



RESPONSABILIDAD



Editorial [pp 7]
Edward-manos-de-tijeras [pp 11]
La extimidad amenazada [pp 23]
Les Misérables [pp 31]
Melancholia [pp 43]
El acoso escolar [pp 53]

Coronel Redl [pp 59]
El montaje en el cine y en el análisis [pp 63]
La otredad en el cine [pp 71]
El verdugo y el analista [pp 77]
Lo disruptivo en el cine [pp 87]
Pasiones en tiempos de cine [pp 91]



Volumen 4 | Número 2 | Julio 2014
ISSN 2250-5660 print | ISSN 2250-5415 online

Responsabilidad



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 Hermosilla, 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
Responder por la falla: lo imposible sucede
Juan Jorge Michel Fariña
- 11 Edward Scissorhands, un nombre del padre
Edward Scissorhands | Tim Burton | 1990
Fabián Schejtman
- 23 La extimidad amenazada
Cave of Forgotten Dreams | Werner Herzog | 2010
Ana Cecilia González
- 31 *Les Misérables*. Reescritura de un síntoma a través de la transposición fílmica
Les Misérables | Tom Hooper | 2012
Alejandra Tomas Maier, Claudio Pidoto
- 43 *Melancholia*: el apocalipsis íntimo y la angustia
Melancholia | Lars von Trier | 2011
Roger Mas Soler
- 53 El acoso escolar: una encerrona trágica
Låt den rätte komma in | Thomas Alfredson | 2008
Cecilia Travnik
- 59 *El Coronel Redl* o el crimen del significante amo
Oberst Redl | István Szabó | 1985
Daniel Gerber
- 63 El Montaje en el cine y en la sesión analítica
Albert Brok
- 71 La narrativa de lo no fenomenológico: el reconocimiento de *el Otro* en el cine
Yo, también | Antonio Naharro, Álvaro Pastor | 2009
Mario de la Torre Espinosa
- 77 Pierrepont: El verdugo y la posición del analista
The Last Hangman | Adrian Shergold | 2005
Alejandro Ariel
- 87 Reseña de libros
Lo disruptivo en el cine. Ensayos ético-psicoanalíticos
Moty Benyakar & Juan Jorge Michel Fariña (comps.) | Letra Viva | 2014
Irene Cambra Badii & Guillermo Julio Montero
- 91 Reseña de libros
Pasiones en tiempos de cine
Hugo Dvoskin | Letra Viva | 2014
Eduardo Holzcan

EDITORIAL

Responder por la falla:
lo imposible sucede

Juan Jorge Michel Fariña*

¿Has actuado en conformidad con tu deseo? En la última reunión del seminario 7 sobre la ética del psicoanálisis, Jacques Lacan introduce un comentario de cine. Recordemos el pasaje. El seminario está a punto de concluir, Lacan venía de dictar sus clases sobre Antígona que coronaban en la dimensión trágica de la experiencia analítica. Cuando recapitula las referencias a Kant y en el momento en que habla de la tensión entre la premisa universal y el deseo, dice “Algunos de ustedes vieron recientemente un film que no me gustó del todo, pero con el tiempo reveo mi impresión, pues *hay buenos detalles*. Es el film de Jules Dassin, *Nunca en domingo*.” La asociación es interesante, porque se trata de un film griego, ambientado justamente en el puerto del Pireo, que narra la historia de un norteamericano algo excéntrico, a quien su padre, amante de la cultura helénica, bautizó como Homero. Este hombre, que se presenta en la escena inicial como un filósofo amateur, anuncia que llega a Grecia en busca de la verdad, deseando caminar por donde caminó Aristóteles, etc. Lacan descubrirá luego –así lo reconoce en su comentario– que el actor es el propio Dassin, director del film. Lo cierto es que la formalidad de este caballero se verá interpelada por la voluptuosidad de Melina Mercouri, quien protagoniza a Ilya, una mujer ligera, desbordante de erotismo y pronta a amar a cualquier hombre... que pueda estar a la altura de su deseo.

Lacan, seguramente tocado también él por el desafío, recoge el guante pero no para disputarse a la dama, sino para analizar la índole del deseo en juego. Nos recuerda una escena del film en la que uno de los hombres en cuestión, “toma una copa para marcar el exceso de su entusiasmo y de su satisfacción y la estrella contra el suelo. Cada vez que se produce uno de estos estrépitos, vemos que la caja registradora se agita frenéticamente. Encuentro

esto muy bello e incluso genial. Esa caja define muy bien la estructura con la que nos vemos”.

Así, nos indica Lacan, el filósofo abstracto, que idealiza la cultura clásica y quiere abreviar en sus fuentes los secretos de la sabiduría, se ve confrontado con la dimensión real del deseo. Lo interesante es que el método que utiliza para ilustrar su punto es clínico-cinematográfico. Nos invita a prestar atención a un indicio, un detalle aparentemente banal: la caja registradora. Esa campanilla –¡plin, caja!– que suena ante cada desborde, es lo que lo lleva a formular luego su tesis: “Lo que hace que pueda haber deseo humano, que ese campo exista, es la suposición de que todo lo que sucede de real es contabilizado en algún lado”.

No es el propósito de esta editorial entrar en el análisis de esta afirmación¹, sino señalar su utilidad metodológica. Se trata del recurso de la narrativa cinematográfica para introducir una suerte de apólogo. El apólogo, recordémoslo, se define clásicamente como *una narración cuyo propósito es instruir sobre algún principio ético o moral o de comportamiento*. Así parece entenderlo Jacques-Alain Miller cuando al establecer el texto del seminario eleva el pasaje sobre *Nunca en domingo* nombrándolo como *Apólogo de la caja registradora*.²

Hablando de divinos detalles, notemos que en la escena recortada Melina Mercouri, la prostituta anhelada por todos, se termina yendo de la fiesta en brazos de uno. Homero se muestra desconcertado y observa azorado su salida espectacular junto al vulgar marinero italiano. Ella nunca lo hacía en domingo... ¿por qué entonces con Tonio? Alguien le responde, acotando el goce de su sorpresa: *porque con amor, es posible*.

Y será justamente otra dama, Alenka Zupancic, quien nos recuerde que la fórmula lacaniana para superar una imposibilidad (*nunca en domingo*) no es “todo es posible”,

* jjmf@psi.uba.ar

sino “lo imposible sucede”. Lo real/imposible laciano no es una limitación a priori que debería ser tomada en cuenta, sino el dominio del acto, de las intervenciones que pueden cambiar las coordenadas de ese acto mismo. En otras palabras, un acto es más que una intervención en el dominio de lo posible: *un acto cambia las mismísimas coordenadas de lo que es posible y así crea retroactivamente sus propias condiciones de posibilidad*.³

Lo imposible sucede es un enunciado ético situacional. Responder por aquello que falla en una situación supone responsabilizarse por ella. Pero no en las coordenadas previsibles, por más audaces o revolucionarias que éstas se presenten, sino en el a posteriori de una invención.

De allí que la responsabilidad se anude dialécticamente con la culpa, como lo muestra este segundo ejemplo clínico-cinematográfico, tomado del comentario de Renata Salecl sobre el film *The Wrong Man*. Para la crítica tradicional, se trata de la peor película de Hitchcock. Filmada en clave semi documental, está basada en un hecho verídico: un hombre honesto que ve desmoronarse su vida cuando es acusado injustamente de un delito que nunca cometió. Pero esta intención que busca transmitir veracidad naufraga justamente por ausencia de toda alegoría. La narración plana y “objetiva” termina por no hacer creíble la historia –el propósito realista la priva de toda realidad.

Sobreponiéndose a esta derrota anticipada, Renata Salecl hace de defecto virtud y lee el film en una clave que lo rescata definitivamente. ¿El método? Una vez más la lectura clínico-cinematográfica y una hipótesis realmente subversiva sobre la responsabilidad y la culpa. La autora toma el detalle de la “falla” en la construcción psicológica de los personajes como la ocasión inédita para su tesis. Eso que “está mal”, tiene una razón de ser, nos dirá, y toda la empresa analítica consiste en operar con ese límite.

Una vez más, el secreto radica en los pequeños detalles. En los indicios sutiles, esos que escapan no solo al espectador común, sino a la intención del propio realizador –porque quien los “realiza” es en rigor el analista que los lee. En la hipótesis de Salecl se trata del gesto de autoreproche en la esposa del protagonista. Autoreproche inverosímil desde el punto de vista de la trama, pero que curiosamente se explica por la responsabilidad pendiente. Se culpa (y en exceso) por lo que no hizo para evitar responder por lo que sí hizo. Salecl propone así retomar una de las lecciones fundamentales del psicoanálisis laciano: la admisión de culpa por parte del sujeto siempre funciona como una estrategia para engañar al Otro. El sujeto “se siente culpable” por sus hechos para encubrir otra culpa mucho más radical.

“Confesarse culpable” es entonces, en última instancia, una astucia que apunta a entrapar al Otro.

A partir de este giro, de este cambio de luces, emerge prácticamente otra película. De pronto, *El hombre equivocado* “tiene razón”, en el sentido de que tiene una razón de ser, la cual se encuentra paradójicamente en la locura que nadie hubiera esperado de él.

En síntesis, esto que llamamos la lectura ético-clínica de un film resulta un recurso metodológico que funda nuestro escenario de trabajo, a la vez que lo trasciende. Se trata de un abordaje que no da como supuesto el dato a investigar, sino que lo conjetura a partir de indicios, detalles que a posteriori permitirán (de) mostrarlo. Este punto de encuentro entre los hechos y la mirada analítica, reconoce por cierto distintas fuentes epistemológicas.⁴

Los textos que integran este número van al encuentro de esa idea. La serie se inicia con el artículo de tapa: la conferencia de Fabián Schejtman sobre el clásico de Tim Burton “El joven manos de tijeras”, que desbroza el camino; continúa con un recorrido teórico-estético sobre la cuestión de la extimidad a partir del film de Herzog sobre la cueva de Chauvet, a cargo de Ana Cecilia González (Universitat Autònoma de Barcelona). Vuelve a los clásicos con las tres versiones de “Les Misérables”, por Alejandra Tomas Maier y Claudio Pidoto, sigue con la contribución de Roger Mas Soler (Universitat Autònoma de Barcelona) sobre el inquietante film “Melancholia”, de Lars von Trier, para concluir en esta primera parte con el trabajo de Cecilia Travnik sobre el film sueco “Låt den rätte komma in” (“Déjame entrar”). En un segundo tramo, abre el juego Daniel Gerber, desde México, abordando la cuestión del padre en el clásico “Coronel Redl”, lo sigue el original trabajo de Albert Brok (American Psychological Association) sobre el montaje en el cine y en la sesión analítica, y el escrito de Mario de la Torre Espinosa (Universidad de Sevilla) sobre la cuestión del Otro, para cerrar la serie otra conferencia magistral, dictada también en el marco de la semana de Ética y Cine de la UBA sobre el film “Pierrepont, el último verdugo”, por Alejandro Ariel.

Finalmente dos reseñas, la de la obra compilada junto a Moty Benyakar sobre *Lo Disruptivo en el cine*, y la de las *Pasiones en tiempos de cine* de Hugo Dvoskin, nos hablan de la riqueza y actualidad del método que motiva esta editorial. Cuando decimos que estos escritos salen a nuestro encuentro, nos referimos justamente a ese “punto de almohadillado” por el cual una película se realiza (cada vez) en el texto que la evoca. Toca ahora a los lectores (de) mostrarlo en transferencia.

¹ Ver al respecto el análisis de Daniel Zimmerman y María Bernarda Pérez en la serie de 20 entregas de Imago Agenda (2002-2004) y más recientemente el libro de Carlos Gustavo Motta *Las películas que Lacan vio y aplicó al psicoanálisis*. Buenos Aires, Paidós, 2013.

² Lacan, Seminario 7, p. 370, 377.

³ Zizek, S. *Bienvenidos a tiempos interesantes*, Estado Plurinacional de Bolivia, La Paz, 2011.

⁴ Por citar unas pocas referencias, ver la noción de “paradigma indiciario” en la obra de Carlo Guinzburg *Mitos, emblemas e indicios*, Gedisa, 2010; también la mención a Sherlock Holmes y el método abductivo de Peirce desarrollados por Gabriel Pulice en “Peirce en Lacan: Algunas herramientas semióticas para la investigación de la subjetividad”; y en esta misma línea la obra de Mariana Gómez *Del significante a la letra: La semiótica peirceana en el proceso de formulación del discurso laciano*, Alción Editora, 2007; finalmente la noción de “protréptica negativa” como método clínico en “House con Lacan: tras los pasos de Borges, Alicia, y G. Marx”, Michel Fariña, 2012. Nuestro agradecimiento por algunas de estas fuentes a dos tesis de doctorado en curso: “El texto-clínico como nuevo género discursivo”, de Haydée Montesano, y “La atribución de responsabilidad en lo disruptivo de las catástrofes sociales”, de Carlos Gutiérrez.

Edward Scissorhands, un nombre del padre¹

Edward Scissorhands | Tim Burton | 1990

Fabián Schejtman*

Universidad de Buenos Aires

Resumen

Este artículo se basa en una conferencia dictada el 17 de Octubre de 2013 en la Facultad de Psicología de la Universidad de Buenos Aires. En él se propone una lectura del film *Edward Scissorhands* (Tim Burton, 1990), a partir de las nociones de padre, síntoma, *sinthome*, discurso y semblante en la perspectiva de la enseñanza de Jacques Lacan.

Palabras clave: padre | síntoma | *sinthome* | discurso | semblante

Edward Scissorhands, one name of the father

Abstract

This article is based on a conference given on October 17, 2013, in the Faculty of Psychology of the University of Buenos Aires. Based on the notions of father, symptom, *sinthome*, discourse and semblant in the perspective of the teachings of Jacques Lacan.

Key Words: father | symptom | *sinthome* | discourse | semblant

Presentación (por Juan Jorge Michel Fariña)

Damos inicio a la actividad de hoy, la tercera de la Semana de Ética y Cine, para la cual tenemos como invitado al profesor Fabián Schejtman –a quien ustedes conocen bien porque han cursado la materia Psicopatología, de modo tal que la charla que va a tener lugar a continuación opera como suplemento de los conceptos que habitualmente él imparte en esta Facultad. No es la primera vez que Fabián Schejtman tiene la gentileza de acompañarnos en una clase, lo ha hecho siempre para presentar cuestiones que articulan clínica y ética, pero dado que recientemente la cátedra de Psicopatología II ha inaugurado el “Canal Lacan”, nos hemos atrevido esta vez a convocarlo con el pedido expreso de que nos hable de una película. CANAL, como también ANCLA, son anagramas de LACAN, y el Canal Lacan “pasa” breves películas... La de esta mañana, que no es breve, se ha hecho conocida entre nosotros como “El joven manos de tijera”. Recibimos con un aplauso a Fabián Schejtman y le damos la palabra.

1. Introducción

Tengo un listado de nueve puntos. El primero de ellos es esta breve introducción, que se inicia, sin más, agradeciendo al profesor Michel Fariña la invitación a participar de esta Semana de Ética y Cine. Y, especialmente, la oportunidad de volver a ver “El joven manos de tijera”, película que he visto varias veces desde su aparición en los años ‘90, y que me permite hoy volver sobre una pregunta freudiana, un interrogante que Freud no cesó de formularse –y Lacan lo siguió en eso–: *¿qué es un padre?*

Bien, prefiero nombrar a la película –que inaugura la década de los ‘90, su estreno está fechado en 1990, precisamente– con el título con que la bautizó su director Tim Burton: *Edward Scissorhands*. Pero si me empujaran a traducirlo lo haría así: *Eduardo, el Manos-de-tijeras*. El comentario que voy a hacer hoy es también, en cierto modo, el comienzo de una despedida. El inicio, entonces, de una despedida de un trabajo que vengo llevando adelante desde hace tres años con un grupo de colegas de la Cátedra II de Psicopatología. Se trata de la actual

* fschejtman@psi.uba.ar

investigación UBACyT que dirijo: “Versiones del padre en el último período de la obra de Jacques Lacan”. Comenzamos en 2011 y terminará en 2014, así que ya estamos cerca del final. De modo que, seguramente, algunas de las conclusiones a las que hemos arribado podrán entrecruzarse hoy en mi comentario de este film. Y, para comenzar con él, paso directamente a mi segundo punto, al que he titulado: “el padre traumático”.

2. El padre traumático

Ustedes estarán acostumbrados, y probablemente en parte por el trabajo que llevamos adelante en la cátedra a mi cargo, a entender el nombre-del-padre en términos metafóricos. Me refiero, claro está, a la noción de metáfora paterna con la que Lacan lee el complejo de Edipo en Freud. Como una instancia reguladora del deseo más o menos loco de la madre. Quien haya tenido una madre puede entender que Lacan suponga que hay allí algo insensato, basta con que yo apele a la experiencia de cada uno de ustedes con vuestras madres. Y entonces uno entiende que esa fórmula, que hoy voy a reducir a esto...

NP DM

DM s → significación fálica

...es decir, el nombre del padre sobre el deseo de la madre, implica una tachadura, una limitación de esa locura inicial que supone ese deseo materno insensato al que el nombre del padre, por su interpretación, intenta agregar un sentido, una significación que Lacan va a llamar fálica. Bien, se trata de los rudimentos de lo que Lacan llama metáfora paterna: el nombre del padre interpreta que la madre quiere falo y, en este sentido, entrega significación a un deseo que inicialmente se presenta insensato. De allí se seguiría, entonces, una versión de la función paterna entendida como regulación.

No está mal para empezar. Sin embargo, a este padre simbólico, que es el de la metáfora paterna, a este padre-la-ley, Lacan le adiciona tempranamente otras versiones. Vayan al *Seminario 4* y ya encontrarán allí, al padre real y al padre imaginario, que se agregan pronto a este padre simbólico, lo cual otorga una perspectiva más justa a la lectura de Lacan del complejo de Edipo freudiano. El Edipo, en Freud, no se deja reducir por la metáfora paterna, por la apuesta lógica que supone ese abordaje. No sólo hay el padre regulador, hay también el padre traumático. Lacan lo dice finalmente con todas las letras más adelante en su enseñanza: en el *Seminario 19*, que se

llama “... o peor”, indica hasta qué punto el padre es algo que traumatiza. Y luego, como si eso fuera poco, plantea que la posición del psicoanalista en la cura es precisamente esa, la del padre traumático. Pero, sin adentrarnos en esto último, ¿qué es este padre traumático?

Hoy diré que el padre traumático no es otra cosa que... su falla. La falla del padre. O para decirlo más fuertemente todavía, la inexistencia de Dios -que no es sino un nombre del padre-. Hay entonces la falla del padre y esa falla es primaria. Cuando digo primaria me refiero a lo que Freud llamó identificación, que él adjetivó, precisamente, como primaria en *El yo y el Ello*. Recordarán el capítulo VII de *Psicología de las masas y análisis del yo*, donde Freud ubica esa identificación previa a todo lazo libidinal: el niño toma al padre como su ideal. Para Lacan, lejos de regular, esa identificación traumatiza al organismo viviente. Es la invitación misma, formulada al viviente, a habitar el lenguaje. Pero más que una invitación, es en verdad una conminación. Se empuja al viviente a habitar el mundo en que nosotros vivimos, que es un mundo de palabras. La identificación primaria es traumática. Desvitalizadora. Mortificante. Perturba, enloquece la armoniosa relación que podemos suponer entre el animal y el objeto que calma su necesidad.

Es sorprendente que Freud ligue esta identificación con el padre. Usualmente estamos acostumbrados a plantear más bien a la lengua materna como enloquecedora y, luego, a la función paterna como regulación que se introduce secundariamente. Pero ahora estoy tratando de proponerles una idea distinta, pero siguiendo entonces a Freud mismo: hay algo perturbador en la función paterna misma, precisamente, del lado de lo que ubico como una falla inicial en el padre. Cuidado, no estoy hablando del padre fallado o fracasado que nos ha tocado en suerte. Porque efectivamente nuestro padre es, en efecto, más o menos un pelotudo en esto o en aquello. Queda siempre un poco atravesado, a trasmano, a distancia del punto en el que hubiese convenido que esté: por lo general no está a la altura de su función. Pero no me refiero a ello. Ese padre fracasado, o torpe sin más, viene ya, en realidad, a redoblar una falla primaria. En todo caso es una suerte de imaginización, de encarnadura de la falla primaria del padre. No me refiero entonces al padre fallado que cada uno tiene, más o menos inútil, más o menos inepto, sino al hecho... de que no hay Dios. O, como dice poéticamente Edward en la película: *que no estamos terminados*.

Quizás lo recuerden, cuando Peg que es la madre adoptiva -la voy a denominar así, ya veremos... cuando ella, entonces, mira sus manos, las de él, es decir las que él

no tiene, cuando mira esas tijeras que tiene por manos, y le pregunta qué le ha sucedido, Edward le responde: “*I’m not finished*” –“no estoy terminado”. Con esa ambigüedad, además, a la que nos acostumbra el inglés: ciertamente uno traduciría “no estoy terminado” pero es, al mismo tiempo, un “no soy terminado”, “no fui terminado”. ¿Pero es que acaso alguno de ustedes sí? ¿Acaso alguno de nosotros sí fue terminado?



En última instancia eso es lo que permite, vamos a decirlo así, la identificación del espectador con el muchacho, con el joven manos-de-tijeras. Estamos tan mal hechos como él. Tan poco terminados como él. Y eso, finalmente, porque el lenguaje *no nos hace bien*. Lo que hay que escuchar en los dos sentidos que pueden captarse en “*no nos hace bien*”. Y, se entiende, estoy ubicando además al padre en ese lugar: el padre-lenguaje *no nos hace bien*. Ése es el padre traumático.

El lenguaje traumatiza al organismo. El lenguaje es esa enfermedad en la que estamos capturados y que hace que ya en nuestro mundo -que es este mundo de palabras al que me refería antes-, no haya rastros de satisfacción instintiva, de satisfacción de las necesidades. Puesto que la satisfacción de la necesidad está atravesada en el humano por el hecho de que al objeto necesario... hay que pedirlo. Y ya pedirlo lo vuelve perdido. Efectivamente, en los llamados seres humanos, entonces, la satisfacción del instinto se vuelve tan perturbada que sólo entre nosotros, los humanos, se constatan por ejemplo, esos trastornos tan extendidos actualmente como son la anorexia y la bulimia. El sencillo hecho de alimentarse se vuelve perturbado en el ser hablante por habitar el lenguaje. La reproducción, el sueño, la alimentación, las funciones vitales básicas, están trastornadas por el lenguaje. No hay en la animalidad nada comparable. Y que no se objete que eso sí ocurre en los animales domésticos... puesto que, precisamente, ellos habitan el *domus*, la casa del hombre. Entonces, pueden estar afectados, claro está, hasta donde eso es posible en el animal, por esa enfermedad palabrera que nos caracteriza.

Y entonces, puede ser que el perro sólo quiera alimentarse con *Dogui*, o que se deje morir de hambre al lado de la tumba de su dueño, recién fallecido. Pero, de ningún modo se constata en ellos, ni aun así, el modo en que son trastocadas las funciones vitales en el humano promedio. No se ha visto que el mosquito tenga preferencias por mosquitas en particular o los toros por vacas especiales... nada de lo que Freud llamó condiciones de amor, que hacen que a un hombre no le venga bien cualquier mujer. Aunque, claro está, cuando la mano del hombre se introduce en la reproducción animal, las cosas cambian un poco: si se pretende conseguir un “pura sangre” no se va a cruzar a tal caballito con cualquier yegua.

En fin, el lenguaje no nos hace bien, quiere decir, en primer lugar, que nos enferma. El lenguaje es, para Lacan, una enfermedad. Es un virus, o un parásito que hace que ciertamente no haya normalidad en el ser que habla sino, solamente, patología. El lenguaje no nos hace bien, en ese sentido, nos enferma, pero además, en segundo lugar, no nos hace bien quiere decir, nos hace fallados. El último Lacan llega a proponerlo en términos nodales. Señala que la estructura del ser hablante es nodal, pero se trata de un nudo... que no está anudado bien. El nudo del humano es un nudo mal hecho. Y, entonces, se vuelven necesarios las reparaciones, los remiendos. Por allí despunta, para Lacan, la noción de *sinthome*... y es mi tercer punto, coordinado con las versiones del padre.

3. Sinthome y versiones del padre

En junio de 1975 Lacan introduce al *sinthome* en su enseñanza en oportunidad del *V Simposio James Joyce*, al que es invitado. Y luego estabiliza esta noción conceptualmente a lo largo de su vigesimotercer seminario, precisamente, “*El sinthome*”.

El *sinthome* está lejos de ser aquello que muchos creen: un resultado del fin del análisis. Basta con considerar el hecho de que cuando Lacan se sirvió de un caso para introducirlo en su enseñanza, se valió del de alguien que no solamente no terminó un análisis, sino que ni lo comenzó: James Joyce. Así, no propuso que el *sinthome* sería un resultado a alcanzar en una cura analítica: hay *sinthome* antes, durante y también... después de un análisis. El *sinthome*, más bien, fue planteado por Lacan como aquello que permite que sus tres registros -real, simbólico e imaginario- se mantengan enlazados. Más precisamente, es lo que viene a reparar la falla del nudo... porque estamos mal hechos. Habitar el lenguaje impide que lo real, lo simbólico y lo imaginario se anuden por sí mismos.

Entonces hay que agregar un cuarto elemento al que Lacan denomina *sinthome*. Pero, y conviene que lo destaque ahora, al que también llama... *père-version*: versión del padre. Porque el lenguaje nos ha hecho mal, porque el padre-lenguaje nos traumatiza, porque el nudo falla, debemos inventar versiones del padre que re-anuden el nudo.

Hay un momento crucial en el film, vayamos a él, un embudo temporal en que la película parece detenerse, es casi una instantánea: es el momento en que Vincent Price, el padre del manos-de-tijeras, como regalo de navidad le entrega unas manos. Finalmente su criatura llegará a tener manos, por fin. Va a ser un muchacho completo. Es una especie de Pinocho, ¿no? El robot o el muñeco de madera que finalmente llegará a ser un niño. Llegará a ser terminado como corresponde. Y bien, en ese preciso momento el padre desfallece. Tiene una especie de ataque cardíaco, se muere. Y el pobre muchacho con sus tijeras rompe las manos que su papá-inventor le iba a entregar. Y termina... no terminado. Lo que luego obliga a lograr algún orden de suplencia, de reparación, de *sinthome*.



Cuando Peg lo encuentra en el castillo, el lugar donde este muchacho ha vivido en soledad hasta entonces, en una especie de cama que tiene allí, en el altílo, se ven pegados en la pared recortes de diarios. Uno de ellos hace alusión a un niño que nace sin ojos y que entonces... lee con las manos. Este es el punto: hay una falla y hay que ver con qué se la suple. Se nace sin ojos, se nace sin manos. Es preciso arreglárselas de todos modos, arreglárselas con lo que falla.

Edward fue hecho sin manos. El plan no se llevó hasta el final. Aunque sí se piensa un poco, el plan original es muy raro. En algún momento se muestran las hojas del libro, del libro donde están planificados los pasos por los cuales el robot va a devenir hombre. ¿A quién se le hubiese ocurrido que para que el tipo tenga manos primero tenía

que pasar por un estadio en donde las tijeras ocupan ese lugar? Es extraño, ¿no? Bueno, de todos modos quedó allí, imperfecto. No llegó al último capítulo del libro, le faltaron las manos, justamente.

Un plan que no se llegó a concluir. ¿Hay un plan para nosotros? ¿Dios, si lo hubiese, tenía un plan para hacernos perfectos? Porque es bien evidente que estamos lejos de ello. Mucho más acá del supuesto último capítulo del plan divino.

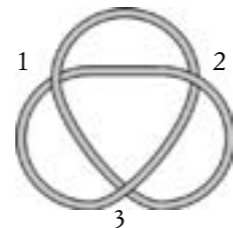
Bien, hoy a ese padre traumático lo llamaré también así: el padre-lapsus. El último Lacan, el Lacan del *sinthome*, vuelve operativo clínicamente al *sinthome* cuando lo aparea con una noción que es la del lapsus del nudo. Tomen ustedes el nudo más sencillo o, en todo caso, uno de los más sencillos -no me meteré ahora con el borromeo-, el nudo llamado de trébol...



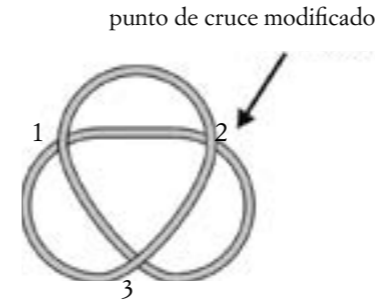
Es un trébol común y corriente de tres hojas, busquen el de cuatro, pues no lo van a encontrar, pero quizás tienen suerte... A este nudo por más que lo sacudan nunca va a poder convertirse en esto...



... que en teoría de nudos se llama nudo trivial, el nudo redondel. Porque el trébol tiene tres puntos de cruce que no se deshacen aunque lo sacudan:



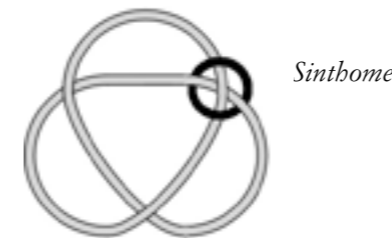
Pero introduzcamos lo que Lacan llama lapsus del nudo: que en alguno de los puntos de cruce cambiemos y la cuerda que pasa por arriba la hacemos pasar por debajo.



Acá, como se ve, introduzco en el punto de cruce 2 un lapsus del nudo. Si yo ahora tomo esta orejita y la coloco para abajo me queda un ocho. Lo destuerzo y tengo el nudo trivial.



Esto, entonces, ya no es un trébol, es un pseudotrébol es un trivial con forma de trébol, porque ya no soporta la sacudida. Si yo lo sacudo un poco se convierte rápidamente en nudo trivial. Y al pseudotrébol, al trébol fallado, lo puedo reparar agregándole un bucle...



... al que, precisamente, Lacan llama *sinthome*. Ese bucle agregado que viene a reparar el punto en el que el trazado del nudo comete un error, ese remiendo es el *sinthome*. El lapsus del nudo es la falla en la escritura que hace que en lugar de tener un trébol tengan un pseudotrébol, un trébol fallado, y el *sinthome* no es otra cosa que esa reparación.

Bien, estoy diciendo entonces que el padre traumático no es otra cosa que el lapsus mismo del nudo que hace que el nudo del ser hablante se suelte, y eso obliga a las reparaciones, remiendos, al *sinthome* o, a lo que hoy ubicamos como versiones del padre, *père-versions*.

Que sean perversas quiere decir que no hay reparaciones o remiendos normales: todas, en esto o en aquello, son un tanto desviadas... de la normalidad, si es que algo así existe. Un *sinthome*, una *père-version*, ya es una invención

singular que remienda, que ata, que introduce algún orden de funcionamiento, por chiflado o estafalario que sea, ahí donde eso no anda, donde el traumatismo "nos hizo mal". Y este funcionamiento que introduce el *sinthome* se distingue muy bien del síntoma. Porque al síntoma Lacan lo define así: el síntoma es lo que viene de lo real e impide que las cosas anden. El síntoma es un disfuncionamiento. Mientras que el *sinthome* ya es hacer algo para que eso funcione de todos modos. Así, estamos mal hechos y el síntoma grita que las cosas no andan y que no hay Dios. Mientras que el *sinthome* las hace andar aun así, gracias a alguna versión... de Dios. Mal hechos como estamos, imperfectos como somos, eso de todos modos encuentra una manera de que funcione. Se hace a partir de algún remiendo, de alguna invención, singular, de algún nombre del padre, pero el nombre del padre es algo a inventar. Un nombre del padre es un tratamiento para el síntoma, tiene, así, función de *sinthome*. Un nombre del padre es una versión del padre que hay que inventar, que nos vemos obligados a inventar ¿por qué? Porque no hay "El padre", porque no hay Dios, porque eso falla.

Recuerdo un hermoso relato de Macedonio Fernández que no voy a leerles ahora, sino sólo evocarlos. Búsquenlo, se llama: "Una imposibilidad de creer". Ese enorme escritor y filósofo que fue Macedonio se refiere, en ese relato, a un padre que va con su hijo tomado de la mano, a la vera del río, vuela una mariposa, el niño intenta alcanzarla y cae al río. El padre se tira al agua para salvarlo... se ahoga antes que el niño. En fin, mueren los dos. Macedonio continúa. Él, Macedonio, que nunca creyó en el más allá, que no tiene idea de paraíso alguno, se resiste, sin embrago a creer que la Realidad -con R mayúscula, es decir, otro nombre de Dios- que la Realidad no le dé una oportunidad a ese niño para reencontrarse con ese padre, y que el padre puede decirle que no lo salvó... pero porque murió antes. Que el niño no se vaya con la idea de que el padre le soltó la mano...² Resuenan en ese relato, claro está, las palabras de Jesús, justo antes de morir en la cruz: "Elí, Elí, Lama Sabachtani", "¿Padre porque me has abandonado?" Resuena en él también ese sueño al que Freud se refiere en *La interpretación de los sueños* y que Lacan comenta en su *Seminario 11*: "Padre, ¿no ves que ardo?" Redoblémoslo así: Padre, ¿por qué me has hecho tan imperfecto? ¿Por qué no me has terminado? ¿Por qué no me has dado manos? ¿Por qué me has soltado la mano? Toca un punto que es precisamente el de la falla del sujeto, que no proviene sino... de la falla del padre: ése es el trauma.

4. El síntoma, que se corta solo

Es el punto, entonces, del traumatismo que hace que el nudo del ser hablante falle y haya síntoma. Eso deja al sujeto trastocado, un poco mal parado. Pero, precisamente, de ese trastocamiento se extrae cierta satisfacción. Una que es inexistente en el campo de la animalidad: la introduce en el viviente, justamente, el trauma de habitar el lenguaje. Freud la llamó satisfacción pulsional y destacó, especialmente, su carácter autoerótico y su efecto de fragmentación. Está en el núcleo mismo del síntoma, no del *sinthome*, del síntoma.

Véanlo en el Manos-de-tijeras. ¿Qué cosa? La satisfacción que se pone en juego por el hecho de que él no ha sido bien terminado. El síntoma no anuda -como el *sinthome*-, el síntoma corta y él, Edward, se corta. Se llena la cara de tajos. Son las tijeras vueltas sobre sí. Sobre el cuerpo del sujeto. Sobre algo que ni siquiera podemos llamar cuerpo, en un sentido estricto, porque estamos más acá del estadio del espejo: es la fragmentación. La falla del nudo hace síntoma, del que se desprende una satisfacción, que viene, claro está, en el lugar de la satisfacción que no hay, porque estar fallados, que el nudo falle, que el padre nos haya hecho tan mal, impide la satisfacción-toda, la satisfacción absoluta, en fin, la del paraíso, si lo hubiera, o más aún, la de Dios, si lo hubiese. Pero en su lugar, porque no hay esa satisfacción absoluta, porque no hay el goce-todo, pues bien, tenemos el goce autoerótico.

La satisfacción básica en el ser hablante es una satisfacción que vuelve sobre sí. Los labios que se besan... a sí mismos, señala Freud, ése es el nivel del autoerotismo. Aquí, las tijeras, operando sobre sí... que aún no es un sí mismo, en sentido estricto. Estoy hablando, no del *sinthome* que como señalé es un intento de encontrar una solución, estoy hablando de lo que hace síntoma, lo que desprende goce pulsional. Y aquí, para este sujeto, para Edward, el síntoma fundamental es... tijeras. Cuidado, no lo llamo aún en este nivel "El Manos-de-tijeras", porque eso sería ya haberse hecho un nombre y saber-hacer con el síntoma, y eso, hacer uso del síntoma, va a ser función del *sinthome*, que es ya solución.

El síntoma, no el *sinthome*, para Lacan es acontecimiento de cuerpo. Es la marca en el cuerpo del ser hablante del hecho de que estamos traumatizados por el lenguaje. Cada quien ha sido traumatizado por el lenguaje de un modo singular y entonces su síntoma es singular. El modo con el que está hecho o deshecho -si ustedes quieren- el nudo, es bien singular. El síntoma fundamental -Lacan habla de fantasma fundamental, aquí doy un paso-, el síntoma fundamental del ser hablante no es otra cosa

que las marcas que quedan en el cuerpo -un cuerpo que aún no es el cuerpo especular-, en lo real del cuerpo, por el hecho de que no hay Dios. Por el hecho de que el padre no nos hizo bien. En este caso, lo deja a Edward sin manos. Pero, en el lugar mismo de esa falla, están las tijeras que no tienen de inicio otra función que marcar el cuerpo del muchacho, volverse sobre sí, tajarlo. Por eso titulé este punto, el punto cuatro, "El síntoma, que se corta solo". En efecto, se corta solo, como a veces decimos. Por un lado, no hace lazo, supone un goce "auto", que no pasa por el Otro, ni nos pone en relación con los otros. Pero también, va a contramano del bienestar. No es homeostático es anti-homeostático. Empuja, diría Freud, más allá del principio de placer. El *sinthome*, por el contrario, al poner en juego un uso del síntoma, al reparar la falla, al anudar los registros, tiende a la homeostasis.

5. Discurso, adopción, semblante y uso del síntoma

En lo que digo se deja entrever una construcción temporal. Pero se trata de lógica, antes que de cronología. Tiempos lógicos, entonces. Primero, el padre-trauma, eso deja una marca en el "cuerpo", acontecimiento de cuerpo que se llama síntoma, marca a la que se fija el goce autoerótico. El síntoma es letra de goce. Luego, es necesario que ese goce se civilice. ¿Y cómo se civiliza el goce auto en nuestro joven Manos-de-tijeras? Llaman a la puerta de su casa, que es ese castillo abandonado. Se trata de una voz femenina que le dice: "Avon calling!"

Es así, Avon te llama. A él lo llama. Llega así la vendedora de Avon que es la responsable, en este caso, de "entrarlo" en la civilización. Ella terminará, como saben, maquillando las cicatrices del síntoma. El maquillaje aquí no es poca cosa. Marca la llegada del semblante, del discurso, de la civilización. El síntoma corta y, luego, tienen ustedes un remedio introducido por una vía que es discurso, y no hay discurso... que no sea del semblante. La empresa Avon representa aquí la maquinaria discursiva que intenta civilizar el goce autoerótico. Pero se trata, de algo más que de una operación de civilización. Como lo anticipé, es propiamente una adopción. Se ve surgir allí la presencia de una madre dispuesta a adoptar, a alojar amorosamente. El semblante tiene allí soporte en una presencia corporal amorosa.

