y después de una breve lucha expulsan del salón al interruptor. Así, entonces, él es "reprimido" y puedo continuar mi conferencia. Pero para que la interrupción no se repita, en caso de que el expulsado intente volver al salón, los caballeros que han cumplido mi deseo colocan sus sillas contra la puerta y establecen así una "resistencia" luego de conseguida la represión. Si ahora traducen en términos psíquicos las dos localizaciones involucradas como lo "consciente" y lo "inconsciente" tendrán ante ustedes una imagen bastante aproximada del proceso de la represión (Freud, 1909 [1986], p. 22).

Si bien este fue el argumento de Abraham para conseguir la aprobación de Freud, los efectos no fueron los esperados. Los ojos del maestro miraban desde otro lugar, y el haberle propuesto esa imagen como paradigma cinematográfico de lo que se esperaba hacer, no hizo más que reforzar su negativa con el proyecto viendo que la representación animada de un grupo de hombres agolpados con sus sillas contra una puerta, resistiendo el empuje de otro que intenta entrar, no sería más que una forma "chaplinesca" de mostrar sus ideas, transformándolas en un gran ridículo.

El mejor argumento para conseguir la aprobación del maestro se había convertido en la principal causa de su negativa y Freud era categórico: "...es imposible realizar una representación plástica de nuestras abstracciones..." como cité más arriba.

Freud reconocía que en eso Goldwin, en su propuesta, había sido más inteligente al atenerse a algo que él consideraba lo único representable con lo que trata el psicoanálisis: el amor.

Misterios de un alma/Conflictos de analistas

A pesar de las negativas freudianas el proyecto siguió adelante. En julio de 1925 Abraham enfermo decide tomar unas vacaciones en Wengen, desde allí, internado en una casa de reposo, sigue escribiendo a Freud intentando entusiasmarlo con el proyecto:

Sachs y yo pensamos contar con todas las garantías de que el asunto se llevará adelante de manera absolutamente seria, y creemos haber logrado en principio 'hacer representables' los temas abstractos. Cada uno de nosotros tenía una idea al respecto, que se han complementado de manera notable. (Freud y Abraham, 2005, s/d).

Como la enfermedad no cede, decide trasladarse a Sils para continuar su convalecencia, se aproxima el próximo congreso de la Internacional en BadHomburg y ha decidido concentrar todas sus fuerzas en la preparación del evento, delegando en Sachs las cuestiones del filme, aun así continúa escribiendo a Freud el 14 de agosto de 1925: “Temo que haya surgido algún inconveniente en el asunto del filme (aunque no sé, por lo demás, qué puede ser), pero los trabajos progresan felizmente y estoy seguro de que algún día usted coincidirá con Sachs y conmigo” (Freud y Abraham, 2005, s/d).

Pero las cosas no andaban bien, ese mismo mes la UFA anunciaba el comienzo del rodaje de una película de psicoanálisis sobre un caso del mismísimo Freud y en el New York Times se potenciaba la cuestión anunciando que era el vienés quien supervisaba la película. La publicidad hacía que la cosa se fuera de las manos debiendo reconocer Abraham: “en vista del anuncio que han publicado, lo mejor es no tener nada que ver con esa gente. Nosotros, en virtud de toda nuestra actitud frente a la Causa, estamos muy lejos del punto de vista de ellos” (Freud y Abraham, 2005, s/d).

El cortocircuito que la cuestión de la película había generado entre Viena y Berlín era evidente, para Freud los alemanes se habían embarcado en un proyecto que se les había escapado de las manos y ya no podían frenarlo. El furor cinematográfico invadía el castillo del psicoanálisis y Freud escribía de su malestar a Ferenczi el 14 de agosto de 1925, contándole donde los había llevado la cuestión del cine:

*...lo que pasa en las películas son estupideces. Por supuesto, la compañía que engañó a Sachs y Abraham puede no privarse de aducir ante el mundo mi consentimiento. Ya amonesté duramente a Sachs, hoy se publicó mi desaprobación en el NeueFreiePresse. Mientras tanto resulta que Bernfeld y Storfer están involucrados en otro emprendimiento similar. No les puedo impedir, que filmen parece tan inevitable como lo es el corte **page-boy**¹⁵, pero yo no me voy a hacer ese corte y no quiero que me arrastren a quedar vinculado con ninguna película (Freud en Caparrós, 1999, s/d).*

Abraham falleció, de un cáncer de pulmón, en navidad de 1925 sin ver la película que lo había distanciado de Freud¹⁶. Las últimas cartas muestran un desencuentro mayor pues Storfer, psicoanalista vienés encargado de la *Verlag*, la editorial de la Internacional, había escrito un artículo en el diario austríaco en el cual criticaba fuertemente la película. Bernfeld, otro psicoanalista vienés, junto con Storfer habían elaborado un guión para otro film y andaban ofreciéndolo a otras compañías

cinematográficas. Trataron de incluirlo a Abraham en el proyecto pero este se negó aduciendo el compromiso adquirido con la UFA que prohibía a la Internacional y menos a la *Verlag* patrocinar oficialmente ninguna otra película de psicoanálisis por los siguientes tres años.

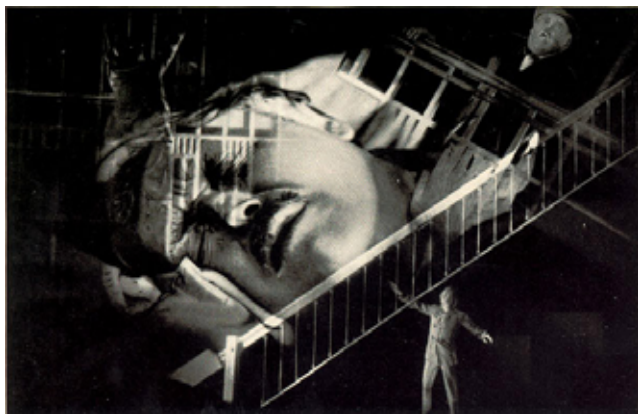
Las últimas cartas entre Freud y Abraham se muestran teñidas por el cortocircuito cinematográfico. Abraham escribe manifestando su queja y desagrado por las actitudes de los analistas vieneses. Esto al maestro le pareció demasiado, a lo que Abraham le respondió con una carta en la que enumeraba todas sus críticas recordándole lo acertadas que habían sido sus opiniones en cuanto a los casos Jung y Rank. Freud responde diciéndole que no había razón para que estuviera siempre acertado, pero que no tendría inconvenientes en reconocerle nuevamente sus argumentos si su opinión era correcta. La correspondencia entre ambos quedó interrumpida en este punto.

La película fue estrenada un mes después de la muerte de Abraham, el 24 de enero de 1926. Con una hora quince minutos de duración sus actores principales eran Werner Krauss como el neurótico Profesor Mathias (que venía de actuar con Greta Garbo en *La calle sin alegría* y consagrado en *El gabinete del doctor Caligari*) y el inmigrante ruso Pawel Pawlow en el papel del psicoanalista Dr. Orth, con una actuación tan convincente que luego del estreno de la película fue invitado por analistas norteamericanos a una gira de conferencias sobre psicoanálisis. Con la compra de la entrada se entregaba un escrito de Sachs, allí se explicaba cómo entendía el psicoanálisis los actos fallidos, los sueños, la neurosis y su tratamiento, finalmente se incluía un reconocimiento al fallecido Dr. Karl Abraham.

Si bien la estética psicoanalítica fue arrasada con la marxista, ya que un mes después del estreno, la presentación de *El acorazado Potemkin* fue tan impresionante que no dejó espacio para que se hablara de lo anterior, la *première* de aquella noche de enero en el Gloria Palais de Berlín fue un suceso y las críticas alemanas fueron positivas. El *Berliner Morgen post* proclamaba que “el principal problema era traducir los sueños y cuestiones fantásticas... cosa que Pabst concretó con maestría”, y el *Kinematograph*, ponderó: “la resolución técnica de las secuencias oníricas como ‘una gloria de la cinematografía alemana’”.

Del otro lado del canal de la Mancha, impregnada por cierto prejuicio a lo germánico, la prensa inglesa mostraba su sorpresa de que una película de esa índole fuera autorizada por el presidente de la Internacional, calificaba el filme como “una maniobra desesperada de

Freud para obtener en los sectores populares la difusión que sus teorías no habían conseguido en el ambiente científico”. En respuesta, antesala de lo que se vendría en las próximas décadas, la publicación alemana *El escenario mundial* defendía la película: “Un intento de mostrar la esencia del psicoanálisis a través de un ejemplo en una película no es en modo alguno un extraño afán de popularidad como pretende cierta gente. ‘Misterios de un alma’ es algo extraordinariamente prolijo y por lo demás muy cautivante”.



Final

La propuesta norteamericana de Goldwyn buscaba en la inclusión de Freud la dosis que toda “película de Hollywood” necesita para fascinar al espectador: si el psicoanálisis era moda, hacer una película sobre el amor con la venia de su creador era un éxito comercial asegurado. Freud advertido de la posible visión norteamericana de los hechos decidió no embarcarse en la propuesta. Abraham coincidía con Freud en cuanto a los peligros de la vulgarización del psicoanálisis al ser llevado al cine, pero consideraba que los fines últimos de *Misterios de un alma* eran diferentes a la propuesta anterior, la UFA no pretendía comercializar el psicoanálisis sino difundir sus fundamentos y su técnica. Se inauguraba así una discusión que aún hoy sigue pendiente ¿es posible hacer una película de psicoanálisis sin banalizar la teoría? Si fuera así ¿qué es lo que se exhibiría? Y ¿cuál su valor cultural?

