

El Montaje en el cine y en la sesión analítica

Albert Brok*

American Psychological Association, Division of Psychoanalysis

Recibido: 19/05/2014; aceptado: 25/06/2014

Resumen

Este artículo considera las similitudes entre el montaje en el cine y las funciones de un psicoanalista en la sesión terapéutica. Al igual que un director de cine, que crea el montaje en una película, el psicoanalista participa a través de sus intervenciones (y no-intervenciones), en relación a en qué hacer hincapié y qué escena se creará durante el flujo continuo del proceso asociativo del paciente. En el artículo, también se destaca que el paciente, a diferencia del espectador de cine, tiene su propio montaje, que influye en la escena que se va a crear. Se brindan ejemplos clínicos para ilustrar este proceso y los complejos factores involucrados, tales como la “disponibilidad de la obra” en el cine y en el diván analítico.

Palabras clave: Montaje | Psicoanálisis | Obra | Director

Montage in Cinema and in the Analytic Session

Abstract

This article considers similarities between montage in film and the functions of a psychoanalyst in the therapeutic session. Similar to a cinema director, who creates montage in a film, a psychoanalyst is involved through his interventions (and non interventions), as to what is to be emphasized and what scene is to be created during the continuous stream of the patient's associative process. It is also stressed, that the patient unlike a cinema audience, has his own montage, which influences the scene that is to be created. Clinical examples are given to illustrate this process as well as the complex factors, such as 'play space' availability in film and on the analytic couch.

Key Words: Montage | Psychoanalysis | Play | Director

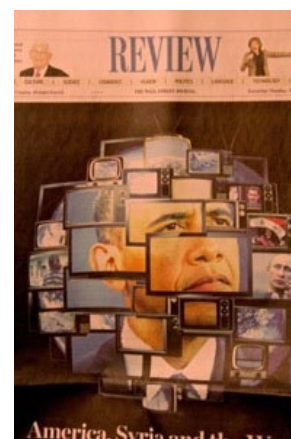
Introducción¹

Siempre he tenido interés en el montaje como concepto, incluso antes de conocer el término en su relación con el cine. Mientras más aprendía sobre el cine y la terapia psicoanalítica, mayor era la atención que dedicaba a la forma en que todos creamos nuestra propia “película” en tanto directores y editores, al tiempo que vamos entendiendo el mundo y nuestra relación con los otros.

El montaje en el campo cinematográfico tiene diversas definiciones y técnicas asociadas. Sin embargo, hay un aspecto transversal a todo “montaje”: la idea de que éste refleja un deseo o la necesidad de organizar la percepción con el propósito de crear un mensaje (emocional y/o intelectual) para una audiencia.

A menudo implica la yuxtaposición de dos o más elementos que por sí mismos tendrían un significado diferente de la Gestalt que se forma cuando son condensados u organizados en una imagen básica. En fotografía por

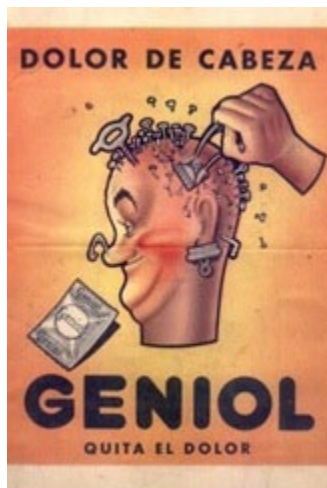
ejemplo, esto se consigue mediante la combinación de elementos. Veamos más abajo la imagen del presidente Obama, tal como apareció en el periódico norteamericano *The Wall Street Journal*. Su estructura nos da la idea de cómo puede uno organizar una imagen para ilustrar un tópico. En este caso, la perplejidad de un presidente frente a una multiplicidad de eventos complejos.



* drajbrok@gmail.com

Cada elemento por sí mismo no podría transmitir la intensidad de esta perplejidad de la misma forma que el todo que forman. La cantidad de asuntos que enfrentaban al presidente Obama es ilustrada, y uno puede imaginar las intensas sensaciones que podría estar sintiendo con sólo mirar la fotografía. Podríamos incluso ver a estos múltiples fragmentos como una analogía del mundo exterior (tal como se reflejaba en las pantallas de TV de todo el mundo) representando los numerosos objetos internos con los que tiene que lidiar en un momento dado. El montaje así descrito, expresa sensaciones de preocupación y fragmentación... En el encuadre analítico, esto es lo que podríamos experimentar con un paciente que está atravesando por momentos de gran estrés. Más adelante retomaremos este punto. Creo que es una excelente ilustración de un montaje fotográfico “fijo”.