Retomemos. En el inicio, hay la soledad del Uno. Del Uno solo y mal hecho. Del Uno sin terminar. Y ello por habitar el lenguaje. No por el discurso, por el lenguaje. El discurso se sobregrega, más bien, al lenguaje, es una

maquinaria que introduce ya el lazo social. Y Lacan, quizás lo saben, en su *Seminario 17*, establece cuatro modos de lazo social: los cuatro discursos, el discurso del amo, el discurso universitario, el discurso histérico, el discurso analítico. Pero, el discurso se monta, sobre el lenguaje. El principal de ellos, el primero de los discursos, el del amo, es precisamente el fundamento de lo que Freud llamó complejo de Edipo, que es el dispositivo que regula, usualmente, el goce autoerótico. El Edipo regula, ordena el goce autoerótico, lo introduce, lo fuerza a entrar en la normalidad, que es, según Lacan, una *normachidad*.

Pero quisiera que se detengan en esto: por lo general se piensa, como les decía antes, que lo que se llama "madre" introduce lo traumático, y que aquello que se denomina "padre" vendría a regular, a introducir una ley ordenadora, en un segundo tiempo. No está mal, pero hoy estoy planteando las cosas de otra forma: propongo más bien al padre como traumático y, luego -tiempos lógicos, insisto-, la que hace ingresar al sujeto en el discurso, en el discurso regulador del Edipo, es una madre... que adopta. En el caso de Edward es bien evidente: lo va a buscar al castillo, lo ve en esa condición, y no tiene ninguna duda, le dice: te vas a venir a vivir con nosotros.

Peg, se trata de ella, lo toma de las pestañas -¡no lo va a tomar de las manos!-, quiero decir, lo empuja a dejar el castillo, y se lo lleva a esa ciudad de colores pasteles donde vive con su familia.



El contrapunto es evidente: entre el castillo más o menos lúgubre y la ciudad de colores pasteles, en la que los hombres van a trabajar todos a la misma hora, de modo ordenado, todos los autos parten hacia el trabajo a las 7.30, digamos. Ese es el discurso del amo: todos los hombres, todos los autos, todos de los mismos colores pasteles, a la misma hora, de la casa al trabajo... y a las 8 de la noche, todos de vuelta. "De la casa al trabajo y del trabajo a la casa". Así, las cosas marchan. En efecto, el discurso viene a

arreglar lo que no marcha: el síntoma. Pone los síntomas en fila, uniforme, y todos a marchar. Ser *adoptado* supone, en cierta medida, ser *adaptado*: aceptar ese orden discursivo, aquél donde las cosas marchan.

Por cierto que hay la adopción, en un sentido específico, la institución de la adopción, por la cual los niños que, por la razón que fuese, no tienen padres son, precisamente, adoptados por otros. El estado, por supuesto, es el que asigna a esos padres, el que establece las adopciones conforme a derecho. Pero yo me estoy refiriendo ahora a la adopción en un sentido más amplio: todos somos adoptados, aun quienes tenemos padres, somos, fuimos adoptados... por el discurso. Hemos sido tomados en una red discursiva y, es lo que ahora destaco, eso no es sin la participación de algún elemento femenino. No retrocedo, no digo solamente materno, digo femenino. Aunque es cierto que en la cita de Lacan que enseguida les presentaré, él se refiere a la madre.

En su *Seminario 21*, en el marco de una indicación extraordinaria respecto de la época, aquella en la que sostiene que en la actualidad se prefiere, antes que el nombre del padre, otro tipo de nominación a la que llama *ser nombrado para -y* no me ocuparé de desarrollar aquí específicamente este asunto-, en ese marco entonces, y refiriéndose al ejercicio de la función del amor -ya que eso, el amor, es algo que debe ejercitarse-, Lacan destaca, justamente que para que el amor se ponga en función, el "no" del padre, la ley paterna que lo sostiene -al amor, al ejercicio del amor- sólo se transmitiría a partir de una posición femenina, que no es otra, en este caso, que la de una madre que, con sus cabeceos, señala, digamos, que esto sí y que esto no. Lacan propone, entonces, que una madre traduce el nombre (*nom*) del padre por un no (*non*), es precisamente ésa su función al introducir con su voz el no del padre. Así, quien hace entrar en la casa discursiva al sujeto, la que *amor-tigua* -escribámoslo así, con un guión, para destacar la dimensión amorosa que está en juego- el traumatismo de habitar el lenguaje por esta vía, es una mujer. Porque, de esa madre, lo que hay que destacar, muy justamente, es que respecto del horizonte de su deseo, un hombre no es ajeno. Y para el caso, el de Peg quiero decir, hay un hombre: ese pobre señor que en las vísperas de la navidad pone luces de colores en el techo de la casa, precisamente, su marido.

Bien, es Peg, entonces, quien con su deseo singular, más allá de la empresa a la que representa -Avon- arranca al muchacho de su soledad autoerótica, *amor-tiguando* el traumatismo de haber sido cortado, cortajeado por la lengua: lo saca del lúgubre castillo, se lo lleva a su casa,

lo introduce en el discurso. Voy a decirlo así: le enchufa el complejo de Edipo, como dice Lacan que Melanie Klein hizo con el pequeño Dick. Ella lleva al Manos-de-tijeras a su casa y le dice: esto es una familia. Le muestra las fotos. Este es el papá, esta es la mamá, ése es el abecé del discurso. ¿Cómo se aprende el discurso? Bueno, está la mamá, está el papá y están los hijos, esa es nuestra estructura discursiva mínima. Podemos hablar de las familias mono-parentales, claro está, de las familias más o menos modernas, y aun así: el padre y la madre, aunque hayan dos padres, aunque hayan dos madres, y luego están los hijos. Quiero decir, el discurso capitalista todavía no logró desbaratar absolutamente lo que se llama discurso del amo antiguo. Por lo menos no en esta película, ambientada en los años '70. Ustedes dirían que *Avon* es una empresa multinacional. Bueno, pero vieron que ella, Peg, va casa por casa: eso es algo que efectivamente ya casi no existe. Ella continúa, persiste en su esfuerzo, aun cuando evidentemente sus vecinas ya no le dan pelota: ni la gordita que la recibe inicialmente, ni luego Joyce -¡no James!-, que está interesada en levantarse al que le está arreglando la heladera -y luego a Edward-, ninguna le da demasiada bola respecto de los productos que ella vende. Pero es, todavía, una venta bien personalizada. Ella ingresa en las casas, entra al dormitorio de la chica a la que quiere venderle no sé qué cosmético, se sienta, le habla del producto, le cuenta esto y aquello, en fin, después, esta chica le dice que no tiene con qué pagarle, pero ella entró a su casa. Finalmente, se dirige al castillo, quizás encuentra algún cliente allí. Y, no, no encontró un cliente, encontró un hijo para adoptar.

Somos adoptados por el discurso. El discurso nos adopta. Nos arranca del autoerotismo. Nos obliga a hacer lazo. Es importante esta idea. De origen el síntoma no hace lazo. Hay un curso de Jacques-Alain Miller, muy lindo, que se llama *El partenaire-síntoma*, podríamos traducirlo en nuestro porteño: la pareja-síntoma. Pero el síntoma, de inicio, no hace lugar a la pareja. Supone, en cambio, un goce autoerótico al que hay que forzar para que se avenga a hacer lazo. Este es el asunto. El goce es goce del Uno y hay que empujarlo a pasar por el lugar del Otro. Y el discurso es eso: máquina que conduce al goce a enlazarse con el Otro.

Entonces ella, Peg, fuerza a que el goce de las tijeras, a que el cortarse, se abra a la conversación con el Otro. Le "vende" su familia y el Manos-de-tijeras "compra". Podría no hacerlo, pero él no se decide por el autismo. Da un paso más. Se deja adoptar. Es importante destacar, como lo hace Lacan cada vez que puede, que aquí hay elección. Porque

podría haber rechazo, mandar a pasear la propuesta de la adopción. Pero aquí el sujeto acepta.

Vieron ustedes que Kim, la hija de Peg, quien será a la postre la enamorada del Manos-de-tijeras, cuando llega -viene de no sé qué aventura o campamento-, cuando entra a su habitación, en la que el muchacho está durmiendo ya que la madre lo ha dejado descansar allí, y lo ve, enloquece, sale gritando, y el Manos-de-tijeras asustado le pincha todo su colchón de agua -¡es muy gracioso!-, entonces la madre viene a consolar a su hija y le dice: "es *nuestro* Edward". Y bien, ya lo adoptó, es un hijo más. Y no es sólo suyo, es parte de la familia, es *nuestro* Edward.

Y luego está, lo he anticipado, el tratamiento de la cicatriz. Lacan anhelaba un discurso que no fuese del semblante, pero no hay discurso que no lo sea. El semblante se localiza entre simbólico e imaginario y se opone, de algún modo, a lo real del síntoma. El semblante es, propiamente, el maquillaje. Y ella, Peg, intenta maquillar las heridas del muchacho, y lo hace... de acuerdo al manual de *Avon*.



Y cuando el manual no alcanza, llama por teléfono a su supervisora y con sus sabios consejos maquilla a Edward.

Le maquilla la cara, en verdad, le hace un rostro. El discurso hace eso con nosotros, nos da un rostro. ¿Han creído que eso va de suyo? De ninguna manera, ni se tiene cuerpo, ni se dispone de un rostro: hay que adquirirlo. Hay que aceptar el semblante. No se puede andar desnudo por ahí. El discurso viste, arropa. Y Peg le ofrece a Edward una vestimenta. El maquillaje en primer lugar y, luego, camisas...

¿Cómo se mete la satisfacción autoerótica en la camisa del lazo con el Otro? Es complicado. Edward no tiene idea de cómo se pone una camisa: ¡y las tijeras no le pasan por las mangas! Así, se rompe un poco al camisa y, sobre todo, se le saltan los botones. Y ya ella está allí cosiéndoselos. Hay que escuchar a Peg en ese momento, es clave. Va terminando la costura y ¿qué le dice al muchacho?: "Edward, usá la tijera".

Es muy claro, para terminar la costura hay que hacer un corte. Pero ya no es el auto-corte, el tijeretazo vuelto sobre sí. Ella lo conduce al "uso" del instrumento sintomático en el lazo con el Otro y con los otros. Es la primera vez que el sujeto usará su tijera fuera del goce autoerótico. La tijera encuentra un uso social: sirve ahora al vestirse. Este es un corte segundo. El primer corte fragmenta, pero éste, segundo, hace cuerpo, viste. Y por esta vía Peg habilita lo que terminaré destacando como nominación en este caso: pone en función al "*Edward Scissorhands*".

6. Chiste y nombre del padre

Porque, propiamente, el Manos-de-tijeras ya es el tipo que hizo algo con las tijeras. Que suplió, con el uso del instrumento, la falla del padre... que lo dejó, a su vez, tan fallado. Ustedes saben cómo sigue eso: comienza con ese simple corte del hilo con que Peg cose los botones, continúa luego ya a la hora del almuerzo, cuando las tijeras vienen al lugar del tenedor y el cuchillo -con las dificultades que eso conlleva: ¡pescar una arveja con una tijera!-, después viene la poda artística de arbustos -hace dinosaurios y otras figuras en la poda de esas plantas- y, por fin, no contento con eso, se mete a peluquero. Primero de perros y después pasa a peluquero de damas, es decir, termina en *coiffeur*.



Es decir, la función social que adopta la tijera luego de que él consiente dejarse adoptar por el discurso lo conduce a la postre a hacerse un nombre. Que, tal vez vale la pena destacarlo ahora, en la película, es propuesto, nuevamente por una mujer. Es Kim, la hija de Peg, finalmente su enamorada, quien lo llama así, el Manos-de-tijeras. Pero lo hace siendo ya abuela. Esa abuelita, se la recordará, que en el inicio del film cuenta toda la historia a su nieta no es otra que Kim. "¿Por qué nieva?", le pregunta la niña, su nieta. "Bueno, es una historia muy larga", responde la abuela. "Hay que comenzar por el hecho de las tijeras.... ¿qué tijeras? Bueno hay hombres, hombres, manos, tijeras..."

hombres que tienen tijeras por manos..." *¿Scissors?... ¿hands?... "Scissorhands"* sentencia finalmente la abuela Kim: Manos-de-tijeras. La nominación proviene de una mujer, una vez más. Y con esa nominación, entonces, ya no estamos en el síntoma, trátase del *sinthome*, como señalé antes, haberle dado ya al síntoma, a lo que no anda, un uso, un uso social.

Luego, demos otro paso, ya se lo ve a Bill, que es el padre de esa familia, el esposo de Peg, podando los arbustos mientras escucha no sé qué partido de fútbol. Y mientras él poda, el Manos-de-tijeras poda también, porque las tijeras ya han adoptado función social. El *sinthome* es un saber-hacer. Es un saber-hacer... con lo que falla. No es un saber-hacer con lo que anda, es más bien darle a lo que falla un uso. Es servirse de la falla del padre. Me han hecho sin manos... me vuelvo entonces un artista con las tijeras, éste es el punto. En el nivel social, cuando el síntoma devino *sinthome*, llega incluso a presentar una cara chistosa. Hay una parrillada y se comienzan a escuchar los chistes: a él se dirigen. ¿A qué puede jugar el Manos-de-tijeras? Adivinen: ¡a piedra, papel, y... tijera! Y luego, los hombres del barrio lo invitan a jugar con ellos a las cartas: ¡pero que no sea él quien *corte!* Lo social se introduce con el chiste. No hay chiste autoerótico, hay chiste en el nivel del lazo con el Otro y con los otros. El Otro sanciona lo que uno dice como chistoso. No hay chiste sin Otro, ni otros.

Recuerden esa otra película en la que lo traumático se deja tramitar por el chiste, por el *Witz*, por la agudeza: *La vida es bella* de Roberto Benigni. Allí tienen a ese padre y a ese hijo en el campo de concentración. En medio del horror nazi tienen ustedes a ese padre que traduce el horror de las órdenes de aquel nazi que se para adelante del pabellón y le dice a los tipos lo que tiene que hacer. Lo traduce para el niño, singularmente para su hijo, por un juego en el que hay que acumular puntos: "el primero que gane mil puntos ganará un tanque, un tanque auténtico". Esa es la función del padre, en el nivel de lo que se inventa, de lo que hace chiste, en este caso, del horror. El padre-*sinthome* es función de traducción del trauma. Hace *Witz* de lo traumático... que, subráylenlo, ¡también hemos ligado con el padre!, traumático en este caso. El padre es algo complejo. Y, agreguemos, en este "juego" de *La vida es bella* no puede faltar, tampoco, una mujer en el horizonte: es la madre del niño, la "*Principessa*" del padre. Vean la película si no lo han hecho, es imperdible. Una vez más, donde no hay Dios -y, ciertamente, si existe un lugar que lo evidencia como ningún otro, es ése: ni rastros de Dios en el campo de concentración-, donde no hay *El* padre, en su lugar vienen las versiones del padre que

son *sinthome*, intento de hacer algo con lo que falla. Un nombre del padre es así, precisamente, lo que se inventa en el lugar de la inexistencia de *El* padre.

7. El Otro sexo y la superyó-mitad

Y ahora, consideremos por fin la relación con el Otro sexo. Acá espero no desilusionarlos porque, si bien es cierto que nuestro Manos-de-tijeras llega lejos en el nivel del trabajo, sea como jardinero, peluquero de perros o de damas, en el nivel de lo que se llama propiamente el amor, me refiero a sus lazos con el sexo Otro, que es el femenino, no llega tan lejos. Respecto del trabajo, con sus tijeras, no hay duda, se hace un *sinthome*. Pero no acontece lo mismo con el amor. Si la salud, para Freud, supone trabajar y amar, en este último ámbito el muchacho queda en deuda, por más Johnny Depp que lo interprete. Pero, sostengamos todavía la pregunta: ¿Sabe hacer con las damas?

En fin, es cierto que teniendo tijeras por manos ya de entrada la cosa se le complica. Acéptese que acariciar a una mujer se vuelve un tanto complejo de ese modo. Pero, bueno, podrían usarse otras partes del cuerpo. Vieron ustedes a esos pintores sin manos, que pintan con los pies. Bien, pero, sin entrar en eso, en diversos momentos de la película se ve al muchacho más bien a distancia del amor por una mujer, y ni qué hablar del sexo. No sólo cuando aquella mujer llamada Joyce, un tanto excedida en cuanto a su fogosidad, digámoslo así, se le arroja encima, cuando voltea la silla en la que ha sentado al Manos-de-tijeras en su flamante peluquería, recién inaugurada. El muchacho está evidentemente retirado de las cosas del amor. El amor, sino el deseo, no hay duda, lo abochorna excesivamente. Recordarán la escena en que es entrevistado por televisión -¡es que se ha vuelto muy popular!



Y bien, le preguntan si tiene novia: el tipo se queda así, medio pavo, moviendo sus dedos-de-tijera nerviosamente, hasta que toca los cables del micrófono y se electrocuta.

Ya hay ahí una posición más bien inhibida, no sé si llamarla neurótica, no me meteré hoy con la cuestión diagnóstica. Porque, en fin, si bien el muchacho no es un autista, no se puede dejar de considerar la posibilidad de abordarlo como un psicótico. Así que, está en cuestión si los recaudos que toma respecto del Otro sexo habría que plantearlos más cerca de la posición del obsesivo, en el que la dama idealizada se superpone -Lacan habla propiamente de equivalencia- con la figura del padre y, entonces, se vuelve propiamente un amo -ella, en principio, ya veremos-, o de un modo más radical, proponer que aquí el sujeto sostiene su distancia respecto de lo femenino porque llega a entrever que no cuenta con los recursos simbólicos precisos para ello, lo que clásicamente llamamos forclusión del nombre del padre. Pero, señalo que no zanjaré hoy esta cuestión. Y la posición de amo que Kim termina teniendo para él, de todos modos, puede sostenerse en cualquiera de esas dos posibilidades... u otras.

Es que, en efecto, él no deja de obedecerle. Ustedes saben que luego de peluquero, su habilidad con las tijeras lo transforma también en... ¡cerrajero! Y termina así, robando en la casa del tonto novio de Kim y, finalmente, ¡en cana! Más tarde, ella lo interroga: “¿te sentiste muy mal al enterarte de que en realidad estabas robando en la casa de los padres de mi novio? Y él confiesa que ya sabía dónde estaba... que lo había hecho sólo porque ella se lo había pedido. Neurosis obsesiva o psicosis -por supuesto, con matices y consecuencias distintas- pero, él obedece lo que ella dice. Ella deviene para él un superyó al que hay que acatar.

En “El Atolondradicho” Lacan forja el siguiente neologismo: “*surmoitié*”. No sólo el superyó, ni la media naranja, es la superyó-mitad. Una mujer puede perfectamente ser la superyó-mitad de un hombre. Es el caso: Kim lo es para Edward. Tus deseos son órdenes, mi querida. ¿Por qué lo hiciste? Porque tú me lo pediste. No hay mucho espacio para que él tenga dudas al respecto, la mujer se lo dice, él lo tiene que hacer. Eso ya no es amor, salvo que se hable del amor por la superyó-mitad. Desde ahí, la verdad, las cosas no andan bien para este muchacho, la historia se complica un poco. Al final se ve que él se queda detenido, independientemente de que la cana lo suelte.

8. Danza y detenciones

Aquí les propongo otra instantánea, que se suma a aquella inicial de Edward con su padre: la mano de ella recibiendo los copos de nieve...



Ustedes recordarán esa escena, es memorable como lo es el instante del fantasma. La música y él “podando” el hielo, esculpiendo ese ángel de hielo con sus tijeras, y entonces, la nieve, la nieve que está ya al comienzo de la película, y ella que danza bajo una lluvia de nieve.

Danza, Kim, seguramente, enamorada de él. Porque, no hay duda, él le habla dirigiéndose a su fantasma, el de ella. Y entonces acierta con ella, como dice Lacan, le habla con los términos de su fantasma, los de ella. Y quizás Kim, entonces, enamorada danza. Porque el instante del fantasma, aquí, es el instante del fantasma de ella, ella danzando debajo de la lluvia de nieve.

Y en ese instante ella queda detenida, coagulada. Podría haber ido al castillo a buscarlo algún día, ¿no? Pero no, aparentemente nunca fue. Lo sabemos porque ella-abuela está todavía allí, soñando con su danza-bajo-la-nieve y relatándosela a su nieta. En fin, ella también tiene su soledad, por qué no habría de tenerla, y además puede volverla cuento para su nieta... ¡y para nosotros, espectadores de la película!

Pero del lado de él la cosa está aún más detenida, y desde antes: cuando el final se va acercando, Edward le hace un tajo -sin querer- al hermano de ella, luego la policía lo busca y él -el Manos-de-tijeras- vuelve a la casa familiar, de donde se había escapado, y allí se encuentran. Kim le pide entonces que la abraza y... claro, todo el mundo espera el beso, ¿no? Ella se le acerca, se ha entregado, está causada, en el nivel del amor y en el nivel del deseo. Pero él está absolutamente inhibido. No da el paso. Ya no está allí, se ha recluso nuevamente en su castillo... mental, está en su mundo, no llega a una posición propiamente viril.

9. Los copos y el nombre

Y él le dice entonces, *I can't*. Cuando ella viene y le pide un abrazo él le dice: no puedo. Y se aleja, una vez más, moviendo sus dedos-de-tijeras... Pero Kim no se detiene. Avanza, lo toma y se abraza a él. Ella lo abraza, pero el tipo sigue absolutamente inhibido.



Ni aún después, cuando en su castillo, habiendo matado al tonto novio de ella -recuerden que la cosa termina así, más o menos trágicamente, en una Navidad que redobla la Navidad en la que el padre no llega a darle las manos, en esa Navidad, pues, acontece esta tragedia en la que termina matando al novio de la chica... y uno dice bueno, por fin, llega el beso. Y sí, llega. Pero es ella quien lo besa. Y aún más, le dice que lo ama. Pero la cosa ya había concluido, aún antes del beso él ya le había dicho adiós. Mata al malo de la película, se acerca a ella y, sin más, le dice adiós. Luego, el beso y la declaración de amor de ella sólo consiguen abrumarlo, queda absolutamente pasmado. Es un tipo que, evidentemente, no llega a asumir una posición viril. No juega el juego, ni éste, ni a las cartas: se va al mazo.

Es claro que la entrada al discurso -que para el caso de suponerlo un psicótico, de todos modos, habría que morigerar, o al menos plantear en otros términos-, la entrada al discurso no asegura el ejercicio de la virilidad. Para que haya encuentro con el cuerpo de una mujer tiene que haber, además, un agregado: la operación que Freud nombró castración. Tal como Lacan lo sostiene en el *Seminario 20*: a menos que haya castración un hombre no goza de ese cuerpo Otro que es el cuerpo femenino. Para gozar del cuerpo de una mujer, un hombre debe dejarse afectar, no sólo por el discurso que adormece, sino por el redoblamiento que supone lo que se llama castración: debe poder elegir perder. Creo que a ese punto no llega Edward. La castración significa que se debe soportar un corte... que afecta a las tijeras mismas.

Vieron que ella toma, luego, unas tijeras de por ahí y las muestra a la turba que viene a linchar al muchacho: “ven, se ha muerto, tengo en mis manos las tijeras que lo prueban”. La gente se la cree y cada uno vuelve tranquilo a su casa. Pero, no, no son las tijeras de él. Él se queda guardadito en su castillo, como decía antes, moviendo sus dedos-de-tijeras. No llega a perder y entonces... pierde la cita con el cuerpo de una mujer. Se retira a continuar con su trabajo, lo he dicho, con el que se ha hecho un *sinthome*:

el Manos-de-tijeras devino escultor de hielo. Pero no llega a hacer de una mujer su *sinthome*.

Al final quedan entonces los copos. Los copos de nieve están al principio y están al término de la historia. Esos copos no son sino esos objetos -Lacan los escriba con la letra *a* minúscula- que quedan en el lugar del encuentro fallido. Causa de una danza interminable para ella. Signos, restos, de lo que en él ha hecho *sinthome* artístico. ¿Esos copitos, a él y a ella, los acercan o los separan? ¿O ambas cosas? En todo caso, nada dice que ella no haya seguido su camino: uno puede preguntarse, a fin de cuentas, ¿de dónde salió esa nieta?, ¿no? Pero eso no se sabe, queda fuera de la historia. El amor, en el sentido más estricto, en el sentido del encuentro de un hombre con una mujer, queda fuera de esta historia. Porque, en principio, ella

sigue aún danzando sola bajo la lluvia de nieve. Y, del lado de él, la cosa se ha reducido a identificarse -demasiado rígidamente, diría- con esa nominación que consigue: el “Manos-de-tijeras”.

Usualmente, ese nombre, es desconocido para el sujeto. Nosotros, claro está, tenemos un documento de identidad, y allí figura un nombre, que conocemos y por el que somos conocidos. Pero ése no es nuestro nombre de *sinthome*, aquél con el que nos las arreglamos con el hecho de no haber sido terminados, como dice Edward. Y bien, un psicoanalista, llegado el caso, puede acompañar a alguien a descubrir su nombre de *sinthome*, incluso, a juzgar qué peso tiene ese nombre en su vida. En un análisis, a veces, alguien puede llegar a tener alguna idea sobre cómo se llama.

1 Trabajo basado en la conferencia dictada por el autor en la Facultad de Psicología de la UBA el 17 de Octubre 2013 como parte de la Semana de Ética y Cine organizada por la cátedra de Ética y Derechos Humanos, transcrita inicialmente por Natacha Salomé Lima y Juan Jorge Michel Fariña.

2 El relato de Macedonio Fernández dice así: “Un padre y un niño de doce años caminan paseándose por una ribera de mar. Cuando ya algo cansados habían de abandonar su paseo, en un impulso del niño por alcanzar una mariposa se desprende de la mano del padre y resbala al mar. El padre se lanza al agua y logra asir al niño por los cabellos y retenerlo, pero muy poco nadador y molestado por la ropa pronto está extenuado y húndese, se ahoga y suelta los cabellos del niño. Perecen los dos.

Y bien: habiendo tantos, científicos y no científicos, que se escandalizarían porque una molécula se tornara en nada y un movimiento o ímpetu cesara en absoluto tornándose en nada, yo, que no creo desde hace mucho sino en un Conocimiento tan limitado como el que he definido antes, yo, en el momento de representarme esforzadamente el suceso imaginado y después también de nuevos esfuerzos en diversos días, descubro que mi persona psíquica no logra vencer una verdadera imposibilidad de creer que el padre y el niño, sus personas psíquicas, no tengan nada en el mundo y en toda la eternidad, que decirse todavía del doloroso suceso y actuación que he descrito.

¿Nunca sucederá, en el minuto inmediato y en todo el futuro, que ese niño logre comunicarse al padre, decirle: —Padre mío, ¿cómo es que me soltaste de la mano? ¿Es que ya no me querías?; y el padre le diga: —Yo morí antes que tú y mi mano muerta te soltó.”

La extimidad amenazada

La cueva de los sueños olvidados | Werner Herzog | 2010

Ana Cecilia González*

Universidad Autónoma de Barcelona

Centro de Investigación Psicoanálisis y Sociedad, Barcelona

Recibido: 05/05/2014; aceptado: 11/05/2014

Resumen

El documental de Werner Herzog titulado *La cueva de los sueños olvidados* presenta las obras de arte rupestre de la cueva de Chauvet, acompañadas del relato científico acerca de los albores de la humanidad. Así, brinda la ocasión para reflexionar sobre los inicios de la actividad simbólica y sus efectos estructurales para “el alma del hombre moderno”. Con este fin, el presente artículo conjuga algunos conceptos elaborados por Jacques Lacan – lo simbólico, lo éxtimo, la sublimación – con la concepción post-metafísica de la representación, según Jean-Luc Nancy. Además, el film ofrece cierta mirada acerca de la contemporaneidad, a partir de lo cual se extraerán algunas consideraciones éticas.

Palabras clave: arte rupestre | representación | sublimación | extimidad | el enigma de lo femenino | *Unheimlich*

The threatened eximity

Abstract

The documentary by Werner Herzog entitled *Cave of forgotten dreams* shows the works of art discovered on the walls of the Chauvet cave, along with the scientific account about the dawn of manhood. Thus, it becomes a good occasion to reflect on the beginnings of symbolic activity and its structural effects on “the soul of the modern man”. With this purpose, the paper combines some concepts developed by Jacques Lacan – the symbolic, the extimate, sublimation – with the post-metaphysical conception of representation, according to Jean-Luc Nancy. Also, the film provides a certain view of the contemporary world, allowing us to deduce some ethical implications.

Key Words: cave art | representation | sublimation | extimate | the enigma of femininity | *Unheimlich*

I- La humanización y el enigma del origen

La cueva de los sueños olvidados (2010)¹ de Werner Herzog nos introduce en la cueva de Chauvet –la “galería natural de arte” más antigua² conocida– y hace desfilas ante nuestros ojos las maravillas del arte rupestre: bisontes, osos cavernarios, toros, mamuts, caballos, leones, una pantera, una mariposa, y una única representación del cuerpo humano, pintados con una destreza y sensibilidad apabullantes. En suma, más de 400 pinturas de unos 35.000 años de antigüedad. Descubierta en Francia en 1994 e inaccesible a los ojos del público hasta este film, la cueva es una perfecta “cápsula de tiempo”, sellada hace 20.000 años, cuando una pared del acantilado se desprendió cerrando la entrada. Ingresar en ella identificados con la mirada y el relato de Herzog, es casi como volver a descubrirla y

experimentar la misma extrañeza³ contenida en el gesto figurativo de los autores de las pinturas paleolíticas. Dicho en otros términos: entrar en la cueva supone volver a representarse el vacío que lo simbólico cava en lo real.



* anaceciliagon@hotmail.com

En el momento inaugural de su enseñanza, en la conferencia conocida como “S.I.R.”⁴, Jacques Lacan formula una hipótesis que sostiene y atraviesa su recorrido teórico: la palabra tiene una influencia decisiva en la realidad humana. Repensada y reformulada un sin fin de veces, esta tesis constituye una suerte de criterio antropológico plenamente vigente: el proceso de humanización está determinado por la estructura del lenguaje, y los avatares de dicho proceso constituyen la estofa de la experiencia psicoanalítica. Sin embargo, y de modo correlativo, no hay en Lacan una teoría acerca del origen del lenguaje, sino que rechazando explícitamente cualquier “delirio” al respecto, se limita a señalar – en “S.I.R.” – que se trata de un “emergente”, que no sabremos nunca cómo comenzó, ni cómo era el mundo antes de su advenimiento. Sólo cabe constatar su emergencia en una serie de datos antropológicos⁵ e indicios arqueológicos que Lacan pondera en diversos momentos de su enseñanza – y que mencionaré a lo largo de este trabajo.



El documental de Herzog expone de modo impactante los indicios que marcan el franqueamiento del límite, la apertura de otro espacio, el acceso a la dimensión simbólica. En efecto, la posición del director se revela cercana a la de Lacan, cuando, ante los hallazgos de Chauvet, afirma: “No se trata de un inicio primitivo ni una lenta evolución, sino que entró de repente en escena como un evento explosivo⁶. *Es como si el alma del hombre moderno hubiera despertado aquí*” (44’56). Empeñado en mostrar nuestra conexión con ellos, los artistas de la cueva – hombres de Cromagnon de la Edad de Hielo–, el director apela a diversos recursos narrativos y cinematográficos para poner de relieve ciertos aspectos estructurales del “alma del hombre moderno”.

El primero de ellos es el régimen de la representación que se abre a partir del acceso a lo simbólico. Por representación hemos de entender aquí, siguiendo a Jean-Luc Nancy⁷ – y lejos de su acepción metafísica, que la entiende como copia de un original – una estructura de ahuecamiento reiterado de la presencia. Es decir, una

operación que re-presenta – una y otra vez– un vacío o una ausencia en la plenitud de lo dado, según el sentido intensivo del prefijo “re”. Entonces, esta ausencia que la representación introduce aún la ausencia de la cosa (o caída del referente) y la ausencia que se introduce en la cosa cerrada en su inmediatez.

Desde esta perspectiva, el arte en general, y el rupestre en particular, resultan paradigmáticos, y otra tanto puede decirse del documental de Herzog, que reitera el gesto re-presentativo. Así, a poco de iniciada la película, el director entrevista a un joven arqueólogo, quien afirma que el objetivo de la investigación– y del documental, cabe agregar – es crear historias sobre lo que pudo haber pasado en la cueva de Chauvet, porque “sólo podemos crear una representación del pasado con lo que existe ahora” (15’55). Es decir, que se trata de crear, 35.000 años más tarde, una re-presentación de la re-presentación efectuada por el humano paleolítico, dando forma a una ficción científica acerca de los albores de la humanidad y los inicios de la actividad simbólica. De hecho, el documental está construido para mostrar que si bien contamos con recursos tecnológicos más sofisticados, seguimos capturados en el régimen representativo, de modo que Herzog no puede sino enseñarnos las pinturas cavernarias, una y otra vez. De acuerdo con esta tesis, ingresar en la sala del cine resulta equivalente a ingresar en la cueva – lo cual se ve reforzado por el uso de tecnología 3D – y la analogía entre las pinturas y el cine es sostenida de modo explícito. Las primeras tomas dentro de la cueva, filmadas con una cámara de mano, muestran el primer plano de un bisonte pintado con ocho piernas para figurar movimiento, como los cuadros de una película animada, y la voz en *off* –que es la del propio Herzog– señala que esta imagen es “casi una forma de protocine” (13’53). En otra secuencia (24’15), frente a los restos de antiguas fogatas, un científico explica que eran necesarias para realizar las pinturas dada la oscuridad reinante en la cueva, y que las sombras proyectadas en las paredes probablemente habrían sido una forma primera de representación, a lo cual director responde intercalando la célebre escena cinematográfica⁸ en la que Fred Astaire baila con su sombra.

El segundo rasgo estructural “del alma del hombre moderno” –que guarda relación con el anterior– es cierta dimensión espacial, que con los aportes del psicoanálisis podemos denominar como una topología de la extimidad. En el seminario titulado *La ética del psicoanálisis* Lacan acuña el neologismo “éximo” para designar aquello que siendo lo más íntimo se presenta como exterior y que configura un espacio singular descrito como “interior

excluido” o “vacuola”. A propósito del problema de la sublimación, y comentando el trabajo de otra analista⁹ sobre las pinturas en la cueva de Altamira, afirma: “Quizás lo que describimos como ese lugar central, esa exterioridad íntima, esa extimidad que es la Cosa, esclarecerá la pregunta que aún subsiste, el misterio incluso que representa para quienes se interesan en el arte prehistórico –a saber, precisamente su emplazamiento.” (Lacan, 2009, 171). Lo que el psicoanalista sugiere es una relación de homología entre la cueva y la Cosa¹⁰, puesto que en ambas se trata de una topología organizada en torno a un vacío¹¹ central, éximo. La tesis de Lacan – que en este punto toma apoyo en Heidegger – es que la representación implica siempre un vacío alrededor del cual la creación artística como tal tiene lugar, que por lo tanto es siempre creación *ex nihilo*. Entonces, desde esta perspectiva, la topología de la extimidad y la sublimación resultan solidarias del régimen de la representación tal como lo he descrito antes.

La topología de la cueva, por tanto, explicaría el emplazamiento de las pinturas, y esta idea se ve apuntalada por los restos arqueológicos que indican que, al menos la Chauvet, no funcionaba como vivienda¹², sino que era reservada para las pinturas y posiblemente algunas ceremonias o rituales. En el documental, la única mención directa al emplazamiento se refiere a la ubicación de la cueva: el director nos muestra un plano general del paisaje que la rodea y llama la atención sobre el “aire de melodrama” (21’57) del Pont d’Arc sobre el río Ardèche, comparando este escenario natural con la escenografía de una ópera de Wagner o con las pinturas del romanticismo alemán, destacando así cierta sensibilidad estética en común. Sin embargo, Herzog re-presenta el vacío de la cueva de modo magistral, ya no en el relato de la voz en *off*, sino mediante la edición del film, íntegramente organizada en base a la alternancia dentro/ fuera: ocho veces entramos con Herzog en la cueva y otras tantas salimos de ella. Esta alternancia replica la estructura iterativa del gesto simbólico que horada lo real, puesto que la oposición dentro/ fuera –lo mismo que lo vacío/lleño del vaso heideggeriano al que se refiere Lacan en el seminario– da cuenta de la eficacia del significante. Entonces, mediante dicha alternancia, el lenguaje cinematográfico permite evocar la extimidad de la hiancia, ofreciendo al espectador una experiencia de singular extrañeza.

El tercer rasgo estructural que Herzog extrae para vincularnos con ellos, es el enigma de la sexualidad y la fecundidad ligadas a lo femenino, que también guarda relación con la representación. En una recámara de la cueva hay una roca que cuelga del techo, en la que hay pintado un pedazo de cuerpo de mujer, las piernas y el pubis, y del otro lado de

la roca una cabeza de bisonte con un brazo humano: un minotauro como el de Picasso –señala la curadora de la cueva –, un mito que ha perdurado por más de 30.000 años. “Esta es la única representación parcial de un cuerpo humano en toda la cueva” (42’50), subraya Herzog, y es “tan enigmática como la gente que la creó” (43’06). Conmovido por el enigma¹³ de esa imagen y para intentar iluminarla de algún modo, el director nos lleva fuera de la caverna, donde un arqueólogo muestra el aire de familia entre la imagen del cuerpo femenino pintada en Chauvet y una serie de estatuillas paleolíticas conocidas como “Venus”¹⁴, halladas en Jura de Suabia, Alemania, del mismo período paleolítico. En estas imágenes destacan los atributos sexuales, los senos, el pubis y grandes nalgas, que “vinculan esta representación con las ideas de fecundidad y sexualidad, ideas que son absolutamente esenciales aún hoy en día, para toda la humanidad” (47’57), señala el arqueólogo. En el seminario 16 – *De un Otro al otro* –, Lacan formula su tesis sobre lo femenino, a saber, que no se sabe qué es La Mujer y añade: “Tiene domicilio desconocido – salvo, gracias a Dios, por las representaciones” (Lacan, 2011: 208). Es decir, que de ella sólo sabemos por algunos “representantes de la representación”, que incluso pueden variar históricamente. Y uno de tales representantes de la representación son justamente la Venus prehistóricas, sugiere Lacan, la primera forma conocida de representación del enigma de lo femenino.