Quizás esta última sería una pregunta de fácil respuesta y la razón por la que rescatamos *Misterios de un alma* sin dudar, se trata claramente del espejo de una época, ese lugar donde lo cotidiano de un tiempo se muestra. Agreguemos aquí que si hay algo que urde, engancha al espectador, es porque la presencia de lo íntimo toca el fantasma personal de cada uno.

La pregunta sigue en pie con la vigencia del cine como el arte por excelencia del siglo XX: ¿qué es lo que se muestra del psicoanálisis en una película de psicoanálisis? ¿Es posible la convergencia entre el escenario de lo inconsciente y la pantalla cinematográfica? ¿Cómo? Hubo una primera respuesta, pero cerró toda posibilidad de hacer trabajar la pregunta, es la amenaza en la que tanto Freud como Abraham se vieron involucrados: ¿cómo representar el psicoanálisis en un film sin que se vuelva absurdo? Freud que solo pudo ver en el cine corridas y caídas, consideraba imposible la idea de figurar visualmente sus aportes teóricos, solo veía la ridiculización de sus desarrollos, y así sostuvo la idea de que no se podrían filmar las abstracciones con las que el psicoanálisis trabaja.

Por otro lado Abraham, seguramente atraído por el cine, intentó convencer a Freud de su punto de vista pero sus esfuerzos fueron inútiles. Frente a la reiterada insistencia de su discípulo por llevar el proyecto adelante el vienés simplemente optó por presentarle sus objeciones, establecer su punto de vista y desvincularse de esta y toda otra película que pudiera hacerse de psicoanálisis.

Ambos estaban atrapados por un paradigma similar que producía la misma respuesta equivocada. Pues frente a la pregunta por las relaciones posibles entre lenguajes tan disímiles, la respuesta fue la de encontrar una cierta comunión donde lo propio del psicoanálisis debía quedar reducido a la expresión cinematográfica. La vigencia del axioma que imponía al psicoanálisis expresarse en términos cinematográficos, negaba la posibilidad de reconocer lo específico de ambos lenguajes y encontrar, si los hay, puntos de cruce.

Se trata entonces de sostener que son dos campos que no pueden tocarse, entonces: ¿cómo filmar un acto fallido?, ¿cuán aburrida se tornaría la filmación de una sesión para el ritmo de comunicación filmográfico? La respuesta la observamos en los hechos: en las películas y series donde el psicoanálisis hace su presentación, el analista y la teoría en general aparecen ligados a estereotipos estéticos donde lo que se privilegia es el relato en un ritmo de sucesos, en una sucesión de diferentes imágenes con hincapié en un hecho que responda a la forma de comunicación cinematográfica, valgan como ejemplo dos clichés clásicos: el analista que toma notas cuando sabemos lo distractivas que son para la escucha, el diván como elemento decorativo del consultorio y no como un hecho real de la transferencia.

Como las abstracciones psicoanalíticas no son representables en imágenes, no hay posibilidad de reunión estos dos campos. Se parte de la idea de que la teoría debía

ser representada, sosteniendo este argumento en cierta pretensión *todista* propia de la psicología más que del psicoanálisis, donde se le exige a la imagen la representación de un “todo” y nada pudiera dejarse librado a la creación del espectador.

Trampa de lo imaginario/simbólico que abre a lo efectivo de la práctica del psicoanálisis que obtiene su lugar en tanto lo real se hace presente, por el déficit de lo imaginario simbólico. O para decirlo de otra manera: si hay un lugar por donde el psicoanálisis legitima su práctica es en tanto las palabras, el mundo simbólico representacional, es deficiente para con lo real humano.

Así es posible reformular la pregunta: ¿qué es lo que el cine puede hacer presente del psicoanálisis? Si hay algo propio del psicoanálisis es el corte, ese trazo que genera una superficie, ese efecto sobre un discurso que hace lugar a la aparición de lo que no estaba. ¿Dónde aparece esto en el lenguaje cinematográfico?

Quizás se trate de ir a la imagen sin la exigencia de pretensión explicativa llenadora de significación propia de la necesidad discursiva del argumento cinematográfico. Entonces se hará presente el agujero de lo real en la imagen, el punto donde lo imaginario no tiene elementos para

representar eso que sin embargo se muestra. Se genera un lugar, un espacio donde se podrán advertir ciertos cortes que podríamos llamar silencios de la comunicación fílmica, donde lo propio del psicoanálisis hace su aparición, la escena en ese lugar donde la imagen muestra cierta la ambigüedad.

Ya no se trata de la imagen sino de la mirada y bien podríamos reflexionar de cómo la primera puede llevar a la segunda a excursiones lejanas. Valga como referencia la reflexión que hace Lacan en el seminario de la Ética para diferenciar en lo psíquico las cosas mudas de lo que no tiene relación alguna con la palabra:

Hay algo que pueda plantear una pregunta más acuciante, más sobrecogedora, más trastocante, más nauseabunda, más hecha para arrojar en el abismo y la nada a todo lo que pasa ante él, que la figura marcada por esa sonrisa de la que no se sabe si es de la más extrema perversidad, o de la necedad más completa que la de Harpo Marx? (Lacan, Seminario VII, versión inédita)

¿No será ese el punto de cruce, que el psicoanálisis ante el deber ético de hacer lugar a lo que no tiene relación con la palabra, puede mirar al cine, el que con su memoria nos ofrece una reserva de ilustraciones inéditas?

Referencias

- Cabado, G. (2012) *Blogspot La carne del decir*. Disponible en: http://rumorosa.blogspot.com.ar/2012_04_01_archive.html
- Caparrós, N. (1999) *Correspondencia de Sigmund Freud*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Clark, R. (1985) *Freud el hombre y su causa*. Buenos Aires: Planeta.
- Freud, S. y Breuer, J. (1895 [1980]) “Estudios sobre la histeria” en *Obras Completas. Tomo V*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1900 [1980]) “La Interpretación de los sueños” en *Obras Completas. Tomo V*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1916-17 [1978]) “Conferencias de Introducción al psicoanálisis” en *Obras Completas. Tomo XV*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1919 [1978]) “Lo Ominoso” en *Obras Completas. Tomo XVII*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. y Abraham, K. (2005) *Correspondencia completa*. España: Editorial Síntesis.
- Jones E., (1981) *Vida y Obra de Sigmund Freud*. Buenos Aires. Ed. Paidós.
- Kaufmann, P. (1996) *Elementos para una enciclopedia del psicoanálisis, el aporte freudiano*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. *La ética del Psicoanálisis*. Seminario de 1959-1960. Traducción inédita de R. Rodríguez Ponte para uso interno de E.F.B.A.
- Marthe, R. (1978) *La Revolución Psicoanalítica*. México: Fondo Nacional de Cultura.
- Rank, O. (1913 [2004]) *El Doble*. Buenos Aires: JCE Ediciones.
- Reik, T. (1965). *Treinta años con Freud*. Buenos Aires: Hormé.
- Rodríguez E. (1996) *El siglo del Psicoanálisis*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Trezezamsky, J. (2013) “Freud de la butaca al cine” en *Historias del psicoanálisis, relatos, datos y curiosidades que rondan al psicoanálisis*. Disponible en: <http://historiasdelpsicoanalisis.wordpress.com/2013/07/31/freud-de-la-butaca-a-la-pantalla/comment-page-1/#comment-134>.

Zimmerman, D. (2001) "Freud y el cine" en *Letra Viva. Imago Agenda*. Disponible en: <http://www.elsigma.com/cine-y-psicoanalisis/freud-y-el-cine/903>

¹ La fecha de publicación de este trabajo no es exacta, tomamos la que refiere James Strachey en el prólogo a las *Obras completas* de Sigmund Freud. *Tomo II*. Buenos Aires: Amorrortu, 1980, p. 10.

² Los datos no son precisos, ninguno de los biógrafos menciona día ni película a la que asistieron pero una carta de Freud a su familia en "Cartas de viaje" fechada el 2/9/09 hace mención a que el día anterior por la noche había asistido junto con sus compañeros a una *varieté* con *moving pictures*.

³ El poco interés de Freud por el cine es posiblemente la razón por la cual sus biógrafos no consignan a que película asistieron. José Trezezamsky (2013) en su trabajo "Freud de la butaca al cine" informa que se trata de un tiempo en que W. D. Griffith era el productor estrella en películas de 15 minutos promedio y comenzaban a aparecer los tortazos con crema en la cara como gag repetido. Las películas estrenadas ese año en Nueva York y que podrían tener las escenas que menciona Jones fueron: *The cowboy millionaire* (western), *The hessian renegades* (Independencia Norteamericana), *The red man's view* (western), *Ben gets a duck and is ducked* (Ben Turpin, actor de época interpreta el papel de un joven hambriento que ve un pavo recién cocinado y trata de comérselo), y una estrenada dos años antes y que no se sabe si se mantenía en cartel pero puede haber sido de interés de Freud: *A curious dream*, donde trabajaba Mark Twain, escritor admirado por Freud y cuyo tema es el sueño.

⁴ Recordemos cierta historia, mencionada por Lacan en *La cosa Freudiana*. En el texto menciona haber escuchado de boca de Jung que entrando a puerto, Freud le dijo: "no saben que les estamos trayendo la peste".

⁵ La cosa no parece haber ido por donde esperaba, en la carta que citamos a su familia del 2 de septiembre de 1909 menciona además que las consultas con que había fantaseado y el dinero que iban a dejarle habían quedado en su imaginación ya que su estada en el continente nuevo pasaba totalmente inadvertida.