La segunda imagen que he elegido, es la conocida publicidad de *Geniol*, de Argentina. Los clavos y las piezas de metal por sí mismos no tendrían significado, y la cara sonriente sin los clavos, siendo éstos removidos como lo muestra la publicidad, tampoco diría mucho. Pero juntos forman una imagen persuasiva y una publicidad exitosa, que reflejan tanto las dolorosas sensaciones de los clavos en el propio cuero cabelludo, como el alivio que viene con la remoción de los mismos... Esto es entonces lo que el montaje es capaz de lograr.



Por supuesto, en el campo cinematográfico el montaje es un término técnico que representa varias cosas: el corte y la edición para producir efectos especiales, o para habilitar a la narración para que sea experimentada en cierto sentido emocional y dirigida en una cierta trayectoria. Esto incluye:

1. La manipulación del tiempo
2. La superposición de imágenes
3. El uso de experiencias paralelas (splitscreen), o la yuxtaposición de escenas, v.g. múltiples perspectivas

desde diferentes puntos de vista privilegiados en una escena que transcurre en tiempo real,

4. La condensación de imágenes y muchas otras técnicas.

La mente humana pareciera poseer técnicas similares a aquellas con las que cuenta un Director de cine. Por ejemplo, la mente humana generalmente no funciona de manera lineal y puede fluctuar entre diferentes formas de pensamientos, tales como el proceso primario, donde la paradoja no existe, sino que es real (la aceptación de que dos cosas pueden ser y estar en el mismo tiempo y lugar a la vez), y el proceso secundario, el cual se caracteriza por cualidades racionales (y a veces) lineales, así como también experiencias transicionales entre estados imaginativos.

El montaje en la sesión terapéutica

En la terapia, el paciente y el analista están constantemente el uno al otro en un montaje personal y subjetivo de múltiples capas de proceso primario y proceso secundario y de experiencias de “estados de juego” transicional. (Winnicott, 1971; Neubauer, et al 1987; Brok, 1998) Puede afirmarse que cuando los montajes del paciente y el analista confluyen se constituye una alianza de trabajo, caracterizada por una mutua “creación de la escena”, en cambio, cuando son disyuntivas se forma un “nudo relacional” entre paciente y analista.

En análisis tenemos una continua corriente entre cuerpo y mente, de procesos de múltiples niveles. Así, ¿en qué punto y por qué, el analista corta esta cadena de pensamientos con sus intervenciones? Cada intervención cambia la trayectoria de la sesión y conduce a que el paciente y el analista se concentren en un problema, idea, experiencia o significado específico.

A través de sus intervenciones, el analista asume el rol de director. El analista crea una sesión-montaje al introducir un corte en la línea de asociaciones discursivas llevadas hasta ese momento por el paciente. Por supuesto que es para señalar algo importante. El analista, como la audiencia de su paciente, responde de manera activa para lograr un efecto particular. (Para profundizar la sesión, para lograr que el paciente se enfoque en un elemento específico de un sueño, para compartir sus impresiones sobre un patrón provisto por el paciente, para realizar una interpretación, etc.).

Sin embargo, el paciente también arma su propio montaje. Lo que edita, lo que quiere que el analista escuche, es una función de su organización analítica al interior de

una combinación entre transferencia, realidad, y lo que llamo “auto-montaje” – el paciente no sólo se preocupa por el analista en tanto audiencia, sino también por él mismo, ya que también es su “propia-audiencia”. Aquí nos encontramos con una de las funciones de los sueños, las asociaciones libres y las repeticiones en transferencia al interior de la sesión, lo que representa cómo el paciente es una audiencia para sí mismo, y utiliza el foro analítico para expresar sus sentimientos, anhelos, conflictos. Lo realiza a través de cambios de ritmo, ecuaciones simbólicas, signos, etc. El Auto Montaje es la historia que el paciente ha llegado a creer sobre sí mismo. Es su “verdad narrativa”, sus internalizaciones, objetos internos, sean éstos incorporaciones, introyecciones o identificaciones.

Para el analista, qué decir, si decir algo o no, o más importante, cuándo, depende de su juicio y de qué tan cómodo se sienta con la paradoja de la experiencia y la observación. De forma similar a un director de cine armando el montaje de una película, está inmerso en la creación del montaje en la sesión a través de su intervención. En efecto, él determina qué ha de ser enfatizado en el continuo flujo narrativo del paciente.