II- La extimidad amenazada

El documental llega a su fin luego de una segunda pasada de cámaras que ofrece imágenes de las pinturas de la cueva de Chauvet con mayor detalle y calidad fílmica. Pero Herzog añade una “postdata” –o epílogo– que puede resultar desconcertante, puesto que pone en jaque la idea que hasta aquí se ha esforzado por sostener, a saber, nuestra conexión con ellos en base a los rasgos estructurales antes descritos. Con un plano general de una central nuclear, la voz en *off* nos informa que está ubicada a sólo 32 kilómetros en línea recta de la cueva de Chauvet, separada de ella por una colina. El agua caliente utilizada para enfriar las usinas es enviada a un kilómetro de distancia, donde se han construido grandes invernaderos, creando una suerte de biosfera tropical artificial, allí donde hace miles de años atrás había enormes glaciares. Este “lugar surrealista” está habitado por cientos de cocodrilos: un primer plano nos muestra dos de ellos que “no sorprendentemente” presentan una mutación, ya que son albinos. Ante la imagen de los cocodrilos blancos enfrentados bajo el agua,

la voz de Herzog señala: “Nada es real. Nada es seguro. Es difícil decidir si estas dos criaturas aquí se están dividiendo o no en sus propios *doppelgängers*.”¹⁵ (83’22).

De este modo, y con unas pocas imágenes, Herzog hace resonar las amenazas más acuciantes del inicio del tercer milenio: el calentamiento global, la superpoblación, el desastre nuclear, el triunfo del capitalismo a expensas del planeta. Entonces, si el documental ofrece una ficción acerca del advenimiento de lo simbólico y la topología de la extimidad inherente al régimen de la representación, el epílogo muestra aquello que la acecha, su reverso siniestro. La figura del doble y la utilización del término alemán –por única vez, ya que el idioma de la película es el inglés– dan cuenta de este giro ominoso (*Unheimlich*). A decir verdad, en el documental hay dos indicios previos de la presencia siniestra. En la primera visita a la cueva, cuando el jefe de los investigadores propone “escuchar el silencio de la cueva” (18’07), y advierte que quizás podrán escuchar sus propios corazones latiendo, Herzog se pregunta “¿Es el latido de sus corazones o es el nuestro?” (21’38). Más adelante, la voz en *off* confiesa: “Sintiéndonos enanos en estas grandes cámaras, iluminados por nuestras luces divagantes, algunas veces nos vencía una *sensación extraña e irracional*, como si estuviéramos perturbando a la gente paleolítica” (59’21), “como si hubiera ojos puestos sobre nosotros” (59’39). Con Lacan –según lo elaborado en el seminario dedicado a la angustia– lo *Unheimlich* es un efecto de estructura y tiene lugar cuando *algo* perturba la imagen especular en la que el sujeto sostiene la unidad de su cuerpo, suscitando el fantasma del doble. Más precisamente, cuando *algo* irrumpe en el lugar de la falta fálica y es experimentado como una presencia de inquietante extrañeza. Así, cuando la presencia de *ellos* es evocada por el latir de los corazones en el silencio, y también cuando se manifiesta como mirada que invade el vacío de la cueva, el director introduce un corte y nos lleva fuera, como una suerte de defensa ante el giro angustiante¹⁶.

Podría concluirse entonces que el film ofrece un contrapunto entre dos registros del objeto: en el arte opera según su estatuto imaginario, como señuelo que se eleva “a la dignidad del Cosa” (Lacan, 2009,138), y por tanto la sublimación es una operación que sirve para representar el vacío, preservando el espacio éxtimo. En la vertiente de lo real, el objeto se presenta como *algo* que irrumpe en el vacío y desconfigura la escena, haciendo surgir la inquietante extrañeza ante lo ominoso de una presencia. Este contrapunto permite advertir la relación estructural entre el vacío y el objeto, puesto que, de un lado, basta la re-presentación de un objeto para circunscribir o bordear el vacío, y del otro lado, la mera idea del vacío

evoca de modo automático, por así decirlo, el fantasma del objeto siniestro capaz de obturarlo.

Volviendo al film, vale decir que el epílogo lo resignifica, de modo que el planteo de Herzog podría formularse en estos términos: si el acceso a la dimensión simbólica y la apertura del espacio éxtimo nos hizo humanos, nuestro devenir nos ha llevado a amenazarlo de muerte. Pero además, es necesario señalar que la imagen de pesadilla sobrepasa la escala de lo siniestro, si lo entendemos como la insinuación de una presencia inquietante que sin embargo no se da a ver de modo pleno, no “aparece” o comparece –apenas el latir de un corazón o la sensación de ser mirado. En cambio, la usina nuclear es una presencia masiva, y el contraste con la cueva es tal que incluso fractura la hipótesis que sostenía cierta comunidad de nuestra “alma” y la de *ellos*, cuando Herzog pregunta: “¿Somos hoy tal vez los cocodrilos que miran en retrospectiva a un abismo de tiempo cuando vemos las pinturas de Chauvet?” (83’51).

III- ¿Una ética de la extimidad?

Hasta aquí, tomando apoyo en el documental de Herzog, he desplegado la hipótesis según la cual el humano devino tal a partir del acceso a lo simbólico, lo cual configuró una singular dimensión del espacio en torno a un vacío éxtimo e inauguró el régimen de la representación, que encuentra en el arte (rupestre) su paradigma.

Lo que quisiera considerar a continuación, a partir de lo que plantea el epílogo, es el correlato ético de lo desplegado hasta aquí. Formulado como pregunta: ¿cómo podemos extraer las consecuencias éticas de este documental? Para considerar esta idea voy a recurrir nuevamente a Jean-Luc Nancy, quien ofrece interesantes herramientas al respecto. En *La representación prohibida*, el filósofo plantea que la interdicción de representar lo referido a la Shoa (ya sea que dicha representación se sancione como ilegítima o como imposible), saca a relucir, de manera paradójica, algo que tiene que ver con la representación en cuanto tal, es decir, con su condición ontológica. “En Auschwitz Occidente tocó lo siguiente: la voluntad de una representación sin resto, sin vaciamiento o sin retirada, sin línea de fuga” (Nancy, 2006: 54), y por lo tanto, los campos de exterminio constituyen el contrario estricto y revulsivo de la estrategia representativa que organiza y atraviesa la tradición occidental¹⁷. Dicho de otro modo: allí se puso de manifiesto una voluntad de presencia que aniquilaba toda posibilidad de hacer lugar al vacío, aplastando el mínimo “espaciamento”, al decir

de Nancy. Según el filósofo, el cuerpo ario es para el nazismo un cuerpo pleno y cerrado¹⁸ sobre sí mismo, que por tanto supone el retorno del ídolo, descrito como “(...) presencia de o en una inmanencia donde nada se abre (ojo, oreja o boca) y donde nada se aparta” (Nancy, 2006: 25). Es en nombre de esta presencia *sin resto* que se extermina al judío, identificado como aquello que impide la plenitud del cuerpo ario.

El contrario de esta presencia saturada tiene lugar de modo paradigmático en el arte, en el que la “representación prohibida” –o en francés, de modo que resuena la eficacia de lenguaje– la representación *interdit*, se revela como “ahuecamiento en el corazón de la presencia” (Nancy, 2006, 41). Entonces, desde esta perspectiva, la representación no se refiere sólo a un régimen técnico, o a un momento puntual¹⁹, sino que configura la matriz ontológica de lo que llamamos “Occidente”.

Volviendo al film de Herzog, lo interesante de su propuesta es que permite advertir que el espacio de extimidad constitutivo del régimen representativo está “siempre ya” amenazado, en una gradación que va de la vivencia puntual de una imprecisa pero inquietante presencia, a la pesadilla del epílogo. En efecto, la usina

nuclear funciona como otra figura de una presencia aplastante: amenaza material para la preservación de la cueva de Chauvet y metáfora de la condición amenazada de la representación y del vacío éxtimo en torno al cual se estructura nuestra precaria humanidad.

Y quizás es la consciencia de esa precariedad lo que caracteriza nuestra condición contemporánea. No sólo porque no sabemos demasiadas cosas, como alguien sugiere en el film, de modo que “homo sapiens” resulta una pedantería. Sino también porque estamos advertidos de la amenaza estructural que pesa sobre la matriz representacional y el espacio de extimidad humanizantes. Pero además, porque los cocodrilos albinos que miran el “abismo de tiempo” de Chauvet carecen, *y saben que carecen*, de un principio trascendental que organice y sostenga el vacío. Es decir, saben que no hay Otro capaz de garantizar el mínimo espaciamento de manera definitiva. En consecuencia, “nada es seguro”, como afirma Herzog, o dicho de otro modo, todo es precario. Una ética de la extimidad sería entonces la que se avoque a generar y preservar las condiciones del mínimo vacío humanizante, y que esté dispuesta a hacerlo una y otra vez²⁰, a sabiendas de su precariedad.

Referencias

- Freud, S.(1919 [1992]) “Lo ominoso”, en *Obras Completas*, Vol. XVII. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Lacan, J. (1953 [2005]): “Lo simbólico, lo imaginario y lo real”, en *De los nombres del padre*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (19159- 1960 [2009]): *El seminario. Libro 7. La ética del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós. Caps. VII-XII.
- Lacan, J. (1962-1963 [2011]): *El Seminario. Libro 10. La angustia*. Buenos Aires: Paidós. Cap. III.
- Lacan, J. (1963-1964 [1999]): *El Seminario. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (1963-964). Buenos Aires: Paidós. Cap. XI
- Lacan, J. (1968-1969 [2011]): *El Seminario. Libro 16. De un Otro al otro* Buenos Aires: Paidós. Cap. XIV.
- Lacan, J. (1970 [2012]): “Radiofonía”, en *Otros Escritos*. Buenos Aires: Paidós.
- Nancy, J.-L. (2003 [2006]): *La representación prohibida*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Nancy, J.-L. (1994 [2008]): “Pintura en la gruta” y “El vestigio del arte” en *Las musas*. Buenos Aires: Amorrortu.

¹ El documental fue estrenado en el Festival de Toronto.

² Las pinturas son más antiguas que las de Altamira (que se estiman de unos 22.340 años) y también que las de Lascaux (de uno 15.000 años). La pintura rupestre ha inspirado profusos comentarios y reflexiones filosóficas. Merece mencionarse el trabajo de Geroge Bataille, *Lascaux o el nacimiento del arte* (Córdoba, Alción Editora, 2003).

³ En un artículo titulado “Pintura en la gruta”, Jean-Luc Nancy afirma a propósito del papel del arte en los inicios de la humanidad: “El hombre comenzó por la extrañeza de su propia humanidad. O por la humanidad de su propia extrañeza. Se presentó en ella: se la presentó o figuró” (Nancy, 2008,101).

⁴ La conferencia, considerada inaugural por introducir la nominación de los tres registros lacanianos, se titula « Le symbolique, l’imaginaire et le réel » y fue pronunciada el 8 de julio de 1953 para abrir las actividades de la Société française de Psychanalyse. Publicada en castellano: Lacan, J. (2005): “Lo simbólico, lo imaginario y lo real”, en *De los nombres del padre*. Buenos Aires: Paidós. pp. 11-64.

⁵ Uno de ellos, evocado en esta conferencia –y retomado muchos años después en “Radiofonía”– es la sepultura. Vale la pena recordar la cita del segundo texto: “Quién no sabe el punto crítico con el que nosotros fechamos en el hombre al ser hablante: la sepultura, es decir, donde, de una especie se afirma que, al contrario de cualquier otra, el cuerpo muerto conserva ahí lo que le daba al viviente el carácter: cuerpo. *Corpse* resta, no se vuelve carroña, el cuerpo que la palabra habitaba, que el lenguaje *corp(se)ificaba* (Lacan, 2012, 431-432).

⁶ La evidencia científica que el documental recoge apuntala esta idea de un “evento explosivo”, es decir, un antes y después del acceso a lo simbólico. Así lo denotan toda una serie de artefactos que caracterizan al hombre de Cromagnon y lo diferencian del Neanderthal: pinturas, estatuillas, adornos y ornamentos, flautas de hueso con la escala pentatónica, etc.

⁷ Lo que resulta interesante de la propuesta de este filósofo, particularmente en el contexto de este trabajo, es que ofrece un concepto de representación que puede entrar en diálogo con el psicoanálisis, y en particular con lo que Lacan formuló acerca de sublimación en el seminario titulado *La ética del psicoanálisis* (1959-1960). Además, en el último apartado, sus aportes servirán de apoyo para extraer algunas consideraciones éticas en torno al film de Herzog.

⁸ La película es *Swing Time*, George Stevens, 1936.

⁹ Lacan menciona un trabajo de la psicoanalista inglesa Ella Sharpe, pero no he podido ubicarlo.

¹⁰ En el seminario titulado *La ética del psicoanálisis*, Lacan organiza su exposición en base a la noción de la Cosa – *das Ding*,– recuperada del “Proyecto de psicología” freudiano de 1895 y reelaborada con ayuda del texto de Heidegger titulado “La Cosa”, del que toma el soberbio ejemplo del vaso de alfarería. Con *das Ding*, en palabras de Lacan, “Se trata de ese interior excluido, que, para retomar los términos del *Entwurf*, está de este modo excluido en el interior” (Lacan, 2009, 126)

¹¹ De hecho, la etimología de la palabra “cueva” – escogida por Herzog escogido para dar título al documental – convalida esta homología: la palabra data de 963, del latín *cava*, “hueca”, variante arcaica del latín *cavus*, “hueco”. Sus derivados son “covacha”, “encovar” y “recoveco”.

¹² Los científicos han hallado toda clase de huesos en la cueva, pero *ni uno solo* de ellos es humano. Las imágenes de los huesos de animales evocan aquel que fascinó a Lacan y del que se sirvió para avanzar en su teoría del significante: en el seminario 9, introduciendo el concepto de rasgo (o trazo) unario, se refiere al hueso que exhibe las marcas de una cuenta efectuada por el humano prehistórico. Un par de años después, dice al respecto: “El primer significante es la muesca, con la que por ejemplo queda marcado que el sujeto ha matado a un animal, por lo cual ya no se enredará en su memoria cuando haya matado diez más. No tendrá que acordarse de cuál es cuál –los contará a partir de este rasgo unario” (Lacan, 1999, 147). En esta cuenta, cada animal es contado como unidad, sin importar sus cualidades, es decir que el rasgo unario introduce un registro más allá de la apariencia sensible. La identidad de los rasgos reside en que éstos sean leídos como unos (1+1+1), por irregular que sea su trazado, y ello da cuenta del acceso al registro simbólico.

¹³ El enigma es reforzado por el hecho de que en esta primera visita a la cueva, y por razones de preservación, no pueden acercarse a la pintura, por lo que sólo es posible una visión parcial. Recién en la segunda pasada de cámaras, que repite toda la secuencia para cerrar el documental, y con equipos más sofisticados, logran mostrar el otro lado de la roca.

¹⁴ Una de ellas, la Venus de Hohle Fels, es la representación más antigua conocida de un ser humano.

¹⁵ Este término alemán, cuya traducción literal es “doble caminante”, forma parte de innumerables relatos míticos, leyendas y obras literarias, y hace referencia a apariciones de diverso orden (sombras, espectros, fantasmas etc.) Además, está cargado de una fuerte resonancia teórica, tanto en psicoanálisis como en filosofía. Freud lo utiliza en el célebre artículo titulado “Lo ominoso” (1919).

¹⁶ Hay otro momento que explicita la profunda extrañeza que la cueva suscita, en una escena singular y sin parangón en el resto del film, en la que Herzog en cierto modo juega el lugar del analista. Cuando entrevista al joven arqueólogo, le dirige una pregunta personal acerca de sus antecedentes y él responde que ha trabajado en un circo, a lo que el director pregunta un poco en broma si era domador de leones (16’47), y el arqueólogo dice que no, que era malabarista. Pero la pregunta de Herzog da en el blanco: inmediatamente el joven comienza a hablar del impacto que le produjo entrar por primera vez en la cueva, y explica que durante los 5 días que duró su visita, cada noche soñaba con leones, y “cada día era el mismo shock para mí, era un shock emocional” (17’10), que le llevó a decidir no volver a entrar en la cueva, darse tiempo de “absorberlo”.

¹⁷ Lo interesante del análisis de Nancy es que desentraña “el arcano de la representación”, ubicando las aristas histórico-conceptuales del asunto: griega, judeo-cristiana, romana. De la vertiente judeo-cristiana proviene la discusión en torno de la imagen –que oscila entre la idolatría y la iconoclasia– y la noción ídolo entendido como imagen de presencia afirmativa, plena y cerrada sobre sí misma. La desconfianza ante la imagen se conjuga también con la vertiente griega del asunto, que plantea el problema en términos de copia o imitación y ausencia del original. El elemento romano, que se inserta en el intersticio de esta “alianza griego-judía”, se manifiesta, por el contrario, como confianza en la imagen barroca y/o romántica, completando el trípode en que se asienta el problema de la representación en la historia occidental, según Nancy.

¹⁸ Es sugestiva la definición de Nancy de un cuerpo sin orificios corporales. Con Lacan se trataría de un cuerpo mítico, en el que el lenguaje no ha recortado los objetos pulsionales, un cuerpo sin los bordes erógenos en torno a los cuales la pulsión efectúa su circuito de satisfacción.

¹⁹ Por otra parte, respecto de la letanía del “fin del arte”, que desde Hegel no deja de reiterarse con asombrosa monotonía, Nancy efectúa un giro argumental similar al efectuado respecto de la representación “interdicta” y la Shoah. Si el aplastamiento de la representación efectuado en los campos de exterminio, por una reversión paradójica, muestra la estructura del arte occidental como “(...) régimen de

la imagen y la idea en el que la simple presencia puede abrirse y ausentarse a sí misma” (Nancy, 2006, 58), lo que Hegel entrevió como “muerte del arte” no es sino el fin de su función religiosa, o su sometimiento a la Idea, y por tanto implica el comienzo del arte en cuanto tal, según Nancy. Así, lo que Hegel anuncia es una “distinción”, que sanciona la “finalización siempre reiniciada” del arte, que entonces puede remontarse a la cueva de Lascaux –o de Chauvet– el arte griego, el Renacimiento, o cualquier punto de referencia. Cf. Nancy, J.-L. “El vestigio del arte” en *Las musas* (Buenos Aires, Amorrortu Editores, 2008).

²⁰ La concepción de la representación ofrecida por Nancy, que pone el acento en su estructura iterativa, es decir, en la necesidad de reiterar el gesto re-presentativo, responde al paradigma post-metafísico –al decir de Jürgen Habermas– o dicho de otro modo, a la época de la retirada de las esencias metafísicas, por lo que se articula cómodamente con la noción de precariedad.

Les Misérables. Reescritura de un síntoma a través de la transposición fílmica

Les Misérables | Tom Hooper | 2012

Claudio Pidoto* y Alejandra Tomas Maier**

Recibido: 13/05/2013; aceptado: 21/06/2014

Resumen

La película *Les Misérables* (2012), última versión del clásico de Víctor Hugo, debería proponer un viaje a otro tiempo, al encuentro con otra subjetividad. La novela publicada en 1862, se contextualiza y narra los acontecimientos político-sociales de su misma época. Sin embargo, goza de una actualidad asombrosa. Hablar de su vigencia es preguntarnos sobre aquello que es vehiculado en diferentes momentos históricos a partir de una semiótica verbal y sus diferentes formas audiovisuales.

Se sabe que los planteos ético-morales que habitan la obra, confluyen en dilemas que ponen en relieve principios sobre la libertad y la capacidad subjetiva de discernimiento, que desde el surgimiento de la sociedad moderna se renuevan cada vez. Pero se intenta rescatar un más allá del mero orden de la repetición.

A través de un trabajo de análisis de transposición fílmica de tres adaptaciones de la obra, se señalará una posibilidad de reescritura, efecto del encuentro entre el espectador y la producción fílmica, en cada momento histórico. Acontecimiento que desborda las marcas propias de la producción enunciativa. La síntesis surgente expresará la incidencia de un síntoma ahistórico y social que se reactualiza en cada adaptación, signo de la prevalencia de la respuesta Kantiana a la pregunta: ¿qué es la ilustración?, reconociendo el valor analítico de la responsabilidad subjetiva.

Palabras clave: transposición fílmica | subjetividad de época | romanticismo | ética

Les Misérables. Rewriting a symptom through filmic transposition

The latest film version of the Victor Hugo classic *Les Misérables* (2012), should propose a journey to another time, to the encounter with another subjectivity. The novel published in 1862, which was written in the context of the socio-political context of Hugo's own time. Even so, it still holds true with astounding actuality. To talk about its validity is to question that which is mobilized at different historical moments as a result of verbal semiotics and their different audiovisual forms.

It is known that the ethical and moral questions found in the work, converge in dilemmas that highlight the principles of liberty and the subjective capacity of discernment which, since the emergence of modern society, are constantly renewed. But the aim is to recover more than the mere order of the repetition.

Through the analysis of the filmic transposition of three adaptations of the piece, a possible re-writing will be noted, as a result of the encounter between the spectator and the film production, for each historical moment. This event overflows its own marks of enunciative production. The resulting synthesis will express the incidence of an ahistorical and social symptom that is updated in each adaptation, which is a sign of the prevalence of the Kantian response to the question: what is illustration? in this way recognizing the analytical value of subjective responsibility.

Key Words: filmic transposition | subjectivity of the time | romanticism | ethics

«Hay un espectáculo más grande que el del mar, y es el del cielo; hay un espectáculo más grande que el del cielo, y es lo interior del alma».

Víctor Hugo (2011). Parte primera, libro séptimo: III. Una tempestad bajo un cráneo. Edhasa, pág. 280.

«Dos cosas colman el ánimo con una admiración y una veneración siempre renovadas y crecientes, cuanto más frecuente y continuamente reflexionamos sobre ellas: el cielo estrellado sobre mí y la ley moral dentro de mí»

Immanuel Kant (2010), *Crítica de la Razón Práctica*, Gredos, pág. 133.

* claudiopidoto@gmail.com

** alejandratomasmaier@psi.uba.ar

I. Introducción: Vigencia de la pregunta sobre qué es la ilustración

La película *Les Misérables* (2012), última versión del clásico de Víctor Hugo, debería proponer un viaje a otro tiempo, a otro siglo, al encuentro con otra subjetividad. Sin embargo, goza de una actualidad asombrosa. De ahí su éxito rotundo, desde sus primeras adaptaciones hasta su reciente versión fílmica.

El siglo XIX en el que transcurre la historia narrada, es un tiempo de lucha, con el pueblo en las calles, de malestar, desigualdad, opresión. Escenario de una época de grandes transformaciones: la Revolución Francesa, el derrotero del ser supremo cartesiano. Nace la fe en el progreso. El hombre cree en sí mismo y eso es en parte gracias a Kant, sin tutela e iluminado por su *fundamento trascendental*, es un momento histórico en el que se intenta cortar las cabezas venerables del antiguo régimen. Al fin y al cabo, *Les Misérables* muestra con excelencia las nostalgias de un mundo antitético, el estilo vital de una época y un tipo de arte. Un sujeto que comenzaba a nacer con Descartes y se hacía púber con Kant, encuentra en el romanticismo su elaboración más carnal, su identidad, su *sex appeal*, su más grande puesta en acto. Un cuerpo, social e individual, que reacciona.

Acaso si quien decide ahora sobre los actos del hombre será el mismo hombre y su razón y esto es lo que le da la posibilidad de ser libre –en tanto la ley moral es la *ratio cognoscendi* de la libertad y al mismo tiempo la libertad es la *ratio esendi* de la ley moral– será *conditio sine qua non* que haya lucha. Lucha que se encarna en el asesinato de Dios, donde “el hombre pasa de ser ese *pequeño hombre* de la época de Dios, a ese gran hombre de la época del asesinato de Dios” (Ariel:1994;17).

La obra teatral *Los Miserables* reflejaría, junto a ese “Dios ha muerto” de la Revolución Francesa, todas aquellas cuestiones del hombre verdadero y social, aquel que cree en la felicidad para todos, en el bien para la comunidad, aquel hombre que se atreve a gobernar y suplantar a Dios.¹

De esta forma, la expresión estética propuesta, se asemeja como arte a esa *verdad concreta* desde la cual desciende la idea infinita en lo sensible, involuntario y doliente. La película, de este modo, en cada uno de sus actos, en cada canción, en cada toma, intenta transmitir todo lo que moviliza al drama romántico: “soy una fuerza que va”, la teatralidad como pasión visible, como carne expuesta de lo verdadero, pasión de lo verdadero que reúne a la gente, al pueblo y su voluntad, expresado a partir del sufrimiento y el ánimo de su transformación. (Badiou: 2005;120).

Víctor Hugo escribe *Les Misérables* en 1862, no ajeno a los acontecimientos de su época y hablar de su vigencia es, en definitiva, preguntarnos desde un análisis de transposición fílmica, sobre aquello que es vehiculizado en diferentes momentos históricos a partir de una semiótica verbal –texto original– y sus diferentes formas audiovisuales.

Al tomar otras versiones además de la reciente de 2012 –en este caso, la francesa de Chanois (1958) y la inglesa de August (1998)– intentamos situarnos, como indica Foucault, dentro del planteo de Kant sobre la cuestión de la *Aufklärung*² que, según Foucault, Kant la define como una “salida”, una “vía de escape”. Es pensar entonces desde una reflexión ética sobre la actualidad, donde no intentamos “comprender el presente en base a una totalidad o una realización futura”, sino la búsqueda de una diferencia: ¿Qué diferencia introduce el hoy en relación con el ayer?

Reformulando, es justamente en esta pregunta secular que sitúa Foucault: *¿Qué diferencia introduce el hoy en relación con el ayer?*, derivada de la pregunta original Kantiana sobre *¿qué es la ilustración?*, donde encontramos el nacimiento de una interrogación en definitiva por la subjetividad y por su historia. Es por ello que, a partir de un análisis fílmico de *Les Misérables*, podemos observar cómo una propuesta trágica como la novela de Víctor Hugo mantiene y desarrolla en diferentes narraciones el conflicto –romántico–³ mediante la relación desplegada entre la experiencia estética y la experiencia ética, desde aquel momento hasta la actualidad. (Menke: 2011; 224).

II. Trasposición fílmica y subjetividad de época

Según Oscar Steimberg (1993), en su artículo *Libro y transposición*, los primeros intentos de aproximación entre cine y literatura mostraban que la relación entre ambos mundos resultaba sumamente conflictiva. La jerarquía de la Literatura dentro de los círculos de lecturas sociales ponía en discusión la posibilidad del pasaje de las grandes obras a la pantalla, ya que el cine parecía aspirar a la transparencia y actuaba como mediador entre la expresión del autor y la interpretación del lector, ofreciendo un sentido que la literatura multiplicaba y negaba. Sin embargo, lo que no se estaba tomando en consideración es que la trasposición de una obra literaria a un lenguaje híbrido –el cine y sus diferentes géneros– daba origen a una particular producción de sentido. Desde este punto de vista, la transposición no significa la muerte del libro, sino el nacimiento de un nuevo tipo de lector: el lector mediático.

En efecto, técnicamente una transposición es una operación de cambio de soporte que puede afectar a cualquier tipo de producción y en cualquiera de los casos el producto original deviene otro que como tal, necesita de un lector/espectador/público entrenado que pueda darle un valor a las transformaciones realizadas y a las distintas materias significantes.

Les Misérables: de un tiempo a esta parte.

Aproximadamente más de un siglo y medio nos alejan de la novela de Víctor Hugo. Sin embargo la misma ha logrado sobrevivir a los avatares del tiempo. Dios no sólo ha muerto: el desarrollo de la ciencia y la técnica lo han enterrado. También, el fin del siglo XX dio inicio a otro brutal asesinato: según Loytard (1998) los grandes relatos –el mito, la religión y la filosofía– también han caído. Aún así, Jean Valjean y Javert siguen representándose en la escena teatral y cinematográfica contemporánea.

Les Misérables es un clásico de una absoluta vigencia que se presenta como un recurso de gran riqueza para este análisis, no sólo por su núcleo narrativo, sino también por la cantidad de adaptaciones existentes desde su aparición. La novela del escritor francés publicada en 1862, fue considerada una de las mejores obras del siglo XIX y se ha convertido en un clásico que se expande en otros géneros. Llevada al teatro en reiteradas oportunidades, al cine de diferentes épocas –Lumière (1907); Alice Guy Blaché (1913); Henri Fescourt (1925); Raymond Bernard (1934); Boleskawki (1935); Milestone (1952); Chanois (1958); August (1998); etc.– al teatro musical en las últimas décadas y recientemente una vez más al cine, *Les Misérables* continúa siendo en la actualidad, un clásico vigente que recobra actualidad.

Ya a más de un siglo de su aparición original, la obra había conseguido un gran éxito y es entonces cuando Alain Boublil y Claude-Michel Schönberg crean el musical de rápida repercusión a partir de 1980 en París, 1985 en Londres y 1987 en Broadway, manteniéndose en cartelera por 16 años consecutivos, con renovado reparto desde entonces, siendo el cuarto espectáculo de mayor duración.

Es así que la última versión cinematográfica de *Les Misérables* (2012) se sitúa póstuma a un extenso recorrido de adaptaciones y transposiciones, pero incorporando en esta oportunidad aquella particularidad estética: el musical, convirtiéndose en un nuevo éxito cinematográfico con una recaudación de 128 millones de dólares y una gran valoración de la crítica.

En definitiva, la versión de Tom Hooper no es más que una adaptación del éxito teatral traspuesto al cine, con sus emblemáticas canciones “I Dreamed a Dream”, “Who am I?”, “On My Own”, “One Day More”, “Bring Him Home”, por mencionar algunas, las cuales han logrado convertirse en nuevos clásicos. De las adaptaciones precedentes de *Les Misérables*, conserva el soporte fílmico y narrativo, pero se distancia en el recurso estético: la transposición no será de un éxito literario al cine, sino de una renombrada obra teatral-musical al cine. Esta nueva posibilidad ofrecida a partir del recurso musical, capta al espectador, lo mantiene hipnotizado y al mismo tiempo lo suficientemente distanciado de la crudeza que propone la narración original, la cual se disuelve entre imágenes, música y canto. Al mismo tiempo, una época deviene y asombra, repercute, identifica y se aleja como una marea de significantes, que no es propia de este espacio-tiempo pero que aún así toca en lo más profundo.

La recepción y aceptación general marca la capacidad de los productores de rescatar la esencia de una obra, que en sí misma, narrativamente –su texto original– propone núcleos, dilemas, conflictos, que ya han demostrado captar la atención del público a lo largo del tiempo.

El éxito de *Los Miserables*, entonces, es algo que podríamos decir se repite incansablemente como una fórmula que tendrá efectos, evidentemente inexorables.

Pero nuestro encuentro con la obra se expresa desde un análisis que intenta rescatar un más allá del mero orden de la repetición: lo que se aproxima desde las marcas dadas en la diferencia. ¿Diferencia y entonces, subjetividad de época?, ¿repetición y entonces, falta? En tal caso, podríamos preguntarnos junto a Žizek, sobre el estatuto fundacional de la repetición, en la lógica de la identidad.

De la pieza teatral a la multiplicación cinematográfica: del contenido ético a sus particulares formas de plasmarlo.

Los planteos ético-morales que habitan la obra de Víctor Hugo confluyen en dilemas que claramente ponen en relieve principios sobre la libertad y la capacidad subjetiva de discernir acerca de situaciones y actos. Las distintas fuentes morales puestas en cuestionamiento, la ley moral soberana, la ley jurídica, la religiosa, etc., dialogan frente al discernimiento del hombre, su realidad, su identidad y sus acciones. Esto es claro sobre todo –y se destaca siempre– en el enfrentamiento entre Jean Valjean y Javert. Ambos se confrontan no sólo en el plano de su rol social, ficcional, especular si se quiere, sino también y

sobre todo, en la asunción de una posición subjetiva frente a la ley moral. Estamos ante una posición singular –Jean Valjean–, que en el encuentro con otra –Javert–, producen tensiones significativas que no son rechazadas ni eludidas en ninguna de las adaptaciones, sino que al contrario, movilizan nuevas síntesis cada vez⁴.

Ariel (1994) toma al teatro como una “marca de inicio en el camino de la pregunta por el estilo”. Al hablar de *acto creador*, sugiere dicho género como aquel donde “hubo varios que fueron más allá de sus apariencias sociales y culturales para dejar una marca ahistórica de la verdad en la estética de una época” (Ariel:1994;16). Es así que ubica la producción artística, especialmente el teatro y la literatura, como un lugar posible de trascendencia al orden moral vigente y esto se produce a partir de retomar la pregunta por la existencia. En este sentido, podríamos considerar que una obra se vuelve potencialmente un clásico de una época en tanto ha logrado expresar, revelar ciertas contradicciones de un momento histórico determinado. Estas pueden ser de cualquier orden, pero necesariamente estarán en relación con el contexto que al autor le tocó vivir.

Hay entonces en esta obra un recorte histórico en el que la Revolución Francesa de 1815-1833 ya no tiene tanto el valor de *contexto social próximo* que tuvo en un tiempo anterior. Es decir, dicho contexto y otros elementos particulares del relato original, logran sustraerse de su condición contextual adquiriendo un nuevo sentido en sí mismo, que irá más allá de la mera ambientación y que sirven para vehiculizar aquella pregunta por la existencia. Por ello es que se constituirá como un *hito*: nuevos momentos en el proceso de desarrollo de las civilizaciones, en el devenir histórico del hombre, a partir de dicho valor agregado. En este sentido, son fundacionales. Será quizás la capacidad de anticipar dicha posibilidad, lo que supone una sensibilidad no calculada por parte del artista.

Víctor Hugo escribe prácticamente en simultáneo con el contexto de su propio relato, a veinte años de distancia de la situación socio-histórica en la que luego desarrolla la obra, poniendo el foco en el individuo quien estará expresando estos conflictos.

Pensamos entonces en un contenido –o más bien, una expresión de un contenido– que en sí mismo trasciende el orden moral, recorriendo lugares estructurales de los atravesamientos de la humanidad. Sin embargo, dichos núcleos temáticos renovarán su vigencia cada vez, en la medida que en cada momento de una nueva realización, se apropie de ellos a partir de un particular modo de plasmarlo: “la repetición de las posibilidades de un problema no consiste, por lo tanto, en retomar simplemente lo que comúnmente

se admite sobre ese problema. Lo posible, así entendido, impediría toda verdadera repetición y en consecuencia, toda relación con la historia” (Heidegger:2012; 220). Dicha condición implicaría la *cuota* de actualización que permitiría, asimismo, vislumbrar algo del orden de los *modos* de padecimiento vigentes sobre conflictos ahistóricos.

Es en esta línea que Assef (2013) propone entender la *subjetividad de la época* desde la noción de “síntoma de la época”. Siguiendo a Miller: en el síntoma hay algo que cambia con las épocas y algo que no cambia, y los “nuevos síntomas” no son más que modos de presentación de los síntomas característicos de las subjetividades, según las épocas. De este modo, Assef sostiene que el síntoma, en tanto constitutivo del ser humano, tiene un núcleo pulsional universal, que no se modifica con las épocas, pero el modo en que la pulsión se satisface (parcialmente, sin alcanzar nunca el goce completo) está condicionada por la cultura. La subjetividad se conforma entonces, a partir de un discurso hegemónico que interviene en “el modo de pensar, sentir, gozar de los sujetos que comparten un tiempo” (Assef:2013;40).

De esta forma, aquello que circula en las distintas adaptaciones (texto transpuesto) dando lugar a desvíos y diferencias en relación al texto original, se debería a la subjetividad de época, a un recorte específico de un momento socio-histórico en el cual se produce la misma.

Algunas obras serán, en relación al texto original, más “fieles” que otras y hasta se asemejarán entre ellas, pero el recorte es inexorable. La diferencia es y se aproxima, más allá de los límites del recurso técnico y/o estético. Es así que la diferencia se hace presente como resultado de la relación sintagmática entre tiempo-historia, sujeto-cultura y narración-enunciado. Habrá *en toda narración, una enunciación singular que es propia de un sujeto habitando un malestar cultural particular, de un tiempo histórico vivido*.

Si pensamos ahora a partir de qué condiciones o cómo devienen dichas variaciones, podemos tomar por ejemplo el cambio que se produce en el interior del arte cinematográfico. Según Deleuze, el cine sufre una transformación crucial en el salto ocurrido de la *image-mouvement* a la *image-temps* producto de los efectos traumáticos de la segunda guerra mundial. Sin embargo, Zizek critica esta posición anticartesiana de Deleuze en la que “un pensamiento nunca empieza espontáneamente, por sí solo, con sus principios inherentes” (Zizek: 2004; 215), ya que de este modo se impondría como un encuentro traumático con algún Real externo que nos fuerza a pensar.⁵

Si bien es innegable que desde que se escribió la obra de Víctor Hugo hasta ahora –principalmente, la historia del

siglo XX– el mundo ha cambiado de forma precipitada y hasta traumáticamente acelerada, interesará más bien que la tensión existente en el conflicto ético-estético –en que se presentan las distintas adaptaciones cinematográficas analizadas– muestra variaciones establecidas en las marcas de la subjetividad de época que se encarna en toda adaptación.

En este punto más allá de las diferencias enunciativas presentes en la narración se evidencia el rescate de un discurso particular que muestra la existencia de un “continuum”. La repetición será, entonces, “ese lanzarse de las singularidades en un eco, en una resonancia, que hace de cada una el doble de la otra” (Deleuze:2002; 303). Permitiendo la puesta al día de los problemas que recela, transformándolos y por este motivo conservando su contenido auténtico. Algo que se repite y que se adapta más allá del trauma epocal y de las experiencias sociales vividas. Eso es la vigencia de una obra.

Sobre la transposición filmica: narrativa de una obra, enunciación de una época.

En este caso, es el cine el que se sirve de la combinación de sus varios recursos artísticos para dicha plasmación, desde donde se permite llevar a escena aquello simbólico (el discurso) y real (el goce) comprendido en aquel “decir hegemónico” que organiza las prácticas de los sujetos que comparten un tiempo y espacio determinado. Es el cine aquello que soporta los embates de la transposición, más allá de la isomorfización en el respeto y la imitación del texto original, darán sentido a un recorrido ético en la mostración argumental.