⁶ Theodor Reik comenta: "... a Freud no le atraían mucho las películas, solo le interesaban las geniales pantomimas de Charles Chaplin" (*Treinta años con Freud*. Bs. As.: Editorial Hormé, 1965, p.14.). Trezezamsky en su trabajo refiere una carta de 1931 de Freud a Ivette Guilbert, cantante de época, donde afirma que su gusto por Chaplin radicaba en que éste siempre representaba un mismo papel, el del pobre y débil al que las cosas terminan saliéndole bien. Pensaba que para hacer ese papel debía recordar sus orígenes llenos de privaciones, admirando Freud al actor que recurre al archivo de su memoria para rescatar los elementos que le permitan representar sus personajes.

⁷ Esta es la traducción versión Strachey de la edición Amorrortu; en la versión Biblioteca Nueva de López Ballesteros puede leerse: "Los que rodean al enfermo, poco ilustrados, sólo admitirán las bondades de un tratamiento que presente efectos visibles y tangibles como los que se ven en el cinematógrafo"

⁸ Agreguemos que Lacan luego de su comentario de los deseos de Freud de infectar América, añade que la peste saca boleto de ida y vuelta y que la *ego psychology* contraataca.

⁹ Lo ominoso tiene su efecto en el film en tanto en lo cotidiano se produce la inesperada aparición del "otro" que no es más que un doble del protagonista. Balduin, un joven estudiante sin recursos, rescata a una joven aristócrata de morir ahogada. Inmediatamente se enamora de ella, pero no tiene dinero para pretenderla. Sentado y pensado en la muchacha en su pobre habitación de estudiante, se le aparece por sorpresa un viejo, Scapinelli (llama la atención cómo la representación de éste se acerca a la imagen del judío en el imaginario antisemita de principios de siglo en Europa), que por una bolsa de dinero le hace la oferta de comprarle lo único que hay en la habitación del joven. Éste sin pensar y mirando a su alrededor acepta inmediatamente el trato sin advertir que lo que vende es lo único que hay en el cuarto y no ve: su imagen reflejada en un espejo. El trato está hecho y no hay vuelta atrás, el Diabolo encarnado en Scapinelli se ha apoderado de su alma. El estudiante cree haber logrado su meta y va en busca de su amada. Al llegar se encuentra con la novedad de que la joven, hija del conde Schwarzenberg, está prometida a un primo, el barón Waldis. La cuestión deberá dirimirse en un duelo de espadas. Pero el padre de la joven pide a Balduin, famoso espadachín de Praga, que evite el duelo. El joven por amor a la muchacha acepta el pedido y concurre al campo de honor solo para cumplir con el formalismo, pero al llegar al lugar se encuentra con su doble que empuña una espada ensangrentada, el duelo ya se ha realizado. A partir de ese momento el doble persigue a Balduin quien en un intento final de huida dispara contra aquello que no hace sino llevarlo a su propia muerte.

¹⁰ Un dato curioso. Nacido con el nombre de Schmuel Gelbfisz en Polonia, luego pasó a llamarse Samuel Goldfish en Inglaterra, y recién en 1916 pasó a llamarse Samuel Goldwyn al incorporarse a la recientemente nacida industria cinematográfica. Samuel, creó junto con los hermanos Selwyn la *Goldwyn Pictures*, cuyo nombre era una condensación de los apellidos de los socios: Goldfish y Selwyn. En 1924 la Goldwyn había sido comprada por la Metro y Samuel continuó en el mercado como productor independiente, por lo que si bien la famosa empresa lleva su apellido nunca tuvo participación más que con su nombre en la *Metro Goldwyn Mayers*.

¹¹ Ésta no fue la primera vez que América tentaba locamente con sus dólares las alicaídas finanzas de Freud. El año anterior había recibido otra propuesta de Randolph Hearst, el inspirador del *Citizen Kane*. Dos jóvenes Leopold y Loeb habían realizado en Chicago un robo que se conoció como "el crimen perfecto" pero finalmente fueron descubiertos y sometidos a un sensacional proceso judicial. Sus parientes adinerados hicieron todo lo posible por salvarlos de la pena capital pero fue imposible. Entre las cosas que la familia realizó fue la de enviar un telegrama a Freud que rezaba: "Ofrecimiento de 25.000 dólares, o cualquier otra cifra que Ud. proponga, venir a Chicago a psicoanalizar a los criminales". Se trataba de que la intervención de Freud convenciera al tribunal que los dos jóvenes no debían ser ajusticiados. La propuesta fue aún más tentadora: la adinerada familia norteamericana sabía de los difíciles momentos por

los que pasaba Freud ese año ya que había pasado por las operaciones de cáncer en su maxilar inferior y las adaptación al “monstruo”, como llamaba Freud al aparato que se le había diseñado Pichler para que pudiera hablar, así que ofrecían fletar un barco especial para que realizara el viaje en mejor situación. La respuesta de Freud fue precisa: “recibí su telegrama con retardo a causa de un error en la dirección”, “imposible dar opinión autorizada acerca de las personas y de un hecho del que solo tengo informes periodísticos careciendo de oportunidad para un examen personal” declinando la posibilidad de viaje por cuestiones de salud.

¹² En 1923 se hizo otra película, *La película del inconsciente*, asesorada por Kronfeld, un analista silvestre, que había alarmado mucho a Abraham.

¹³ Se refiere a la primera conferencia de las que dictara en 1909 en Worcester. EE.UU.

¹⁴ Nota del New York Times del 21 de diciembre de 1924.

¹⁵ La moda *page-boy* cuyo nombre refiere a la forma que usaban el pelo los *pages* ingleses, fue un corte adoptado por las mujeres en los años 20. Se trataba de una propuesta absolutamente nueva, pues se proponía usar el cabello corto a diferencia del típico cabello femenino adornado con rodets y trenzas. Rápidamente adoptado por actrices se transformó en un ícono de la emancipación de la mujer. Podría asimilarse al corte a la *garçon*, pero algunas fuentes lo diferencian en que era un poco más largo que aquel. Nos preguntamos por qué la alusión freudiana, tal vez responda a su opinión sobre esta moda femenina, o tal vez la referencia sea deliberada por su remisión al corte de pelo con que Cleopatra es representada, siendo ésta uno de los personajes de la película sobre el amor que quería hacer Samuel Goldwyn.

¹⁶ Rodrigué se pregunta por la historia que se ha escrito en la literatura psicoanalítica sobre los motivos de su muerte. Teñido por el prejuicio de lectura respecto a las “fases de la sexualidad”, propuesta de Abraham a Freud para leer la sexualidad infantil, se nos informa que los motivos respondían a una espina de pescado tragada inadvertidamente que se incrustó en un bronquio y causó una infección purulenta. Lo cierto es que en octubre de ese año entró en escena como médico de Abraham un otorrinolaringólogo berlinés conocido en el mundo del psicoanálisis de aquellos tiempos: Whilhem Fliess, quien parece haber operado el 26 de ese mes a Abraham de una infección biliar. Jones en su biografía sostiene que la operación aceleró la muerte de Abraham.

El acto violento como restaurador del semblante viril: deseo homoerótico amenazante en el film *La León*

La León | Santiago Otheguy | 2007

Santiago Peidro*
CONICET - UBA

Recibido: 01/06/2014; aceptado: 28/07/2014

Resumen

A partir del análisis del film argentino *La León* (Otheguy, 2007), el objetivo de este escrito es indagar la irrupción de la violencia cuando se torna necesario sostener los semblantes que aseguran una identidad masculina heterosexual que se percibe amenazada. Esta propuesta descansa en la hipótesis de que el acto violento aparece como una forma posible de restituir el poder reducido del semblante viril. Así, el acto violento reincorpora al sujeto a un código socialmente compartido que le permite evitar la amenaza desestabilizadora, que en el film propuesto, se encuentra caracterizada por un deseo homoerótico que se torna imposible de asimilar para el personaje que lo agencia. Un deseo que va más allá de los límites permitidos por el Ideal viril.

Palabras clave: violencia | homoerotismo | virilidad | cine argentino

Abstract

Considering the Argentinian film *La León* (Santiago Otheguy, 2007), the aim of this work is to investigate the emergence of violence when the semblances that guarantee the heterosexual masculine identity seems to be threatened. The *proposed* research is based on the *hypothesis* that *suggests that the violent act emerges as a possible way to restore the reduced power of the virile semblance. Therefore, the violent act in La León, reintroduce the agent of that violence into a socially shared code that allows him to avoid the unstable threat, which is characterized by an homo erotic desire that becomes impossible to assimilate for the agent. A desire beyond the limits permitted by the virile ideal.*

Keywords: violence | homoeroticism | virility | Argentinian cinema

1. Introducción

La propuesta de este trabajo se sostiene, por un lado, en la definición de semblante que brinda Jacques-Alain Miller (2002), quien afirma que éste no opone una verdad a una apariencia, sino que lo que vela es aquello irrepresentable para un sujeto. Por otro lado, en la tesis sostenida por Jacques Lacan, quien sostiene que “lo que hace que la imagen se mantenga es un resto” (1972-1973 [1992], p.14). Es decir, una imagen totalizante o una identidad se construyen en base a un Ideal que es soporte de semblantes imaginarios que permiten crear un

conjunto. Este último, para configurarse como tal, debe dejar excluido un resto, segregando así la alteridad, la sexualidad no heteronormativa en este caso. Aquello que define al conjunto de hombres heterosexuales, al mismo tiempo define el elemento externo que es leído como un Otro cuya modalidad de goce se torna insoportable y amenazante, produciendo una homofobia como respuesta. Eso que no se soporta no implica, como podría suponerse, la identidad diferente del Otro, una identidad disidente respecto de lo normativo, su imagen; sino la suposición de la existencia de un Otro goce fantaseado como ilimitado, carente de privación alguna.