Métodos de montaje de interés para la sesión analítica

Métrica: donde la edición sigue a un número específico de cuadros (basado puramente en la naturaleza física del tiempo), cortando a la siguiente escena sin importar lo que esté ocurriendo en la imagen. Esta técnica es utilizada para despertar las reacciones más básicas y emocionales de la audiencia.

Algo análogo a lo arriba mencionado sucede cuando un paciente realiza cambios bruscos en la imaginación durante una sesión. Un cambio de escena brusco en el análisis puede ser pensado como una defensa o una resistencia; aunque tal vez deba ser pensado como el intento de hacer un montaje, enviando un mensaje al analista en tanto audiencia.

Por ejemplo, mi paciente Brenda está angustiada, desilusionada y enojada con su esposo Sam. Sam es un médico exitoso que dedica muchas horas a su trabajo, pero se muestra inepto y desinteresado en hacer reparaciones en su casa. En estado de agitación, la mente de Brenda pasa de una imagen a la otra en una rápida sucesión. Como en los cortes entre una escena y otra. Yo, como audiencia de su relato, imagino las escenas que describe y me veo afectado por ellas:

“Sam me está volviendo loca y yo no digo nada. Está trabajando mucho, llega a casa cerca de las 21:30 (cambio

inmediato). Se me viene mi padre a la cabeza, que también trabajaba mucho, pero a diferencia de Sam sí podía arreglar cosas (cambio inmediato). Lo recuerdo diciéndome que no usara sus herramientas. Como era niña no me permitió aprender a arreglar cosas (cambio inmediato). Tengo imágenes del padre de Sam, que no hacía nada... (cambio inmediato) no, era la madre de Sam quien viene a mi memoria, que denigraba al padre de Sam. Todo lo que hacía su padre era trabajar en una zapatería y leer el diario cuando llegaba a su casa (Cambio inmediato). ¿Por qué estoy pensando en todos estos padres?”

Hay muchos lugares donde intervenir durante y después de tal sucesión rápida de escenas cortas. El rápido corte entre escenas me presentó un montaje de fragmentos de imágenes que me condujo a percibir el contexto de su frustración. Dije: “Todos estos fragmentos parecen armar una sola escena. Puedo sentir lo frustrada y angustiada que estás. Todos estos cambios tan repentinos, ¿cada uno influyendo sobre el otro!”

Lo que resonó en ella de esto devino en una respuesta compleja:

“No tengo una guía, no tenemos guías, soy fragmentos sin una guía. Sam y yo tenemos que aprenderlo por nosotros mismos. Si mi padre estuviera vivo podría servirnos de guía, vendría a la casa, miraría qué hace falta y lo arreglaría. Lo extraño... ¿Puedo confiar en que me vas a ayudar? ¿Puedes arreglarme realmente? ¿Por qué estoy tan enojada? Te estoy dando todo esto a ver si puedes armar algo.”

Estamos en transferencia, no sólo porque ella deposite su confianza en mí, sino debido a la confusión válida expresada en la intensidad del montaje de imágenes fragmentadas y emocionalmente cargadas. Está viviendo en múltiples líneas temporales, el presente, el pasado reciente de su esposo, su pasado como una niña frustrada, etc. Extraña de manera ambivalente la presencia de su padre, en variadas y profundas formas, y su duelo incompleto interfiere con su relación actual, y genera dudas alrededor de la figura de su esposo y la mía. Ella mide a Sam en comparación con su padre, y no en relación a su estado general actual como esposo, con el cual se encuentra en realidad contenta. Me mide de la misma forma en tanto su analista-esposo.

Durante esta sesión Brenda denigra a su esposo, y probablemente a mí, haciendo las comparaciones respectivas usando como medida la versión idealizada de su padre, hacia quien pareciera guardar resentimiento por no haberle enseñado a utilizar *sus herramientas*. Desde allí pasa a lamentarse por no estar entusiasmada por unas vacaciones con su esposo, ya que él querrá tener sexo y ella no está de ánimo para ello. Pasa a denigrarlo mediante una negación defensiva relacionada al amor y deseo erótico fundamental que siente hacia él, al compararlo con la imagen insistente de su padre en tanto mentor-guía. Sus sentimientos hacia

su esposo y hacia mí fluctúan según qué estimule su estado de ánimo. Dos semanas antes había hablado sobre haber tenido sexo muy satisfactoriamente con Sam y mencionó el gran trabajo que estábamos haciendo...