Es en este punto entonces que la *estética* del cine, en sentido amplio, marca con huella propia algo de aquella subjetividad de la época. Estética en sentido amplio, ya que, dentro del orden de lo temporal, temático y subsistencial –en el decir de Ariel, es pensada como condición de posibilidad de la belleza de una época, en tanto modo de abordaje y tratamiento temático. Pero también en tanto recursos artísticos-discursivos: es decir, como modo de dar *forma* a ese núcleo estructural, modo de registro de esa apariencia, un tipo de lenguaje empleado.

De la obra *Les Misérables* de Victor Hugo, escrita en 1962 (texto fuente), a sus distintas transposiciones cinematográficas o textos legibles, en el sentido de Roland Barthes –textos clásicos, que tienen un sentido socialmente consensuado–, esperamos que en las diferentes versiones, haya un modo particular –desencadenado por la subjetividad de época– en el que se refuerzan las descripciones sociales

y respetan los núcleos del relato y el desenlace, en el que se borra todo aquello que oscurece el sentido para seguir el camino de la verosimilitud del texto transpuesto en “la reiteración del discurso”. (Metz, cit. Oscar Steimberg, 1993). Reiteración, que esperamos disponga una borradora en relación al exceso temático descriptivo, y que, en la instauración de la diferencia, entre un relato y otro, nos muestre los embates de la interpretación, de una subjetividad subsumida –o sujeta– a la época que habita.

De la subjetividad de época y sus contextos. Tres ejemplos cinematográficos.

Al definir el contexto histórico de las distintas adaptaciones, se puede visualizar las diferencias existentes en relación a la enunciación que de ellas se desprende. Si en toda transposición se juega un lugar inestable de similitudes y diferencias en el que se busca mantener cierta equivalencia con los lexemas, enunciados, objetos y acciones del texto primero, siempre e inevitablemente dan como resultado una alteración de esa relación de proximidad, por exceso o por defecto.

Por ejemplo, en *Les Misérables*, el dilema que moviliza la relación antagonica entre los personajes centrales –Javert y Valjean– adquiere en sus distintas adaptaciones miramientos particulares, entre el *deber ser* y el *querer ser*, entre las distintas fuentes morales y la encarnación que los personajes hacen en los conflictos dados de su encuentro. Cada uno de ellos desplegará, además de las características originales establecidas en el texto fuente, rasgos propios de una representación de la época en la que se produce el film: esto indica una interpretación del signo subjetivo que cada identificación al personaje propondrá, en relación al malestar cultural que se está viviendo.

Los Misérables: Reseñas del texto fuente (Victor Hugo; 1962)

Remontarse al tiempo en que fue escrita la novela *Les Misérables* es observar, entre tantas consecuencias, los efectos del Racionalismo Kantiano. Seguimos con Goethe que Kant ilumina una estética particular que va ser el legado que tomará el romanticismo donde el discernimiento estético y el teleológico se iluminan recíprocamente. Hay un sujeto en disonancia con la idea de Dios, su cuestionamiento, expresan algo del orden de lo innombrable –el sujeto– eso que se hace llamar, no lo hará sin consecuencias: la proximidad

de su razón, su discernimiento y la praxis de sus actos. Hay algo que fuerza a pensar, de ahí es que la revolución se hace poiesis y en su exuberancia contagian, el prisma social y los actos del hombre. Aquello forcluido por el oscurantismo, con el advenimiento del sujeto se arrastra hasta la orilla del orden social y se muestra con padecimiento. Se ilumina al fin y al cabo lo siniestro, lo ominoso y algo del orden de la responsabilidad empieza a surgir frente a ello.

La novela *Les Misérables* (1862) pone en evidencia, entonces, los entrecruzamientos políticos, sociales y económicos a través de sus personajes y sus propios padecimientos, muestra los actos bondadosos y Misérables de los hombres, los litigios de la ley moral, de la fuerza estatal al servicio del poder soberano y las repercusiones que acarrea los gritos de libertad y la voluntad de cambio en la opresión, todo en el marco de una época idealista y romántica.

La pregunta es, en definitiva: ¿Qué del orden de lo Real externo ha dado por derrotado tales dilemas, tales significaciones? Al fin y al cabo, después de 150 años, la novela sigue adaptándose, repitiéndose y resistiendo en una continua historización-simbolización.

Los Miserables y la guerra fría: De una revolución que no destruirá al mundo (Le Chanois, 1958)



La versión francesa escrita y dirigida por Jean-Paul Le Chanois (1958), es llevada a la pantalla grande en plena guerra fría. El contexto socio-político no es muy alentador, luego de la explosión de las bombas atómicas –Nagasaki e Hiroshima–, las superpotencias surgidas de la segunda guerra mundial, marcan la historia de un periodo en donde

la situación internacional se signa –hasta la caída del muro– en el enfrentamiento constante entre los EEUU y la URSS. La segunda guerra mundial apenas había acabado cuando la humanidad se precipitó en lo que sería razonable considerar una tercera guerra mundial, aunque muy singular; y es que, tal como dijo el gran filósofo Thomas Hobbes, “La guerra no consiste sólo en batallas, o en la acción de luchar, sino que es un lapso de tiempo durante el cual la voluntad de entrar en combate es suficientemente conocida” (Hosbawn:2005; 230). La humanidad, después de enfrentar el horror de una guerra devastadora, el holocausto y la locura de un mundo en pugna, continúa, expectante en lo siniestro, ante la constante amenaza del fin del mundo, en una guerra silenciosa, donde “Generaciones enteras crecieron bajo la amenaza de un conflicto nuclear global que, tal como creían muchos, podía estallar en cualquier momento y arrasar a la humanidad.” (Hosbawn:2005; 230).

El escenario social y político en el que se proyecta esta adaptación francesa, sus atravesamientos, más allá de las diferencias históricas notorias, en tanto cambios y traumas sociales vividos, mantienen aquella relación entre narración –lo que intenta decirse– y enunciación –lo que finalmente se dice–, conformándose un solo acto, como indica Metz, donde la narración se expresa más allá de la cadena sintagmática –por ejemplo en la mirada de la cámara–, reflejando un propio enunciado.

Esta versión es reconocida como una de las más fidedignas con el texto fuente. Sin embargo, presenta enunciativamente aspectos particulares. Los personajes principales, en la versión de Jean-Paul Le Chanois, se encuentran entre abatidos y expectantes, calmos, desalentados, sin un protagonismo activo. Silenciados por una elipsis que podemos pensar que no es propia de la narración original. La historia se cuenta, no es contada por ellos. Existe un especial énfasis en lo que acontece externamente e históricamente y se muestra, literalmente –cinematográficamente– el recorrido de un sujeto y los virajes que se van sucediendo a raíz de aquellos, los cuales no parecieran despertar demasiado asombro. El personaje principal, Valjean, transita los dilemas, los vive sin entusiasmo, sin estridencias, como apresado a un destino que devendrá inevitablemente.

Fin de un siglo y la leyenda nunca muere (Bille August, 1998)

Por otra parte, el salto histórico y las particularidades de aquello que es mostrado por la cualidad enunciativa de un relato fílmico, se acentúa si tomamos las versiones

venideras: por ejemplo la versión de Bille August (1998) se sitúa en el fin de un siglo de grandes cambios y transformaciones, donde después de la caída de los grandes relatos y el anuncio del fin de la historia, el descrédito a la ideología, el surgimiento de la informática, el neoliberalismo, la globalización y el individualismo, la sociedad se pronuncia en una despolitización de la vida cotidiana y en una descreencia de las grandes promesas de transformación y cambios socio-políticos, donde “un gran número de ciudadanos abandonó la preocupación por la política, dejando los asuntos de estado en manos de los miembros de la «clase política» (una expresión que al parecer tuvo su origen en Italia), que se leían los discursos y los editoriales los unos a los otros: un grupo de interés particular.” (Hosbawn:1998; 573).



Este film también sirve de contrapunto con la versión final analizada. Más allá del despliegue obligado del dilema ético-moral del hombre frente a la ley y la condena de su pasado, se rescatan aspectos vinculares entre los personajes más allá de otros núcleos significativos de la novela.

La transformación de Valjean, su reclutamiento en el anonimato y el amor paternal que le despierta Cosette –signando su vida– son el foco del relato. En realidad todo parece girar en torno a esta relación (Valjean-Cosette) y a la dificultad que significa para Valjean el desprendimiento de su hija adoptiva, al dejarla en manos de su fiel amado Marius haciendo caso a su deseo. Por momentos Valjean parece no sólo adoptarla como hija sino también como esposa, entonces la disputa por el amor de Cosette marcan la trama y el desenlace de esta versión de la historia.

Aún se muestra un Javert no tan precipitado en la

obsesión, donde su padecimiento se haya silenciado tras la elocuencia de la persecución de la justicia y el orden social. Valjean no se interroga demasiado sobre la verdad, la mentira y la *universalización de sus actos* porque prima su promesa y el amor por Cosette.

A diferencia de la versión francesa, no hay grandes referencias históricas, ni evocaciones a disputas ideológicas marcadas. Lo central no será tanto el discernimiento ético, la pobreza, la esclavitud ni la lucha de clases, sino la adaptación y supervivencia de un hombre frente a un propósito de vida: salvar y proteger a su hija. El recorte, entonces dado en el énfasis del relato, expresan de algún modo un miramiento de las preocupaciones de la subjetividad de época de aquel momento histórico que sirven como contrapunto, a fin de develar ciertas diferencias.

150 años después: la vigencia de Los Miserables (Hopper, 2012)

Lo que moviliza la presente lectura es la última versión realizada por Tom Hopper (2012): el contexto es el contemporáneo y las representaciones de una subjetividad de época actual. Lo que sobreviene de esta dimensión de análisis es el enlace entre las diferentes versiones, aquello que persiste y signa el recorrido de una interpretación cinematográfica de un momento histórico particular: el romanticismo, donde aún hoy siguen siendo emblema sus aristas, sus escenarios, que movilizan, emocionan y transforman al film en un éxito rotundo de gran recaudación en lo que va de desde su realización.

La última versión de *Les Misérables* (Hooper, 2012), como expresamos anteriormente, se diferencia del resto de las versiones desde el recurso estético. Los escenarios se despliegan con espectacularidad y la historia se entrama a partir de las interpretaciones musicales de los personajes. Esto marca una diferencia en los tiempos, en los pasajes y su efecto. De un modo similar a la obra teatral musical, el film se divide en actos musicales donde los protagonistas despliegan sus padecimientos. De este modo, cada personaje encuentra en esta forma de relato, cierta individualidad, dentro de un momento-espacio específico para un desarrollo del dilema subjetivo que lo atraviesa, relacionándose sincrónicamente con la narración total. De este modo, cada uno de ellos pasa a ser una historia en sí misma. Al mismo tiempo, el recurso lírico proporciona un efecto de sentido más allá de la dramatización actoral: hay poesía, voz y música. Se potencia el protagonismo de cada

uno de los personajes en la historia que le toca vivir... y decidir, a partir de la expresión exaltada que encarnan a través de sus interpretaciones.



Lo que atraviesa todas las composiciones y se expresa en cada una de las canciones es, como un especial elemento, la angustia que surge de la conciencia de la propia miseria. Y en ello, cada personaje se debate en una relación particular con los recursos del mundo, buscando cierta certidumbre: Valjean es miserable en el engaño, Javert en su obstinación, Fantine en el abandono, Marius en su ascendencia, Éponine en el desamor, Cosette en la prisión que le significa el amor de su padre..., y la revolución, en el fracaso a la que está destinada. Todos obran frente a su propia miseria y se aferran en la necesidad de obrar en nombre de algo superior al propio yo... miserable. Esta entidad superior puede ser el Dios cristiano (Valjean), el amor (Marius-Cosette), el deber (Javert), la riqueza (Posadero), pero tales fuentes entran en conflicto en tanto confunden goce con deseo, consecuente con la anulación del reconocimiento de reciprocidad.

A 150 años de la obra de Víctor Hugo, el conflicto sigue emocionando con los pasajes de una historia que ocurre en otro tiempo y en razón supuestamente de otras desdichas y/o tragedias. Hablamos no sólo de diferentes contextos históricos, políticos, geográficos, sino también en medio de nuevos contextos actuales, de una potente emergencia y capaces de suscitar preguntas por sí mismos: del orden científico-tecnológico y de la interacción que nace entre ellos. Las problemáticas que nos preocupan y conflictúan parecen expandirse y multiplicarse. El inicio del siglo XXI

está signado por otras preocupaciones: terrorismo, crisis económicas, crisis medio-ambientales, dilemas bioéticos y biopolíticos. La experiencia de un siglo da cuenta de un renovado paradigma de época y consecuentemente de una subjetividad propia de este tiempo que parece complejizarse cada vez.



Por ello es que nos preguntamos ¿cómo es que esa historia, que transcurre en la Europa del romanticismo, lejos de ser ajena, antigua, en muchos pasajes parece tomado de los diarios de esta mañana? ¿Qué nos moviliza a identificarnos con una historia escrita en otro siglo y por qué no, en otro mundo? Acaso, ¿no podríamos afirmar que hemos liberado al hombre de esa tutela de la cual hablaba Kant en respuesta a «Qué es la Ilustración» hace tiempo? En todo caso, la ilustración era esa oportunidad de hacernos libres, de salir de la dependencia, que después va a implicar ni más ni menos que la afirmación en la diferencia donde «cada cosa, cada ser, debe ver su propia identidad sumida en la diferencia, ya que cada uno no es más que una diferencia entre diferencias. Hay que mostrar la diferencia difiriendo.» (Deleuze; 101). Difiriendo, y en sentido Kantiano, discerniendo, replanteando lo actual con relación al pasado y en la afirmación que brinda al sujeto la autonomía de su propio discernimiento, sin soberano, sin ley, sin Dios: sin tutelaje y ¿por qué no?, psicoanalizados.

En definitiva, aún hoy nos sentimos Misérables y en esas fuentes exteriores al yo (Dios, Deber, Amor, Riqueza, Naturaleza..., Inconsciente) depositamos la frustración de no encontrar una satisfactoria salida. A fin de cuentas, no hemos logrado terminar con la injusticia, ni con el hambre, ni con la pobreza o la desigualdad -principales puntos nodales de las distintas adaptaciones de *Les Misérables*- y acaso, tampoco el desamor, la desilusión y el desengaño de la posibilidad de ser libres ha sido tan fuerte como para ya no preocuparnos por ello: todavía seguimos creyendo que es posible.

La obra de Víctor Hugo sigue viva y llena de éxito. Hay un núcleo que se repite, al modo de un síntoma y que proyectado en un film, logra actualizar heridas que no cesan de abrirse, o nunca terminan por suturarse. Siguiendo a Foucault, claramente no logramos alcanzar ese estado de madurez del cual hablaba Kant y no sabemos si algún día lo alcanzaremos, sin embargo a partir del análisis de esta vertiente histórica, donde consideramos una ontología crítica de nosotros mismos -siendo el arte y el cine en particular un nexo, un reflejo-, podrá permitirnos adaptar una actitud de reflexión «como un *ethos*, como una vida filosófica en la que la crítica de lo que somos es, simultáneamente, un análisis histórico de los límites que nos son impuestos y un experimento de la posibilidad de rebasar esos mismos límites.» (Foucault:17)

Al fin y al cabo, externo -en el sentido deleuziano de un trauma que cambia el curso de la historia- o no, ¿será lo Real lacaniano el basamento último, el referente firme del proceso simbólico, o representa su límite inmanente totalmente sustancial, punto de falla, que mantiene la brecha misma entre la realidad y su simbolización y, de ese modo, pone en movimiento el proceso contingente de la historización-simbolización? Seguimos con Žižek los interrogantes que se acercan a la no-diferencia sustancial de lo que es significativo y no acaba, aún después de 150 años de historias y cambios socio-históricos.

III. Escribir en la diferencia: del *acto analítico* al *acto cinematográfico*, el *acto poético*

Podemos situarnos en este punto en relación a aquello que se repite en las distintas transposiciones -los elementos centrales de la narración del texto fuente- y aquello que moviliza la diferencia -las que surgen en la enunciación en un tiempo histórico determinado-. No podemos obviar mencionar la variable temporal que en cada producción lleva consigo una dificultad: la de representar fielmente un hecho histórico pasado y aún peor, la de aproximarse a una representación del presente en el que se enuncia o en el que se interpreta. Es lo que nos demuestra Derrida (1968) en su conferencia «*La Différance*», la palabra no evoca la cosa presente sino difiriendo en su sustancia a partir de su significación: esto surge de la exigencia formulada por Saussure, la diferencia se constituye como el movimiento según el cual la lengua, o todo código, todo sistema de repeticiones en general se constituye históricamente como entramado de diferencias (Derrida:1968). El ser hablante,

estará inscripto necesariamente en la lengua, no se hace sujeto hablante más que conformando su habla, incluso en la llamada «transgresión», al sistema de prescripciones de la lengua como sistema de diferencias, o al menos a la ley general de la diferencia (Derrida:1968). Esto implica que todo el material o todos los recursos que se presenten en la transposición cinematográfica lograda muestran que lo que se enuncia se logra «difiriendo». Estas diferencias serán temporales y espaciales, además de paradigmáticas.

Lo que encontraremos entonces al analizar tres film basados en un mismo texto que se repite, será más allá de las marcas propias de la producción enunciativa y de los rasgos que logran aproximarnos a la subjetividad que enuncia en un tiempo y espacio determinado, la posibilidad de un efecto de escritura dado en el encuentro entre el espectador y las distintas obras. Esa síntesis única: espectador-obra presenta similitudes con el proceso analítico: tanto el espectador entrenado, como el analizante -por qué no, entrenado también- reescribirían en las diversas operaciones sobre el encuentro con una realidad cotidiana y a su vez nunca vista, posibilitando algo del orden del acontecimiento (Badiou:1999). Esto señala que «la síntesis del tiempo constituye aquí un porvenir que afirma a la vez el carácter incondicionado del producto, por relación a su condición, y la independencia de la obra con respecto a su autor o actor» (Deleuze: 2002; 151). Lo que importaría aquí más allá de las marcas encontradas desde la vertiente de «la representación», será lo que se logra escribir en ese encuentro singular, en ese acontecimiento.

En este sentido, el psicoanálisis ubica la causa del deseo no haciendo del deseo su causa, lo cual muestra la falta estructural. Falta que, en el orden de la repetición, se enuncia en la imposibilidad de un sentido pleno. El analizante proyecta en el analista las imágenes reprimidas y así las vive de nuevo; la pantalla de cine puede funcionar como analista y permite proyectar nuestras miserias, una y otra vez.

Las miserias de *Los Misérables* podrían no ser más que las del *malestar en la cultura* de la que hablará Freud. De una libertad que no es tal, de una belleza espiritual aplastada bajo el realismo de la injusticia social, de un reinvento de revolución que termina en muerte, hay algo que no cesa. Sueños, miedos o anhelos compartidos en todas las épocas que coinciden con los que Víctor Hugo materializó en esa «soberbia invención» -como lo llamará Varga Llosa.

Señalamos entonces, una diferencia en una cuestión de *estilo* -literatura, cine, o comedia musical- o también de *sujecciones o imperativos políticos* -poder soberano, disciplinario, biopolítico, poder de mercado-. Así como diferentes *trauma sociales* -despotismo, guerra, terrorismo, crisis

financieras-, y *un sujeto...*, que cuenta, que narra -ya sea como meganarrador fílmico (Gaudreault:1995) o también como espectador- y de ese modo resiste, en el plano de su síntoma y su malestar.

Kant fue un Otro que nos dio una imagen embelesada, grandilocuente de nosotros mismos. Nos otorgó la ilusión de que podíamos ser *seres libres, dueños de nuestras acciones y responsables de nuestras decisiones*. Víctor Hugo, gran romántico, creyó que en algún punto eso era posible y lo tradujo en sus personajes. Ideal de un Yo social que aún se juega en nosotros como un posible. Triunfo del bien, el amor y de las decisiones nobles. La desilusión, que está en otro plano, sigue ahí como algo abnegado ante la imaginaria social que se reactualiza en nuestros sueños y en su mayor fábrica colectiva: el cine.

Les Misérables (2012), rescata ese goce del Otro y lo pone en escena, como algo que puede llegar a vislumbrarse. Todos los otros -personajes-, hacen canto de sus padecimientos o sus propios fracasos. El centro es ese sujeto fantasmático del final que “se ilusiona-muere-y aún sigue soñando” agitando las banderas del triunfo de una libertad aparente.

Referencias

Ariel, A. (1994): *El estilo y el acto*. Manantial, Buenos Aires.

Assef, J. (2013): *La sociedad Hipermoderna: Una lectura de la época desde el cine, la semiótica y el psicoanálisis*. Grama, Buenos Aires.

Aumont, J., et al (1985): *Estética del cine; espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Paidós, Barcelona.

Badiou, A. (2005): *Imágenes y palabras, escritos sobre cine y teatro*. Manantial, Buenos Aires.

Badiou, A (1999): *El ser y el acontecimiento*. Manantial; Buenos Aires.

Badiou, Alan (2005): *Imágenes y Palabras: escritos sobre cine y teatro*. Manantial, Buenos Aires.

Buttler, J., Laclau, E., Zizek S. (2004): *Contingencia Hegemonía, Universalidad: diálogos contemporáneos en la izquierda*. Fondo de cultura económica, Buenos Aires.

Deleuze, G. (2002): *Diferencia y repetición*. Amorrortu, Buenos Aires.

Deleuze, G. (1985): *La imagen-tiempo* en Estudios sobre Cine II, Paidós, Buenos Aires.

Foucault, M. (1999): *Estética, ética y hermenéutica*. Paidós, Barcelona.

Gaudreault. A y Jost, F. (1995): *El relato cinematográfico*. Paidós, Barcelona.

Heidegger, M (2012): *Kant y el problema de la metafísica*; Fondo de Cultura Económica, México D.F.

Hosbawn, E. (1999): *Historia del siglo XX*. Crítica, Buenos Aires.

Kant, I. (1784): *Contestación a la pregunta: ¿qué es la ilustración?* en Biblioteca de grandes pensadores: Kant, Tomo II. Gredos, Madrid. 2010.

Kant, I. (1788): *Crítica de la razón práctica* en Biblioteca de grandes pensadores: Kant, Tomo II; editorial Gredos, Madrid. 2010.

Liotard, J. (1998): *La condición postmoderna*. Cátedra, Madrid.

Menke, C. (2011): *Estética y negatividad*. Fondo de cultura económica; Buenos Aires.

Metz, C. (1974): *El análisis semiológico del lenguaje cinematográfico*, en Lenguajes, N° 2, Nueva visión, Buenos Aires.

Pidoto, C., Tomas Maier, A, (2013); *Cine y Sujeto. Una genealogía cinematográfica del bios*. En Memorias del V Congreso Internacional

de Investigación y Práctica Profesional en Psicología, XX Jornadas de Investigación, Noveno Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR:“El cuerpo y la psicología. Su dimensión virtual, biológica, como lazo social. Prácticas contemporáneas”. Facultad de Psicología, UBA.

Steimberg, O. (2013): *Semióticas: las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición*. Eterna Cadencia, Buenos Aires.

Hugo, V. (1862), *Les Misérables*. Edhasa, Buenos Aires, 2011.

Steimberg, O. (1993), *Semiótica de los medios masivos*. Atuel, Buenos Aires.

Filmografía

August, B. (Director); (1998); *Les Misérables* <Película>; Mandalay Entertainment, TriStar Pictures; Gran Bretaña.

Chanois, J. (Director); (1958); *Les Misérables* <Película>; Deutsche Film (DEFA); P.A.C.; Serena; Societé Nouvelle Pathé Cinéma. Francia.

Hopper, T. (Director); (2012); *Les Misérables* <Película>; Universal Pictures, Relativity Media, Working Title Films; USA.

¹ Seguimos con Ariel (1994) que la Revolución Francesa encierra la búsqueda de la muerte de dios en tanto fuente heterónoma.

² En 1784, Imanuel Kant escribe un ensayo: *respuesta a la pregunta ¿qué es la ilustración?* (Was ist Aufklärung?). El autor expresa que la ilustración constituiría “*la salida del hombre a la minoría de edad*” donde dejamos de aceptar que la autoridad deviene impuesta desde un otro. Esto implica una responsabilidad no asumida, no visualizada. Foucault retoma esta pregunta para analizar el carácter diferencial que se introduce en el posmodernismo, indicando que la pregunta inaugural que instaló Kant sigue en pie.

³ El romanticismo podemos entenderlo como descendente de la revolución francesa y el iluminismo racionalista, donde su expresión entroniza al deseo y al yo (un Yo ampliado), estableciendo cruces entre estética y ética, entre arte y política

⁴ En una investigación anterior: *Cine y Sujeto. Una genealogía cinematográfica del bios* en Memorias, XX Jornadas de investigación, Facultad de Psicología, UBA, 2013, se hizo referencia a la postulación de Alain Badiou quien piensa al cine como una situación filosófica, donde a partir del mismo, se inventan nuevas formas de relación entre el artificio y la realidad, una nueva manera de hacer existir *lo otro*, ampliando las posibilidades en su potencia: “Si la filosofía es realmente el invento de nuevas síntesis, síntesis dentro de la ruptura, el cine es muy importante, porque modifica las posibilidades de la síntesis” (Badiou:2004;38).

⁵ La crítica de Zizek se fundamenta en contra del componente traumático que le otorga al traspaso de la imagen-movimiento a la imagen-tiempo la teoría del cine propuesta por Deleuze. Este cambio estaría dado por la guerra y sus secuelas, el tambaleo dado en la crisis surgente y el nacimiento de una nueva conciencia social. Junto con el neorrealismo italiano, el cine empieza a poner el acento en lo visual y no en la acción: presentándose situaciones puramente ópticas y motoras. El tiempo deja de estar subordinado al movimiento, invirtiéndose de este modo la subordinación. El tiempo gobierna autónomamente, siendo el movimiento dependiente de él. Este gran cambio en el modo de hacer cine muestra una marca que se emparenta con algo Real externo como causa: la segunda guerra mundial.

Melancholia: el apocalipsis íntimo y la angustia

Melancholia | Lars von Trier | 2011

Roger Mas Soler*

Universitat Autònoma de Barcelona

Recibido: 03/03/2014; aceptado: 15/04/2014

Resumen

Este artículo examina el comportamiento la protagonista de *Melancholia* durante la primera parte de la película a partir de las teorías sobre la angustia que Søren Kierkegaard y Martin Heidegger formularon en *El concepto de la angustia* y en *Ser y tiempo*. El objetivo es enriquecer el análisis de la película interpretándola desde un marco teórico que, sin excluir la melancolía, explica el conflicto de Justine desde la reflexión sobre la existencia. Y con ello, como la otra cara de la misma moneda, se pretende presentar a *Melancholia* como una representación cinematográfica de la angustia.

Palabras clave: Angustia, Libertad, *Melancholia*, Kierkegaard, Heidegger, Trier.

Melancholia: the intimate apocalypse and anxiety

Abstract

This article examines the behaviour of the main character of *Melancholia* in the first part of the film from the theories of anxiety that Søren Kierkegaard and Martin Heidegger formulate in *The Concept of Anxiety* and in *Being and Time*. The aim is to enrich the analysis of the film interpreting it from a theoretical framework that, without excluding melancholy, explains Justine's conflict from the reflection on existence. And in doing so, as the other side of the same coin, is intended to present *Melancholia* as a cinematographic representation of anxiety.

Key words: Anxiety, Freedom, *Melancholia*, Kierkegaard, Heidegger, Trier.

1. Introducción

El presente artículo forma parte de una investigación predoctoral más amplia que propone un análisis de *Melancholia* (Lars von Trier, 2011) desde las teorías sobre la angustia que Søren Kierkegaard y Martin Heidegger desarrollan en *El concepto de la angustia* y en *Ser y tiempo*, respectivamente. Este proyecto surge de la convicción de que el valor filosófico de la película del director danés proviene de una utilización del lenguaje cinematográfico que permite transmitir, en un contexto apocalíptico, la experiencia de la angustia en su lectura antropológica, ontológica y ética. La hipótesis principal que se quiere demostrar es la siguiente: *Melancholia* es una representación fílmica de la angustia que nos arranca de la cotidianidad y nos encara a nuestro ser-para-la-muerte; y con ello, se muestra como un dispositivo de comprensión

que nos abre a la reflexión sobre la propia existencia y sobre la mezcla ambigua de atracción y repulsión que produce la muerte. Y para demostrar esta hipótesis se utiliza un método interdisciplinario que mezcla la filosofía, el psicoanálisis y la cinematografía.

Al ser una investigación todavía en proceso –¿hay alguna que no lo esté?–, la estructura del trabajo tiene un carácter provisional. A pesar de ello, para presentar mejor el contenido de este artículo, vale la pena explicarla. A grandes rasgos, el análisis de *Melancholia* está dividido en dos secciones: en ambas se examina de qué manera se crean las condiciones para comunicar la angustia, pero si la primera está centrada en las técnicas puramente audiovisuales¹, la segunda observa cómo se representa y se transmite la angustia a partir de los personajes². A su vez, esta tiene dos partes, que se corresponden con las de la película: en la primera se utiliza el marco teórico propuesto

* roger.mas@gmail.com

para interpretar la conducta de la protagonista durante su banquete de boda; y en la segunda se analiza la reacción de los personajes a la inevitabilidad del apocalipsis. Aquí se presentará un amplio resumen de la primera parte de esta segunda sección.

2. La intimidad del apocalipsis

Uno de los estímulos que impulsan esta investigación es la predilección por las películas apocalípticas³ o postapocalípticas que, en lugar de centrarse en la espectacularidad y la destrucción desde un punto de vista general, intentan transmitir las emociones de los individuos que ven expirar su existencia en un mundo sin futuro. En otras palabras, aquellas películas que enfocan el fin como una tragedia íntima y que utilizan el apocalipsis global para describir el del alma. Al fin y al cabo, la inminencia de la muerte es un buen instrumento en manos del narrador para representar la angustia existencial, ya que nos despoja de lo cotidiano, accesorio y prescindible y nos sitúa frente a la nada. Este trabajo parte de la idea de que *Melancholia* es un ejemplo paradigmático de este tipo de cine. Siguiendo la estela de algunas de las grandes películas de ciencia-ficción, como, por ejemplo, *Frankenstein* (James Whale, 1931), *Solaris* (Andrei Tarkovski, 1972) o *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), reflexiona y genera reflexión sobre los temas que siempre han preocupado al ser humano.

El interés por la intimidad del apocalipsis también explica la elección del marco teórico, ya que Lars von Trier, como Kierkegaard y Heidegger, construye su discurso desde la experiencia del individuo. Por ello, se puede establecer un paralelismo entre el tipo de narración de *Melancholia* y el pensamiento de estos filósofos, que se oponen a la filosofía esencialista, reflexionan sobre la existencia concreta y nos ayudan a comprender al individuo. Del mismo modo que las suyas son filosofías vividas que se rebelan contra el conocimiento abstracto, el cine de Lars von Trier es un discurso cinematográfico que emana de la existencia del sujeto. En *Melancholia* no se intenta universalizar la experiencia del apocalipsis o describir la reacción de *la humanidad*, ni tampoco contiene discursos epidérmicos y grandilocuentes que, antes del fin, exalten *la civilización* o *el ser humano*. No hay épica, sino confrontación íntima a la nada. Quien se expresa es el individuo, no la idea. Permitiéndonos la licencia, casi se podría afirmar que *Independence Day* (Roland Emmerich, 1996) es a Hegel lo que *Melancholia* es a Kierkegaard y Heidegger.

Así pues, uno de los elementos esenciales para argumentar la hipótesis principal de la investigación es el análisis de los personajes, que son los depositarios del discurso de la película. Pero antes de centrarnos en lo prometido –la conducta de Justine durante el banquete de boda– y modo de preludeo necesario, conviene trazar un breve bosquejo del marco teórico que fundamenta esta lectura de *Melancholia*⁴.

3. Marco teórico

En *El concepto de la angustia*, Vigilius Haufniensis⁵ afirma que esta no es un estado de ánimo que el pensamiento abstracto o la psicología puedan definir, ya que los desborda, sino una experiencia fundamental de la existencia del ser humano que lo determina en cuanto tal. Y la define como “una antipatía simpática y una simpatía antipática” (Kierkegaard, 2010: 88) y como “el vértigo de la libertad” (Kierkegaard, 2010: 118). La angustia, pues, es una experiencia ambigua de la atracción y la repulsión, la experiencia del hombre que, al límite del precipicio y consciente de la posibilidad de lanzarse, quiere y no quiere al mismo tiempo (Kierkegaard, 2010: 118):

La angustia puede compararse muy bien con el vértigo. A quien se pone a mirar con los ojos fijos en una profundidad abismal le entran vértigos. Pero, ¿dónde está la causa de tales vértigos? La causa está tanto en sus ojos como en el abismo. ¡Si él no hubiera mirado hacia abajo!

Este abismo es el abanico de infinitas posibilidades frente al cual se encuentra el individuo. Para Kierkegaard, la existencia es una categoría propiamente humana que consiste en la relación interior, activa y libre del individuo consigo mismo. Este nace a partir de la libre elección de sí frente al abismo de la posibilidad. Y no se angustia porque pueda escoger entre el bien o el mal, sino por el hecho mismo de *poder*. La angustia es la realidad de la libertad en tanto que posibilidad ilimitada. Así, el objeto de angustia –la nada– es indeterminado y desconocido. Y no es una abstracción que se pueda comprender racionalmente, sino algo concreto que surge de la existencia. En la angustia no está amenazado algo específico, sino la totalidad de la existencia, expuesta a la nada. En este sentido, no hay que confundirla con el miedo, que tiene por objeto algo concreto y definido: el miedo es una experiencia física y un estado psicológico, mientras que la angustia es metafísica y metapsicológica.

La ambigüedad de la angustia se muestra en la posibilidad del pecado. Cuando estamos encarados a la

nada, nos sentimos atraídos por la posibilidad de pecar que brota de la libertad, experimentado al mismo tiempo atracción y repulsión. *Esto es, nos angustiamos ante la posibilidad de convertirnos en culpables. En otras palabras, la angustia es aquel estado en el cual la libertad está tan cerca como es posible de la culpabilidad. Además, Kierkegaard también menciona una angustia en relación al bien: un pecador puede darse cuenta de la posibilidad de salir de su estado, que le es cómodo.*

En cualquier caso, se trate del *culpable* o del *inocente*, la angustia es el vértigo de la libertad. *Nos angustiamos porque sabemos que tenemos la posibilidad, por saber lo que podemos llegar a ser. Y es que, como recuerda Kierkegaard (2010: 273), los horrores de la vida “siempre serán insignificantes en comparación con los de la posibilidad”. Así pues, la angustia es una expresión de la condición humana: brota de nosotros y nos constituye. Según el pensador danés, ni los ángeles ni los necios se angustian.*

Por su parte, Heidegger también considera que la existencia humana, a diferencia de la de los otros entes, es esencialmente abierta, en movimiento constante y responsable de sí misma. Los seres humanos somos lo que decidimos ser en cada momento, nuestro propio proyecto, un ser-en-el-mundo que se constituye por la posibilidad y la libertad. Recordemos que el término *Dasein* indica precisamente que estamos siempre arrojados a una situación concreta con la que mantenemos una relación activa. *Ahora bien, en la cotidianidad vivimos en un estado de caída en el cual huimos de nosotros mismos, nos disolvemos en el anonimato del uno (das Man) y nos damos sentido a través de las cosas e imitando a los otros. Con esta actitud, rehusamos la responsabilidad de escoger, y, por lo tanto, nos alejamos de nuestra existencia propia, que consiste en un ser-posible indefinido, abierto y libre para escogerse a sí mismo. En palabras de Heidegger (2000: 145): «“Uno” es en el modo del “estado de ser no en sí mismo” y la “impropiedad”.»*

En este contexto, el pensador alemán define la angustia como la disposición afectiva fundamental del *Dasein*, un encontrarse que le es inherente y que lo abre al mundo como mundo, situándolo así frente a sí mismo como un ser-el-en-mundo:

No es que se empiece por desviar reflexivamente la vista de los entes intramundanos, para pensar sólo en el mundo, ante el cual acaba por surgir la angustia, sino que es la angustia lo que como modo del encontrarse abre por primera vez el mundo como mundo (Heidegger, 2000: 207).

Con ello, la angustia arroja al *Dasein* contra lo que le produce angustia: su propio poder ser en el mundo.

De este modo, lo saca del absorberse en el mundo, lo singulariza, rompe su familiaridad cotidiana y le muestra su libertad para hacerse a sí mismo, señalándole la propiedad y la impropiedad como posibilidades de su ser. Como apertura fundamental, la angustia le expone al *Dasein* las posibilidades que pueden formar parte del propio proyecto. Y así descubre que hay una posibilidad inevitable que escapa a su elección: la muerte, la posibilidad de la imposibilidad de todo proyecto. La angustia, pues, nos sitúa frente a la nada, revelándonos que lo inminente es no poder existir.

Para Heidegger, el único modo de ser propio es aceptar anticipadamente que somos un ser-para-la-muerte. Pero en la cotidianidad, absorbidos en una existencia impropia, transformamos la angustia en miedo a los daños particulares, ocultándonos nuestra mayor certeza: que la muerte, a pesar de ser indeterminada, es posible en cualquier momento. El *Dasein* propio es el que, en una decisión anticipadora, se separa de la indiferencia del uno y afronta la existencia sabiéndose mortal, aceptando con la angustia su posibilidad más propia e intransferible. La asunción de su finitud le revela la muerte como el punto referencial de la existencia. Y aunque sigue viviendo como los demás miembros de su comunidad, la experiencia anticipada de la muerte le ha proporcionado una distancia que impide que se vea atrapado por las posibilidades mundanas.

4. Justine y el apocalipsis íntimo

“¿Qué va a pasar si me entrego y no funciona?”
Los Planetas, Montañas de basura.