* santiagopeidro@gmail.com

Por último, este trabajo descansa también en la tesis de la filósofa norteamericana Judith Butler, quién plantea que “la realidad de las identidades heterosexuales es constituida de un modo performativo mediante una imitación que se coloca como el origen y el fundamento de todas las imitaciones” (2000, p. 99).

2. Identidades en el cine argentino

El cine argentino tuvo desde sus inicios la función clave de favorecer la construcción de una identidad nacional. El criollismo organizó un universo imaginario que caracterizó a la literatura desde 1880 hasta poco después de 1910 y abasteció de ficciones a la cinematografía argentina, por lo menos, hasta fines de la década del '40. Todas las producciones criollistas, proveyendo de elementos de identidad tanto a nativos como a inmigrantes, buscaron responder el interrogante sobre el ser argentino que intentaba definir una identidad común a los habitantes de la nueva nación.

El imaginario criollista basado en la representación de íconos pampeanos como símbolos de la argentinidad y del culto nacional al coraje, se incorpora a la vida cotidiana de los argentinos cumpliendo una función de igualdad cultural, e inclusión social. El cine criollista se articula en relación a un Ideal que guía a los habitantes de la nueva nación en su ingreso al lazo social, organizando un mundo de ideas moralmente dicotomizadas: el campo, como espacio idílico se opone a la depravación de la ciudad. La valentía, el coraje y la honradez se levantan como valores supremos que caracterizan a los héroes y los diferencian de los indignos. El gaucho (*Nobleza gaucha*, Cairo, Gunche y de la Pera, 1915; *Juan sin ropa*, Benôit, 1919; *Perdón Viejita*, Ferreyra, 1927; *Juan Moreira*, Moglia Barth, 1948) y el trabajador (*Prisioneros de la tierra*, Soffici, 1939; *Las aguas bajan turbias*, Del Carril, 1952) personifican los valores positivos de un mundo en el cual el trabajo, la solidaridad y la honestidad configuran las características del buen argentino.

3. La León

El film aquí abordado alude a ciertos tópicos criollistas, poniendo en primer plano la cuestión identitaria. Esta producción franco-argentina pone en crisis la idea de masculinidad, impugnando aquellos imaginarios culturales que la describen desde una ideología hegemónica¹. La

película propone una búsqueda identitaria al tiempo que cuestiona los instituidos culturales de una identidad disidente u homosexual². La no correspondencia entre el artículo femenino “la” y el sustantivo masculino “león”, que componen el título del film, remite ya de entrada a una imposibilidad de adecuación.



En medio de la naturaleza salvaje y solitaria de una isla del Delta del río Paraná, en la costa de Argentina, donde no hay más que la pesca y la tala de juncos como recursos para ingresar dinero, es que sucede esta historia. En estas islas el tiempo transcurre muy lentamente. Los planos fijos apenas capturan el movimiento del agua, las canoas y las hojas de los árboles. *La León* fue filmada en blanco y negro y los colores grises predominan en cada secuencia. El relato no ofrece muchos diálogos y las situaciones que suceden son cotidianas pero no insignificantes, ya que en cada una de ellas se pone en evidencia la tensión que existe entre los dos personajes principales: Álvaro (Jorge Román) y “El Turu” (Daniel Valenzuela). El primero vive en una casa humilde en una de las islas. Gana dinero para vivir modestamente talando juncos y reparando libros para la biblioteca del pueblo. El Turu es quien maneja el barco ómnibus que permite la entrada y salida al pueblo costero. Su personaje es el encargado de cartografiar las identidades existentes en esa región. Tal es así, que Álvaro adquiere un estatus de marginal por su amor por los libros y de “puto”, por no habérselo visto nunca con una mujer. Además, existen los misioneros, a quien desde el discurso de El Turu se los construye como la otredad amenazante por ser ladrones y ocupar tierras que no les pertenecerían. Solo existe un único vínculo entre esta esquina perdida en la inmensidad del río y el pueblo: *El León*, el pequeño barco colectivo conducido por El Turu.

No es la intención aquí realizar un análisis semiótico exhaustivo del film, sino que, resumidamente, y por lo que detallaré a continuación, lo que nos interesa destacar es cómo este texto narra el modo a partir del cual el semblante viril de El Turu se ve amenazado por un deseo homoerótico que le resulta imposible de representarse desde la virilidad que sostiene, y que se le presentifica de modo acechante desde la otredad personificada por Álvaro.

4. Masculinidades

Como afirmábamos al comienzo con Butler, las identidades son constituidas performativamente mediante imitaciones de prácticas que no tienen un origen en sí, sino que adquieren valor en su misma iteración. Esto se evidencia en el imaginario criollista, donde “el ser argentino” es construido *ex nihilo*, a fin de homogeneizar la diversidad de nativos, inmigrantes y criollos. La identidad heterosexual masculina de hombre corajudo, valiente y trabajador es reforzada por prácticas que van afianzando esos semblantes de virilidad en permanente reproducción. Históricamente, los filmes argentinos que responden al imaginario criollista, presentan como héroes a hombres trabajadores de la tierra, los frigoríficos, los yerbatales, valientes domadores de caballos, conquistadores de mujeres y patriotas que combaten a los indios afianzando la identidad nacional. *La León* presenta un personaje que responde a muchas de esas características. El Turu maneja el barco más grande de la isla con un motor que se hace oír de modo intrusivo en varias escenas, es un personaje construido como el macho portador del semblante fálico más vistoso y ruidoso de toda la región. En una de las primeras escenas del relato, transcurridas en el velorio de un trabajador, se oye un motor acercándose, al tiempo que la voz de un personaje en *off* dice: “ese es el ruido del León”. Posteriormente vemos el barco que avanza, movilizandole la quietud del agua, rompiendo el silencio y arrinconando a la pequeña canoa de Álvaro contra la orilla. El Turu es además el director técnico del equipo de jóvenes futbolistas del lugar, siendo él mismo jugador en otro equipo. Es el encargado de hablar en las reuniones sociales representando a la comunidad, es un hombre que baila con mujeres en fiestas y que se junta a beber alcohol con otros varones. Un personaje que respondería en principio a los cánones del héroe criollista: trabajador, heterosexual, digno de respeto, valiente, líder y protector de las tierras locales contra la presencia desafiante de los misioneros. Hasta aquí, nada novedoso. Los semblantes de

la virilidad son reiterados, como sostiene Butler, siendo el yo, un sitio de repetición, que solo alcanza la apariencia de identidad a partir de una cierta repetición de sí mismo.



Efectivamente, el semblante fálico de macho que se actualiza constantemente en el relato, remite a la significación de fortaleza y poder. Se trata de un semblante viril que da cuenta de que “es por la invención de un parecer que se sustituye al tener, para protegerlo por un lado y enmascarar la falta” (Lacan, 1958, p. 674). Lo que vela el semblante es una falta estructural, un tener ilusorio, que en palabras de Butler podría leerse como “una imitación que no tiene original” (2000, p. 99). Así, para garantizar que un hombre sea tal cosa, resulta necesario un semblante viril que se cristalice y repita constantemente.

Esta noción de masculinidad, carente de un original, junto con la que sostiene la constitución de la virilidad desde una reiteración imaginaria de prácticas y semblantes, puede leerse también en otro texto de Lacan. Allí, el autor hace uso de la lógica para sostener lo siguiente:

- 1- un hombre sabe lo que no es un hombre.
- 2- los hombres se reconocen entre ellos por ser hombres.
- 3- “yo afirmo ser un hombre, por temor a que los hombres me convenzan de no ser un hombre” (1945, p. 203).

Resulta crucial entender que “estos tiempos de la identificación no parten de un saber sobre lo que sería ser un hombre, sino que parten de lo que no es un hombre” (Laurent, 1999, p. 33). En otras palabras, no parten de un original, de una esencia de masculinidad. Esta identificación no dice nada del *ser* de la masculinidad o la hombría, se trata en cambio de la configuración de un conjunto, en el cual prácticas y códigos se comparten dando la ilusión de existencia de una instancia previa fundacional del mismo. Pero como señalábamos antes con Lacan, es a partir de ubicar a un Otro por fuera del conjunto que se logra dicha

sensación e ilusión de unidad, de imagen cerrada. Así, la frase final del último punto de los tres citados: “por temor a que los hombres me convenzan de no ser un hombre”, incluye la novedad recién subrayada. Esta última frase está fundada en un rechazo: “un hombre sabe lo que no es un hombre pues no goza como yo” (Laurent, 1999, p. 33). Su goce es Otro y lo que este film enseña es que la presencia latente de ese goce Otro encarnado en Álvaro se torna insoportable para la afirmación de la propia identidad heterosexual de El Turu, en tanto despierta precisamente aquello que en la iteración de los semblantes viriles queda obturado constantemente. Ya veremos de qué manera.

5. Mirada *queer*

Si con la descripción hecha hasta aquí podríamos ubicar al héroe de este film dentro del imaginario criollista, el film puede ser leído, considerando el desarrollo de la narración, desde una lógica *queer*³, siendo que un aspecto fundamental del proyecto teórico *queer* es la desestabilización de las construcciones normativas de sexualidad y género, que se presentan en cambio, de modo inestable.