Mi intención es ilustrar el paralelo entre el uso que el director de cine da al montaje con cortes rápidos en busca de un efecto particular, y el auto-montaje de mi paciente y la posterior comunicación a mi persona. Mi reacción ante la intensidad del “corte rápido” entre una imagen y otra fue la de ser una audiencia-testigo interesado. Ella presentó un efecto frente al cual entré en resonancia, en lugar de interpretarlo. Si hubiese intentado interpretar cada fragmento de sus asociaciones, creo que hubiésemos entrado en un “nudo relacional”. Si me hubiese enfocado en un fragmento y no en otro, se hubiese enfadado porque elegí uno y desatendí el otro. En lugar de hacerlo, trabajé con el sentimiento tomado en tanto totalidad, señalado la yuxtaposición de las múltiples imágenes que ella traía y la resultante ambigüedad temporal en la que nos estaba sumergiendo. Baranger y Baranger (2008), entre otros, han enfatizado la importancia del concepto de ambigüedad durante la sesión analítica.

El “montaje intelectual” y la noción de yuxtaposición

Esta modalidad combina imágenes para producir un significado intelectual. Por ejemplo, en el film *Strike* de Eisenstein, una toma de un grupo de trabajadores en protesta que están siendo golpeados es montado junto a la escena de un toro siendo asesinado. Esto crea la metáfora fílmica de que los trabajadores son tratados como ganado. Este efecto no existe en las tomas individuales, sino que emana de su yuxtaposición.

En sus escritos tardíos, el ahora clásico director ruso Eisenstein argumenta que el montaje, especialmente el montaje intelectual, es un sistema alternativo a la edición continua. Dice que “el montaje es conflicto” (dialéctico) del cual nuevas ideas surgen tras la colisión de la secuencia montada (síntesis) y en donde estas no son propias de las imágenes de la secuencia editada. Un nuevo concepto nace al ser².

Eisenstein considera que el montaje intelectual también expresa cómo ocurren los procesos de pensamiento de la vida cotidiana. En este sentido, el montaje formaría pensamientos en la mente de los espectadores de manera similar a la que la imaginación del paciente lo hace en la mente del analista durante la sesión. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre entre el espectador y el film, el

analista puede a su vez generar pensamientos en la mente del paciente. Marcándole a Brenda su yuxtaposición, se pudo lograr que ella tome conciencia de cómo los estaba utilizando para evitar tener una visión mejor diferenciada de su marido y de mí, ya que, al sobreimpimir imágenes de su padre, de su marido y de mí, el sentido de estas figuras se había visto mezclado.

Acerca de la “toma larga” y la función del analista

El trabajo de edición de las películas ha sido foco de varias teorías de realismo cinematográfico, ya que la misma es usualmente rechazada por considerarse manipulativa y propagandística. En lugar de la edición, críticos tales como Andre Bazin han argumentado a favor de la toma larga, donde las acciones se suceden sin dar lugar a la edición.

Por ejemplo el trabajo de Chantal Ackerman (1975), de Andy Warhol y de otros, son ejemplos extraordinarios de tomas largas³. Actualmente, estoy explorando cómo este proceso puede ser pensado dentro de una terapia analítica. ¿Cuál es el tiempo real de una sesión analítica? No en el sentido lacaniano⁴, sino en el punto de decidir cuánto de la sesión uno deja pasar sin intervenir. Si uno deja que la sesión se desenvuelva sin intermediar, el contexto muchas veces se vuelve más explícito y complejo para algunos pacientes, mientras que para otros parece no estar yendo a ningún lado, y es necesario la introducción de un director que clarifique qué es lo que está ocurriendo en la escena. Las tomas largas de films de directores tales como Ackerman, Warhol y otros, son análogas a las técnicas en un análisis en los cuales un analista no dice nada para no perturbar el proceso terapéutico. Por momentos esta es una técnica valiosa, pero también puede ser un grave error.

La capacidad del analista de hacer que un paciente sienta su presencia, sin perturbar que el mismo se sienta escuchado, es de gran importancia en la construcción de un ambiente no incidente. Por ejemplo, Winnicott a veces le decía a algún paciente silencioso: “Sólo te estoy dejando saber que estoy aquí” y no decía nada más. Escuchar toda la experiencia del paciente sin interpretar puede ser inteligente: paciente y analista pueden estar construyendo o de-construyendo una “toma larga”, experiencia que tal vez el paciente no haya podido hacer debido a una madre intrusiva o a un entorno de desarrollo no propicio.