A grandes rasgos, estas son las ideas que, a modo de herramientas flexibles, se han utilizado para interpretar la primera parte de *Melancholia*, en la cual se relata el fracaso de la boda entre Michael (Alexander Skarsgård) y Justine (Kirsten Dunst). Por su carácter melancólico y sus turbulencias emocionales, la protagonista no conseguirá ser feliz en ningún momento, cosa que ocasionará la ruptura. Ciertamente, los críticos le han diagnosticado trastornos varios: bipolaridad, depresión, esquizofrenia, etc. Pero la película, más allá del título, no hace ningún esfuerzo por aclararlo. Ateniéndonos a Freud, no hay duda de que Justine sufre de melancolía: está profundamente abatida, pierde el interés en el mundo, su capacidad de amar parece desaparecer y su actividad decrece hasta ser prácticamente nula. Y también es sabido que el embrión

de la película se gestó mientras Lars von Trier se estaba tratando por depresión. No obstante, el punto de vista hermenéutico de este artículo se aleja por completo de una interpretación biográfica y psicológica. Lo que aquí nos interesa es que se trata, en esencia, de un personaje angustiado y atrapado por las convenciones de un mundo al que, pese a intentarlo, no se adapta. Así, el convite es una sucesión de escenas entre la tragedia, el melodrama y la comedia negra que muestran un torrente subterráneo de emociones reprimidas que rompen una y otra vez la barrera protectora de las convenciones sociales, revelando su artificialidad y su absurdidad.

La imagen que sigue al título ya anuncia las dificultades que esperan a la protagonista (así como el tono satírico de la película): un plano cenital enseña una enorme limusina blanca atascada en la vereda que lleva a la mansión donde se celebrará la fiesta; y precisamente, atascado en un camino angosto que oprime y ahoga es como le va a uno en la angustia (del latín “angustus”). Pese a que Michael y Justine se lo toman con sentido del humor, al final no pueden superar el obstáculo y tienen que seguir a pie. Y cuando llegan a su destino, Claire (Charlotte Gainsbourg), la hermana de Justine, les reprocha la tardanza. En este diálogo (min. 11) constatamos algo fundamental para la lectura de *Melancholia* que aquí se defiende: a pesar de las dudas que empiezan a asomar, Justine deja claro que está convencida de la decisión que ha tomado. Así, escogiendo el matrimonio, ha optado por una forma de vida determinada y ha rechazado otras posibilidades.

Tanto para Kierkegaard como para Heidegger, la existencia del individuo es sobre todo libertad y relación con su propio ser. Nuestro ser –a diferencia del de los entes no humanos– es abierto y en constante movimiento, de modo que somos lo que decidimos ser en cada momento. En palabras de Heidegger (2000: 161), «el “ser ahí” es “ser posible” entregado a la responsabilidad de sí mismo, es *posibilidad yecta* de un cabo a otro. El “ser ahí” es la posibilidad del ser libre *para* el más peculiar “poder ser”». El futuro es el abismo de la posibilidad y, como decía Sartre, estamos condenados a ser libres, a tener que escoger. Somos un proyecto de nosotros mismos que está siempre por realizar y que construimos a través de decisiones libres, encarados a la infinitud de las propias posibilidades. Nuestra esencia es nuestra existencia: no *tenemos* posibilidades, sino que *somos* nuestras posibilidades. Y así, frente a la nada (en el sentido de que la posibilidad no es nada concreto, sino lo que precede a cualquier concreción), experimentamos angustia, que para Heidegger (2000: 208) lo es de nuestro mismo ser-en-el-mundo:

La angustia “singulariza” al “ser ahí” en su más peculiar “ser en el mundo”, que en cuanto comprensor se proyecta esencialmente sobre posibilidades. [...] La angustia hace patente en el “ser ahí” el “*ser relativamente al* más peculiar “poder ser”, es decir, el *ser libre para* la libertad del elegirse y empuñarse a sí mismo.

La angustia reside en la libertad absoluta, en el hallazgo de la posibilidad como elemento constitutivo de la propia existencia, una posibilidad que, como el abismo, es aterradora y tentadora. En definitiva, *nos angustiamos porque vemos el futuro como una pizarra en blanco, inevitable y amenazante, a punto de ser determinada por las decisiones que tomemos*⁶.

Por todo ello, el momento en que Justine le asegura a su hermana que quiere casarse es muy relevante para esta investigación, ya que contribuye a sustentar una de las concreciones de la hipótesis principal: la interpretación de la espiral decadente que experimenta la protagonista se enriquece si a su carácter melancólico le añadimos la angustia que surge frente a la posibilidad y su propio ser-en-el-mundo. De entrada, Justine decide casarse, demostrando en este diálogo que es consciente de la responsabilidad de su decisión. Pero como veremos, su conducta ambigua indicará que el matrimonio le provoca un sentimiento de atracción y repulsión, una simpatía antipática y una antipatía simpática, que es la experiencia ambivalente característica de la angustia.

Al principio de la película predomina la simpatía. Pero pronto las cosas se tuercen hacia a la antipatía y descubrimos que Justine no es feliz. Poco a poco, en progresión *in crescendo*, las escenas nos la muestran atrapada en unas convenciones y unas relaciones que la oprimen. Un encarcelamiento que, por cierto, no solo se transmite a partir de las tensiones entre Justine y el resto de personajes, sino también, simbólicamente, impidiendo que el espectador salga de la localización de la película. Esta afirmación puede parecer extraña, ya que, obviamente, no podemos ver nada que la cámara no filme. No obstante, la película genera la sensación de que el espectador, a diferencia de algunos personajes que salen y vuelven a entrar, está encerrado en la mansión y su entorno. Casi se podría decir que la primera secuencia, la de la entrada (fallida) en limusina, es un mal presagio que insinúa que entramos en una trampa de la que no se saldremos (recordemos que al final la Tierra colisiona fatalmente con el planeta Melancholia). Asimismo, hay al menos tres escenas más que prácticamente actúan como fronteras infranqueables. En la última de la primera parte (min. 65), el caballo de Justine se niega a cruzar un pequeño puente de piedra que desempeña el papel simbólico de separación

entre la localización de la película y lo que hay más allá. Una situación que se repite en la segunda parte (min. 78), con la diferencia de que Justine, enfadada y frustrada, pegará al caballo para que, de nuevo sin éxito, la obedezca. Y para terminar, cuando Claire intenta inútilmente escapar con su hijo de la colisión planetaria (min. 112), el carrito de golf que conduce se averiará justo al inicio del mismo puente. Así pues, en resumen, la imposibilidad de escapar de la localización se puede interpretar como símbolo del aislamiento de una burguesía decadente que vive atrapada en unas costumbres absurdas y opresivas que ahogarán a Justine.

Esta absurdidad se pone de manifiesto en varias ocasiones. Sin ir más lejos, el detalle de utilizar el carrito de golf para huir de un apocalipsis inevitable es un caso paradigmático de la mirada irónica de Lars von Trier. Pero hay otros ejemplos: el concurso organizado durante el banquete para acertar el número de judías que hay dentro de un recipiente, el padre de Justine jugando con la cubertería y llamando “Betty” a todas las chicas –incluida su hija– o la meticulosidad enfermiza con la que se ha estructurado la celebración. Pero por si la crítica fuera demasiado sutil, el discurso que Gaby (*Charlotte Rampling*), la madre de Claire y Justine, pronuncia durante el banquete lo deja bien claro (mins. 19-20)⁷:

Sí, no he ido a la iglesia, no creo en el matrimonio. Claire, a quien siempre he considerado una mujer sensata: ha organizado una fiesta espectacular... “Hasta que la muerte os separe. Por siempre jamás, Justine y Michael”. Solo tengo una cosa que añadir: disfrutad mientras dure. Yo personalmente detesto el matrimonio, sobre todo cuando afecta a los miembros más cercanos de mi familia.

Un rechazo feroz a la absurdidad de las convenciones y los rituales en el que ella misma insistirá cuando John (Kiefer Sutherland), el marido de Claire, le comunica que todos la están esperando para la ceremonia del pastel (min. 31):

La primera vez que Justine hizo caca en el orinal no estuve allí. La primera vez que mantuvo relaciones sexuales tampoco estuve. Así que dejadme en paz con vuestros putos rituales, por favor.

Lars von Trier parece estar de acuerdo con la idea de Freud según la cual la cultura se construye sobre la represión de las pulsiones, ya que la primera parte de la película está formada por una serie de situaciones melodramáticas y tragicómicas que muestran los conflictos que surgen del choque entre la naturaleza y las normas sociales. Robándole la expresión a Nietzsche (1999: 82), se puede decir que vemos *Melancholia* “con la misma angustiosa expectativa con que se observa

el caldero de la cocina de una hechicera: en cualquier instante pueden producirse rayos y centellas, anunciarse terribles apariciones”. El ser humano cree que ha domesticado unas fuerzas que no pueden estarlo y que siempre amenazan con su resurgimiento. En este sentido, el convite sugiere que el precio que hemos pagado por la civilización es muy alto. El director danés lo utiliza para realizar un ejercicio radicalmente filosófico que es habitual en su filmografía: investigar tabúes, poner patas arriba la estabilidad de lo que se da por supuesto, provocar al espectador para que reflexione sobre lo que normalmente se mantiene oculto. Ya en *Epidemic* (1987) afirmó que una película tiene que ser como una piedra en nuestro zapato, explicitando que, desde su punto de vista, el cine debe inquietarnos y sacudirnos. Y en *Melancholia* lo intenta ridiculizando algunas de las convenciones sociales más enraizadas (las relacionadas con la familia, las relaciones sentimentales y el trabajo), cuya absurdidad se acentúa gracias a la inminencia del fin del mundo, ya que el espectador sabe desde la obertura que la Tierra desaparecerá.

Fijémonos, por ejemplo, en la escena que sigue a la anterior (mins. 31-32), en la cual John se disculpa ante los invitados y le reprocha a Claire el comportamiento de su madre y su hermana, insinuando que no están a la altura del lujo de su mansión. La intensidad y la seriedad de John ya son bastante ridículas por sí mismas, pero el apocalipsis inminente –del que los personajes todavía no son conscientes– les confiere un tono absurdo y muy crítico con una burguesía que se nos muestra retorcida y superficial. En cualquier caso, más allá de las escenas particulares, la cuestión es que en la primera parte de *Melancholia* vemos una civilización decadente que en la segunda parte desaparecerá. Y por fortuna, según el mensaje de la película. Justine se encarga de transmitirlo en una conversación con su hermana (mins. 91-93), dejando claro que la destrucción será absoluta y que la existencia no tiene ningún sentido: “La Tierra es cruel. No debemos llorar por ella. [...] Nadie la echaría de menos. [...] Solo hay vida en la Tierra. Y por poco tiempo.”

Así pues, Justine está atrapada por unas convenciones que la angustian. Una vez que ha decidido casarse, *tiene que* ser feliz y demostrarlo. En caso contrario, la posibilidad escogida se disolvería en el absurdo. Su hermana y su cuñado, entre otros, se encargan de dejárselo bien claro. Cuando se escapa un momento de la fiesta para ver a su sobrino, que ya está durmiendo, John le increpa (**mins. 37-38**): “Más vale que seas muy feliz”. A lo que ella responde: “Sí, eso espero, eso espero de verdad”. Y luego

él le dice que, a pesar de la gran cantidad de dinero que ha costado la fiesta, habrá valido la pena si tienen un trato: “tienes que ser feliz”. Justine, sin demasiada convicción, le asegura que lo será. Después del diálogo, simula una sonrisa a modo de entrenamiento y regresa a la fiesta, donde su padre le pregunta, de nuevo, si es feliz. Y ella vuelve a contestar afirmativamente. De una forma u otra, todos la presionan para que sea feliz. Pero Justine, lejos de conseguirlo, cada vez está más triste, aislada y melancólica. Su rostro, su lenguaje corporal y su conducta indican que está intentando disimular un rechazo incipiente por todo lo que la rodea.



La primera escena en que se insinúa su creciente infelicidad es muy relevante para el objetivo de esta investigación, porque nos muestra otro elemento esencial de la angustia, una de las dos caras de la ambigüedad que la caracteriza: el deseo provocado por la prohibición. Justine, abrumada por la situación, abandona el comedor donde se celebra la fiesta y sube al coche eléctrico (mins. 21-24). Después de conducir un rato a través del campo de golf, se detiene en el hoyo número dieciocho (del que su cuñado presume constantemente), se sube el vestido de novia y, con expresión de alivio y contemplando el cielo nocturno, orina en el césped. Podría haberlo hecho en la mansión, que está llena de baños lujosos, pero orinar en medio del campo de golf en el día de su boda es una forma de transgredir las convenciones que la someten.

En *El concepto de la angustia*, Kierkegaard afirma que esta es el supuesto del pecado. Como hemos visto, el individuo se angustia por la posibilidad del pecado, que es el espacio inobservable entre la inocencia y la culpabilidad. En palabras del pensador danés (2010: 168) la “angustia es el estado psicológico que precede al pecado, hallándose tan cerca de él, tan angustiosamente cerca de él, que ya no puede estarlo más.” En este estado el individuo experimenta el vértigo de quien está frente al abismo y se angustia por la posibilidad de convertirse en culpable. Y esto es, precisamente, lo que parece sentir Justine: ha decidido casarse y ahora está angustiada frente a la

posibilidad del pecado, que en su caso es no comportarse como los demás esperan que lo haga, no disfrutar como se supone que debería; en definitiva, no ser feliz. La prohibición despierta el deseo de transgresión, lo cual produce angustia. Y Justine, orinando en el campo de golf –el escenario que, en cierto sentido, representa la sociedad que ella rechaza–, manifiesta esta voluntad de transgresión.

Kierkegaard lo explica a través de la historia del primer hombre, a quien Dios prohíbe comer los frutos del árbol del conocimiento. Adán siente angustia, pero no del acto en sí, sino de la posibilidad de hacerlo que prohíbe el tabú. Lo que le angustia es que *puede*, que tiene la libertad para hacerlo. En el mismo momento en que Dios establece la prohibición, él adquiere conocimiento de la libertad, deja atrás la inocencia y la ignorancia y descubre la posibilidad de la transgresión, que a su vez despierta el deseo. En este sentido, la angustia fundamenta todo conocimiento, ya que el acto voluntario de Adán implica una comprensión de su elección. Y cuando finalmente cede a la tentación y transgrede, comete el primer pecado, el pecado original, antes del cual, en la inocencia, “no está el hombre determinado como espíritu, sino solo anímicamente determinado en unidad inmediata con su naturalidad. El espíritu del hombre está entonces como soñando.” (Kierkegaard, 2010: 87). En la inocencia, la angustia es angustia de la nada, de la mera posibilidad:

En este estado hay paz y reposo; pero también hay otra cosa, por más que esta no sea guerra ni combate, pues sin duda que no hay nada contra que luchar. ¿Qué es entonces lo que hay? Precisamente eso: ¡nada! Y ¿qué efectos tiene la nada?

La nada engendra la angustia. Éste es el profundo misterio de la inocencia, que ella sea al mismo tiempo la angustia. El espíritu, soñando, proyecta su propia realidad, pero esta realidad es nada, y esta nada está viendo constantemente en torno a sí a la inocencia (Kierkegaard, 2010: 87).

En el estado de inocencia, en el que la libertad es solo posibilidad, no hay conocimiento del bien y del mal, por lo que tampoco hay culpa. Pero sí que hay angustia, porque el espíritu, frente a la nada, comprende que tiene que decidir. Y la angustia posterior al estado de inocencia proviene del ejercicio de la libertad: el futuro del individuo es un conjunto infinito de posibilidades que cierra aferrándose a la finitud, esto es, escogiendo. Si la angustia de estado de inocencia lo era de la nada, la posterior siempre lo es de algo.

Este esquema que se explica mediante la figura de Adán vale para toda la humanidad, ya que, según Kierkegaard (2010: 66), “el hombre es individuo y en cuanto tal consiste en ser a la par sí mismo y la especie entera, de tal suerte que toda la especie participa en el individuo y

el individuo en toda la especie.” Por ello, todos los seres humanos perdemos la inocencia de la misma manera que la perdió Adán: mediante una culpa. Y la culpa de Justine es no ser feliz. Aunque ella ya ha perdido la inocencia y, por tanto, su caso no es asimilable al del pecado original, el esquema de Kierkegaard nos sirve para interpretar su situación. Como en el caso del primer hombre, Justine sabe cuáles son los límites de su conducta, qué puede hacer y qué no, qué prohibiciones se le han impuesto. Y lo que la empieza a angustiar es que *puede no ser feliz*⁸. Al principio del convite, Justine intenta comportarse como se supone que tiene que hacerlo: finge una sonrisa adecuada, sigue los rituales, participa en los juegos, escucha los discursos, tranquiliza a su hermana cuando esta intuye el fracaso, etc. Pero la prohibición de la infelicidad despierta la posibilidad y el deseo de la transgresión. De este modo, abandona el estado de ignorancia feliz de las primeras escenas y, desde la angustia, comprende la decisión que ha tomado. Finalmente, se abandona al pecado, transgrediendo los límites que le han sido impuestos.

A partir de aquí, el resto de la primera parte mostrará el hundimiento progresivo de Justine en la farsa en que se convierte la boda. Lo cierto es que, como si de una pecadora arrepentida se tratara, ella lo sigue intentando, aunque cada vez con menos fuerzas. En la ceremonia del pastel, por ejemplo, procurará hacer lo que se espera de ella y pedirá disculpas a Michael por su comportamiento. Él, un espíritu cándido, se atribuye la responsabilidad por no haberla cuidado lo suficiente y trata de animarla con el regalo de bodas: un terreno con manzanos. Como si se tratara del jardín del Edén, parece un paraíso en el que podrían recuperar la inocencia perdida. Justine interpreta su papel y se muestra aparentemente feliz. Su marido, con una ternura inocente y conmovedora, insinúa que quiere tener hijos con ella, animándola a imaginarse columpios en los manzanos. Pero en este preciso instante, en el cual parecía suceder lo que se supone que tenía que suceder, aparece de nuevo el deseo de la transgresión: Justine se sube el vestido de novia, coge la mano de Michael y la lleva hacia su entrepierna. Al final no sucede nada, ya que ella, con una actitud juguetona, lo deja solo en la sala. Pero lo que aquí nos interesa es la voluntad de transgredir de Justine, que en un momento romántico, justo cuando él le hablaba de hijos y de columpios, intenta excitarlo sexualmente. Se diría que es incapaz de soportar tanta ternura y, atraída por la posibilidad del pecado, lo tienta como si fuera la serpiente en el Edén. En resumen, pues, la candidez de Michael y el carácter bucólico del regalo contrastan con la inclinación de Justine a la transgresión

y al pecado. A propósito de esto, no es baladí recordar que comparte nombre con el personaje de una de las obras más conocidas del Marqués de Sade⁹. Por motivos de extensión, no es posible profundizar en ello, pero vale la pena apuntar que la protagonista de *Justine o los infortunios de la virtud* (1791) también vive en un mundo que la oprime y la degrada y también es un personaje ambiguo que, como la angustia, concentra en sí misma la inocencia y la transgresión.



Unas escenas más adelante, después del encuentro con John en la habitación de su sobrino, Justine habla con su hermana (mins. 41-42). En el diálogo que mantienen se constata otra vez la ambigüedad de la angustia: pese a su conducta y a las dudas de Claire, Justine deja claro por enésima vez que quiere casarse, intentando encajar para redimirse del pecado de la infelicidad. Y justo después de la conversación, la angustia se manifiesta violentamente y en una situación que apunta a la noción heideggeriana. Visiblemente enfadada al contemplar la perfecta ordenación de los libros de arte en la estantería, Justine los cambia de sitio con rabia y disgusto. Para Heidegger, como hemos visto, la angustia abre el individuo al mundo y lo sitúa frente a *sí mismo como un ser-en-el-mundo*. Con ello, *lo saca de su estado de caída*. De este modo, si el *Dasein* es un *estar familiarizado con el mundo*, la angustia lo hace sentir fuera de casa. En palabras del pensador alemán (2000: 208): «en la angustia le va a uno “inhóspitamente”.» En este sentido, cuando Justine desordena los libros y destruye un orden previo, escapa simbólicamente de la familiaridad que la disolvía en el anonimato del uno y que la alejaba de la impropiedad. Su arrebató indica que es cada vez más consciente de las posibilidades que pueden formar parte de su propio proyecto.

La ambigüedad de la angustia la observamos también cuando, después de buscar consuelo en su madre sin encontrarlo, se esfuerza por integrarse en la fiesta, lo cual solo servirá para entristecerla todavía más. Al verlo, su hermana le ofrece alcohol para que se emborrache y se

divierta, o para que al menos pueda disimular. Y Justine, que acaba de rechazar el mismo ofrecimiento por parte de una camarera, entiende que tiene que hacerlo para simular felicidad y acepta entre lágrimas. Su marido intenta animarla una vez más y bebe con ella, en un empeño desesperado para convertir el drama en fiesta, para disfrazar de comedia la tragedia. Pero la realidad es que están cada vez más distanciados. Y en un último afán para ser feliz, Justine participa en un espectáculo de globos luminosos que se elevan hacia el cielo portando los mensajes que han escrito previamente los invitados. Es en vano: más allá de las sonrisas iniciales, su expresión la delata. Al final está tan descolocada que cuando tiene que lanzar el ramo desde lo alto del balcón –en uno de los muchos rituales de la boda que son objeto de mofa– es incapaz de hacerlo. Claire, ostensiblemente molesta, le coge el ramo de las manos y lo lanza ella misma a unos invitados que, como si fueran figurantes, no parecen percatarse de la situación.



Así pues, aunque lo ha intentado, Justine no ha conseguido alcanzar la felicidad que se esperaba de ella, por lo que se siente culpable. Y en la siguiente secuencia del film, en uno de los momentos más simbólicos del ritual del matrimonio, volverá ceder a la atracción propia de la angustia. Pero en este caso la prohibición transgredida será mucho más significativa que orinar en un campo de golf. La secuencia se inicia con una primera escena en la cual Justine y Michael, solos en la habitación y según la tradición, se disponen a consumir el matrimonio. Y no hay duda de que él lo intenta. Pero el rostro y la actitud de Justine muestran que la posibilidad de mantener relaciones sexuales con su marido le produce repulsión. De hecho, la escena es tan subversiva que se desarrolla y termina de una manera completamente inversa a la que se supondría: si las películas con un relato más estereotipado suelen mostrar –casi siempre con un toque de comicidad y ternura– los problemas que tiene el marido para desabrochar el vestido de la novia, aquí vemos –con un tono sarcástico y distante– las dificultades de Michael para abrocharlo. Justine, en lugar de terminar de desnudarse, le pide que la ayude a vestirse y huye precipitadamente de la habitación. El patetismo de la situación se intensifica con

un plano de Michael absolutamente solo en la habitación, en camisa blanca y calzoncillos, subiéndose los calcetines con el rostro desconcertado. Y en la siguiente escena se produce la transgresión: Justine mantiene una relación sexual en medio del campo de golf con un joven empleado de su suegro. Para el objetivo de este artículo hay al menos dos detalles a tener en cuenta. En primer lugar, que Justine, consciente de que su suegro y jefe le ha ordenado al chico que la siga en todo momento para presionarla laboralmente, espera que él vaya tras sus pasos. Esto indica un cierto grado de planificación, por lo que la transgresión es voluntaria. Después de repetir en varias ocasiones que quiere casarse, Justine cede al vértigo y se lanza al abismo, a una de las dos caras de la angustia. Y en segundo lugar, su actitud durante la relación sexual es intensa, pasional y dominante. En el único momento en que el chico parece querer tomar la iniciativa, Justine le empuja con violencia hacia el suelo. La frialdad que mostraba a su marido se ha transformado en pasión agresiva. Es como si cometiera adulterio solo por despecho con todo lo que la rodea. En otras palabras: la cuestión no es tanto el deseo que pueda sentir como el hecho de estar haciendo la última cosa que se esperaría de ella. Y la hace con toda la pasión que le acaba de negar a su marido.

La sensación de vértigo propia de la angustia que – como se intenta demostrar aquí– experimenta Justine a lo largo de la primera parte de *Melancholia*, tiene un parecido que vale la pena remarcar con el “cosmic horror” de H.P. Lovecraft y con la “perverseness” de Edgar Allan Poe. El primero describió lo que sienten los personajes de muchos de sus relatos como un deseo ambiguo de contemplar lo que les amenaza a pesar de sentir repulsión. Y la “perverseness” de Poe, que encontramos en cuentos como *El gato negro* (1843), *El corazón delator* (1843) y *El demonio de la perversidad* (1845), es un impulso primigenio que incita al individuo al mal por el simple hecho de que *puede* hacerlo y sabe que no debería. Además, este impulso es seguido por un intenso sentimiento de culpa. En *El demonio de la perversidad* –el título del cual ha dado nombre a esta inclinación– el narrador cree haber cometido el crimen perfecto. Pero después de pasar por inocente durante muchos años, se empieza a obsesionar con la idea de confesar. Y al final, torturado por este impulso y por el conocimiento de ser el único que tiene la posibilidad de delatarse, cede al demonio de la perversidad, se declara culpable y es condenado a muerte. Si no hubiera confesado, nadie le habría descubierto. Pero la tentación de inculparse le genera una atracción tan grande que no la puede resistir. Como Kierkegaard, Poe (2008: 163-164)

compara la sensación que experimenta el narrador con la contemplación de un precipicio:

Estamos al borde de un precipicio. Miramos el abismo, sentimos malestar y vértigo. Nuestro primer impulso es retroceder ante el peligro. Inexplicablemente, nos quedamos. [...] Y porque nuestra razón nos aparta violentamente del abismo, *por eso* nos acercamos a él con más ímpetu. No hay en la naturaleza pasión de una impaciencia tan demoníaca como la del que, estremecido al borde de un precipicio, piensa arrojar en él.

La libertad radical –que podemos ejercer para confesarnos culpables, para saltar del precipicio o para cometer adulterio– produce angustia, una mezcla de atracción y repulsión. Y para algunos, como para Justine, este demonio de la perversidad llega a ser irresistible.

Volviendo a la película, una vez se ha consumado la infidelidad –que será la última y definitiva transgresión– se confirma el desastre que se intuía. Justine se despoja finalmente de la máscara que llevaba con tanto esfuerzo –entre otras cosas, le dice a su suegro lo que piensa de él– y los invitados abandonan la mansión. Y cuando se encuentra cara a cara con su marido, ella le asegura que lo mejor que puede hacer es marcharse. El diálogo entre los dos muestra de nuevo la importancia de la posibilidad en *Melancholia*: Michael le dice que “todo podría haber sido diferente” (min. 59). Pero el rostro cansado y hastiado de Justine –que se ha encarado al abismo de la posibilidad y ha experimentado el vértigo de la libertad– le indica que también podría haber sido peor, ya que, como sabemos, los horrores de la vida son insignificantes si se comparan con los de la posibilidad. Y además, el apocalipsis de la segunda parte de la película materializará la imposibilidad de toda posibilidad, lo cual acentuará la trivialidad de los asuntos humanos en general y de los que se nos han mostrado en la primera parte en particular. Una trivialidad que incluso Claire, que había preparado en convite con la meticulosidad propia de quien concede importancia a estos rituales, acabará reconociendo. Cuando Michael ya se ha ido y después de decirle a Justine que a veces la odia, Claire vuelve a entrar en la mansión, donde el organizador del evento le comunica que ya se sabe el número de judías y que nadie lo ha acertado (mins. 61-62), a lo que ella reacciona con ironía y desdén, señalando la trivialidad del curso y, por extensión, de toda la boda.

Para terminar, solo queda añadir algo a la interpretación de la última escena de primera parte, aquella en la cual el caballo de Justine se niega a cruzar el puente. Cuando se ha hecho referencia a ella al principio del análisis, se ha omitido a propósito un detalle esencial para esta investigación: el animal se llama Abraham, como el patriarca del judaísmo,

la paradoja del cual constituye el objeto de la reflexión de *Temor y temblor*, que Kierkegaard escribió bajo el seudónimo de Johannes de Silentio. Según el conocido relato del Génesis (22: 1-19), Abraham acepta el mandato divino de sacrificar a su hijo Isaac. Kierkegaard sostiene que, con ello, ha realizado el salto de la fe, suspendiendo el juicio moral para obedecer a Dios. El patriarca realiza el salto de la fe y suspende el juicio moral para obedecer la orden de Dios. Su acto no parece tener ningún sentido ni beneficiar a nadie más. Abraham se encuentra frente a una situación que exige entrega absoluta y que genera angustia:

Lo que siempre se pasa por alto en la historia de Abraham es el hecho de la angustia [...]. Desde un punto de vista ético, podemos expresar lo que hizo Abraham diciendo que quiso matar a Isaac, y desde un punto de vista religioso, que quiso ofrecerlo en sacrificio. Se presenta, pues, una contradicción, y es en ella precisamente donde reside una angustia capaz de condenar a una persona al insomnio perpetuo; sin embargo, sin esa angustia, no habría sido nunca Abraham quien es (Kierkegaard: 1997: 31).

Como hemos visto en la explicación del marco teórico, el pensador danés también afirma en *El concepto de la angustia que esta no solo se experimenta, sino que nos constituye*. La angustia es propiamente humana, la expresión de nuestra condición: “Ésta es la razón de que no se encuentre ninguna angustia en el bruto, precisamente porque este, en su naturalidad, no está determinado como espíritu.” (Kierkegaard, 2010: 88). Y Abraham, que no sería quien es sin experimentar angustia, acepta el sacrificio que Dios le pide pese a la contradicción y a la imposibilidad de entender el mandato divino. El caballo Abraham, en cambio, se niega a cumplir la orden de Justine. A diferencia de su homónimo bíblico, el animal no puede experimentar angustia, ya que es únicamente humana: su reacción es fruto del miedo, que le impide cruzar la frontera. Y con esta rebelión contra su amo, impide que el espectador vea que hay más allá de la prisión escenográfica en que se ha convertido la mansión. Sin sacrificio, pues, no hay humanidad.

5. A modo de conclusión

Por todo lo expuesto hasta aquí, pues, parece justificado defender que lo que experimenta Justine durante la primera parte de la película no es solamente melancolía, sino sobre todo angustia. Este artículo, sin embargo, no pretende agotar el análisis de *Melancholia*. Al contrario, su intención es, en primer lugar, ofrecer el marco teórico propuesto como herramienta para que el espectador, desde

su propia experiencia, pueda enriquecer la interpretación de la película de Lars von Trier. Al mismo tiempo, y en segundo lugar, este artículo también ha querido apuntar la hipótesis principal de la investigación de la cual forma parte, que, como hemos anunciado anteriormente, defiende que *Melancholia* es una representación cinematográfica de la angustia que puede arrancarnos de la cotidianidad y encarnarnos a nuestro ser-para-la-muerte, constituyéndose así como un resorte de comprensión sobre la propia existencia y su finitud. Al ser solo una parte de la totalidad del proyecto, es evidente que no puede sostener por sí

misma esta hipótesis. Para ello sería necesario presentar las otras dos partes: la observación de la actitud de los tres personajes principales ante la inminencia del apocalipsis y, principalmente, el análisis de la transmisión de la angustia a través de la representación audiovisual. No obstante, esperamos que este artículo haya servido al lector para hacerse una idea de la hipótesis que proponemos y que haya contribuido a demostrar que *Melancholia*, a diferencia de la mayoría de películas apocalípticas, se erige como ocasión para reflexionar sobre la angustia. Y quién sabe si para experimentarla.

Referencias

Heidegger, Martin. (2000). *El ser y el tiempo*, México: FCE.

Kierkegaard, Søren. (1997). *Temor y temblor*, Barcelona: Altaya.

Kierkegaard, Søren. (2010). *El concepto de la angustia*, Madrid: Alianza.

Nietzsche, Friedrich. (1999). *Schopenhauer como educador*, Madrid: Valdemar.

Poe, Edgar Allan. (2008). *Todos los cuentos 1*, Barcelona: Círculo de Lectores.

¹ El lector interesado puede consultar un artículo publicado en el n°14 de la revista *Disturbis* en el cual expongo esta parte del trabajo. <http://www.disturbis.esteticauab.org/Disturbis/Bienvenida.html>

² Esta división no responde a ninguna idea preconcebida sobre la naturaleza del cine, sino a una cuestión puramente metodológica.

³ Aquí se utiliza el término “apocalipsis” para designar cualquier catástrofe que amenace con el fin del mundo o de la civilización, sin que tenga necesariamente connotaciones religiosas.

⁴ El resumen de marco teórico que se expondrá a continuación es el mismo que se incluye en el artículo de la revista *Disturbis*, ya que, a pesar de ofrecer contenidos diferentes, los dos textos parten del mismo fundamento.

⁵ Como sabemos, una buena parte de la obra de Kierkegaard está firmada por seudónimos. A pesar de estar comprometidos con el punto de vista hermenéutico que considera que hay que aproximarse a estos textos como si fueran obra del autor seudónimo –como él mismo pide en *Una primera y última explicación*, la última sección de *Post Scriptum no científico y definitivo a “Migajas Filosóficas”*–, a partir de aquí, para simplificar, se lo mencionará con su apellido.

⁶ Para el danés, *la angustia solo lo es del futuro; cuando decimos que nos angustiamos por algo que ha pasado, en realidad lo estamos por la posibilidad de que vuelva a suceder*.

⁷ La traducción de los textos es del doblaje en castellano.

⁸ Esto no implica excluir otras razones que expliquen su comportamiento, como la posibilidad de padecer un trastorno psicológico o el hecho de no estar realmente enamorada de su marido. Al contrario, estas son explicaciones perfectamente legítimas y que se pueden complementar con el objetivo de este artículo, que no es otro que enriquecer la interpretación la conducta de Justine a la luz del marco teórico propuesto.

⁹ Las referencias literarias y artísticas son una constante en *Melancholia*. Entre ellas, por ejemplo, el *Hamlet* de Shakespeare y la Biblia.

El acoso escolar: una encerrona trágica

Låt den rätte komma in | Thomas Alfredson | 2008

Cecilia Travnik*

Universidad de Buenos Aires

Recibido: 17/02/2014; aceptado: 07/07/2014

Resumen

Låt den rätte komma in - Déjame entrar (T. Alfredson, 2008), basada en la novela del mismo título de John Ajvide Lindqvist, quien también escribió el guión de la película. Relata la historia de Oskar un joven de 12 años hostigado constantemente por sus compañeros de escuela. Conoce a su nueva vecina Eli quien se alimenta de sangre por lo tanto asesina para poder sobrevivir. Ambos construyen un vínculo que hace que él cambie su dolorosa vida cotidiana, llena de maltratos y golpes. ¿Cuál es la salida posible en esta dinámica perversa entre acosador y acosado cuando no hay terceridad presente? El amor entre Oskar y Eli se introduce en esta encerrona, que como tal, presenta un final trágico.

Palabras Clave: Acoso escolar – Renuncia Pulsional - Encerrona Trágica – Lazo Social

Bullying: a tragic trap

Abstract

Låt den rätte komma in (T. Alfredson, 2008), based on the novel of the same name by John Ajvide Lindqvist, who also wrote the screenplay for the film. Oskar tells the story of a young 12 year old constantly harassed by his classmates. Meet your new neighbor Eli who feeds on blood so killer to survive. They built a bond that makes him change his painful daily, full life of abuse and beatings. What is the way out in this perverse dynamic between bully and bullied when no thirdness this? The love between Oskar and Eli is introduced into this trap, as such, has a tragic ending.

Key Words: Bullying | Instinctual Disclaimer | Tragic Trap | Social Tie

Introducción

Déjame entrar relata en un primer plano el *encuentro* entre Oskar y Eli, entre ellos se construye un vínculo de amistad y luego de amor en el que sobresalen las diferencias ya que él es un joven de doce años y Eli es un vampiro, es decir que se alimenta de sangre y asesina para sobrevivir.



Oskar sufre porque sus compañeros de clase lo hacen objeto de burlas y malos tratos constantemente, el film retrata con crudeza el aislamiento y la marginación en la que se encuentra por ser acosado en su escuela. El joven vive con su madre, quien no *sabe* de las situaciones de acoso que vive su hijo. Entre ellos parecería no haber un vínculo de amor y ternura sino una relación de convivencia. Su padre instalado en otra ciudad habla por teléfono con él y Oskar viaja para visitarlo en dos ocasiones durante la película, en la primera de ellas parece entenderse y divertirse pero en la segunda ocasión aparece la visita de un amigo del padre que congela este vínculo. Se muestra que el padre deja de jugar con su hijo y comienza a beber alcohol con su amigo. Es allí cuando Oskar escapa y se va a la casa de Eli.

Eli es un vampiro que vive con Hakan quien asesina por las noches desangrando a sus víctimas con una mecánica

* roger.mas@gmail.com

particular para que ella pueda sobrevivir. Entre ellos se muestra una relación de sometimiento en la que ella le ordena qué es lo que debe hacer. En una de estas salidas nocturnas es atrapado y decide tirarse ácido en la cara para morir, objetivo que no logra y es internado. Eli lo visita y Hakan se ofrece a que ella lo muerda y muera. Ella, ahora sola, sigue asesinando para sobrevivir y recibe a Oskar en su casa. Es desde este encuentro entre ambos al modo de un refugio donde comienza una salida de la encerrona propia de cada uno.

Este trabajo se enfoca en la situación del acoso escolar para abrir interrogantes acerca de las condiciones en las que ocurren estas escenas de violencia. En la película, como en los casos reales, las situaciones de acoso que implican un sometimiento abusivo de un alumno por otro, generalmente, se desarrollan lejos de los ojos de los adultos y bajo un manto de silencio. En este punto se abre el interrogante acerca del lugar de los adultos en esta dinámica violenta.

Por último se toman los planteos freudianos acerca del *malestar en la cultura* para proponer una mirada psicoanalítica sobre el acoso escolar que padece Oskar. Freud se horroriza frente al mandamiento que proclama “*amar al prójimo como a sí mismo*” se pregunta:

¿Por qué deberíamos hacer eso? ¿De qué nos valdría? Pero, sobre todo, ¿cómo llevarlo a cabo? ¿Cómo sería posible? Mi amor es algo valioso para mí, no puedo desperdiciarlo sin pedir cuentas. Me impone deberes que tengo que disponerme a cumplir con sacrificios. Si amo a otro, él debe merecerlo de alguna manera. (Freud, 1930/1986: 106).