Ahora bien, a lo largo de la historia del cine no solo argentino, los personajes homosexuales han sido generalmente englobados en por lo menos tres paradigmas: enfermos, villanos o afeminados (Peidro, 2012). Pero el personaje de Álvaro en *La León* se resiste a cualquier categorización y por ende, no puede ser ubicado fácilmente como fuera del conjunto de hombres para su segregación.

Una de las primeras escenas del relato muestra a Álvaro intercambiando miradas con un hombre que toma sol en un velero. Inmediatamente lo vemos tener relaciones sexuales con él. Pero todas las escenas posteriores lo mostrarán como uno más de la comunidad y del grupo de los hombres. Aparecerá jugando al fútbol y dando indicaciones a los futbolistas más jóvenes también. En otras escenas, la narración lo presenta trabajando duro y bebiendo alcohol a la par de los demás. La mirada de El Turu operaría como un patrullero encargado de controlar el sexo-género de los hombres de la comunidad (la cámara se encarga de subrayarlo con largos planos de este personaje mirando detenidamente a Álvaro) que se ve confrontado por el hecho de que Álvaro participa de las convenciones viriles, pero portaría además un agregado, ese Otro goce fantaseado como ilimitado, que lo distanciaría del resto. En varias oportunidades, frente a situaciones diversas, como cuando se ve la canoa de Álvaro agujereada por el agua, El Turu lo interpela diciéndole: “si te viera tu viejo...” ofreciendo en varios niveles de sentido

la idea de un hombre que no ha seguido el camino de su padre, un descarriado de la virilidad.

6. La violencia restituye el semblante

Miller (2002) caracteriza al semblante como una categoría que se opone a lo real⁴. Es justamente en el momento en que este velo deja deslizar aquello imposible de representar, que la violencia resulta la única salida posible para restituir el equilibrio perdido, para restablecer el semblante viril jaqueado. A lo largo del relato, la perturbación de El Turu frente a la presencia de Álvaro se va incrementando cada vez más, enfrentándolo a sus propios deseos irrepresentables.



Es una secuencia en especial la que muestra con claridad el deseo homoerótico de El Turu y cómo éste trasciende sus límites subjetivos. Ambos personajes están jugando un partido de fútbol. Álvaro juega de delantero y está esperando que le llegue la pelota en el área rival. La cámara toma en un plano más cerrado a El Turu marcando de atrás a Álvaro. Apoya la parte delantera de su cuerpo contra la parte trasera de su rival, lo agarra de atrás, se mueven juntos, vuelven a separarse, El Turu vuelve a tomarlo de atrás. El contacto ejercido, la fricción de esos cuerpos no es solo consecuencia de la marca proferida sobre el adversario, incluye además un roce corporal sostenido activamente por El Turu, que se resignificará en la escena siguiente. El plano que le sigue es de Álvaro, de espaldas, desnudo. Se está duchando luego del partido. Ambos están solos en el vestuario de hombres. El plano siguiente muestra a El Turu frente al espejo, donde se lo ve reflejado también a Álvaro, desnudo, en profundidad de campo. El Turu se está peinando y terminando de vestir. Mira fugazmente la desnudez de su rival. El espejo refleja luego a ambos personajes en la misma imagen, compartiendo un deseo que rápidamente es censurado por el conductor de

El León, que sale de escena dejando solo a Álvaro, que se ha dado vuelta para ver la partida de su adversario.

Las escenas subsiguientes dividen las aguas de cada personaje: la primera captura a El Turu al frente de una reunión con una copa de vino en la mano, dirigiéndose a la comunidad cual líder. La siguiente muestra a Álvaro trabajando en el monte y espionando a otro trabajador que se está bañando en el río. Luego, en una escena posterior, fundamental para la argumentación aquí expuesta, se ve a El Turu con un amigo bebiendo alcohol en una cantina. Llega Álvaro y se queda en la barra del local esperando ser atendido:

El Turu— (a Álvaro) ¿Vos sos puto, no?
Amigo— Dejalo...
El Turu— (a Álvaro) ¡Che, a vos te hablo!

Álvaro permanece de espaldas. Vemos su rostro en primer plano totalmente imperturbable.

El Turu— (al amigo) Este es puto. ¿Alguna vez le viste a alguna mina? Es puto este, seguro.
El Turu— (a Álvaro) Eh, puto...
Otra vez primer plano de Álvaro, serio.
Amigo— (a El Turu) Ey, pará Turu, pará.
El Turu— ¡Puto!

Primer plano de Álvaro en silencio.

El Turu— (al amigo) ¿Cuándo lo viste con una mujer? No le conocí ninguna...

En ese momento aparece “El alemán”, dueño del lugar.

El Alemán— (a Álvaro) Vení, no les hagas caso, están borrachos...

El alemán y Álvaro salen de la escena.

La falta de respuesta por parte de Álvaro es lo que más perturba a El Turu, puesto que lo que más lo inquieta es ese goce que Álvaro se permitiría y al cual él no tendría acceso. El timonel de *El León* ha provocado a Álvaro en varias oportunidades, incluso dejándolo en el pueblo sin pasarlo a buscar con la lancha colectivo cuando aquél había ido a la biblioteca. Pero Álvaro jamás lo ha enfrentado, tal como ocurre en una escena posterior a la de la cantina, luego de la muerte de otro de los trabajadores más viejos de la zona. Ambos están viendo la final del partido de fútbol de los jóvenes. La cámara los toma juntos en un plano cerrado:

El Turu— ¿Y cómo estás?
Álvaro no responde, da indicaciones a los futbolistas.

El Turu— Qué lástima lo del viejo, vos lo querías como un padre...

Álvaro continúa dando indicaciones sin mirar a su interlocutor.

Finalmente el equipo gana la final y hay una fiesta en el club. El Turu está borracho, es quien toma la posta de la reunión y se prepara para dar unas palabras:

El Turu— (a todos los asistentes) Este es un triunfo de todos de los que nacimos acá en la isla...

En cuanto dice esto, Álvaro se retira de la sala. Es importante resaltar que tal como se mencionó antes, la identidad del personaje de El Turu es percibida como amenazada por Álvaro por un lado y por los misioneros por el otro. A esta altura del relato, El Turu ha quemado las casas de los foráneos secretamente, acusándolos de la muerte de un trabajador y de la usurpación de las tierras. Álvaro ha trabajado con aquellos y ha entablado a su vez una relación amistosa, por lo que el discurso persistentemente segregativo de El Turu para con los que no han nacido en la isla no es tolerado por él, quien se retira de la sala. El Turu lo sigue y lo persigue entre los árboles, exaltado.

El Turu— ¿Quién carajo te creés que sos? ¡Yo estaba hablando Álvaro! ¡Álvaro! ¡Esperá Álvaro!

Álvaro se aleja corriendo por el bosque.

El Turu— Vos y yo tenemos que hablar.

Álvaro se detiene. El Turu se le acerca por detrás. Se quedan quietos.

El Turu— Álvaro, vos y yo tenemos que hablar.

Álvaro se da vuelta, quedan frente a frente.

El Turu— ¿Qué me mirás con esa cara?

Álvaro le da un golpe en el estómago. El Turu cae. Álvaro se acerca para ayudarlo, pero el otro lo tira al suelo y lo sujeta.

El Turu— Quedáte quieto, marica, puto de mierda.

Tras unos pocos movimientos, El Turu se ha colocado detrás de Álvaro. Forcejean y el piloto de *El León*, sin preámbulos, comienza a penetrarlo (esta secuencia puede pensarse en continuidad con las dos resaltadas anteriormente, en las cuales El Turu marcaba a Álvaro por detrás en el partido de fútbol, y donde luego lo veía bañarse desnudo de espaldas).
El Turu— ¿Esto es lo que querías?, ¿eh?

Álvaro en silencio. El Turu continúa penetrándolo, con más fuerza cada vez.

El Turu— ¿Te gusta? ¿Eh?

Álvaro— Sí, me gusta.

El Turu— ¡Hijo de puta! ¿Te gusta? ¿Te gusta hijo de puta?

De a poco, El Turu se detiene. Ha terminado. Se levanta, lo deja a Álvaro tirado en el suelo y se va.

Como sostuvimos al comienzo, tras el acto violento, el sujeto queda reincorporado al código compartido, al conjunto de machos que le permite a El Turu obturar cualquier deseo que pudiera desestabilizar su ilusión de identidad. La penetración vuelve a ubicar a cada uno en su lugar, tanto a nivel social como en lo que al goce sexual respecta, clausurando esa incertidumbre, ese vacío que en El Turu no llega a desplegarse. Así, al macho heterosexual, le corresponderá el uso de su órgano viril con el que demuestra su potencia. A Álvaro, le corresponde la zona erógena anal, lugar socialmente relegado para los homosexuales. El patrullero pone orden en acto, delimitando las identidades. “El sistema simbólico anal y el fálico están inextricablemente unidos en la cultura moderna. Si el ano de un ‘macho’ es penetrado, ese ‘hombre’ es castrado y feminizado (...) es decir, se resigna la virginidad del ano como condición de la masculinidad. Quien usa bien su pene debe proteger su ano” (Acha, 2000, p. 58). Es interesante cómo, más allá de que sean dos hombres los que están teniendo relaciones sexuales, solo queda ubicado como homosexual aquél que es penetrado. El Turu logra continuar siendo un hombre en tanto feminiza y somete al otro, que además, dice disfrutar

de la penetración, placer que a El Turu incluso sorprende y llena de ira. Solamente allí puede el macho volver a diferenciarse del otro, volver a erguir su semblante viril que lo protege de ese deseo acechante, de un goce Otro que se presenta perturbador. Solo así podrá diferenciar a Álvaro del conjunto de los hombres reduciéndolo al lugar de homosexual al que lo ha relegado discursivamente a lo largo de todo el relato.