Eisenstein creía que el montaje debía proceder del ritmo, no de la historia. Las tomas debían ser cortadas para llevar a tal punto, y no debían ser estiradas por el interés personal que podían generar personajes individuales.

En un análisis, pareciera que el ritmo (el proceso) es tan importante como el contenido. Y acá tenemos algunas analogías con la situación analítica. Suele pasar que el ritmo del paciente es más significativo que su contenido, tal como se ilustra en el rápido intercambio de escenas yuxtapuestas realizadas por la paciente Brenda.

La función analítica y el montaje

Están aquellos que creen que la función analítica consiste en ayudar a que emerjan nuevos patrones de pensamiento y promover nuevas organizaciones de atención, y creen que se puede lograr esto interactuando en patrones novedosos de cooperación con sus pacientes. Esto se diferencia de la noción clásica que considera que la función analítica es la de hacer interpretaciones que identifiquen la ansiedad básica y así poder liberar el conflicto reprimido.

En el cine, el público está sujeto a la experiencia fílmica y al montaje organizado por el director/editor. El espectador, al contrario de un paciente en análisis, no puede influenciar el film, sería un Otro que no responde. En el marco analítico hay dos otros, que se influyen mutuamente. Muchas veces están yuxtapuestos, pero de tal yuxtaposición, (y el ritmo de esa yuxtaposición) puede emerger una nueva síntesis, algo mejor y diferente que la suma de las partes. En análisis, un paciente tiene una imagen, esto puede influir al analista; y el analista al compartir sus pensamientos, interpretaciones y experiencias sobre la imagen, puede a su vez influenciar al paciente, creando de esa forma una nueva síntesis entre el imaginario del paciente y las interpretaciones analíticas. En el caso de Brenda, intervino para marcarle que estaba viviendo en un ritmo acelerado de yuxtaposiciones y que había diversos tiempos coexistiendo simultáneamente en ella; esto la ayudó a entender la complejidad y los niveles de ambivalencia de sus emociones y pudo moverse a un estado más confortable.

Considerando lo de arriba, es de interés el trabajo de los Baranger (2008) que tomaron teorías de la psicología de la Gestalt. El concepto de “campo”, tal como es usado en particular en la psicología de la Gestalt y en trabajos de fenomenólogos tales como Maurice Merleau-Ponty, parece poder ser aplicado en la situación entre paciente y analista.

“Creemos que la necesidad de introducir el concepto de campo en la descripción de la situación analítica proviene de las características estructurales de la situación. La situación analítica tiene su estructura en tiempo y espacio, está orientado por una dinámica específica y líneas de fuerza,

tiene sus propias leyes de evolución, sus objetivos generales y objetivos momentáneos. Este campo es nuestro objeto de estudio específico e inmediato. Como la observación del analista es tanto observación del paciente como una auto observación, sólo puede ser nombrada como una observación del campo”

Agregaría además que no sólo se puede pensar en observación, sino también en experiencia del campo tal como es creada por la interacción entre paciente y analista al crear un nuevo montaje.

Los Baranger (2008) sugieren que “*el análisis opera entre los dos extremos de la ambigüedad: la ambigüedad rechazada por el temor a la regresión y la ambigüedad disuelta por una situación excesivamente regresiva. No sólo el analista y la relación transferencial son experimentados en un nivel de ambigüedad, pero todos los aspectos del campo analítico.*”

El tiempo tal como es vivido en la situación analítica, no es comparable con aquel que experimentamos todos los días. El tiempo en un análisis es simultáneamente presente, pasado, futuro. Puede pensarse como un presente ya que es una situación novedosa, una relación con una persona que adopta una actitud esencialmente distinta a aquellos objetos que forman la historia del paciente. A su vez puede pensarse como pasado, ya que la transferencia permite que el paciente repita todas aquellas situaciones de su pasado que le pueden haber sido conflictivas. Es justamente la ambigüedad temporal, la mezcla de pasado, presente y futuro la que permite al paciente no sólo tomar conciencia de su historia, sino también modificarla retroactivamente –la noción freudiana de *Nachträglich*.