Se preocupa por el carácter perverso del mismo, ya que se sostiene en un ocultamiento, en el ocultamiento acerca de la agresión que es inherente a todo sujeto. Por lo tanto plantea que este *malestar* está siempre presente a tal punto que se pregunta a lo largo del artículo ¿por qué no podemos ser felices?¹ Si bien no hay una respuesta, plantea que existen *técnicas del arte de vivir* que intentarán buscar la satisfacción. Entre ellas el *amor* será, al mismo tiempo, tanto el modo de evitar *displacer* y encontrar felicidad como así también fuente de *displacer* e infelicidad. En el encuentro entre Eli y Oskar se muestra este *amor*, el cual trae felicidad pero también provoca *displacer* y padecimiento. Sin embargo es a partir de este vínculo que se puede transformar la dinámica perversa del acoso escolar en la que se encuentra el protagonista. La película muestra que el amor sigue siendo una de las principales *técnicas* para vivir, o en este caso, para sobrevivir en esta sociedad.

¿Qué miras? ¿Me miras a mí?

En el comienzo de este trabajo se relata que Oskar, protagonista de la película, sufre de acoso escolar a continuación se señalan ciertas particularidades que conlleva este fenómeno también denominado bullying. Se toma este término porque las primeras investigaciones sobre esta temática, realizadas por Dan Olweus desde 1970 a 1978, han sido en Escandinavia mismo escenario geográfico en el que transcurre la película. *Bullying* fue acuñado por el psicólogo noruego Olweus quien lo ha definido como una conducta de persecución física o psicológica que realiza un alumno hacia otro al cual elige como víctima de reiteradas situaciones de hostigamiento. Asimismo el autor aclara que no todo acto de violencia en la escuela debe ser considerado bullying, por lo tanto establece tres criterios para identificar el fenómeno: 1) un comportamiento agresivo con la intención de hacer daño; 2) una alta frecuencia, es decir que el acoso debe ocurrir de manera reiterada y aún fuera de la escuela; 3) una relación interpersonal en la que existe un desequilibrio, una asimetría, de poder (Olweus, 1998). Sobre este último punto se señala que el bullying es considerado una forma de abuso, el autor explica que es un “*abuso entre iguales*” por tratarse de dos alumnos. Si bien se consideran pares respecto a su lugar en la organización escolar, hay uno que se posiciona como *mayor* frente al otro. También se debe mencionar que Olweus deja por fuera del análisis a los demás actores institucionales que están involucrados en la situación de abuso, ya que la misma ocurre bajo la complicidad o la indiferencia de los otros compañeros.



Por lo tanto se trata de una dinámica que una vez instalada se mantiene en el tiempo y el desenlace, como se muestra en la película, se presenta trágico. En algunos casos, lamentablemente, los niños o adolescentes hostigados son golpeados hasta provocarles lesiones graves y en otros estos mismos se suicidan para poner fin a esta situación. No existe un lugar para ambos, es el uno o el otro.

De inicio, en una encerrona trágica prevalece el dolor psíquico, un sufrimiento que se diferencia de la angustia porque ésta tiene

momentos de culminantes y otros de alivio. Quien sufre ese dolor no vislumbra para éste ningún final no tiene la esperanza que cambie la situación de dos lugares. Una situación sin salida con connotación infernal. (Ulloa, 1995: 187).

Así se muestra en el film el dolor padecido por Oskar, un sufrimiento interminable. Los hechos históricos han demostrado que los seres humanos poseemos impulsos agresivos y que si estuvieran librados emerge la crueldad y la brutalidad. Freud ya explicaba la existencia de tendencias agresivas inherentes al ser humano para las cuales la cultura intenta poner barreras y dominarlas, sin embargo no logra contenerlas.

En consecuencia, el prójimo no es solamente un posible auxiliar y objeto sexual, sino una tentación para satisfacer en él la agresión, explotar su fuerza de trabajo sin resarcirlo, usarlo sexualmente sin su consentimiento, desposeerlo de su patrimonio, humillarlo, infligirle dolores, martirizarlo y asesinarlo.” (Freud, 1930/1986: 108).

Siguiendo estos planteos siempre ocurrirán hechos de violencia, el ámbito escolar no está exento de esta, pero ahora se abre el interrogante acerca de la gravedad de los mismos. ¿Qué ocurre en la actualidad que hace que estos actos sean cada vez más violentos? ¿Cómo se estructura esta dinámica particular de violencia?

En la dinámica del acoso escolar o bullying se encuentran presentes tres factores: el acosador, el acosado y el escenario institucional escolar con ciertas particularidades que permiten que ocurra el acoso. El acosador maltrata y hostiga al otro, lo ubica en la categoría de objeto y no lo puede considerar como sujeto. En la película Cony objetiviza a Oskar; cada acción que este último realiza es motivo para violentarse contra él, no puede existir, intenta aniquilarlo. Asimismo el acosador actúa bajo la complicidad de dos compañeros quienes no solo no lo cuestionan sino que le obedecen ciegamente. Si bien en el film no se detiene en mostrar al resto de la clase se podría decir que esta permanece indiferente frente a la situación de acoso. Lo cual permite que el dolor del acosado persista en el tiempo porque no sabe cómo ponerle fin a esta dinámica. Por último el tercer factor del acoso escolar: el escenario institucional. Los actos de violencia física perpetrados contra Oskar ocurren en soledad, ya sea en el baño del colegio o a la salida del mismo, es decir cuando no hay un adulto presente. Sin embargo el fenómeno del acoso incluye múltiples conductas y actitudes que podrían ser observadas por los maestros y los padres de los niños involucrados. ¿Dónde se ubican los adultos, los *mayores* en esta dinámica perversa?

En la película ocupan el lugar de observadores, en la escena en que Oskar por primera y única vez devuelve el

golpe, el maestro Avila mira lo que sucede desde lejos sin involucrarse. Si bien parecería que avalara que Oskar se defienda no toma una posición y en este punto es cuando se señala que la escuela permite que el acoso ocurra, justamente porque no actúa para evitarlo.

Se retoma el interrogante anteriormente planteado acerca de la gravedad de estos hechos en la actualidad. ¿Qué ocurre ahora? La falta de una terceridad, que debería provenir de los adultos, específicamente en el ámbito escolar de los maestros y los profesores. Como se explicó con anterioridad el deseo de dominar al otro y de disfrutar de su dolor, es inherente al ser humano. Sin embargo que estas escenas se presenten con más gravedad en la escuela da cuenta de un fenómeno social en el que no hay lugar a la mediación. Kiel explica que:

Lacan nos aporta una perspectiva –en un sentido superadora de la concepción entre cultura y pulsión freudiana– con su teoría del lazo social. No habrá lazo social limpio de goce sino diversos aparatos discursivos de regulación, sesgos por los cuales el goce hace lazo. (Kiel, 2012: 53).

La autora plantea si es posible dejar de fomentar “*las cazas de acosadores*” como así también de reafirmar “*las posiciones de víctimas*” para preguntarnos acerca de las condiciones en las que esto puede ocurrir. En este punto se toma la definición de Ulloa respecto a la *encerrona trágica* la cual se propone como un factor *etiopatogénico* de la *psicopatología social*. Desde esta perspectiva la define como: “*estructurada en dos lugares: dominado y dominador. No hay un tercero a quien apelar, alguien que represente una ley que garantice la prevalencia del trato justo sobre el imperio de la brutalidad del más fuerte.*” (Ulloa, 1995: 187). El acoso escolar o bullying constituye una encerrona trágica, ya que es una situación en la que alguien, yendo a su escuela a estudiar, depende de alguien que lo maltrata, *negándolo como sujeto*.

Oskar en la noche baja de su departamento y le da puntazos a un árbol diciendo las mismas palabras que en la mañana le dicen quienes lo hostigan. De este modo intenta elaborar lo que le sucede, Freud aclara que “*En un momento determinado, todos llegamos a abandonar, como ilusiones, cuantas esperanzas juveniles habíamos puesto en el prójimo; todos sufrimos la experiencia de comprobar cómo la maldad de éste nos amarga y dificulta la vida.*” (Freud, 1930/1986: 112).

Mientras Oskar intenta tramitar lo que le sucede aparece Eli, quien en un primer momento le indica que no pueden ser amigos, sin embargo el vínculo entre ellos se hace más fuerte. Oskar confía en ella y es a la única persona que le cuenta lo que le sucede.

Eli: ¿qué te ha ocurrido ahí? (señalando la herida que tiene Oskar en su mejilla).

Oskar: Unos chicos de mi clase... ¿tú a que colegio vas?

Eli: Oskar oye devuelve el golpe, nunca se lo has devuelto ¿no es verdad? Pues hazlo devuélveselo con fuerza.

Oskar: Pero es que ellos son tres.

Eli: Golpéales con más fuerza aún, golpéales con todas tus fuerzas y te dejen en paz.

Oskar: Ya... pero y si...

Eli: Pues yo te ayudaré, puedo hacerlo.

Para encontrar una salida a la dinámica del acoso escolar, se debe prestar especial atención a las condiciones que propicia el escenario escolar. Desde la perspectiva institucional escolar, el lugar de terceridad debería ser ocupado por los adultos: maestros o profesores. Claro que este lugar conlleva la construcción de un vínculo en el cual se sostenga al adulto como autoridad y se le deposite su confianza. Oskar no confía en ningún adulto ni compañero de escuela por lo tanto no hace más que soportar su dolor, literalmente, en silencio hasta que confía en Eli.

Debo irme y vivir o quedarme y morir

La presencia de Eli en la vida de Oskar logra cambiar la dinámica del acoso escolar inicialmente instalada, es porque él construye un vínculo con ella que puede *devolver el golpe*. En este sentido se propone reflexionar acerca de la función que ejerce la amistad en tanto posibilita un cambio de posición subjetiva. Cabe aclarar que en la película el vínculo entre Oskar y Eli comienza con una amistad y luego se convierte en una relación de amor erótico, él le propone *“ir en serio”* y *“que sea la novia”* a pesar de que ella le aclara que no es una chica.²

El vínculo entre ambos es un refugio, en el cual Oskar descansa de los maltratos y los ataques que le ocurren en la escuela y Eli de su propia existencia. A pesar de tener la misma edad poseen muchas diferencias. Ella se alimenta de sangre, no puede exponerse a la luz del sol y hace mucho tiempo que tiene 12 años: es un vampiro. Como tal no puede ingresar a la casa de Oskar sin que este se lo permita.

“No puede ir donde quiera; aunque no pertenezca a la naturaleza, tiene que obedecer algunas de sus leyes... no sabemos muy bien por qué. No puede entrar en ningún sitio en principio, a menos que alguien de dentro le invite a pasar; aunque después puede volver cuando quiera.” (Stoker, 2004: 132).

Esta *ley* es la que da al nombre al film y a la novela homónima en la cual se basa, Oskar debe cumplirla aún cuando no entiende por qué. En una escena Eli pide permiso para entrar y él le contesta con evasivas, le hace

una seña con su mano pero no dice con palabras que le permite entrar. Entonces del cuerpo de ella comienza a brotar sangre por doquier y empieza a palidecer hasta que él dice *“Sí, puedes entrar”* y la abraza.

Déjame entrar es la frase que condensa la *“entrada para la salida”*, retomando a Ulloa quien plantea que la narración de la tragedia propone una salida a la encerrona. La necesidad de los vampiros de obtener el permiso para ingresar a una casa, en otras obras literarias o fílmicas, se ha presentado como aquello que permite que los seres humanos nos protejamos de estos “monstruos”. Sin embargo en la escena citada se ubica a Oskar como un sujeto responsable de sus acciones que debe decidir a quién deja entrar, lo interpela en su singularidad. Esta escena alude a lo que Ulloa plantea, en el marco de una intervención psicoanalítica, como la *composición de una narración* que aluda a lo que acontece en esa comunidad institucional pero sin señalar a una persona en particular.

Una suerte de interpretación puesta a disposición del que la desee, que con frecuencia habrá de promover el surgimiento del escándalo, clínicamente útil cuando dispara reacciones inesperadas, protagonizadas por “aquel a quien le quepa el sayo...”. (...) Si bien el psicoanalista, en esa ocasión conduce clínicamente una situación colectiva, su eficacia habrá de operar en la singularidad de cada sujeto contextualizado institucionalmente. (Ulloa, 1995: 195-196).

Sin embargo en la película la terceridad no se hace presente y el final, como se explicó anteriormente, se presenta trágico. En este caso los acosadores de Oskar intentan ahogarlo y Eli los asesina.

Freud plantea que el ocultamiento de la relevancia tanto de la sexualidad como de la agresión en la vida de los jóvenes, es un reclamo que debe hacerse a la educación. Para demostrar el error en el que se cae utiliza la metáfora de mandar a miembros de una expedición al polo con ropas de verano. Aclara que la educación debiera advertir:

“Así deberían ser los seres humanos para devenir dichosos y hacer dichosos a los demás; pero hay que tener en cuenta que no son así.” En lugar de hacer creer a los jóvenes que todos los demás cumplen los preceptos éticos, vale decir, son virtuosos. En esto se funda la exigencia de que ellos lo sean también. (Freud, 1930/1986: 130).

Palabras finales

La película nos muestra el amor entre los dos jóvenes protagonistas es un refugio que los hace sentir felices pero también es fuente de displacer e insatisfacción. Respecto al acoso escolar que sufría constantemente Oskar, el vínculo con Eli, lo *salva* de este padecimiento y literalmente del

ataque brutal al que es sometido hacia el final de la película. El personaje de Eli, quien como vampiro *debe* asesinar para poder sobrevivir ya que se alimenta de sangre es el que muestra claramente la encrucijada de la que nos habla Freud. El sujeto siempre está en tensión por las barreras que le impone la cultura y si bien se propone *técnicas* para contrarrestar el *malestar*, este siempre estará presente. En Eli la tensión está al máximo ya que si no asesina no vive, sin embargo Oskar no siendo vampiro también debe sobrevivir o *quedarse y morir*.

Retomando el foco en la situación de acoso y hostigamiento se trata entonces de conmovir las condiciones en las que se despliega la agresión, de apostar al lazo social, a la regulación de ese goce. *Déjame entrar* retrata a los adultos en un segundo plano, sin autoridad alguna y

hasta los muestra fuera de campo hablando detrás sobre lo que sucede a la vista de todos los espectadores. En este punto Ulloa respecto a la intervención psicoanalítica relata que:

En la medida que se visualice la ética no como una especulación, sino como una práctica que, entre otras cosas apunta a la producción social de sujetos éticos (...). Así entendida, la ética como la vocación, resulta una manera de vivir que no se enseña: se produce. (Ulloa, 1995: 202-203).

Lejos de haber obtenido respuestas a los interrogantes planteados se trata de *leer* el fenómeno acoso escolar desde una posición ética. El final del film muestra la tragedia que se desencadena cuando no hay terceridad, cuando no hay mediación o regulación que intervenga en el *abuso entre iguales*, aún cuando logran *irse y vivir*.

Referencias

Freud, S. [1930]. (1986). El malestar en la cultura. En J. L. Etcheverry (Traduc.), Obras Completas: Sigmund Freud (Vol. XXI, pp. 57-140). Buenos Aires: Amorrortu.

Kiel, L. (2012). ¿Qué hay de escolar en el acoso?. *Imago*, 161, 50-53.

Olweus, D. (1998). *Conductas de acoso y amenaza entre escolares*. Madrid: Ediciones Morat.

Stoker, B. (2004). *Drácula*. Madrid: Anaya.

Ulloa, F. (1995). “La tragedia y las instituciones.” En *Novela Clínica Psicoanalítica. Historial de una práctica*. Buenos Aires: Paidós.

¹ El título inicial del artículo sería *La infelicidad en la cultura*.

² En la película Eli le dice a Oskar que no es una niña en dos ocasiones, asimismo él la espía mientras ella se está vistiendo y se muestra una cicatriz en sus genitales. La sexualidad/genitalidad de Eli no queda definida en el film, sí en la novela ya que se relata que es un niño que fue castrado.

El Coronel Redl o el crimen del significante amo

Oberst Redl | István Szabó | 1985

Daniel Gerber*

Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)

Recibido: 28701/2014; aceptado: 15/04/2014

Resumen

Teniendo en cuenta los desarrollos freudianos y lacanianos sobre el padre, en este texto se articulan e interrogan los conceptos psicoanalíticos con el film de Istvan Szabó (1985), *El coronel Redl*, que relata la historia de un hombre que dedica su vida a una de las figuras mayores del significante amo -el emperador- y termina su carrera en la abyección y la deshonra. En un minucioso análisis del film, se articula la relación del protagonista con su propio padre y con el Emperador, señalando la sumisión absoluta a la autoridad, que incluso puede llevarlo a la traición. ¿Cómo es posible que un personaje pase por semejante derrotero? Las conceptualizaciones de Freud y Lacan sobre el tema del padre interrogan esta temática: la verdad del inconsciente o verdad del padre resulta ser la mentira que evita al sujeto el encuentro con lo real, en la medida en que coloca allí un significante amo al que este puede someterse gustosamente a cambio de la protección de la eventualidad de ese encuentro.

Palabras clave: Freud | Lacan | padre | traición | síntoma.

The Colonel Redl or the crime of master-signifier

Abstract

Considering the Freudian and Lacanian developments on the father, this text articulates and questions the psychoanalytic concepts with Istvan Szabó's (1985) film, *Colonel Redl*, which tells the story of a man who dedicates his life to the Emperor –the significant master- and ends his life in abjection and dishonor. A painstaking analysis, articulating the relationship between the main character's own father and the Emperor, shows absolute submission to authority, which can even lead him to commit an act of treason. How is it possible for a person to follow such a path? Freud and Lacan's conceptualizations of the father figure examine this subject: truth of the unconscious or truth of the father turns out to be the lie that prevents the subject from encountering the real, insofar as the significant master is placed there where he can willingly submit to the significant master's will in exchange for protection in the eventuality of that encounter.

Key Words: Freud | Lacan | father | treason | symptom.

Una paradoja recorre el texto de Freud: la paradoja del padre. La existencia del inconsciente cuestiona toda posibilidad de dominio por parte del sujeto y, sin embargo, la instancia paterna es su piedra angular y el sostén de la práctica psicoanalítica.

El padre freudiano se sitúa en varios registros que el creador del psicoanálisis no distingue claramente entre sí: el del ideal del yo, elemento que el sujeto debe “interiorizar” para “resolver” el complejo de Edipo; el del significante puro, tal como aparece en Moisés, que, asesinado por su pueblo se impone como un nombre; el de la encarnación del superyo, como se desprende de *Tótem y tabú* donde

el padre primordial prohíbe y al mismo tiempo ordena el goce.

Así pues, el padre en Freud puede aparecer indistintamente como un límite al goce de la madre que toma al sujeto como su objeto para tal fin o como quien lo encarna haciendo del sujeto el objeto del mismo. Es una confusión nunca aclarada que conduce al *impasse* de *Análisis terminable e interminable*, texto en el que se formula que el temor a la feminización ante el padre será la roca imposible de rebasar en el análisis.

Una inquietud básica marca el derrotero de Freud y explica los *impasses* con los que se confronta, la inquietud

* danielgerber@prodigy.net.mx

de salvar la imagen de un padre no castrado; un padre que, a la vez que prohíbe el goce, lo conserva para él y, de este modo, atrae hacia su figura el amor de sus hijos, amor siempre acompañado de odio como el núcleo real que lo constituye. Por esto su imposibilidad para resolver si lo esencial de la cuestión del padre se encuentra en la naturaleza puramente significativa de la paternidad o en la imagen del tirano que goza a la vez que prohíbe.

Este es el motivo por el cual Lacan calificó al complejo de Edipo “el sueño de Freud”¹, o también su síntoma, y consideró que Tótem y tabú no era sino su neurosis. Esto no quiere decir que Lacan haya rechazado el complejo de Edipo; buscó más bien señalar su núcleo de verdad en la medida en que puede equipararse al contenido manifiesto de un sueño o a la envoltura formal de un síntoma.

Se puede afirmar que, si el inconsciente freudiano está estructurado alrededor del complejo de Edipo, y si su verdad es esa función del padre, es porque el discurso del inconsciente está estructurado como el discurso del amo, el discurso de la orden, el mandato, la sugestión, que el sujeto lleva a cabo sin ni siquiera saber que lo hace.

En consecuencia, la verdad del inconsciente no es sino la verdad de una mentira, una verdad que nos miente sobre lo real porque toma el lugar de lo real. Esto explica el viraje radical al que Lacan se consagra en los últimos años de su seminario, viraje que lo lleva a hablar acerca de “lo que apuesta del padre a lo peor” e incluso a “rebautizar” el inconsciente freudiano con un término que se vale de la homofonía entre el *Unbewusste* (inconsciente) y la *Une-bévue* (una equivocación). Une-bévue quiere decir que el inconsciente es el discurso que nos empuja al equívoco del Uno, al desconocimiento que implica la institución del significativo amo, del significativo que hace uno.

Por esto, aun sosteniendo que el mensaje inconsciente es la verdad oculta del sujeto, el 14 de diciembre de 1976 Lacan subraya que esta verdad, con respecto a lo real, es “un todo falso” porque de lo que se trata no es solamente de revelar el inconsciente sino de ir un poco más lejos que él, de rebasar lo verdadero para ir hasta tocar a lo real: “Real o verdadero? Todo ocurre como si las dos palabras fueran sinónimas. Lo espantoso es que no lo son para nada. Lo verdadero es lo que se cree tal. La fe, e incluso la fe religiosa, he ahí lo verdadero, que nada tiene que ver con lo real. El psicoanálisis, hay que decirlo, gira en el mismo círculo. Es la forma moderna de la fe, de la fe religiosa. A la deriva, he ahí donde está lo verdadero cuando se trata de real, porque manifiestamente (...), no hay conocimiento, no hay sino saber en el sentido que dije antes, a saber, que uno se equivoca. Una equivocación, es de lo que se trata”².

La verdad del inconsciente o verdad del padre es así la mentira que evita al sujeto el encuentro con lo real en la medida en que coloca allí un significativo amo al que este puede someterse gustosamente en la medida en que lo protege de la eventualidad de ese encuentro.

La película del cineasta húngaro Istvan Szabó, *El coronel Redl*, que relata la historia de un hombre que dedica su vida a una de las figuras mayores del significativo amo -el emperador- y termina su carrera en la abyección y la deshonra, es una clara ilustración de estas afirmaciones.

Se trata de una historia verídica basada en la vida de un coronel del ejército imperial de Austria, Alfred Redl, y la culminación de esta con su suicidio el 19 de mayo de 1913. Sobre ella, el dramaturgo inglés John Osborne escribió en 1966 la obra *A Patriot for me* y, con el mismo tema, István Szabó realizó su película en 1985.

La historia se ambienta en el imperio austrohúngaro durante los años que preceden al estallido de la primera guerra mundial. De hecho la última escena, semi-documental, muestra el asesinato en Sarajevo del heredero del trono, el archiduque Francisco Fernando, sobrino del emperador, motivo desencadenante de la guerra. Alfred Redl es nativo de Rutenia -región del noroeste de Ucrania anexada a la Galitzia polaca y parte del imperio- de origen humilde: su padre trabaja en la modesta estación de trenes del pueblo y tiene en apariencia algún antepasado judío. A los 12 años ingresa en la escuela de cadetes del ejército imperial y, desde este momento, hará una carrera fulgurante -modelo de obediencia, esfuerzo y disciplina- que va a colocarlo por encima de sus camaradas de origen aristocrático, favorecidos por privilegios derivados de su nacimiento que les otorgaban el derecho de ocupar puestos importantes y ser promovidos a grados altos, independientemente de su capacidad y sus méritos.



A diferencia de estos, Redl sólo deberá su ascenso a sus méritos. Se destaca como un alumno modelo, y más tarde será un soldado modelo y un jefe modelo: el jefe que se

coloca delante de sus hombres y no detrás, el que comparte con ellos los riesgos antes que pensar en privilegios. Su única aspiración es servir al emperador y este compromiso tiene un carácter eminentemente religioso: cree ciegamente en la bondad y la justicia de este último. El emperador es, para él, el amo bueno, “intachable”, el salvador; alguien que quiere a sus hombres según sus méritos y no según su clase de origen. Con esta creencia espera absoluta justicia como recompensa y para esto se impone privaciones y sacrificios.

Así como el religioso busca obtener el amor de Dios, Redl se esfuerza por merecer el amor del emperador. En ambos casos se trata del amor del padre y la historia de este personaje muestra claramente que el sujeto sólo cree merecerlo en la medida en que se priva de gozar. Con Freud se puede advertir que el amor del padre está siempre ligado a una dimensión de sacrificio y esto se explica tomando en cuenta que la protección que se espera del padre es ante todo protección contra el goce en exceso que se podría llegar a experimentar.

En la historia del Redl, el lazo entre la posición paterna y la persona del emperador se plantea desde el inicio de manera explícita: casi niño todavía, cuando acaba de ser admitido como cadete en la escuela militar, es llevado a hacer una elección que será decisiva para su vida y marcará su destino: se le informa de la muerte de su padre -padre que por otra parte nunca aparece en persona en la trama- a la vez que se le autoriza a asistir a su sepelio; pero él rechaza hacerlo porque quiere estar presente en la celebración del emperador que se realiza el mismo día, celebración en la cual éste va a adoptar como sus hijos a todos los alumnos del colegio. Podría decirse que frente al padre real -el suyo, humano, limitado, mortal- opta por el padre absoluto, todopoderoso, infalible.

Esa será una decisión fundamental en su vida, en ella está en juego ya lo que será su traición esencial que explica la lógica que subyace al desenlace de su historia cuando, llegado al grado de coronel y encargado de organizar los servicios de espionaje del estado, es víctima de una conspiración: el estado tiene necesidad de un escándalo, de un traidor, que le permita declarar la guerra a sus vecinos para asegurar su propia unidad. Redl es oficialmente encargado de descubrir a ese traidor o de inventarlo. Para lograrlo, pone toda su disciplina de soldado y su talento de investigador. Pero en su esfuerzo por realizar la investigación hay algo que él no sabe, pese a las pistas que el archiduque -heredero del trono- le da en las conversaciones. Algo que no sabe y que lo asemeja a otro gran investigador cuyo destino fue trágico: Edipo.

Como este, avanza en sus investigaciones sin advertir que el culpable no es otro que él mismo, que es a él a quien tiene que denunciar.

No se trata, sin embargo, de que no sepa en sentido estricto: Redl se sabe culpable a nivel inconsciente y es este saber no sabido lo que lo hará cometer finalmente la falta que justificará su sacrificio. Su culpa esencial es la de todo sujeto que se consagra al padre: ante la imagen incuestionable de este nunca podrá ser digno de su amor, por grande que sea su sacrificio; de tal manera que sólo el sacrificio de su vida entera podrá compensar esa inevitable falta.

Redl es entonces el sujeto perfectamente adecuado para tomar el lugar de chivo expiatorio. Por esto, desde las altas esferas del ejército se decide involucrarlo en un acto de traición colocando en su camino a un joven italiano homosexual, Alfredo Vellochio, ante cuya seducción caerá. Ya desde antes se sospechaba de una presunta homosexualidad por el hecho de interesarse por las mujeres menos que sus colegas de armas. Esto era consecuencia, más que nada, de su absoluta consagración al deber, es decir, al emperador. Así, como Freud lo describió, el hecho de haberse privado del goce -en nombre del amor del padre- se vuelve contra él para cumplirse una vez más la paradoja inherente al superyo: privarse de gozar hace al sujeto más culpable que si gozara.

Puesta en su camino la “carnada”, Redl se deja seducir por el italiano y termina por entregarle informaciones secretas. De este modo se convierte en traidor. ¿Por qué lo hace? ¿Por qué no lo mata cuando tiene la oportunidad de hacerlo al tener clara certeza de quien es ese personaje y le apunta con su pistola? La escena misma en que desiste de jalar el gatillo puede dar la explicación: en ese personaje de algún modo miserable puede ver retratada su propia veledad, su propia cobardía encarnada siempre en una sumisión absoluta a la autoridad.

Ahora bien, ¿en qué consiste la cobardía y la traición fundamentales de Redl? No precisamente en esa revelación de secretos de estado sino en haber renegado de su origen, de sus coordenadas simbólicas: en su afán por ascender en el ejército, Redl buscó borrar las huellas de su historia, llegando incluso a tratar de desligarse completamente de su familia de origen. Todo con el propósito de servir sin fallas al emperador. Así es como se sujetó al amo ideal dándose un padre del que pudiera sentirse orgulloso, un padre que pudiera a su vez darle una imagen él mismo -simbolizada aquí por el uniforme- que “limpiara” toda huella de sus orígenes.

Redl puede considerarse entonces una clara ilustración de lo que Lacan llama la decadencia contemporánea del

Nombre-del-Padre: la falta en su historia de *unnombrar*, de un nombre recibido del padre que le posibilite tomar su lugar de sujeto en el orden simbólico, da lugar al intento renovado –y fracasado- de un *ser nombrado para*, de la búsqueda incesante de un nombramiento, materializado en los grados militares que tratará de obtener. El título o el grado es buscado en el lugar del nombre que falta, de tal manera que aunque él nunca haya aceptado los privilegios de la aristocracia –y que incluso haya corrido el riesgo de oponerse a ellos- sólo actuó de esa manera para alcanzar una nobleza más alta y más legítima todavía que la de los nobles: la que le hubiese otorgado hacerse hijo del emperador. Es fundamentalmente esto lo que no le será perdonado porque a nadie puede serle perdonado ese rechazo radical de su nombre, aun cuando este se realice en nombre del más elevado de los significantes amos. Su pretensión de adquirir de ese modo un nombre incuestionable lo conduce finalmente a la muerte que tendrá que causarse por su propia mano.

Su “traición” al nombre no le será perdonada por la aristocracia y él tampoco se la perdonará en el momento en que la verdad se le presenta abiertamente. Ese será el motivo de su condena final que lo destituye en todos los sentidos. Es así como el origen que lo avergüenza, este origen que se combina con la homosexualidad y el judaísmo, retorna, y el final de la película presenta una de las escenas de suicidio más logradas en la historia del cine que nos muestra como en su fracaso se le hace presente aquello mismo que lo lleva de manera inevitable a la aceptación de su destino.



En la historia de Redl puede apreciarse entonces la lógica implacable del significante amo y, más precisamente, la de la instancia del padre confundido con él. Hay, en el origen de todo sujeto, algo inconfesable –incesto, goce, transgresión- de lo que el padre, como lo concibe Freud, pretende “lavarnos” y protegernos. Es la condición para adquirir el estatuto de sujetos. El carácter de metáfora de la función paterna tal como la concibe Lacan en la primera etapa de su enseñanza tiene la finalidad de permitirnos salir de una posición primordial que es la de objeto, no tanto de deseo sino del goce de la madre: “No es su andrajo, es el ser mismo del hombre el que viene a tomar su lugar entre los desechos donde sus primeros retozos encontraron su cortejo, por cuanto la ley de la simbolización en la que debe entrar su deseo lo prende en su red por la posición de objeto parcial en la que se ofrece al llegar al mundo, a un mundo donde el deseo del Otro hace la ley”⁴.

Pero la metáfora paterna sólo puede asegurar la existencia del sujeto en el plano simbólico, lo que implica que no sostiene esta existencia sino como una construcción significativa, es decir, como una ficción con respecto a lo real. Y este real, rechazado como resto inasimilable por la operación del significante amo, regresa inevitablemente al mismo lugar, ineliminable, de lo imposible de asimilar por lo simbólico. Es así como el “crimen” de Redl –su traición al ejército, el estado y el emperador- que motiva la condena final que lo destituye en todos los sentidos no es sino el retorno de ese real expulsado de lo simbólico por la operación del significante amo, el real de su origen que en el plano imaginario se presenta bajo la forma de su y homosexualidad y su judaísmo rechazados. El final de la película resulta impactante en tanto muestra del fracaso del protagonista, fracaso de su sometimiento radical al significante amo como el camino para obtener el amor del padre-emperador.

Con la maestría de un director extraordinario, *El coronel Redl* ilustra de manera brillante lo que Lacan intentó fundamentar en el plano teórico y en la clínica: la función del padre y el complejo de Edipo son finalmente asimilables al síntoma como retorno de la verdad dicha a medias por el sujeto. Son, por lo tanto, el síntoma por excelencia del sujeto hablante.

¹ J. Lacan: *Le séminaire. Livre 11. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Seuil, Paris, 1973, p. 29.

² J. Lacan: Seminario L'insu qui sait de l'une-bevue s'aile a mourre (inédito). Clase del 14 de diciembre de 1976.

³ *El coronel Redl*. Película de Istvan Szabó, con Kart Maria Brandauer, Jan Niklas, Gudrun Landgrebe y Armin Mueller-Stahl. Hungría, 1985.

⁴ J. Lacan: De una cuestión preliminar a todo tratamiento posible de la psicosis. En *Escritos 2*, Siglo XXI, México, 1995, p. 563.

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 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 give 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.



* drajbok@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 sobreimpírmir 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, intervine 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 comparan, 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. Wbster & 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.

La narrativa de lo no fenomenológico: el reconocimiento de *el Otro* en el cine

Yo, también | Antonio Naharro, Álvaro Pastor | 2009

Mario de la Torre Espinosa

Universidad de Granada

Recibido: 31/05/2014; aceptado: 11/07/2014

Resumen

La película *Yo, también* pone en duda ciertos prejuicios sobre las personas con síndrome de Down. Frente al cuestionamiento continuo de sus competencias, la película aboga por un acercamiento más maduro que refleje lo diverso de su personalidad. Para romper con este paternalismo se hace imprescindible un cambio de paradigma, donde el concepto de reconocimiento de *el Otro* al modo de Lévinas se muestra muy valioso.

Palabras clave: Cine español | Bioética | Alteridad | Emmanuel Lévinas

The narrative of the non-phenomenological issue: recognition of *the Other* in film

Abstract

Some prejudices about people with Down's syndrome are questioned in the film *Yo, también*. Against the continuous questioning of the competences of this people, the film aims for a more mature approach that recognizes the diversity among them. A paradigm shift is needed for breaking with this paternalism. Lévinas's idea of *the Other* is really valuable in this way.

Key Words: Spanish cinema | Bioethics | Otherness | Emmanuel Lévinas

Introducción

El número notable de publicaciones surgidas a partir de mediados de los noventa sobre Bioética y cine sirvió para poner de manifiesto la capacidad de este arte para resaltar los diferentes aspectos éticos presentes en la relación clínica. Ya no nos extraña encontrar ciclos de cine que celebran este bien avenida maridaje, incluso en la universidad, donde se ha convertido además en una útil herramienta pedagógica. La narrativa audiovisual se ha constituido así en un recurso valioso para el análisis bioético, ya que no hay que obviar que, como dice Diego Gracia, la “relación médico-paciente es un proceso narrativo [...] De hecho, la ciencia médica convierte todo «caso» en una «historia», la llamada «historia clínica»” (1991: 52).

El enfoque dado al tema de la discapacidad intelectual por el séptimo arte en España no ha sido todo lo satisfac-

torio que cabría pensar¹. A pesar de que se han producido películas que incluían personajes que encarnaban esta situación, la conversión en símbolo de los mismos -como puede ser el caso de La Niña Chica de *Los santos inocentes* (Mario Camus, 1984)-, su retrato superficial -como el personaje de Ramona en *Vida y Color* (Santiago Taberero, 2005)- o la presencia de una interpretación y un guión llenos de tópicos -el personaje de Valentín en *Canciones de amor en Lolita's Club*, (Vicente Aranda, 2005)- han dado como resultado una caracterización frustrante. Gran parte del problema se debe a haberse llevado a cabo su representación en un tono excesivamente paternalista. Este punto de partida, sumado al abordaje de las historias partiendo de ciertos clichés centrados más en la discapacidad que en la capacidad, ha obstaculizado la consecución de un acercamiento realista. La carencia del rigor necesario para dignificarlos ha desembocado, pues, en la confección de unos retratos excesivamente unidimensionales.

* mtorre@correo.ugr.es

Fue por esto, por el novedoso planteamiento que realizaba de la discapacidad, que el estreno de *Yo, también* (Álvaro Pastor y Antonio Naharro, 2009) fuera recibido con gran agrado. La película, además de por sus valores cinematográficos², fue muy elogiada por el abordaje que efectuaba del personaje protagonista masculino, Daniel -interpretado por Pablo Pineda, popular por haberse convertido en el primer licenciado europeo con síndrome de Down. La historia narra los primeros compases de su vida laboral en los servicios sociales de la administración pública, donde conocerá a Laura, una compañera de trabajo de la que se enamorará. Así arranca la historia de madurez personal de Daniel y de Laura. Ambos tendrán que enfrentarse a los sinsabores de la vida y se apoyarán el uno en el otro para sobrellevarlos. En un tono realista que no rehúsa emplear el humor en diversos pasajes del guión, la película se convierte en un acercamiento bastante veraz y profundo a la sexualidad humana como dimensión del amor, donde el cuestionamiento del principio bioético de autonomía se sitúa en primer plano.

El principio de autonomía

Compartiendo cierto protagonismo con la historia de Daniely Laura aparece la subtrama protagonizada por Pedro y Luisa, dos jóvenes con síndrome de Down que entablan una relación sentimental y que, ante la desaprobación de sus progenitores, desean afianzar su vínculo haciendo el amor. La película, dentro del debate sobre la autonomía, polemiza acerca del concepto de *capacidad*, ya que a la pareja de Pedro y Luisa no se les presupone la misma para llevar a cabo este tipo de decisiones. Esto, de igual forma que es mostrado en pantalla en la ficción, es consecuencia de una visión plana y uniforme en nuestra sociedad sobre este tipo de personas, resultado de una sobreprotección timorata que imposibilita la valoración de estos casos de forma eficaz.

Se muestra fundamental establecer un punto de referencia a la hora de acometer estas valoraciones. A este respecto el *iuspositivismo*³ y el discurso científico⁴, frecuentemente usados en estas disyuntivas, se han mostrado ineficaces a la hora de establecer los límites de actuación, ya que la uniformización de la realidad que suelen acometer dificulta el ejercicio de juicios éticos justos. Se hace imprescindible pues abogar por el discernimiento entre los diversos grados de competencia presentes, valorando y estableciendo un verdadero diálogo con nuestro interlocutor que permita precisar estos niveles.