Resulta interesante pensar lo expuesto anteriormente a la luz de lo que plantea Hannah Arendt cuando afirma que “cada reducción de poder es una invitación a la violencia” (2005, p. 118). *Álvaro se ha retirado de la reunión, desmereciendo el lugar social de macho alfa que ocupa El Turu, quien percibe ese acto como una reducción de su poder. “Pero el punto no es que esto nos permita descargar nuestra tensión emocional (...) sino que el asunto está en que bajo ciertas circunstancias, la violencia es el único medio de reestablecer el equilibrio [perdido]...”* (Arendt, 2005, p. 86).

La violencia, en este caso, aparece donde la seguridad de creerse un hombre está puesta en duda y lo que peligra, tal como se ve en el personaje de El Turu, es la irrupción de aquello que podría hacer vacilar el semblante de macho de una virilidad aparentemente constituida. Lo que el film enseña, puede pensarse más allá de esta ficción, siendo que el acto violento como restaurador del semblante viril excede tanto las fronteras cinematográficas como las argentinas.

Referencias

Acha, O. (2000) *El sexo de la historia. Argentina: El cielo por asalto.*

Arendt, H. (2005) *Sobre la violencia. España: Alianza.*

Badinter, E. (1993) *XY, La identidad masculina.* España: Alianza.

Butler, J. (2000) “Imitación e insubordinación de género” en *Grafiás de Eros.* Ed. Raúl Giordano y Graciela Grabam. Argentina: Edelp. 87-114.

Connell, R. (2003) *Masculinidades.* México: Programa Universitario de Estudios de Género.

Lacan, J. (1972-1973 [1992]) “Aun” en *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 20.* Buenos Aires: Paidós.

Lacan, J. (1945 [1975]) “El tiempo lógico y el aserto de certidumbre anticipada. Un nuevo sofisma” en *Escritos II.* Buenos Aires: Siglo veintiuno.

Lacan, J. (1958 [1975]) “La significación del falo” en *Escritos II.* Buenos Aires: Siglo veintiuno.

Laurent, E. (1999) *Las paradojas de la identificación.* Buenos Aires: Paidós.

Miller, J-A. (2002) *De la naturaleza de los semblantes.* Buenos Aires: Paidós.

Peidro, S. (2012) “La construcción arquetípica de personajes de sexualidad no hegemónica en el cine argentino” en *Question*, Vol. 1, N° 35. Disponible en: <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/1572/1378>

Warner, M. (1993) *Fear of a Queer Planet: Queer politics and Social Theory.* USA: University of Minnesota Press.

¹ En términos heteroeróticos, lo masculino estaría asociado a “poseer, tomar, penetrar, dominar y afirmarse” (Badinter, 1993, p.123). La heterosexualidad hegemónica implica a su vez que “la preferencia por las mujeres determine la autenticidad del hombre” (Ibíd). De este modo, uno de los rasgos más específicos de la masculinidad y la virilidad, sería la heterosexualidad. Así, deseo, actividad sexual y expresión de género quedan estrechamente vinculados. A un sujeto que le ha sido asignado el sexo-género masculino al nacer, debe corresponderle una mujer, para poseerla y penetrarla y así afirmarse como hombre.

² Como sostiene Robert Connell (2003), los varones son sancionados o tildados de homosexuales si su accionar es percibido como infantil, suave, femenino, delicado, y hasta se consideran raros aquellos hombres pacifistas o con falta de coraje. A su vez, merece distinguirse la homosexualidad de la identidad gay. Para ello, puede remitirse a los textos *Homos* de Leo Bersani o *How to be gay*, de David Halperin

³ Con Warner (1993), “la cualidad de *Queer [queerness]* se caracteriza por una resuelta resistencia a los regímenes de lo normal” (p. 26)

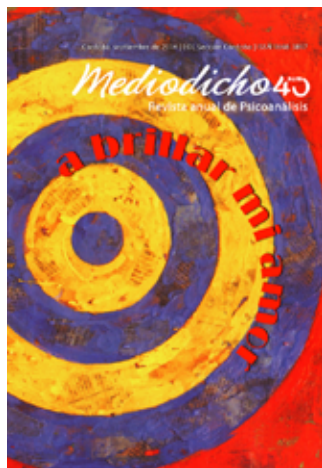
⁴ Lo real, para el psicoanálisis lacaniano, no es la realidad. Lo real es un concepto críptico, de difícil precisión que se va modificando a lo largo de toda la enseñanza de Lacan. Para definirlo, se requiere de los otros dos registros desarrollados por el psicoanalista francés, ya que no se trata de lo Imaginario ni se puede simbolizar. Con lo real, Lacan alude a aquello que no podemos pensar ni representar: lo inconceptualizable, lo inaccesible, punto que se define como imposible de nombrar en la medida en que no puede ser aprehendido por el significante.

Reseña de revista

Mediodicho N° 40: A brillar mi amor

EOL Sección Córdoba | *Revista anual de psicoanálisis* | Septiembre 2014

Lorena Beloso



SUMARIO

Orientación Lacaniana

El Psicoanálisis en el Siglo XXI y la Sociedad. *J-A. Miller*

Avanzada

La imagen y el cuerpo. *Entrevista a Marcus André Vieira*

La hegemonía de la imagen y las nuevas prácticas de goce. *Entrevista a Fabián Fajnwaks*

A brillar mi amor

Oscura Transparencia. *Miquel Bassols*

Del brillo a la oscuridad. *Ana Simonetti*

Del brillo al destello. *Diana Wolodarsky*

El cuerpo femenino más allá de la castración, una

pornografía para el siglo XXI. *Marcelo Veras*

¿El primer Selfieadicto? *Marcela Almanza*

Clínica Psicoanalítica

Daguerrotipo siglo 21. *Gisela Smania*

Airear un poco el sentido... *Débora Nitzkaner*

El inconsciente y el partenaire sexual. *Marta Goldenberg*

“Soy una estafa de mujer”. *Beatriz Gregoret*

¡Una provocación! *Roxana Chiatti*

El Pase

De un factor de corrección. *Paula Kalfus*

Declinaciones del “más allá”, lo invariante

de un goce. *Cecilia Gasbarro*

Contar las cuarenta

Mediobicho. *Alejo Carbonell*

Leer y escribir en psicoanálisis. *Gabriela Dargenton*

Selección de ensayos

Los héroes de la nueva Edad Dorada de la

Televisión. *Juan Pablo Duarte*

Perspectivas, ideas y problemas

La imagen y la verdad. *José Vidal*

Generar imágenes de adentro hacia afuera. *Entrevista a Pablo Bernasconi*

Cazadores de identidad. *Claudia Lijstjens*

Comentario de libros

Por: *Rosa Yurevich, Jorge Castillo, Pía Liberati, Ricardo Seldes, Ana Gallegos, Silvia Perassi.*

* lorenabeloso@gmail.com

Casi 30 años después de que *Gulp!*, el primer disco de *Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota*, saliera a la venta, la Escuela de la Orientación Lacaniana Sección Córdoba elige para nombrar la edición número 40 de su revista, una icónica frase de *La Bestia Pop*. Y esta nominación, nos da una pista de lo que en estas líneas encontraremos. Quienes aquí escriben, no temen dialogar con la música, con el arte en general y con las más variadas formas que adquieren las manifestaciones culturales contemporáneas.

En el mismo movimiento, invitan a pensar ¿cómo interpretar aquello que atraviesa las subjetividades actuales y tiene incidencia en los cuerpos, en los estilos de vida y las identificaciones? ¿De qué y cómo se sirven hoy los sujetos, productos y productores del real de la civilización, bajo las coordenadas del mercado?

Es la imagen la clave que nos ofrecen para perfilar algunas respuestas. ¿Y de qué brillo hablamos hoy? En las declinaciones de su acepción, como en significantes que evocan su reverso, encontramos pistas: destellos, transparencias, opacidades, oscuridades.

De lo que se valen para abordar estas cuestiones resulta lo novedoso y lo interesante de esta colección de textos. Los autores se sirven de los fenómenos que nos rodean, aquellos que circulan todos los días, los que aparecen en los diarios y en nuestras pantallas: en la televisión, en la

computadora, en el celular. De esos eventos, de los que nos enteramos que pasan en Hollywood, pero que también están a la vuelta de la esquina, aquellos que podemos observar en las instituciones por las que transitamos y en nuestros consultorios. Es todo un ejercicio lo que aquí se plasma. Localizan el brillo singular de ciertas situaciones cotidianas, familiares, a veces opacadas por la naturalización o por la fascinación, que enceguece y no deja ver lo que se esconde tras cada una de ellas.

La interpretación de la época a partir del psicoanálisis de la orientación lacaniana que nos ofrecen, lejos está de un ejercicio nostálgico de pensar que todo tiempo pasado fue mejor. Al contrario, asistimos a una reflexión crítica y a un intento de construcción de sentido que dé cuenta de los sujetos *frente* a las pantallas y *en* las pantallas, que diga algo de las series televisivas que consumimos, las redes sociales por las que navegamos y los lazos que allí se establecen. Sentido que pueda bordear, por ejemplo, las nuevas concepciones de belleza que marcan los cuerpos, sabiendo reconocer que hay algo que queda por fuera de la representación, eso que no puede ser dicho pero produce efectos.