Una nota sobre Freud y una sugerencia en relación al marco y montaje analítico

En su texto de 1930 *El malestar en la cultura*, Freud comparó el trabajo del analista con el de un geólogo, que descubre material escondido en las profundidades. Sin embargo, hasta 1913, Freud pensaba al trabajo analítico con una cualidad más espontánea. Escribe que el tratamiento analítico es comparable al ajedrez: un juego en el cual el analista sabe los movimientos clásicos con los que debe empezar y terminar, pero no sabe qué es lo que puede pasar en el medio, ni que es lo esencial al juego. Esta analogía implica una experiencia más activa entre analista y paciente; el tablero que tienen enfrente es una estructura que comparten, y ambos están actuando en relación a la misma.

Yo propondría que el tablero es lo que organiza el montaje. Paciente y analista pueden pensarse como las piezas del

ajedrez, y el tablero como aquello que delimita el manejo del tiempo y que es lo que ocurre dentro de cada marco. La flexibilidad de los límites del marco es un aspecto importante del montaje del marco analítico. No me refiero a salir del marco, sino a expandirlo. Transformar la estructura del tablero, pero sin salirse de él. Creo que a esto se referían los Baranger y esto es lo que yo estoy sugiriendo. De forma similar, un director de cine debe tener varias herramientas de edición para enmarcar la experiencia del film. Para el analista, sus herramientas son la capacidad que puede tener para resonar a diferentes niveles de experiencia del campo terapéutico de uno –el tablero en el cual se da la acción.

Lo que sigue es un ejemplo de una reacomodación del tablero para generar un nuevo montaje analítico.

El caso del profesor asistente L

El profesor L comenzó a hacer terapia luego de la repentina muerte de su padre. Cuando me fue derivado, el padre había fallecido hacia ocho meses y esto había dejado al paciente con malestar e insomnio. Estaba atravesando el duelo de forma defensiva a través de la negación y con diversas formas de *acting out*. Más allá de esta experiencia trágica, carecía de entusiasmo para las actividades académicas que le hubiesen servido para su crecimiento personal y menospreciaba a la Universidad a la cual pertenecía. Daba la sensación de estar perdido hace ya casi una década; su historia parecía esconder una depresión marcada por ocasionales impulsos de ambición y algunas actividades que le generan placer. Parecía amable, pero a la vez inaccesible. Evitaba todo aquello que podía ser agresivo. Sus relaciones con las mujeres parecían tener un tinte masoquista, en las que él se ubicaba de forma pasiva. Con 39 años, divorciado hace 17 luego de un primer matrimonio en su juventud, parecía estar moviéndose hacia ninguna dirección en particular.

L describe a su padre como un “botánico frustrado” que no pudo ir a la escuela de posgrado, ya que cuando su propio padre había muerto, la familia había quedado en circunstancias económicas desfavorables, y el padre de mi paciente, para poder mantener a su familia, comenzó a trabajar como funcionario público, ocupación que mantuvo hasta que se retiró. Lo presenta también como un hombre agradable, pero débil, que soportaba degradaciones públicas por parte de su mujer en relación a su incapacidad sexual.

En relación a la debilidad de su padre, L recuerda una anécdota: a la edad de 12 años, volvió llorando luego

de haber sido empujado y molestado por otros niños del barrio obrero en el cual vivían y la respuesta que le dio su padre fue la de “no hagas escándalo”. Más allá de que L recordaba estar asustado, también recordaba querer que el padre salga a defenderlo o bien que lo incite a volver a salir y a no aceptar ese trato. Lo habían llamado “judío sucio y maricón” –la madre de L era católica, pero su padre era judío.

El hecho de que el padre no haya alentado otro tipo de actitud en el hijo, fue más adelante ejemplificada con lo que él llamaba “el fiasco de cuando fui repartidor de diarios.” L relata haber sido demasiado holgazán de adolescente como para despertarse temprano a llevar los diarios que debía repartir para su trabajo. El padre, en lugar de insistirle a su hijo para que cumpla con su trabajo, salía a hacer el reparto por él.