Así pues, un individuo puede tener habilidades suficientes para defender una determinada decisión, pero no para otras de mayor riesgo. La competencia se basa en una decisión autónoma orientada a una finalidad concreta. La autonomía es un *continuum*, una dimensión teóricamente cuantificable que puede aumentar o disminuir. La competencia en cambio, es dicotómica, categorial: para una decisión concreta se es o no se es competente. (Ramos Montes, 2013: 140)

El grado de autonomía presente en cada caso es el objetivo a determinar, ya que creer que somos totalmente autónomos, o bien absolutamente dependientes, es algo iluso, puesto que lo único que podemos hacer es “aspirar a que nuestras acciones sean *sustancialmente* autónomas” (Gracia, 1989: 184). Con la búsqueda de esta *sustancialidad* como fin se deberá acometer, pues, parte importante de la deliberación ética. Para poder delimitarla correctamente habría que establecer en un estadio inicial un diálogo sincero con nuestro interlocutor, donde se debe partir de su reconocimiento y su validación como tal. Si no se procede de esta manera, nunca tendremos autoridad moral para establecer lo que es justo para el resto de ciudadanos, tengan la capacidad intelectual que tengan, ya que se producirá una cosificación contraria a nuestros principios rectores. La presencia en el cine de estos personajes, y en concreto en películas como la que nos ocupa, sirven de estimable ayuda para descifrar la complejidad a la hora de determinar esta gradación de competencias.

En la película, Laura y Daniel, comprometidos con la angustiada situación que vive la pareja formada por Luisa y Pedro, decidirán ayudarles. Dialogarán con ellos de forma sincera, sin posicionarse desde el comienzo en un nivel superior al de sus interlocutores. Así, una vez entendida la urgencia de su situación, decidirán colaborar en la consumación de su relación. Frente al rechazo de sus familiares por una sobreprotección paternalista -como se deduce de la madre de Luisa, que aún le sigue llamando “mi niña”-, ellos entenderán el deseo real de esta pareja de vivir otra faceta de su relación amorosa.

El reconocimiento del otro

Daniel es un ejemplo de integración. A pesar de las dificultades que su condición como síndrome de Down le podría haber supuesto, es la consciencia plena sobre sus facultades y limitaciones lo que le otorga unas condiciones especiales. La película comienza mostrando sus intervenciones en un acto público como integrante de una mesa

redonda. A través de una puesta en escena de influencia documental por el uso de cámara en mano o desenfocados, Daniel va exponiendo las claves de su dignidad, incidiendo en el peso de la sociedad en estos procesos de integración sociolaboral, “porque aquellas sociedades que dividen y apartan a las minorías son sociedades mutiladas”. Reivindica así una posición dentro del mundo similar a la del resto de ciudadanos y de forma igualitaria: “Aquí no hay ni mujeres, ni negros, ni homosexuales, ni nada. Aquí todos somos personas”.

Este ansia de ser reconocido como persona es el que perseguirá durante toda su vida a Daniel, estableciéndose una lucha dialéctica entre aceptación y rechazo que marcará el devenir de la película. Si bien ha logrado la normalización en el campo académico o laboral, es ahora en el campo afectivo donde se ejercerá una mayor frustración al no poder alcanzar el estatus que desea. Daniel declarará a Laura, por ejemplo, “no quiero ser tu amigo, quiero ser tu novio”. El conflicto se sitúa en un nuevo ámbito: pasa del social al estrictamente personal, afectivo e interpersonal.

La consecución de sus intereses se ve amenazada por el simple hecho de poseer unos rasgos fisonómicos que identifican éste síndrome y que se asocian a una serie de incapacidades. El diagnóstico conlleva automáticamente así un menosprecio de sus aptitudes. Se efectúa una reducción de su personalidad a una serie de tópicos que anula el normal desarrollo de su personalidad. La escena del primer encuentro entre Daniel y Laura sirve como muestra de ello. La infantilización que sufre es desvelada a través del diálogo, cuando Laura, a la que por su formación y experiencia profesional se le presupone ciertas habilidades a la hora de abordar estas situaciones, acude a la imagen estereotipada que sobre ellos se tiene:

LAURA: Hola, ¿te has perdido? Mira, la atención al público está en la delegación provincial. Tienes que ir a Triana. ¿Has venido solo o con tus padres?

A pesar del progresivo conocimiento de Daniel por parte de Laura, ésta reincidirá en este error al acudir al auxilio de Daniel para anudarle los cordones y decirle: “Dile a tu madre que te compre unos zapatos sin cordones”. Este malentendido será resuelto a través de un diálogo. El guión⁵, que huye de previsibles dramatismos, acude al sentido del humor, presente de forma diseminada en todo el filme, para dotar de complejidad a las ideas expuestas. En la escena de la playa, cuando Daniel enumera los rasgos propios del síndrome de Down, aprovecha para bromear acerca del incidente con los cordones:

DANIEL: Yo tengo 34 años y sé atarme los cordones... pues desde los 10.

LAURA: Tienes un morro... tienes un morro, Daniel...
DANIEL: Pues esa es otra característica del síndrome de Down.

Laura, personaje lastrado por un pasado atroz, irá así progresivamente conociendo en profundidad a Daniel. Los traumas causados por su familia le provocaron una suerte de incapacidad emocional que ha obstaculizado sus relaciones interpersonales. La negación que vive hacia este aspecto de su vida, no obstante, será solventando en el último tramo del filme cuando, a raíz de su encuentro con Daniel, constata sus limitaciones y decida resolver sus conflictos íntimos.

Para ello deberá primeramente reconocerse en los demás, salir de su ensimismamiento⁶. El primer momento de giro en la historia a este respecto se produce cuando vemos a Laura mirándose al espejo y simulando sobre su rostro los rasgos faciales de los síndrome de Down (foto 1). Se produce aquí, mediante un primer plano que recoge su reflejo, un paso de la compasión a la comprensión, una maduración en su concepción de Daniel como persona plena que le ayudará a entender sus propios problemas.



Es a este respecto muy reveladora la idea de *el Otro* de Emmanuel Lévinas. Aunque puede parecer paradójico, si bien el cine se muestra en imágenes, esta película ayuda a la comprensión profunda de estas personas más allá de su aspecto exterior sensible, ya que a través de las estrategias discursivas empleadas en la construcción de la historia se desmontan una serie de prejuicios. El *algo* deviene así en *alguien*, es decir, *lo Otro* deviene en *el Otro* (Mària Serrano, 1997: 23). Se produce una personificación de Daniel, diluyendo los límites que marcan la alteridad, evitando cualquier tratamiento reductor de la personalidad humana. Estaríamos acercándonos a la noción del *rostro* de Lévinas, que no incluye únicamente lo perceptible por los sentidos. Se trata de una visión no fenomenológica de la persona, que busca incidir sobre la dimensión más profunda de la identidad humana, trascendiendo para ello dicha percepción.

Pienso, más bien, que el acceso al rostro es de entrada ético. Cuando usted ve una nariz, unos ojos, una frente, un mentón, y puede usted describirlos, entonces usted se vuelve hacia el otro como hacia un objeto. (Lévinas, 1982: 71)

El cine, que se vale de su valor iconográfico para poner de relieve estas ideas, emplea mecanismos como la emoción para develar lo que no se ve, lo que huye de la contención (Lévinas, 1971: 207). La pluralidad semiótica del séptimo arte posibilita este logro. De igual manera que el “ojo no ve la luz, sino el objeto

que hay en luz” (ibíd: 203), en el cine el director no debe ver lo que hay en plano, sino trascenderlo para encontrar el auténtico rostro y establecer un diálogo veraz. Se trataría de partir de la mimesis para trascender la imagen sensorial. El cine se convierte así en representación, en “refiguración de la realidad, no realidad en sí” (Lukács, 1963: 175), que huye de la imagen como mero reflejo de la realidad para resaltar los elementos necesarios para que se produzca una comprensión real de *el Otro*.

Referencias

- Calvo, A.G. (2008) *Palabras: diez entrevistas en corto*. Madrid: Comunidad de Madrid.
- Catsoulis, J. (2010) “An odd-couple friendship”. *The New York Times*, 18 de Noviembre. <http://www.nytimes.com>
- Etxeberria, X. (2002) *Temas básicos de ética*. Bilbao: Desclée De Brouwer.
- Gracia, D. (1989) *Fundamentos de Bioética*. Madrid: Triacastela, 2007.
- Gracia, D. (1991) *Procedimientos de decisión en ética clínica*. Madrid: Triacastela, 2007.
- Gracia, D. (2003) “Presentación”. En: Leino-Kilpi, H. [et. al.] *Aspectos éticos en la práctica de la enfermería: autonomía, privacidad y consentimiento informado en cinco países europeos*. Madrid: Asociación de Bioética fundamental y clínica, pp. 13-16.
- Jonsen, A.R.; Siegler, M., y Winslade, W.J. (2002) *Ética clínica: aproximación práctica a la toma de decisiones éticas en la medicina clínica*. Barcelona: Ariel, 2005.
- Lévinas, E. (1971) *Totalidad e infinito: ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca: Sígueme, 2002.
- Lévinas, E. (1982) *Ética e infinito*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2000.
- Lukács, G. (1963) *Estética: la peculiaridad de lo estético*. Barcelona, México DF: Grijalbo, 1967.
- Mària Serrano, J.F. (1997) *E. Lévinas: entre el deseo de pan y el deseo de Dios*. Sant Cugat del Vallès (Barcelona): Institut de Teologia Fonamental.
- Morin, E. (1958) *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós, 2001.
- Orgando Díaz, B. (2010) *El cine como herramienta docente en bioética y tanatología*. Madrid: Universidad Complutense.
- Ramos Montes, J. (2013) “Introducción a la perspectiva ética: principios prima facie, vulnerabilidad y competencia. Hacia una práctica de la salud mental basada en hechos y valores.” En VV.AA. *Ética y modelos de atención a las personas con trastorno mental grave*. Madrid: Universidad Pontificia de Comillas, Fundación Juan Ciudad, pp. 135- 160.

¹ Esta tendencia es aplicable al resto del mundo, como se puede ver en esta crítica de *The New York Times* sobre la película *Yo, también*: “Fiction films with disability as a central theme (especially those that feature disabled actors) are not only tricky to assemble but also minefields to critique. Praise can sound patronizing and criticism cruel, the disability casting a bulletproof cloak of political correctness around the entire project” (Catsoulis, 2010)

² Como indicador de este éxito, el hecho de que en su estreno, en el Festival de San Sebastián, se llevara dos importantes galardones que confirmaban que el acercamiento a los personajes había sido muy apreciado: Concha de Plata a la mejor actriz y al mejor actor. A esto habría que sumar dos premios Goya de la Academia de Cine Español a la mejor canción y a la mejor interpretación protagonista femenina. A eso hay que sumar la buena acogida de la audiencia en festivales, como muestra la consecución del premio del público en un festival tan especializado y selecto como Rotterdam.

³ Si bien la “ley a menudo recurre a los términos «competencia» e «incompetencia» para indicar si las personas tienen o no la capacidad jurídica para hacer elecciones personales, como por ejemplo administrar sus finanzas o tomar decisiones que afectan a su asistencia sanitaria” (Jonsen, Siegler y Winslade, 2002: 102), ello no constituye ninguna garantía de que se haga de forma correcta. Será la interpretación de la ley, y no la simple aplicación de la misma, la que se halle en el centro del debate ético sobre la autonomía.

⁴ “Es una utopía pensar que el beneficio lo puede determinar de modo universal y unívoco la ciencia, en este caso la ciencia médica. Eso no sucede más que cuando se simplifican las cosas de un modo que al final acaba viéndose como excesivo e inaceptable” (Gracia, 2003: 15).

⁵ La relación de Antonio Naharro con su hermana Lourdes, síndrome de Down, ha resultado fundamental para lograr un acercamiento serio. Tras actuar en algunos cortometrajes de Álvaro Pastor, comienza a codirigir con él. Un punto de inflexión en su trayectoria

conjunta se produce con el estreno de su exitoso trabajo *Uno más, uno menos* (2002), en el que en tono de *no-ficción* narran la historia de una periodista que registra el día a día de Lourdes Naharro, quien se interpreta a sí misma sumida en una serie de situaciones, ficticias en gran parte, que dotan de gran realismo al cortometraje: “Nos gusta mezclar a personas reales con actores, ponemos imágenes de otros documentales... todo para dar más veracidad a la propuesta. Es la manera más correcta de poder construir sobre la realidad.” (Calvo, 2008: 61).

⁶ Como veremos en el texto a continuación, según Emmanuel Lévinas Laura no realizaría un ejercicio de adopción de responsabilidades con respecto Daniel de forma gratuita, ya que su toma de conciencia sobre la situación le revela estados anómalos de su propia personalidad. En este viaje que emprende, su *yo* busca siempre el retorno al plácido hogar, tal cual Ulises (Lévinas, 1971: 280). La relación intersubjetiva, en cambio, siempre será asimétrica en la ética *levinasiana*.

Pierrepoint: El verdugo y la posición del analista

The Last Hangman | Adrian Shergold | 2005

Alejandro Ariel*

Fundación Estilos

Recibido: 31/05/2014; aceptado: 11/07/2014

Resumen

La Conferencia dictada por Alejandro Ariel el 16 de Octubre de 2013 en la Facultad de Psicología de la Universidad de Buenos Aires, en el marco de la Semana de Ética y Cine, toma como base al film *El último verdugo*, para indagar distintas cuestiones a partir de un interrogante articulador: ¿qué es matar? Ariel arriesga una hipótesis: matar quizás sea atarse a un acto que hace ya imposible la desaparición de la vida del otro en uno. A lo largo del análisis acerca del devenir del personaje de Pierrepoint, el verdugo al que hace alusión el título del film, surgen contrapuntos entre la legitimidad y la ley, la escritura y la ley, y el acto de matar. Pierrepoint, en tanto verdugo del Estado inglés, va señalando distintos aspectos de su trabajo que permiten distinguir entre un asesinato y una ejecución, ya que esta última representa para él un mecanismo técnico de la Justicia, y se realiza sin crueldad ni alevosía. Sin embargo, ¿es posible quitar una vida y no verse afectado? Cuando llegan a producirse fallas del Estado (en relación al exceso de la cantidad de ejecuciones, y la posibilidad de matar a un inocente, es decir, que haya una falla de la justicia) y, sobre todo, fallas del sujeto en la abstinencia de su tarea (cuando en su última ejecución no se ubica como verdugo sino como amigo), vemos cómo termina la dimensión subjetiva de esa posición que le permitía trabajar de verdugo para el Estado.

Palabras clave: responsabilidad | muerte | verdugo | abstinencia

Pierrepoint: The executioner and the analyst's position

Abstract

Within the framework of Ethics and Film Week, Alejandro Ariel gave a Conference on October 16, 2013, at the Faculty of Psychology of the University of Buenos Aires, basing it on the film *The Last Hangman*, to investigate different matters stemming from an articulating question: what is killing? Ariel ventures a hypothesis: killing may mean tying oneself to an act that renders impossible the disappearance of the life of the other in oneself. Throughout the analysis regarding the future of Pierrepoint, the hangman to which the title of the film alludes, counterpoints arise between legitimacy and the law, between writing and the law and between the act of killing. Pierrepoint, while being hangman for the English State, points out different aspects of his work which make it possible to differentiate murder from execution, especially so as the latter for him represents a technical mechanism of Justice, and it is carried out without cruelty or premeditation. However, is it possible to take a life and not be affected? When flaws in the State system are produced (regarding the excessive number of executions and the possibility of killing an innocent person, in other words a flaw of Justice) and, most especially, flaws of the subject in the abstinence/renunciation of his task (when in his last execution he places himself not in the position of executioner but that of a friend), we see how the subjective dimension of this position, which allowed him to work as a State executioner, ends.

Key Words: responsibility | death | hangman | abstinence.

Pentonville Prison London, 1932

“Bien... por razones que comprenderán enseguida... nada de lo que vean o escuchen aquí podrá ser de dominio público.”

Juan Jorge Michel Fariña: tengo el gusto de presentarles al Dr. Alejandro Ariel a quien tanto han leído, han citado y a quién hoy tenemos el privilegio de escuchar personalmente en esta sala. Voy a hacer una muy breve introducción a propósito de la coincidencia de una serie

de estrenos cinematográficos en la que se inscribe evidentemente la película que Ariel va a comentar hoy aquí. Se trata de dos películas: una se llama *Wakolda*, de Lucía Puenzo, y la otra se llama *Hannah Arendt*, de Margarethe Von Trotta; ambas tienen como dato curioso la presencia de escenas ambientadas en la Argentina de 1960. En una de ellas Hannah Arendt, judía alemana refugiada en los Estados Unidos, lee en el New York Times la noticia del secuestro de Eichmann en Buenos Aires por un comando del Mossad y su traslado a Jerusalén para ser juzgado. En

* aariel@fibertel.com.ar

la otra película, *Wakolda*, es Josef Mengele, escondido en un pueblito del sur de la Argentina, quien lee en el diario local la misma noticia. La simetría de las escenas nos remite a las discusiones sobre Eichmann y la responsabilidad renovadas a la luz del 40 aniversario de la experiencia de Stanley Milgram, cuestiones que retornan inesperadamente a través de dos escenarios cinematográficos. Estamos por lo tanto ante un tema de trascendencia teórica y de actualidad. Recordemos que la cuestión de un gris funcionario como Eichmann cometiendo atrocidades fue la que dio lugar a la tesis de la banalidad del mal por parte de Hannah Arendt, tesis que retorna en la elección que ha hecho Alejandro Ariel para la película de esta noche.

Originalmente teníamos pensado discutir otro film, una película que también tenía ecos de los nombres del nazismo y la memoria de lo innumerable -la película se llama *Le prénom El nombre*, pero en mitad de la planificación el propio Ariel nos propuso virar hacia este film que sin duda tiene una potencia mucho mayor a la de la versión en clave de tragicomedia que habíamos previsto originalmente. No obstante sugerimos que la película *El nombre* funcionara a manera de subtexto de la conferencia que va a dictar Ariel sobre *Pierrepont, el último verdugo*. Arrancamos entonces proyectando los primeros cuatro minutos de la película de manera de crear clima de cine en la sala y ambientarnos para dar pie al inicio de la conferencia.

“Bien... por razones que comprenderán enseguida... nada de lo que vean o escuchen aquí podrá ser de dominio público. Caballeros este trabajo siempre ha sido, y siempre será de los secretos mejor guardados. Primeramente, el prisionero pasa por este pasillo. -¿Y eso? Está bien pensado, ¿eh? Ganchos para que cuelguen sus abrigos que luego no necesitarán. Mantengamos la calma. Bien, esta es la entrada. Con sus percheros. Entonces, por esta puerta la celda. Es la única de este tipo en esta cárcel. Este cuarto será su casa durante tres domingos como mínimo. Por ley. Aquí el prisionero come duerme y espera. Esperará a que una linda mañana, a las 9 en punto ustedes aparezcan por esa puerta. Cuando lo hagan él estará sentado aquí. Ustedes se acercan, él se levantará instintivamente se dará la vuelta y se pondrá cara a cara. Creerá que lo llevan al patio exterior. Ahí, caballeros, es cuando lo sorprenderán en pocos segundos, deben agarrarle su mano izquierda lo otra, esposarla y lo dirigen hacia allá. Estará confundido. Y desorientado. Pero no asustado él sabe lo que hay por ahí. Un pasillo hacia el patio. Con una pared enfrente. Con los percheros del señor Skyes. Señor Cooper, ¿hace el favor de abrir la puerta, por favor? ¿Qué hacemos? Aprovechamos el momento. Lo llevamos dentro

antes de que pueda recuperarse del shock... antes de que pueda resistirse y antes de que comprenda qué es lo que está pasando. Nada de prolongar la agonía. Ni la de él ni la de ustedes. Mientras más pese, más corta debe ser la caída. Lo mismo si tiene un cuello delgado. Si lo hacen mal, le cortarán la cabeza. *Pierrepont* Hombre, 24 años, 5'6 pies y 160 libras de peso con ropa. -¿empleo? Obrero. Un cuello bien fuerte. La tabla dice que 6'3 pies, yo le daría 6'11. Igual que yo. Bien. Muy bien.”

Le damos la palabra a nuestro invitado, el profesor Alejandro Ariel, a quien recibimos con un aplauso.

Alejandro Ariel: Muchas gracias por la invitación, que se va renovando yo les diría que se va renovando, como se van renovando mis ganas de venir. Lo cual está bueno. Está bueno hacerlo en relación a una película, está bueno en relación a pensar algunas cosas. Les cuento algo antes de empezar. Hoy le mande un mensaje a Dora Serué consultándole cuál era exactamente el nombre de la asignatura. Ella me confirmó: *Psicología, Ética y Derechos Humanos*. Quería saber bien cuál era el nombre, porque una de las cosas que me pasó en relación a la película, y al trabajo sobre la película es entender, después de 35 años de analista, por primera vez cómo pensar los Derechos Humanos desde una perspectiva freudiana. Es la primera vez. Siempre los he pensado sin ninguna vacilación, ideológicamente, siempre he pensado las cuestiones éticas, pero naturalmente los Derechos Humanos para mí eran una cuestión ideológica y de principios. Hoy al terminar lo que les voy a contar de la película, les voy a proponer una manera de pensar los Derechos Humanos, que obviamente no excluye la ideología, pero que es absolutamente freudiana. Espero poder llegar a eso, que para mí fue lo más importante.

Me interesa hacer con ustedes un recorrido apoyado en el recorrido mismo. Creo que todos ustedes vieron la película, o por lo menos casi todos. Así que voy a hacer una introducción, voy a proponer luego un recorrido por la película situando algunos acentos que me interesan, y reservaré un breve final en relación a lo que acabo de adelantarles.

Se creería que *matar un hombre es desprenderse de él*. Uno lo mata y se desprende de él. Y uno puede desprenderse de aquel que ha matado por venganza, por odio -no es lo mismo el odio que la venganza- por amor, por lealtad a una causa, o bien se puede matar siguiendo una orden. Las causas por las cuales se puede matar y desprenderse del otro pueden ser variadas, como puede ser variada la implicación en su acto del sujeto que mata. No es lo mismo matar recibiendo una orden que matar efecto

de la emoción violenta. No es lo mismo matar aceptando lo que hay que hacer como Pierrepont, a matar como un pasaje al acto. Pero ¿qué es matar? ¿Ustedes se preguntaron qué es matar? Esa pregunta tan sencilla de repente se me transformó en un mundo. ¿Qué es matar? Y digo qué es matar, más allá de las implicaciones psicológicas para cada uno, ya que voy a tratar de ir más allá de esas implicaciones psicológicas. Y además algo que no voy a desarrollar hoy, y que sería interesante tratar alguna vez, ¿qué es matar antes del fin del Edipo? ¿Qué es matar luego del fin del Edipo? Y ¿qué es matar luego de la mayoría de edad? Son tres circunstancias donde matar es verdaderamente diferente. Porque uno podría decir que matar parece una responsabilidad o bien una irresponsabilidad.

Entonces aquí va mi primera propuesta: *quizás matar sea atarse a un acto que hace ya imposible la desaparición de la vida de otro en uno*. Se los repito porque me interesa muy mucho: matar quizás sea atarse a un acto que hace ya imposible la desaparición de la vida del otro en uno. La supresión de una vida hace imposible su desaparición en uno. Es decir lo vivo, “lo vivo”, en el campo del Otro es el objeto con que me intereso, yo me intereso por otro que es el soporte del objeto con el que me intereso. En ese sentido si yo mato a ese soporte, será imposible la desaparición de ese objeto, con que yo sostenía a ese soporte, será imposible la desaparición en mí. Es como si dijéramos matar es el revés del duelo, pero se lo dejo para que lo piensen, ¿matar es el revés del duelo? Lo vivo es el objeto que fui. El objeto que fui puede estar transferido a un hombre, puede estar transferido a un objeto -mi café- puede estar transferido a una idea, puede estar transferido a un animal. Mi acto, si no es un juego -y un juego lo es de niños, que juegan a matarse y a morirse-. Mi acto puede ser una ejecución, *mi acto de matar puede ser una ejecución o un asesinato*. ¿Cuál es la diferencia entre una ejecución y un asesinato? La ejecución es la muerte que se hace con justicia esta es una definición de diccionario. El asesinato es una muerte que se realiza, se lleva a cabo, con ilegalidad y alevosía por fuera de la justicia. Ambas terminan con el soporte de *lo vivo*, yo mato, pero no termino con lo vivo de la pulsión que eso soportaba. Quizás sea por eso que no se padece el matar una cucaracha o un pollo o una vaca, a algunos sí, o una rozagante planta de lechuga. Pero parece ser que si lo vivo es humano las cosas son distintas.

Acá me detengo un momento y repito la primera fórmula, que es la que me interesa situar: *matar quizás sea atarse a un acto que hace ya imposible la desaparición de la vida del otro en uno*. Acá me voy a meter con una diferencia que me parece central, que es la diferencia entre lo legítimo

y lo legal. ¿Qué son los mandamientos? Yo en una época cuando era muy ateo creía que los mandamientos eran leyes. Cuando fui comprendiendo la dimensión que esa escritura tenía, me di cuenta que los mandamientos son orientativos para el hombre. Un mandamiento dice “no matarás”, no hay ninguna ley que diga no matarás. ¿Ustedes entienden la diferencia? La ley dice: si matas, serás castigado. Pero la ley no dice no matarás, es el mandamiento el que dice no matarás. Es decir el mandamiento del no matarás le da legitimidad a la legalidad de la ley que castiga el crimen. En uno hay orientación para el sujeto, en la otra hay una sanción para un crimen cometido, es decir un castigo. La escritura dice “no matarás” la ley dice a quien matare le corresponderá lo que le corresponda. Ahora bien, entre la orientación y la ley nos perdemos en las guerras siempre los hombres.

Demos un paso más. El primero era ¿qué es matar? El segundo es ¿qué implica la vida del otro en uno? ¿Qué implica la vida de ustedes en mí? Y digo qué implica además de lo moral, además de lo superyoico, además de lo esencial para la cultura y lo social. La vida del otro -esto es tremendo y chocante- *la vida del otro en uno es la transferencia*. Les voy a explicar qué es lo que quiero decir con esto. La transferencia del objeto que yo soy en el campo del lenguaje en tanto nombrado, *la transferencia del objeto que soy en el campo del lenguaje según los nombres que me han tocado en suerte y en la temporalidad familiar de mi lengua*. Esta frase que parece tan difícil van a ver que no lo es. La transferencia del objeto que soy, eso que yo me intereso, en tanto me intereso por ese objeto que soy, me intereso a transferirlo en ustedes. ¿En qué campo? En un campo que es de lenguaje. Y según los nombres que me han tocado en suerte. Acá es donde voy a introducir la dimensión del nombre y la otra película. Yo pensaba no es lo mismo llamarse *Adolf* que *Adolfo*. Si este francés le hubiera puesto Adolfo al hijo no pasaba nada, ¿pero Adolf? Era Adolf Hitler. Fíjense que ni siquiera eso resiste la traducción. No es lo mismo llamarse *Juan Domingo* que llamarse Juan Domingo en francés o en alemán. ¿Qué quiere decir? Quiere decir que hay una temporalidad familiar de mi lengua que define los nombres, que define el nombrar. Si ejecutar es matar con justicia, nuestro personaje Pierrepont mata con justicia, pues es la justicia quien lo inviste para matar. Esa escena que ustedes ven, es la justicia quien lo inviste para matar. Y acá otra frase que me interesa que retengan: *la ley de los hombres se deslegitima aquí de la orientación de la sagrada escritura*. La ley misma de los hombres, antes de la abolición de la pena de muerte, la ley de los hombres se deslegitima aquí de la

orientación de la sagrada escritura. El Estado deslegitima, se deslegitima en relación a la sagrada escritura. Y esto es tan interesante que lo es aún en la ley del Talión. Yo durante muchos años pensé que “el ojo por ojo y diente por diente” era que si a mí me sacaban un ojo, yo tenía que ir y sacarle un ojo al que me lo sacó a mí. Pero no. No es así. Eso es una mala lectura. De lo que se trata en el viejo testamento el “ojo por ojo, diente por diente” es Dios el que castiga retirando un ojo a aquel quien sacó un ojo. En el nuevo testamento es más misericordioso. Pero no es el hombre quien toma el ojo o el diente, sino Dios. Lo cual deslegitima la venganza y la muerte, porque en nombre del “ojo por ojo, y diente por diente” se puede matar en relación a lo divino.

El sujeto, en la película, queda afuera de su acto. Acá el deber y el deseo, el Estado y la pasión por lo que él hacía porque verdaderamente lo hacía con pasión, por distintas razones que iremos viendo- el deber y el deseo, el Estado y la pasión se juntan. Hasta que en determinado momento dejan de estar juntos y ahí se produce lo que se produce. Lo mismo que Antígona Todo esto revela que la estructura de lo imposible en el derecho, que en la estructura del derecho le es imposible para dar cuenta del sujeto. Voy a decirlo con las palabras de antes: *lo imposible se presenta cuando la escritura y la ley se enfrentan*. En ese sentido primera cuestión: el campo de la ética compete entonces a un campo de soledad, no es social la ética. De temible soledad. El campo de la ética compete a un campo de un acto sin otro, donde uno está a solas con su deseo. De un sujeto sin amparo del Estado o la familia. El campo de la ética compete a un sujeto sin amparo del Estado o la familia. Ese campo de la ética está afortunadamente entrelazado al campo moral. Los Derechos Humanos se tejen de este entrelazado. Es el entrelazado entre la moral y la ética lo que da los Derechos Humanos. Y cuando este entrelazado entre la moral y la ética se desteje, se rompe, se rompen los Derechos Humanos y se abre paso a tres o cuatro cosas. La primera: una ética trágica. Es decir en ese campo de la ética, cuando se desteje la moral y la ética, la ética es trágica: hay que morir por. O bien se abre paso, cuando se desteje, a la culpabilidad moral frente al deseo. Se siente culpa por el deseo que se tiene. O bien y esta es la tercera posibilidad, cuando se rompe, se desteje esa relación entre moral y ética, que son los Derechos Humanos, se da lugar a una variante perversa y pedagógica que fetichiza el deseo en un goce posible del poder. Una variante perversa y pedagógica porque la variante perversa del Estado es siempre pedagógica- que lo que hace es producir un goce posible del poder. Lo fetichiza en determinados rituales,

en determinadas ordenes. En fin matar, en su acepción real, no admite equívocos. Ahora si matar es una cuestión de nombre, si los admite, uno puede decir infinidad de ellos. Por ejemplo Maradona diría “matar la pelota”. Diría yo: “matar un auditorio”. Matar una mujer. Matar un recuerdo. Cuando el acto se dice en la lengua, abre la dimensión del equívoco. Quiere decir entonces que hay palabras coaguladas como símbolos en la cultura. El Adolf de la película “El nombre” es un símbolo. Para todos él iba a ponerle a su hijo el nombre de un asesino. Son palabras difíciles de equivocar en su temporalidad congelada, las hay. *Ford Falcon* llegó a ser una de ellas. Segunda cuestión es que hay palabras que ligadas al acto no admiten equívocos. Cuando alguien mata debe pagar por eso. O sea quizás podamos pasar un poco a la película. Les pido que me acompañen un rato.

Se nos dice que ser verdugo es uno de los secretos mejor guardados. En ese sentido, investigando un poco, en el medioevo, se encapuchaba no sólo al ajusticiado sino también al verdugo; es más, la máscara social que ha llegado a nuestras épocas es el verdugo encapuchado. ¿Por qué la capucha? Porque puede ser cualquiera. La capucha permite que algo del cualquiera pueda ser verdugo. Ustedes dirán es una cuestión de ganas. Pero si es cualquiera no es ninguno. Fíjense que una de las cosas que vamos a ir persiguiendo en la película y que lleva a la destrucción no solo de este hombre, sino al mismo tiempo de la pena capital es, que eso con que empieza “es uno de los secretos mejor guardados” se empieza a diseccionar en esa mesa de operaciones que es el poder de la prensa. Se nos dice “se debe desorientar rápidamente para no prolongar su agonía ni la de ustedes.” No prolongar la agonía ni del que va a morir, ni del que va a matar. ¿Cuál es la agonía del que va a matar? Lo veremos aparecer sobre el final de la película. Cuando él tiene que asesinar, porque ahí ya no es ejecutar: se trata de su amigo. Y por último se nos dice que la rapidez excluye la crueldad y la alevosía. O sea si el tipo se muere rápido, no hay crueldad, no hay alevosía, no hay asesinato, hay ejecución. Hay un mecanismo técnico que es el que Pierrepoint va a ir desarrollando y perfeccionando. Nuestro personaje tanto es cualquiera que es un obrero no muy respetado que hace reír en la taberna. Además quiere invitar a salir a la que va a ser su mujer y no sabe cómo hacerlo. O sea hace reír, es torpe, puede ser cualquiera. Recibe una carta al servicio de su majestad, como el padre, y la madre se enoja, le augura un mal final, y le dice “nada vas a traer de afuera.” Pero este hombre ya se había decidido. Se había decidido. Fíjense que hay un pequeño detalle al principio que es crucial. Él va a ser nombrado

ayudante. Ayudante del verdugo. Y él se decepciona un poco dice “uy, voy a ser apenas ayudante.” Se decepciona. En esa primer noche de espera, en esa decepción, pasa algo que es fundamental. El otro le habla del criminal, el otro que estaba ahí imagina fantasmáticamente cómo estaría el criminal esperando su última hora. Cuando imagina, cuando se hace la película de cómo estaría viviendo esas últimas horas el criminal, lo que va a producir Pierrepoint le dice que él no quiere pensar en nada de eso. No quiere imaginar. No quiere fantasmaticar que si lo hace, no podría ejecutarlo. Entonces todo eso que el verdugo designado va a imaginar, a fantasmaticar es lo que le va a impedir al día siguiente concretar su acto. Ustedes vieron que el tipo lo va a matar y se detiene, no puede. Pierrepoint toma el mando de la escena y finalmente lo ejecuta. No hay diferencia entre lo que imagina el primer verdugo, él que va a desistir de su operación; no hay diferencia entre eso que imagina y lo que imagina cada uno de ustedes en una mala noche, cuando imaginan cómo estará sufriendo el otro, cuando imaginan como estará de mal el otro, cuando imaginan como estará de bien el otro, cuando fantasmatican. Esa dimensión del gasto de energía que tiene la fantasmaticación de lo que todavía no ha devenido acto, ese gasto de energía impide el acto. De hecho es brutal, en la película es brutal, el tipo lo va a matar y no puede matarlo. El verdugo designado no puede hacerlo, el preso reza, pide a Dios por favor que se apiade, no puede hacerlo. Pierrepoint se hace cargo de la situación. “Espere espere” le dicen. Él no espera, le tapa la mirada, lo encapucha, lo ejecuta y se va. Acá aparece una primera reflexión fuerte del verdugo que había renunciado a hacerlo y a su acto. Dice: “acabamos de matar un hombre sin más.” No, le responde Pierrepoint, con una convicción admirable. “Ahora volvemos a ser nosotros, los de ayer; no fuimos nosotros los que matamos a ese hombre.” El que desiste de ser verdugo le dice que él no. Él no. Le devuelve el dinero. No lo quiere. Él no hizo el trabajo.



A esta altura yo me pregunto, ¿qué es la regla de abstinencia? ¿Quién analiza? ¿El que dejas afuera? ¿Quién

entra? ¿Quién escucha si verdaderamente hay abstinencia? La abstinencia ¿no es la abstinencia de los fantasmas que al otro verdugo le impiden su acto? Encima me permito una ironía y digo “y es por dinero también.” Nos podemos preguntar con respecto a Pierrepoint, en fin espero que tengan humor. ¿Por qué lo hace? Él se va a preguntar esto después. ¿Será por dinero? ¿Será por el padre? Nos enteramos después que el padre había sido verdugo también. ¿Será por el Estado? Pierrepoint vuelve a casa, la madre le da de comer, él anota, escribe en un libro: la fecha, la ejecución y el dinero que gana. Es muy ordenado. Y ahí empieza a producirse algo muy interesante. Él imagina ya a su mujer. Pasan las ejecuciones, gana dinero, se casa. Ella, su mujer, va a saber, un día ¿qué hace? Como todas las mujeres, revisa, espía. Va a saber, revisa sus libros mientras él se va. Se entera, pero a diferencia de la mayoría de los casos nada dice. Ella oculta ese secreto. Se hace solidaria de ese secreto. Decide no decirle nada. Y cuando le preguntan donde ella trabajaba: “¿y tu marido, donde fue?” Ella responde: “se fue por negocios personales.” Un día ella está mirando el periódico y ve que van a ajusticiar a una mujer, el marido se va le cuentan lo que hizo la asesina, ella llora, pide por Dios, ruega a Dios. Se ve a su mujer mirando el reloj a la hora de la ejecución Y él la ejecuta. Y esta vez aparece la primera alabanza. Lo alaban por la rapidez: 14 segundos y medio: no hay verdugo más veloz. Este “no hay más veloz” va a introducir un elemento que va a ser crucial en la película. Su ayudante le pregunta: “¿qué dijo? ¿qué dijo la mujer? ¿qué te dijo cuando iba a morir? Me hace acordar cuando Calígula le pregunta al sabio, al que se acaba de suicidar en la película *Calígula*, “¿Qué se siente? ¿Qué se siente?” Estaba por morir, el sabio lo mira y le dice “es un sueño.” Le pregunta su ayudante ¿qué dijo la mujer? Y Pierrepoint le contesta: “Eso no tiene que ver conmigo ni con nadie. Es a solas con el verdugo, y el verdugo quedó ahí adentro, no sale. Sola ya con Dios.” Es decir él nunca se mezcla con quien queda afuera. Y acá hay una pregunta que vale la pena que todos nos hagamos: ¿es posible quitar una vida y no ser afectados por ello? Yo alguna vez lo pensaba al revés, con otra pregunta, por algún episodio que me toco vivir, si era posible atender a un asesino. Fue un episodio de lo más difícil e interesante que me toco vivir hace muchos años. Pero acá la pregunta es ¿es posible quitar una vida y no verse afectado? Detalle. Detalle pero precioso. Mientras él desnuda a la mujer que acaba de ejecutar, con la concha muerta y el rostro tapado, porque es así, es la concha muerta y el rostro tapado dice: “no soy yo quien les quita la vida.” Esa mujer esta desnuda, ya sin cara y colgando.