Lo político, lo virtual y lo estético del escenario actual se entrecruzan en los escritos de esta *Mediodicho*. Quedará en manos del lector, encontrar ocultos en sus páginas, otros tantos brillos más de los que hasta aquí se presentan.

Reseñas de libros

Pelicónicas: Miradas desde el Film del Mundo

Pablo Salomone y Juan Jorge Michel Fariña**



DIRECCIÓN GENERAL DEL PROYECTO

Pablo Salomone

EDITORES GENERALES

Florencia Álvarez Rojas, Vanesa Maciel, Juan Francisco Miranda

PRODUCCIÓN Y DISEÑO EDITORIAL

Claudia Bonavena y Juan Carlos Soto Gomez

DISEÑO DE PORTADA

Juan Francisco Miranda

DISEÑO DE LAYOUTS

Florencia Álvarez Rojas

EDICIÓN DE TEXTOS

Juan Jorge Michel Fariña

EDICIÓN DE ESTILO

Monik Salgado

Dos personas van, por separado, a ver una película. A la salida, uno de ellos evoca el film a través de un afiche, el otro a través de un texto. Concebidos de manera independiente, uno y otro se encuentran en las páginas de este libro. Es una cita a ciegas en la que deben reconocerse a partir de la virtualidad de la película que ambos vieron, pero que nunca es la misma. A esa cita desconcertante está convocado ahora el lector-espectador, que aportará su propia mirada sobre la experiencia.

Tal vez el antecedente más conmovedor de esta iniciativa es la obra de Antonio Pezzino, pintor y afichista argentino-uruguayo, quien ilustró innumerables películas en la época de oro del cine club de Montevideo. Enamorado del cine, Antonio Pezzino nunca había visto el film que iba a ilustrar, porque la copia, única y siempre rara, recién llegaba a la hora de la función. Para su afiche, que debía ilustrar el programa de cine, se inspira en el título de la película, en pasajes de algún comentario en inglés o

francés, en el argumento que intuye, en alguna que otra fotografía, pero sobre todo en las imágenes que asaltan su imaginación.

Conocedor del oficio gráfico, trabaja directamente sobre el metal de la plancha. En ocasiones lo hace a una sola tinta, pero las más de las veces graba dos o tres planchas para obtener ilustraciones a varios colores. Cincuenta años más tarde, los bocetos originales y las matrices de zinc se han perdido irremediamente. En manos de testigos memoriosos, sobrevivieron unas pocas copias impresas. Curiosa síntesis del diseño gráfico, la ilustración artística, el grabado y los recursos del offset, exceden cualquier clasificación. Su tiraje mínimo, apenas necesario para las funciones de esa única semana, las hacen hoy preciadas piezas de colección.

Los afichistas convocados en este libro se valieron de recursos más sofisticados, pero mantuvieron intacto el espíritu de Pezzino. Así lo evidencia el inesperado

* psalomone@yahoo.com

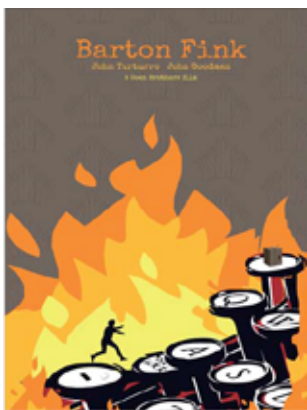
** jjmf@psi.uba.ar

encuentro con los textos, a los que potencian y de los que a su vez se nutren para levantar un vuelo compartido.

¿Cómo se obró este milagro editorial? Durante cinco jornadas, 450 estudiantes de Diseño Gráfico de FADU UBA trabajaron en modalidad taller con un film previamente asignado. Fueron acompañados por treinta y cinco docentes que hicieron la tarea de editores, los tres profesores adjuntos que oficiaron de editores generales y el profesor titular, que dirigió el proyecto. Casi quinientos diseñadores, entre estudiantes y docentes, trabajando juntos construyendo el proyecto *Pelicónicas*.

La aproximación fue abierta, con demandas mínimas, sin la presión comercial. Una búsqueda de versionar libremente un texto audiovisual extenso y reconfigurarlo en una síntesis tan brutal que plasmara ideas, conceptos y sensaciones en una sola imagen inmóvil. Esta nueva versión, nodo semiótico de importante potencia, tiene la capacidad de evocar lo ya visto, lo ya sentido, y a la vez, ofrecer otro ángulo sobre lo sabido. Sin moverse ni emitir sonido, el afiche de cine construye una idea nueva sobre el texto deconstruido. Es atrevido, se toma licencias para mantener las esencias que se rejuvenecen. Tiene poco tiempo, así que se asegura el entendimiento de las nociones importantes, para ofrecer en un luego inmediato otra versión. Es un testigo insurrecto que narra los hechos según le parece, sin mentir, pero sin ser previsible. El afiche de cine se suma al caudal de sentido inicial, para enriquecer lo existente y para disparar la imaginación sobre el porvenir.

Y hay por cierto en el libro encuentros memorables entre la película, el texto y el afiche.



Como en el afiche de Barton Fink, en el que un sujeto, incendiado en su escritura imposible busca escapar de sus fantasmas, pero sigue atrapado con ellos en el teclado de su vieja Olivetti. En la ironía del afiche, el salto de este hombre va del guión de diálogo a las mayúsculas, en las que ya no logrará hacer pie... O en el de Blade Runner, que desorienta en su secreta asimetría, convocando al

observador a una mirada fina, interpelándolo e invitándolo a reconocer esa distinción imposible entre los originales y sus réplicas.



Otro ejemplo interesante es el film “El club de la pelea”, que aparece “comentado” por un texto de Jorge Luis Borges, quien por supuesto nunca vio esta película. ¿Cómo es esto posible? El encuentro juega con la ficción de un Borges que, hablando de otro film (“El Dr. Jekyll y Mr. Hyde”), imprevistamente instruye a David Fincher para la realización de su obra. Notemos como se ensamblan el texto y la película: “El relato alegórico finge ser un cuento policial; no hay lector que adivine que Hyde y Jekyll son la misma persona; el propio título nos hace postular que son dos. Nada tan fácil como trasladar al cinematógrafo ese procedimiento. Imaginemos cualquier problema policial: dos actores que el público reconoce figuran en la trama; pueden usar palabras análogas, pueden mencionar hechos que presuponen un pasado común; cuando el problema es indescifrable, uno de ellos (...) se cambia en el otro. Más allá de la parábola dualista de Stevenson, podemos concebir un film pantéista cuyos cuantiosos personajes, al fin, se resuelven en Uno, que es perdurable.” (Jorge Luis Borges, 1941)



Finalmente, “Desayuno en Tiffany’s”, que representa toda una época, cinematográfica y existencial, mereciendo

texto y afiche al tono: “Es muy temprana y la quinta avenida está todavía desierta. Un taxi solitario se detiene frente a la joyería Tiffany. De la puerta trasera desciende una joven con un hermoso vestido negro. El perfil inconfundible de Audrey Hepburn se recorta contra la vidriera, en donde lucen las joyas más sofisticadas de Nueva York. Contemplando el espectáculo, saborea entonces su café con un croissant, tomándose todo su tiempo para disfrutar del momento. Nada se ha dicho todavía, pero el espectador ya se ha identificado con el romanticismo de la escena. Eso es el cine: la posibilidad de capturar un clima y a partir de allí lanzar una historia que se anticipe a sí misma, sorprendiéndonos.”

Graciela Alonso, arquitecta y docente UBA
 Alejandro Ariel, psicoanalista
 Jorge Assef, psicoanalista
 Emiliano Basile, editor especializado
 Lorena Beloso, psicoanalista
 Mario Benedetti, escritor
 Moty Benyakar, psicoanalista y docente USAL
 Juan Brunetti, filósofo e investigador UBA y UNLAM
 Jorge Luis Borges, escritor
 Julio Cabrera, filósofo y profesor Universidad de Brasilia
 Irene Cambra Badii, psicóloga e investigadora UBA
 Stanley Cavell, filósofo
 Juan Luis Caviaro, editor
 Marcelo Cocholilo, psicólogo
 Esther Díaz, filósofa y profesora UBA
 María Elena Domínguez, psicoanalista e investigadora UBA
 Hugo Dvoskin, psicoanalista
 Ricardo Erico, periodista
 José Pablo Feinmann, filósofo y escritor
 Cécile François, crítica de cine
 Yago Franco, psicoanalista
 Héctor Freire, psicoanalista
 Alvaro Fuentes Lenci, filósofo y crítico de cine
 Mariana Gómez, psicoanalista y profesora UNC
 David González, docente UNC
 Florencia González Pla, docente UBA
 Eduardo Grüner, sociólogo y profesor UBA
 Carlos Gutiérrez, psicoanalista y profesor UBA
 Andrea Hellemeyer, investigadora UBA y PUJC
 Csaba Herke, profesor UBA
 Facundo Kaper, docente UBA
 Rolando Karothy, psicoanalista
 Armando Kletnicki, psicoanalista e investigador UBA
 Laura Kuschner, psicoanalista
 Jacques Lacan, psicoanalista

A partir del encuentro, textos y afiches crean una mutua poesía. Sus autores se hacen así merecedores del elogio que Baudelaire hiciera de Grandville, el famoso ilustrador de su tiempo: *ese espíritu literario, siempre buscando hacer entrar su pensamiento en el dominio de las artes plásticas*. O de esa bella frase que abre el prólogo del libro: *Il a voulu faire parler au crayon le langage de la plume*: Quiso hacer hablar al crayón el lenguaje de la pluma.