L tenía muchas cosas a su favor. A pesar de estar confundido y con miedos adolescentes, era vivaz, intelectual y no pretencioso. Estaba lleno de ansiedad y todo aquello en relación al compromiso le generaba conflicto. Sin embargo era una persona querible. Tenía cierta cualidad Huckleberry Finn, el personaje de novela de Mark Twain, con un encanto adolescente despreocupado, que vive en las calles y es prácticamente huérfano; uno podía imaginárselo a gusto en el río Mississippi en 1880. Su padre mantuvo la botánica como hobby, y solía mantener largas caminatas con su hijo buscando nuevas especies de plantas. Como resultado, se sentía cómodo con todo tipo de vida salvaje, lo cual inconscientemente era usado como una forma de descarga para expresar lo que yo interpretaba como una agresión y un narcisismo fálico. Por ejemplo, coleccionaba víboras e intentaba mantenerlas escondidas en secreto debajo de su cama. Eventualmente alguna se le escapaba, esto enfurecía a la madre, quién se desquitaba con su hijo y esperaba que su marido complete el castigo, pero éste únicamente le hacía una reprimenda tranquila. La histeria de su madre lo asustaba, pero la respuesta medida de su padre lo decepcionaba.

El primer año de tratamiento de L estuvo marcado por sesiones olvidadas, que el paciente esperaba que yo generosamente le recupere, cosa que no hice. Mi figura lo intimidaba, pero a su vez le generaba, a nivel inconsciente, envidia y competitividad. Eventualmente regresó (o progresó) hacia una posición de idealización, que por momentos lo hacía sentirse inhibido y avergonzado frente a mi presencia. En sus asociaciones, comenzaron a surgir la necesidad de sentir el amor y el respeto de hombres importantes: los directivos de su Departamento en la Universidad, personajes distinguidos de su campo,

fantasías sobre mi éxito y un deseo profundo por lo que su padre podría haber sido. Una temática importante del análisis fue el reconocimiento de los conflictos y limitaciones del padre de L, así como también la identificación con éste que le impedía aceptar de manera consciente su deseo competitivo de ir más allá de él. Como resultado de esto, L estaba cambiando sus vínculos con las mujeres, estableciendo relaciones más decisivas y menos masoquistas.

Viñeta específica: nuevo montaje

La viñeta que voy a relatar a continuación tuvo lugar hacia el final del segundo año del tratamiento, cuando L estaba viniendo a verme tres veces por semana. Mi consultorio en ese momento daba hacia una gran avenida. Poco después de haber empezado la sesión, comenzó a escucharse el ruido de taladros. El sonido era realmente desagradable: parecía la combinación de un grupo de bailarines de flamenco practicando demasiado fuerte, junto al ruido del torno de un dentista y la armada de los Estados Unidos haciendo maniobras de bombardeo. Sin embargo, era la compañía de Teléfono de Nueva York intentando proveer un mejor servicio.

Mi paciente, se da vuelta desde el diván y me pregunta: “¿Pudiste escuchar lo último que te dije?”, yo le contesté que claro que sí. Con una pequeña risa me dice: “Si tuviera una granada, se las tiraría. ¿Creés que necesitaría una o dos para darle a todos?” Mi respuesta fue: “Yo creo que con dos está bien”

“Volarlos a todos en pedazos, eso les mostraría que no se tienen que meter con nosotros...” “Mutilados hasta quedar irreconocibles.” “Qué me importan... se lo merecen por irrumpir así en mi vida”

Continuamos riéndonos de esta forma por un tiempo, compartiendo fantasías de qué es lo que podríamos hacerle a los disruptores. El paciente se regodea en sus fantasías

sádicas agresivas. Luego de esto, mi paciente entra en un período prolongado de silencio. Yo no digo nada. Las lágrimas comienzan a caer por sus mejillas y dice:

“Eso se sintió muy bien. Estaba seguro de que me ibas a decir que estaba loco o preguntarme por qué se me había ocurrido esto de la granada, y tu sólo me respondiste. Estoy loco porque mi papá nunca pudo hacer eso, no dejaba que las cosas se volvieran locas. Sólo contestaba con debilidad y me decía que no haga problemas, que no insulte. ¡Estábamos jugando! Yo estaba jugando y tu estabas jugando también. No me tomaste en serio, ¿verdad?” (por supuesto lo había tomado en serio, pero sólo en el plano transferencial) “Dios, me hubiese gustado que haya tenido el carácter para hacer eso, se siente tanta libertad. Esto es abrumador. ¡Fue tan gracioso! Así que soy un sádico, ¿y qué? Sólo es una fantasía. Tengo el derecho a expresarlo y a sentirlo. ¡No soy mi padre! Sí puedo hacer un escándalo (recordando la vez que había sido golpeado por los chicos del barrio). Siento como si no tuviese derecho a la ambición, de ganarle a alguien. Espera, no voy a derrumbar a mi padre si tengo ambición. Sólo voy a hacer lo que él no pudo hacer. Sí quiero ser profesor.”

En ese momento, creo que estábamos en una alianza de juego. Desde la perspectiva de montaje, creamos una escena que tenía cualidades curativas. La experiencia al momento fue atemporal, ambos nos encontrábamos en un estado afectivo, y fui lo suficientemente libre como para responder de forma adecuada al ajuste de escena de mi paciente, en lugar de criticar a su manifestación o interpretar su contenido. Mi comprensión de lo que la escena necesitaba fue lo suficientemente amplia como para mantenerse en la experiencia de transferencia emergente, en lugar de hacer una interpretación transferencial de lo que él estaba intentando inducir en mí. El humor en la situación pudo enmascarar la agresividad competitiva y los deseos asesinos que yo le generaba al paciente, y que eventualmente emergerían dentro de nuestra alianza de trabajo. Saber qué es lo que la escena necesita y organizar su montaje es un aspecto importante tanto en la dirección de un film como en un montaje terapéutico, en este último en el sentido de construir una nueva experiencia.

Referencias

- Ackerman, Chantal (1975) *Jeanne Dielman, 23 quai du commerce, 1080Bruxelles* (film).
- Baranger & Baranger (2008) , *The Analytic situation as a dynamic filed*, Intl. J. Psychoanalysis 89:795 – 826.
- Bordwell, David (2008) “*Poetics of Cinema*”. Routledge, Taylor and Francis Group. New York.
- Brok, A. J. (1991) *The Playing Alliance in film and on the couch*. Invited presentation. Annual Spring Meeting, Division of Psychoanalysis American Psychological Association, Chicago, Ill. USA.
- Brok, A. J (1998) *Apego y Descubrimiento en relaciones románticos*. Presentacion Invitado, Asociacion Psicoanalitica Argentina, (20 de Noviembre), Chair y Discusion por Dr Roberto Losso , Departamento de Pareja y familia. APA, Buenos Aires.
- Brok, A. J. (2007) *Attachment and Involvement* (revised) Invited presentation, Co-sponsored by: Section I, Division of psychoanalysis

American Psychological Association; the Northwest Psychoanalytic Society; and the Seattle Psychoanalytic Society and institute, IPA affiliate. Seattle, Washington, USA Oct 14.

Eisenstein, S.,(1947) *Film Sense*, Harcourt Brace and Co. NY, USA.

Freud, S. (1930) *El malestar en la cultura* , SE 21 :57-145.

Neubauer, J., Arlow,P.B.& Solnit, A (1987), *Psychoanalytic views of play. A symposium in Psychoanalytic study of the Child*, (42) New Haven , Ct. Yale University Press.

Twain, M. (1885) *Adventures of Huckleberry Finn*, C.I. Webster & Co. New York,

Winnicott (1971) *Playing and Reality*, London, Tavistock publications.

¹ Una versión preliminar de este artículo fue presentada en el 1er congreso sobre Cine y Psicoanálisis, organizado de manera conjunta por el INCAA y la Asociación Psicoanalítica Argentina, el 27 de septiembre de 2013. Participaron de la discusión, por parte del INCAA, el director de cine Luis César D'Angiolillo, y por parte de la APA de Buenos Aires Alicia Mariona. La presente está tomada del original inglés, con traducción al español de Valentina Canevari y Álvaro Lemos.

² Conceptos similares al Montaje Intelectual se erigieron durante la primera mitad del siglo XX, tales como el cubismo y su intento de sintetizar múltiples perspectivas en una misma pintura. La idea de la asociación de imágenes concretas para lograr crear nuevas imágenes (a menudo abstractas) fue parte importante de la concepción artística del Modernismo.

³ Cuando filmó *Rope* (1948) Hitchcock quiso que la película tenga el efecto de una sola toma larga, pero las cámaras que estaban disponibles no podían soportar más de 1000 pies de 35 mm. Como resultado, cada toma utilizaba todo el rollo disponible y duraba alrededor de 10 minutos. Muchas de las tomas terminan con un plano de plataforma rodante que muestran planos con poco valor (tales como la parte de atrás de la chaqueta de un personaje) y el plano siguiente comienza en el mismo punto haciendo zoom hacia afuera. Todo el film consiste en únicamente 11 tomas. Para un análisis completo de las tomas poco convencionales del film de Hitchcock, ver "Poetics of Cinema", de David Bordwell, 2008.

⁴ Cortar la sesión, acortarla en un sentido Lacaniano, sería simplemente como dejar de grabar la película para continuar el día siguiente.