Así lo entendieron los artistas y así lo disfrutamos los lectores-espectadores de esta bella película que recién comienza.

Con breves comentarios cinematográficos de:

Eduardo Laso, psicoanalista e investigador UBA
 Álvaro Lemos, docente UBA
 Natacha Salomé Lima, investigadora UBA
 Elvira Lindo, periodista
 Federico Ludueña, psicoanalista
 Juan Jorge Michel Fariña, profesor UBA
 Guillermo Montero, psicoanalista
 Luciano Monteagudo, periodista
 Haydée Montesano, psicoanalista e investigadora UBA
 Carlos Gustavo Motta, psicoanalista y profesor USAL
 María Laura Nápoli, docente UBA
 Gervasio Noailles, docente e investigador UBA
 Elizabeth Ormart, profesora UBA y UNLAM
 Mariana Pacheco, docente UBA
 Roberto Paiva, docente UBA
 Marcelo Augusto Pérez, psicoanalista
 Fernando Pérez Ferretti, docente UBA
 Miguel Pérez, realizador y montajista
 Pablo Román, psicoanalista
 Juan Pablo Russo, periodista y crítico de cine
 Gabriela Salomone, psicoanalista y profesora UBA
 Anabella Speziale, profesora e investigadora UBA
 Martín Smud, psicoanalista y docente UBA
 Alejandra Tomas Maier, investigadora UBA
 Pablo Turnes, profesor UNMDP
 Mariela Tzeiman, diseñadora gráfica y docente UBA
 Eduardo Vegega, arquitecto, docente UBA
 Sergio Zabalza, psicoanalista
 Sergio Zadunaiksy, docente de cine
 Damián Zantleifer, cineasta
 Gabriel Zayat, artes combinadas
 Daniel Zimmerman, psicoanalista
 Vicente Zito Lema, escritor
 Slavoj Žizek, filósofo

Reseña cinematográfico-teatral

Inquietante y Extraña Soledad, de Carlos Gustavo Motta

(Adaptación Libre de “El Horla”, de Guy de Maupassant)

Juan Jorge Michel Fariña*

Alianza Francesa (Sede Palermo) 2014



Guión, Producción, Dirección:
Carlos Gustavo Motta

Nicolás:

Rodrigo de Diego

Enfermero, Juan, Dr. Marrande:

Nacho D’Onofrio

Iluminación/Hugo Duarte

Sonido/Big Sound

Animación/Diego Cirulo

Edición/Andrés Licastro

Diseño de Arte/Santiago Azcuy

Música Original/ Axel Quincke

Asistente de Dirección: Sofía Tresenza

Producción Ejecutiva/ Néstor Jones

La adaptación y puesta en escena de Carlos Gustavo Motta utiliza recursos teatrales, del video, del comic, de la música en vivo, de la fotografía y del story board, ofreciendo un espectáculo verdaderamente novedoso en torno a los relatos clásicos de Guy de Maupassant.

La versión, que se presenta en el Auditorio de la Alianza Francesa de Buenos Aires –sede Palermo- ofrece una trama ambientada en una localidad de San Martín de los Andes y respeta íntegramente las dos versiones escritas de Guy de Maupassant.

Reproducimos a continuación un resumen, realizado sobre un recorte de Erick Gonzalez, que integra el Programa de la obra ofrecida por Carlos Gustavo Motta, junto a una breve reflexión sobre el “story board” que acompaña la puesta:

“El Horla”, de Guy de Maupassant

En los Seminarios X (La Angustia) y XX (Aún), Jacques Lacan alude al relato de GuyMaupassant *El Horla*; un ser invisible que posee al sujeto de su relación con el Otro. La construcción maupassantiana de *El Horla* parte de un tratado de “Herman Herestauss” que aparece en el propio cuento y en la que se advierte que es posible deconstruirla en Herr y aus; “dueño y señor” y “fuera de”. Lacan retoma la estructura del nombre con el *Hors La*, fuera de aquí, en consonancia con el apellido Herestauss y lo deriva en el *HorsSexe*, Fuerasexo. La tensión que surge con el Ser Supremo de Aristóteles, la valentía para soportar lo intolerable de la relación con él hace pensar a Lacan en que es tan manifiesta el fuera-de-sexo de esta

* jjmf@psi.uba.ar

ética que adquiere también una dimensión de lo ominoso del término de El Horla.

“- 8 de mayo. ¡Qué día tan esplendido! He pasado toda la mañana tendido sobre la hierba, delante de mi casa, bajo el enorme plátano que la cubre, la cobija y le da sombra por completo. (...) Adoro la casa en la que crecí. Desde mis ventanas veo correr el Sena a lo largo del jardín, detrás del camino, casi dentro de mi propiedad, el grande y ancho Sena que va de Ruán a El Havre cubierto de barcos que pasan”.

Este fragmento pertenece al comienzo de *El Horla* de Guy de Maupassant, relato publicado en 1887. El mismo inicio del relato nos permitirá presentar al autor. Según la editora Isabel Veloso, esta descripción se corresponde fielmente con el paisaje de la casa de Flaubert quien había sido su mentor, y el 8 de Mayo, con el día en que Gustave Flaubert murió. Maupassant nació en 1850 en Normandía y moriría internado en un hospital psiquiátrico en 1893. La intensidad con la que escribió es devastadora. “A efectos literarios -como dice Veloso- Maupassant sólo vivió diez años”. En ellos escribió miles de páginas, entre las que se cuentan novelas, ensayos, artículos críticos, libros de viajes, y sobre todo novelas cortas y cuentos. Cuatro años después de escribir *El Horla* intenta suicidarse repetidas veces, por lo que es ingresado en un hospital psiquiátrico, del que nunca más vuelve a salir. Dieciocho meses después muere de un ataque epiléptico.

El Horla, está catalogado como un cuento fantástico, género por el cuál es conocido Maupassant. Un inefable malestar empieza a embargar a nuestro personaje, que reflexiona sobre lo increíblemente susceptibles que somos frente al incalculable Otro que nos rodea. Es precisamente alrededor del *misterio de lo invisible* y sus efectos incalculables, que gira la preocupación de nuestro personaje y es la escena a la que alude Lacan en el Seminario X *La Angustia*. Para llegar al punto en el que se apoya la referencia que encontramos en el Seminario XX *Aún*, hay que dar un paso más; el personaje lee en una revista científica la noticia de una epidemia de locura en Brasil. Los afectados huyen de sus casas diciéndose perseguidos, gobernados, por unos seres invisibles, que beben agua y leche. “El reinado del hombre toca a su fin. Él ha venido” -dice-. Los médicos al descubrir la hipnosis habían dado con la naturaleza de su poder, “Lo han llamado magnetismo, hipnotismo, sugestión... ¡qué sé yo! ¡Los he visto divertirse como niños imprudentes con ese terrible poder!” -Aquí es todo signos de exclamación. “¡Ay de nosotros! ¡Ay del hombre! Ha venido él... ¿cómo se llama?... Parece que me gritara su nombre y no lo oyese... él... sí... lo grita... escucho... no puedo... repito...

el... Horla... Lo he comprendido. El Horla. Es él... Es el Horla... ¡Ha venido!»». Lo que le interesa a Lacan en este punto es el uso de la fórmula en la construcción de esta palabra. «Horla» le sopla el ser invisible a nuestro personaje. *Hors La*, que se traduciría en *Fuera acá*.

El story board de la obra

Uno de los detalles más creativos de la puesta de Motta es la inclusión de las ilustraciones que integran el story board de la obra –a la que otorgan así una dimensión cinematográfica. Los dibujos originales de Santiago Azcuy están expuestos en la sala, en una secuencia que acompaña la trama de la obra, de manera que a la salida de la función el espectador puede recrear la historia a través de su guión gráfico. Esta verdadera “galería de arte” es un espectáculo en sí mismo, que incluye escenas teatralizadas, junto a otras que asaltan la imaginación del artista y permiten una multiplicación dramática, apasionante y siempre singular.

Reproducimos a continuación dos de esas imágenes, que ilustran momentos claves de la obra:



ESCRIBEN EN ESTE NUMERO:

Liliana Aguilar
Lorena Beloso
Laura Escudero
Rafael García Pavón
Mariana Gómez
Diego Letzen
Juan Jorge Michel Fariña
Santiago Peidro
Roberto Saban
Pablo Salomone
Georgina Vorano

ÉTICA & CINE es una revista cuatrimestral, con arbitraje internacional, editada de manera conjunta por:



Universidad Nacional de Córdoba
Facultad de Psicología

- Programa de Estudios Psicoanalíticos. Ética, Discurso y Subjetividad. CIECS - CONICET y Cátedra de Psicoanálisis. Facultad de Psicología. Universidad Nacional de Córdoba,



Universidad de Buenos Aires
Facultad de Psicología

- Departamento de Ética, Política y Tecnología, Instituto de Investigaciones y Cátedra de Ética y Derechos Humanos, Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires.



UiO : Faculty of Medicine
University of Oslo

- Con la colaboración del Centro de Ética Médica (CME), de la Facultad de Medicina, Universidad de Oslo, Noruega.



- Con el auspicio de la Asociación de Unidades Académicas de Psicología de las universidades estatales de Argentina y Uruguay