Él la baja, la lava y dice que es el gobierno quien manda la ejecución. Que a él no le importa lo que han hecho, no le incumbe lo que han hecho. Nuevamente a uno se le aparece la abstinencia. Me acordaba una vez un paciente que hace muchos años me rompió la cabeza mal. Un tipo dueño de una fábrica, con mujer, hijos, venía por problemas medianamente neuróticos y comunes. Luego de un año y medio de tratamiento, dos, me llama por teléfono desde la calle, yo estoy en mi consultorio y me dice: “le voy a contar la verdadera razón por la cual yo lo fui a ver. Estoy con una nenita de 9 años en mi coche, quiero violarla, y quiero que usted me ayude a no tener miedo de lo que me pueda pasar con el padre de la nena.” Yo escuche eso y quedé así. No me acuerdo qué le dije, yo pensé lo denuncié, no lo denuncié, cómo paro esto, ¿tengo que pararlo? ¿no tengo que pararlo? Si ustedes están trabajando esto es porque pasan cosas de verdad. Porque hay decisiones de verdad que hay que tomar.



Pierrepoint dice: “no me importa lo que han hecho, no me incumbe” la cubre piadosamente. Luego de cubrirla le mira el rostro ¿y qué ve? Impresionante. Ve la perfección del trabajo. Dice: “con este golpe se murió rápido. Fue entre la segunda y tercera vértebra, muy rápido. No sufren. Es instantáneo. Lo hago por ellos.” Ahí le preguntan “¿Por qué no se ocupan de esto los de la morgue? ¿Por qué no se hacen cargo del cadáver los de la morgue?” Entonces el tipo dice: “porque no cuidarían de ella. Ella ya pagó. Ella ya pagó su precio. Ahora ya es inocente.” Es decir pagó con la vida, pero él no se ata al criminal que ejecuta,

él no se ata a ese criminal. Una vez que pagó, pagó con la vida, es inocente. Es un admirable humanismo, en un punto. Ahora me pregunto si todo esto dudo un poco en decirlo- si todo esto no es una admirable perversión de la función pública en desmedro del sujeto. Si la función pública que es la que ordena el asesinato, finalmente no es una perversión de la función pública en desmedro del sujeto. Y que tiene que encontrar un sujeto operativo para esa función pública.

Muy bien. Aflojemos un poco. El tipo va al café a divertirse con su amigo Tish, bromean, cantan, aparece una mina que al amigo le gusta. Los ve coger después. Abrevio un poco. Él sabe allí que esa mujer arruinará a su amigo. La mirada que tiene el actor, en el momento de mirarlo a su amigo con el que canta y a esta mujer, es increíble, si ustedes se detienen en esa mirada, él sabe lo que va a pasar. La secuencia es genial, porque inmediatamente que aparece la secuencia de él con su amigo y la mujer, aparece la secuencia de que van a ajusticiar a un preso por matar a su novia. Pasa de mirarlos a ellos dos juntos, y la siguiente escena van a ajusticiar a un preso por matar a su novia. La película tiene muchísimos bordes y me dieron ganas de contárselas para ir situándolos. Este señor que había matado a su novia se intentó suicidar. Quiere morir. Luego de matar a su novia, al tipo no le bastó, no pudo desatarse de eso de lo cual se había desprendido y quiere suicidarse, tiene que matarse a sí mismo. Quiere morir. Y Pierrepoint quiere bajar el promedio de su padre, de los 13 segundos para ejecutar. Entonces acá de repente confluyen dos deseos: un deseo de alguien de morir, y un deseo de alguien de ganarle al padre, es tremendo. En esa juntura el tipo lo ajusticia, el otro va corriendo, se murió en 7 segundos. 13 segundos era el promedio de su padre, en 7 segundos está muerto. Es decir *matar a una mujer por celos y ser el número uno y matar al padre parecen ir de la mano*. Matar una mujer por celos, y ser el número uno, y matar al padre, parecen ir de la mano. Qué deseo en un funcionario, ¿no? El preso quiere morir, él lo ajusticia en 7 segundos y medio, es record, es el mejor hombre en el país. No tiene tupe quien hizo la película para poner esa frase: “es el mejor hombre del país” no pone el mejor verdugo del país, pone el mejor hombre en el país. Nadie puede hacerlo tan rápido, es un record. ¿Y saben qué dice Pierrepoint? Dice algo con una lucidez notable, casi como si se interpretara. Dice que sí, que batió el record, que está muy contento, pero que el hombre obtuvo su deseo de morir rápido. El hombre obtuvo su deseo de morir rápido, lo cual le permite a él ir más allá del padre en esa carrera. Ahora que digo carrera en esa carrera donde él va más allá del padre,

¿saben cuál es la secuencia siguiente de la película? Una carrera de caballos que él está mirando. No sé si ustedes se acuerdan. De repente aparece una carrera de caballos, con un tipo hablando por teléfono, es delirante. Y la carrera terminará mal, porque el número uno del país, el verdugo número uno del país, y el último después, será llamado a matar por justicia a los asesinos de millones con crueldad y alevosía. Se ve un noticiero, prisioneros alemanes a juicio, “la bestia de Belsen”, asesinos de cuatro millones y medio de personas, máquinas exactas de matar. Resulta que él, como número uno, es llamado a ejecutar a estos que han asesinado con crueldad y alevosía ahí hay toda una discusión que ustedes deben tener así que paro ahí con eso.

Él le cuenta de su trabajo a su mujer, ella le dice que lo sabe, pero que quería escucharlo de él. Ella está contenta, tiene un marido famoso. Lo llama el poder político militar encarnado por el general *Montgomery*. Es famoso. La justicia inglesa es firme y justa. Debe haber ejecuciones eficientes y humanas para diferenciarse de las ejecuciones de los nazis, que eran eficientes e inhumanas, no? Ustedes vieron que se ve esa ejecución que ordena una mujer, donde juntan un montón de prisioneros y les lanzan una jauría de perros. Pero ¿con qué se encuentra Pierrepoint? Es loco esto. Se encuentra con que tiene que ajusticiar 13 condenados por día. Tiene que ahorcar 13 tipos por día, 47 en una semana. Mientras lo está haciendo se escucha es notable eso, por las reminiscencias con las cámaras de gas o con *Apocalypse Now*- se escucha un vals de *Strauss* mientras los ahorca. Se escucha. Los cuelga a todos. Y su ayudante, joven, dice: “pensé que esto iba a ser pan comido, luego de lo que esta gente ha hecho, pensé que iba a ser pan comido” -que iba a ser una boludez matarlos- “pero disparar es una cosa, pararse delante de ellos sabiendo lo que va a pasar es otra.” Saber de antemano que un hombre va a morir es otra cosa. Pierrepoint sigue con lo que piensa: “no somos nosotros acá adentro.” Pero hay un pequeño detalle: de los 13 muertos, hay 12 ataúdes. Falta un ataúd. Y a diferencia de Creonte con Antígona y con Polinices, nuestro verdugo dice: “lo que queda de él, sus restos, deben ser tratados con dignidad, ya ha pagado.” Y exige que se traiga el ataúd para enterrarlo. Todo se precipita, entre la fama, el cansancio, lo público y la culpa. Él no es un perverso. El exceso en 13 ajusticiados por día hubiera sido bueno para Sade, uno, otro, otro, otro. Pero él no. Hay algo que lo sobrepasa, hay algo que lo destituye de esa posibilidad de abstenerse. Él dice “lo que hago es privado, no público y se han enterado todos.” Su mujer quiere aprovechar su fama y dice: “pongamos un bar, así todos vienen a tomar cerveza contigo.”

Primera cuestión fundamental: el exceso en la repetición por parte de la necesidad del Estado, destituye la posibilidad de abstinencia de Pierrepoint. De decir no soy yo quien entra.

Segunda cuestión: va a ajusticiar a un hombre y el hombre le dice “soy inocente.” ¡Soy inocente! Es decir que al exceso de las ejecuciones se suma la posibilidad de ajusticiar a un inocente. La ley puede fallar. Ajusticiar un inocente. Vuelve al bar, Tish está triste, la mujer lo ha traicionado, se pone a cantar corazón celoso, soy un solitario que no tiene paz. Tish le dice en una conversación memorable que Pierrepoint está atado a lo real, que tiene un carácter firme y calmo. ¿Hasta cuándo? Él contesta “no ha sido fácil, tengo cosas en la cabeza apartadas, pero a la espera de que baje la guardia.”



Se precipita el final. Tiene que ejecutar a uno más. Una madre viene a rogarle por su hijo, sabiendo que él es amigo de su hijo; él no conoce el apellido de su amigo, y le contesta que él es el hombre equivocado. Es la última ejecución para él. Le cuentan que mató a una joven, que no podrá regresar. Hay manifestantes, ya empieza a haber movimiento en contra de la pena de muerte. Él insiste; ya casi sin ánimo le dice al ayudante “déjalos llorar y gritar, haz tu trabajo, yo haré el mío”. Y acá se desencadena lo tremendo porque le dicen que a quien va a ajusticiar lo conoce. Él dice que no lo conoce por el nombre, cuando se da cuenta de quién es, lo reconoce, lo ve, se pone muy mal, el momento ha llegado. Él está furioso con el Estado, está furioso con la comida, no puede ya dormir. Este hombre dormía como un bebe, porque

efectivamente en la abstinencia no era él quien asesinaba. No puede ya dormir. Duda. Tiembla. Y se produce un dialogo que he reproducido para ustedes, está el verdugo y está su amigo, están los dos amigos, no hay ya verdugo. “Hola Tosh. Hola Tish, viejo amigo sonrío. Sonríen ambos. Pierrepoint le dice: lo siento chico, debes darte la vuelta mientras lo ata. Tish sonrío. Tremendo. Ven conmigo, le dice Pierrepoint, estarás bien, venga, vamos. Yo cuidaré de ti. Cuando él dice “yo cuidare de ti” es el fin del verdugo. Ahí la dimensión subjetiva de esa posición que le permitía trabajar de verdugo para el Estado, terminó. Lo ajusticia, lo tapa, lo hace. Lo lava. Lo mira. No puede creer lo que pasó. Y regresa a su casa. Regresa medio borracho, la mujer preocupada le pregunta si se vio con amigos. Y él le contesta “no tengo amigos” y le dice “¿Por qué no me preguntas de donde vengo?” Por qué no me preguntas de donde vengo, le dice él, por primera vez con necesidad de hablar. “¿Por qué no me preguntas por qué fui a beber como hacía mi padre?” Ella se hace la boluda, tremendamente se hace la boluda.. Él le dice “colgué a Tish” Y le dice: “¡Dí algo! ¿No quieres saber lo que se siente colgando a un amigo?” Por primera vez entra en él una dimensión fantasmática de: ¿no quieren saber lo que se siente colgar a un amigo? Y ella que le dice: “no quiero saber.” No quiero saber. “Lo miré a los ojos, me miró, lo agradeció.” Y ella le dice que pare, que no aguanta más. Y él se pone a gritar, por primera vez, perdiendo la calma que lo ataba a lo real de una posición. “Quiero hablar. ¡He sido yo! ¡He sido yo!” No para de decirlo y uno se ve confrontado ahí con ese “he sido yo”, *he sido yo*. He sido yo quien lo he hecho. “Ellos al menos mataron por celos, por odio, por pasión yo ¿qué puedo decir? ¿qué puedo decir yo? ¿qué puedo decir yo que he asesinado a muchísimos?” Ellos al menos mataron por celos, por odio, por pasión. Un analista cuando acepta la transferencia y acepta meterse en el barro de la transferencia de cada uno, absteniéndose del propio barro. Ellos sufren, mueren, gozan, pelean por celos por odio por pasión, pero ¿el analista por qué? ¿Por qué un analista va a venir a evocar para otro aquello de lo que ha sido liberado por su propio análisis? ¿Por qué? Y Pierrepoint dice: “¿habrá sido por dinero? No. Y dice algo que es impresionante, “yo solo no puedo” le dice a la mujer, “solo no puedo, abrázame.” “No quiero saber nada”, le dice ella. Y él le dice “dime que no soy un mal hombre”. No puedo, no puedo, no puedo dice ella. Esto habla del lugar, de la cocina, de la casa de los analistas, mujeres o varones, donde hablan un ratito. A veces lo único que necesita uno después de atender es un abrazo. Un abrazo, nada más. Él dice “solo no puedo, abrázame” y ella dice ¡no quiero saber nada! Lo siento amor, le dice. Y él sueña, prácticamente

sobre el final de la película, con un espantapájaros, su última ejecución

Final: Tres elementos. Dos fallas del Estado y una falla del sujeto. Esas tres fallas: dos del Estado y una del sujeto van a hacer falla en la abstinencia. Van a hacer falla en la función. La primera es el exceso, la multiplicación. El matar en serie. La segunda es la posibilidad de la falla de la justicia, matar a un inocente. Y la tercer es ejecutar, cuando la ejecución vira al asesinar porque ahí no había verdugo a un amigo.



Creo, a esta altura del asunto, que fue donde me apareció, que los Derechos Humanos precisan de lo que Freud llama la fusión pulsional, la pulsión de vida y la pulsión de muerte. Porque los Derechos Humanos por eso es *Ética y Derechos Humanos*- los Derechos Humanos no admiten, me parece a mí, ni una ética trágica del sujeto, ni tampoco admiten una lógica perversa del Estado. Ni uno, ni otro. Es decir la heroicidad es vana. Las buenas intenciones del Estado también. Son las fallas del sujeto y del Estado las que producen muchas veces esto que Freud llamaba la des-intrincación pulsional, la pulsión de vida y la pulsión de muerte. Debo decirles, hasta donde lo puedo entender hoy, y seguramente es el comienzo, que los Derechos Humanos son un hilado, un tejido entre la moral y la ética, entre el deber y la pasión. Ya que los humanos en tanto hablantes tenemos derecho a dos cosas: tenemos derecho al Estado, es decir al deber, y tenemos derecho a la pasión, es decir al deseo. Y entonces los dejo y termino con una pregunta: ¿matar puede ser una decisión del sujeto? Muchas gracias.

Preguntas:

- *Me interesaría saber si podría ampliar el tema de las fallas del sujeto, porque reemplaza el ejecutar por el asesinar al amigo.*

En la medida en que ejecutar era un acto por justicia, él podía abstenerse de lo que era su propia dimensión amorosa o su propia dimensión de odio. Aparece el amor por el amigo y el odio por la burocracia. En la medida en que él puede abstenerse de su propia dimensión amorosa y de odio, entonces ejecutaba con justicia. En la medida en que aparece la dimensión amorosa y entonces él mata a quien ama y en consecuencia odia al Estado eso se ve muy bien con el asunto de la comida, esa noche anterior, cuando él dice que se la calienten. Entonces pasa de ser alguien que ejecuta, en el sentido en que él venía diciendo que era una ejecución, donde él quedaba afuera, a ser alguien que entra en la sala de ejecución. Por lo tanto se transforma en un asesino que es lo que le quiere decir a la mujer cuando le dice “¿vos sabes lo que es matar, colgar a un amigo?” Eso va a hacer que haya una dimensión, por un lado, amorosa que no lo detiene y por un lado de odio a quien da la orden de ejecutarlo, por más que el otro hubiera matado, ¿se entiende?

- *¿Podría retomar lo que dijo al principio de que matar es el revés del duelo?*

Cuando alguien se muere, desaparece, lo que libidinizaba esta presencia, retorna en mí. Eso que libidinizaba esta presencia, al no estar más ese soporte, retorna en mí. El duelo es el intento de volver a libidinizar otra presencia. Termina cuando se libidiniza otra presencia. En el matar, yo al hacer desaparece el soporte, produzco el retorno de eso que libidinizaba el soporte, por eso es al revés del duelo. En el duelo tengo que sacármelo de encima eso que libidinizaba el soporte, en el matar vuelve a mí. Por eso yo mato a esta mujer, a la cual odio, la saco de encima como soporte, pero la dimensión libidinal que la sostenía vuelve a mí, es el revés del duelo. Por eso matar no resuelve nada. Creo que podríamos decir, siguiendo el orden de cuestiones que plantea tu pregunta, que quizás matar sea producir un duelo imposible, o producir la imposibilidad del duelo. Si yo, en el momento de matar, esto retorna en mí como objeto, y estoy haciendo al revés del duelo, al matar produzco la imposibilidad del duelo.

- *¿Cómo juega la culpa? ¿Por qué parecería que en el modelo del verdugo hay una exculpación?*

Ninguna culpa. Para él no hay ninguna culpa. Eso es interesantísimo. Para el verdugo no hay culpa porque la culpa es del sujeto, y el sujeto queda afuera de su acto,

porque su acto es cumplir una orden del Estado que él ha decidido cumplir.

- *Pero en relación a matar como contracara del duelo.*

Ahí sí hay culpa, efectivamente ahí el matar como lo contrario al duelo, ese es el territorio de la culpa. Eso es lo que hace que él no soporte más su calma, cuando mata al amigo. Exactamente.

- *Siguiendo el hilo conductor de esta pregunta que hicieron recién, ¿cómo se podría entender entonces la estructura clínica, desde Freud, si en una posición no hay culpa frente al acto o el pasaje al acto, y en el otro se replantea la posición del sujeto interpelado, cuál es la estructura clínica que se plantea desde Freud en las dos posiciones, en una como verdugo y en la otra como sujeto?*

Muy interesante tu pregunta. Cuando él se abstiene como sujeto, y el sujeto queda afuera, no hay culpa. Ahí se produce la dimensión de un acto sin culpa. Esto en algún sentido es equivalente a la regla de abstinencia y al acto analítico. En el cual uno puede escuchar, decir, y hacer escuchar, más allá de lo que uno piensa, y de lo que uno opina sobre eso. En el acto analítico no hay culpa. Dicho en palabras lacanianas sería sin piedad y sin temor por sí mismo. Cuando a él se le compromete la subjetividad en el amor por su amigo y el odio al Estado que lo lleva a tener que ejecutarlo, cuando a él se le comprometen esos dos sentimientos, la culpa es el dique que falla, porque si no hubiera fallado él no lo mata, el hubiera hecho lo mismo que el primer verdugo: *no puedo matarlo. Yo no puedo matarlo*. El resto mismo de su práctica lo lleva a matar a su amigo. En ese sentido uno podría decir cuando un analista tiene culpa por su acto es porque siente piedad por sí mismo y por lo que le toca escuchar o analizar, o ver, o pensar. Me parece que cuando él se quiebra, y aparece la dimensión del sujeto y le dice a la mujer “siempre fui yo” creo que ahí la culpa no solamente por esto del amigo, sino poder ver que fue siempre él. Claro, la culpa es retrospectiva. Opera hacia atrás. Él lo dice: *yo tengo guardadas y apartadas cosas en mi cabeza*.

- *Incluso cuando le muestra a la mujer todo el libro, es bien gráfico de que “todo esto hice yo.” Pero hasta este momento fue en otra dimensión.*

Yo lo que les diría es, ¿ustedes han reflexionado el momento que alguien viene a analizarse? No es cualquier momento. Cuando alguien viene a analizarse es porque algo de esto se hace insoportable. Algo de esto que ha estado apartado, algo de esto que ha estado por fuera de la contemplación del sujeto, algo de esto de repente adviene, se hace insoportable, y entonces ustedes dicen *qué hago con esto*, y llaman a un analista. Es decir ese momento

de desencadenamiento *après-coup* de toda su historia, es en realidad una historia que la madre le anticipa cuando le dice, cuando lo maldice, y le dice “vas a ver lo que te va a pasar.” Ese momento de desencadenamiento es un momento de desencadenamiento de su propia neurosis. Ahí ya no puede abstenerse.

- *Dijo que los Derechos Humanos estaban entrelazados con la moral y la ética y que cuando se desteje, se rompe, dio tres ejemplos, uno que es una variante perversa y pedagógica por parte del Estado, un goce posible del poder* Una variante perversa y pedagógica en relación a un goce del poder. Voy a tomar como ejemplo otra película que a mí me encanta, *Calígula*, de Tinto Brass. *Calígula* que está hecha sobre la obra de Albert Camus una película memorable. *Calígula* era *el capo di tutti capi*, y dice “yo soy dueño de lo imposible.” Entonces como dueño de lo imposible dice vamos a sacar una ley donde se puede

coger con la hermana, él coge con la hermana, todos pueden coger con la hermana, si él es el que hace las leyes. Después necesita dinero, y saca una ley donde pone a las mujeres de los senadores de su país a trabajar como prostitutas con los soldados para recaudar fondos. Él hace la ley. Y así una, otra, otra, es *Calígula*. Hasta que un día le pasa lo siguiente. Se muere la hermana.. Se muere la hermana, entonces él está en su cuarto, allí tiene una virgen que era una especie de ícono, la hermana muerta, él levanta a esa mujer y dice: “viví, despertate ¡viví! Le dice ¡viví! No puede ser ¡viví!” Y la mujer está muerta, mira a la diosa y le dice: “vos me prometiste lo imposible, yo iba a ser dueño de lo imposible. ¡Viví!” Y la mujer no vive y está muerta y a partir de ahí todo se precipita. Es decir ahí es la muerte lo único que introduce la dimensión de la imposibilidad en el orden de la verdad.

Reseñas de libros

Lo disruptivo en el cine. Ensayos ético-psicoanalíticos

Moty Benyakar & Juan Jorge Michel Fariña (comps.) | Letra Viva | 2014

Irene Cambra Badii* y Guillermo Julio Montero**



PRÓLOGO

por Moty Benyakar

PRIMERA PARTE: ARTICULACIONES

Con textos de: José Treszezamsky, Roxana Meygide Schargorodsky, Mabel Rosenvald, Emiliano Polcaro, Mayra Gómez.

SEGUNDA PARTE: LA ESCENA CLÍNICA

Con textos de: Guillermo Julio Montero, Héctor Alberto Krakov, Diana Altavilla, Gabriela Goldstein, Susana Martínez, Hilda Catz, Federico Andino, Santiago Javier Blanco, Roberto Dam, María Gloria Fernández, Enrique M. Novelli, Juan Eduardo Tesone.

TERCERA PARTE: LA TRAMA SOCIAL

Con textos de: Carlos Gutiérrez, Gladis Mabel Tripceovich Piovano, Silvia Tulián, Jesica Loreley Mazza, Ana M. Sloninsky de Groba, Carlos Tewel, Ana María Fonseca Zampieri, María del Rosario Maroño, Marcela Betina Milanesi, Claudia Lara, Rubén Zukerfeld, León Cohen Bello.

CUARTA PARTE: BIOÉTICA Y DISRUPCIÓN

Con textos de: Irene Cambra Badii, Néstor Tamburini, Mirta L Fattori, Mónica Vargas, Olga Montero Rose, José T. Thomé, Regina Gribel, Emma Noemí Realini, Adriana Gandolfi, María Elena Moreno.

El cine, a partir de su peculiar capacidad de contar historias, es una de las formas culturales de mayor trascendencia. Tal como señala Alain Badiou, el cine es un arte de masas porque es arte de la imagen, y la imagen puede fascinar a todo el mundo (2004, p.31). La accesibilidad actual, gracias a los sitios online para ver y descargar películas, y la *fascinación* de la que habla Badiou, colocan al cine en un punto privilegiado con relación a

la posibilidad de transmisión y elaboración de diferentes contenidos.

La relación entre cine y psicoanálisis ha dado lugar a fructíferos trabajos de articulación entre ambas disciplinas. Según Aumont y Marie (2006), la teoría psicoanalítica concierne al estudio del cine en múltiples niveles: el estudio de los films como producciones sintomáticas de su director; el estudio de la obra en sí misma, descubriendo el nivel de

* cambrabadii@psi.uba.ar

** montero@fundaciontravesia.org.ar

sus temas manifiestos; la investigación clínica del comportamiento de los personajes en el seno de la obra; la investigación del conjunto del material fílmico, independientemente del argumento manifiesto, como por ejemplo algunas figuras visuales recurrentes; el estudio de los grandes regímenes discursivos que caracterizan a la institución cinematográfica; el estudio del dispositivo fílmico en general, como condición particular de captar imágenes como significativo imaginario; y el estudio del espectador de cine y sus reacciones psíquicas frente a la realidad proyectada en el film.

Todas estas corrientes interpretativas redundan seguramente en aportes para ambas disciplinas. Sin embargo, hay otra perspectiva posible para la articulación del cine y el psicoanálisis: la interrogación acerca de **qué nos enseña, a los psicoanalistas, la experiencia del cine** (Michel Fariña, 2012).

Esta obra, surgida como un proyecto colectivo de un grupo de investigación sobre lo Disruptivo en psicoanálisis, se inscribe en esta segunda corriente y articula el concepto de Lo Disruptivo (Benyakar, 2005, 2006) sin aplicarlo a los filmes seleccionados por los autores, sino permitiendo su despliegue teórico-práctico desde cada obra en sí misma, en cada uno de los trabajos.

La riqueza del concepto permite, justamente, este desarrollo. Benyakar propone reemplazar la palabra traumático al referirse a hechos y situaciones que ocurren en el mundo externo, dejando atrás a las teorías que, basándose en las características del evento, consideran que hay componentes traumáticos en la experiencia misma. La cualidad de lo fáctico es enunciada como disruptiva: lo disruptivo es *la parte fáctica de la experiencia* (Benyakar, 2006) y demanda el estudio de las diferentes modalidades de procesamiento psíquico que singularizan cada experiencia, produciendo una integración elaborativa o, por el contrario, una vivencia traumática.

Así pues, en Lo disruptivo en el cine. Ensayos ético-psicoanalíticos, el concepto de *lo disruptivo* no se aplica a cada uno de los filmes trabajados a la manera de una significación *a priori*, sino que emerge de la trama de los escritos y expande su potencial conceptual. Al igual que el fundamento de lo disruptivo (destacando la modalidad procesual de cada sujeto frente al impacto de lo fáctico), este concepto-eje se discute, se amplía, se rastrea, en cada uno de los textos, con las marcas personales y el estilo propio de cada autor.

Por otra parte, la matriz conceptual y la experiencia teórico-clínica de los autores incluyen a su vez la lectura de otras fuentes conceptuales, que se entrecruzan con lo disruptivo y enriquecen las vías de análisis de la narrativa

cinematográfica, estableciendo divergencias y convergencias sorprendentes, muchas veces inesperadas.

El libro está organizado en cuatro apartados, siguiendo cuatro posibles despliegues de lo disruptivo en el cine: las articulaciones ético-analíticas, la escena clínica, el acontecimiento social y la bioética contemporánea.

En la primera parte, un interesante recorrido del cine y el psicoanálisis da comienzo al libro, siguiendo los pasos de Freud y las primeras películas que pudo ver en los cines de Europa y Estados Unidos, destacando el momento fundacional casi común a partir de la aparición de ambas disciplinas a finales del siglo XIX. Las representaciones del psicoanálisis y los psicoanalistas en el cine a través de las obras de Georg Wilhelm Pabst, Ingmar Bergman, Alfred Hitchcock, John Huston, David Cronenberg, también permite rastrear interesantes representaciones del dispositivo analítico y de la figura del analista. En la segunda parte se aborda de lleno la escena clínica. La lectura ético-clínica del film emerge en cada uno de los trabajos, que abordan escenarios heterogéneos tales como el amor y la pasión de un hombre maduro por una púber (*Lolita*), la infidelidad (*Californication*), la tramitación del duelo por la muerte de la madre (*Lars y la chica real*) y por la muerte de un hijo (*Secretos ocultos*), el legado y la transmisión generacional (*El precio del mañana*), la cuestión del padre relacionada con un fenómeno de inhibición (*El discurso del Rey*), la dinámica incestuosa de una historia familiar (*La celebración*), la llegada inesperada de un desconocido que devuelve un mensaje sobre la propia vida (*Un cuento chino*), el simbolismo de la adivinación y el matrimonio (*El arco*), las lagunas mnémicas y su relación con la infancia (*El efecto mariposa*), el espionaje (*La vida de los otros*), la tramitación psíquica de la mediana edad y sus vicisitudes (*La otra mujer*). El relato de cada uno de los filmes permite reconocer y desplegar el concepto de lo disruptivo y sus fenómenos en una multiplicidad de espacios y análisis.

En la tercera parte, la trama social, se analizan distintas situaciones donde la violencia y la agresividad permiten desplegar cierta dimensión de lo disruptivo en relación al nazismo y el fascismo (*43-97*, *La vida es bella*, *El tren de la vida*, *Hannah Arendt*, *Wakolda*, *El conformista*), la guerra (*Vivir al límite*), el bullying, las masacres escolares y sus efectos subjetivos (*Déjame entrar*, *Tenemos que hablar de Kevin*), las catástrofes naturales (*Lo imposible*), y las migraciones y adopciones de refugiados (*Ser digno de ser*).

En la cuarta y última parte, se incluye además el concepto de bioética, a partir del análisis de la discapacidad (*Amigos intocables*), las nuevas parentalidades (*Mi familia*), el impacto de las enfermedades en el psiquismo (*Ca-*

mino, *Tierra de sombras*, *La piel que habito*), y la muerte como una de las instancias de la vida (*Todo sobre mi madre*, *Las invasiones bárbaras*, *La vida de David Gale*).

En cada uno de los artículos que integran el libro, el relato del film sirve como pre-texto al autor, y a cada uno de los lectores, para poder desplegar distintos matices de lo disruptivo a través del cine. A partir de cada uno de los textos o los filmes, *se hace experiencia*, sin importar si la película es buena o mala en términos ideológicos o estilísticos, pudiendo interrogar(nos) más allá de lo dicho en la trama del film y abordar lo disruptivo en el cine desde una perspectiva ético-psicoanalítica, intentando responder a una pregunta vertebrante: ¿Qué es lo que el cine nos enseña sobre lo disruptivo?

El cine vuelve a posicionarse como *acontecimiento*: el impacto tiene la cualidad de producir una transformación subjetiva, tanto a través de la lectura del film como de los artículos que enhebran este volumen. Es así como el cine aparece emparentado con la vida, porque con ésta sucede algo equivalente: resulta un acontecimiento que promueve una transformación subjetiva.

Finalmente, merece especial mención la obra pictórica que es utilizada como tapa porque la aparición de este li-

bro coincide con el centenario de un evento que conmovió a Europa y al mundo: el inicio de la Primera Guerra Mundial (1914-1918). Fue un evento también disruptivo en la vida de Sigmund Freud, cuyos hijos marcharon al frente de batalla, promoviendo en él las primeras reflexiones sobre los procesos de duelo en los familiares de combatientes y generando dos de sus artículos imprescindibles De guerra y muerte. Temas de actualidad y especialmente La transitoriedad. Este último anticipa su fuerza de espíritu ante el desaliento y la adversidad.

La portada de este volumen retrata esa fuente inagotable de pensamiento y reflexión, a través de la mirada de Freud, que avizora un horizonte posible tras la sombra ominosa del horror. Tenemos así una nueva lección acerca de cómo lidiar con lo disruptivo, no sólo en los casos paradigmáticos y extremos, sino en la violencia y tensión de la vida cotidiana.

Hilda Catz, artista plástica y psicoanalista, es además una de las autoras de este libro. Su obra en la portada confirma el axioma según el cual *el artista se adelanta al analista*, abriendo así un camino que las páginas que siguen se encargan de despejar y multiplicar.

Referencias

- Aumont, J.; Marie, M. (2006). *Diccionario teórico y crítico del cine*. Buenos Aires: La Marca Editores.
- Badiou, A. (2004). El cine como experimentación filosófica, en Yoel, Gerardo; *Pensar el cine 1: imagen, ética y filosofía*. Buenos Aires: Manantial.
- Benyakar, M. ([2003] 2006). *Lo disruptivo. Amenazas individuales y colectivas: el psiquismo ante guerras, terrorismos y catástrofes sociales*. Buenos Aires: Biblos.
- Benyakar, M. (2005). *Lo traumático. Clínica y paradoja. Tomo 1: El proceso traumático*. Buenos Aires: Biblos.
- Freud, S (1915). De guerra y muerte. Temas de actualidad. En *Obras Completas, tomo XIV*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Freud, S (1916 [1915]). La transitoriedad. En *Obras Completas, tomo XIV*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Michel Fariña, J. J. y Solbakk, J. H. (Comps.), (*Bio)ética y cine. Tragedia griega y acontecimiento del cuerpo*. Buenos Aires: Letra Viva.

Reseñas de libros

Pasiones en tiempos de cine

Hugo Dvoskin | Letra Viva | 2014

Eduardo Holzcan*



PRÓLOGO
 CAPÍTULO I. MADRES
 CAPÍTULO II. PADRES
 CAPÍTULO III. PAREJAS
 CAPÍTULO IV. TRAGEDIAS COTIDIANAS
 CAPÍTULO V. "LA" TRAGEDIA"

Con este título, Hugo nos presenta su nuevo libro.

Ya en el prólogo nos va marcando su hoja de ruta. Con las pasiones como nombre del deseo, nos invita a recorrer los rincones de la vida en clave cinematográfica.

Pero ¿de qué viaje se trata?

Advertido de su apuesta y abusando de su libertad narrativa nos acerca a la construcción minuciosa de una lógica propia. Se instala en ella siguiendo el camino inverso del guionista, y sirviéndose de las coordenadas que la lógica del sueño le impone, juega sus fichas disolviendo las imágenes que devienen texto, y las eleva a la dignidad de una letra singular.

El Grupo de Cine del Domingo le dará el marco necesario para intentar esa entusiasta aventura.

Pero si de aventura se trata, y advertido de lo incalculable de su gesta, decide no emprender el viaje a solas. Borges, su entrañable compañero de ruta, se irá convirtiendo a través de estas páginas en su ineludible referencia. Al igual que él, su mayor mérito como escritor es ser un buen lector, y allí radica su pasión.

De lecturas, lecturas de la vida, de eso se trata en este

libro. Lecturas que disuelven su sentido para encontrar algún otro, para no quedar coaguladas como un amargo destino. Transmisión lograda en el acto de escritura donde el deseo encuentra su cauce.

Hugo se sirve del cine para hacer pasar y transmitir el psicoanálisis. Esas son sus coordenadas, su declaración de principios, su ética. La posibilidad de donar al lector un encuentro con sus propias preguntas, las de cada uno, lugar donde su juega la verdad de su deseo.

Rebelde a las formas establecidas anima a los distintos personajes a habitar historias ajenas, cruzando las fronteras del tiempo y del espacio.

Así es como podemos encontrar a Sherlock Holmes investigando las pistas del asesinato de El secreto de sus ojos junto al Benjamín compuesto por Darín, o a un Hamlet dialogando con Dahlman, el personaje de El sur de Borges.

¿Cómo fabricar algo nuevo con los mismos elementos?

Hugo aborda esa pregunta y así construye un inédito guión para cada película, donde no se priva de agregar una letra tan nueva como propia y en la que va configurando su estilo. ¿Cuál es la letra de cada uno?

* eduholzcan@yahoo.com.ar

Pero vayamos brevemente a las distintas estaciones que nos ofrece este viaje, donde sin lugar a dudas habita una apuesta decidida, para que el viaje real por la vida también ofrezca lecturas. Leer lo nuevo, releer lo antiguo, posición ética desde donde podrá causarse una posible escritura.

En el primer capítulo, encontraremos a las “Madres” con sus preguntas fundamentales.

En Todo sobre mi madre se plantea la imposibilidad del duelo por un hijo, que abre a la pregunta de si se tiene o no se tiene, cuándo éste ha muerto. ¿La vida sigue o no? Efecto paradójico donde eso que sigue, sigue como otra cosa. Bordes, que devienen lugares comunes cuando la subjetividad es puesta al límite, nos dice.

Tampoco se priva aquí de poner fuertemente en cuestión la existencia del instinto maternal como parte de la condición femenina, y lo articula al límite de la demostración matemática.

Nos dice hablar con el otro es sobre todo escucharlo en referencia a las dramáticas escenas de Kramer versus Kramer y nos convoca a sustraernos de aquellos lugares donde el deseo no encuentra su lugar.

En Jamón-Jamón nos marca el camino de cómo ciertas fisuras de las estructuras elementales del parentesco podrían tarde o temprano conducir inexorablemente a la tragedia o al estrago materno.

Aquí, en éste capítulo, articula el concepto de niño como un tiempo lógico de la estructura, en tanto avanza su posibilidad de restarse de la cuenta, sustraerse a la mirada, para así poder tramitarse en metáfora.

En el capítulo dos, transitaremos el camino de los Padres, y como no podía ser de otra manera, es la lectura de El Padrino la que inicia la serie. Entendiendo la vida como negocio nos mostrará los contrastes allí donde la rigidez de ciertos códigos, que ponen en juego la vida misma se opondrán a la flexibilidad y lo interpretable de la ley, en su posibilidad de lectura, en tanto sea tan flexible como inextensible.

En este capítulo Hugo retoma sus raíces freudianas transitando la pregunta acerca de ¿Qué es un Padre? Intenta definiciones posibles, en una búsqueda tan acertada como fallida al mismo tiempo, dado que se trata de articular un borde. Incomodidad a transitar y soportar, en la medida que no nos permite adormecernos. Derrotero que encuentra en la transmisión un puerto seguro, como lugar donde pasar la función a otro. Son hijos para la vida dice, además de que un rato sean para uno.

En El Otro, película en la que trabaja Julio Chávez, encuentra quizás, su punto más alto el planteo de aquella pregunta ¿qué es un padre? Encuentra aquí el fundamento

de la articulación entre Paternidad y Muerte, en tanto la posibilidad de incluirse en la cadena generacional, de desplazar y ser desplazado, lugar privilegiado en el que la transmisión encuentra en la TRASCENDENCIA lo que somos en otros como rasgo de INMORTALIDAD.

Su amigo Borges le sopla la duración del alma sólo es pensable en vidas ajenas. Todos somos otro diría Zelig, cuando estamos muertos agregaría Borges.

Como en la vida, Hugo no le va en zaga a la cuestión de la muerte. Aquí también pone en línea al Hombre de las Ratas, al Jesús de Saramago y a Hamlet, para dar cuenta de fracaso del padre. De este último, Hamlet, dará cuenta al final del libro como tiro de gracia/desgracia, dedicándole un capítulo entero como bien lo merece, a quien es paradigma del fracaso y la tragedia del deseo, sacrificados al mandato paterno, por carecer de preguntas. Más cercano a la verdad que al acto cuando se trata del sentido de la existencia. Contracara de Antígona.

Arribando al tercer capítulo, nos encontramos habitando el universo de las Parejas, allí donde el otro a veces se resiste a ser objeto, quizás por la dificultad de aparentarlo.

También de los modos de salirse de la escena, modos a veces patéticos, cuando no trágicos, cuando el desencuentro se torna insoportable.

¿Y porqué no la cavilación obsesiva cuando el deseo quemaba? Como le sucede a Benjamín, el personaje de Darín, en El secreto de sus ojos. Hugo afirma categóricamente que el deseo es la brújula en el sueño y que la angustia señala su camino. Nos da la clave de su localización ¿qué deseo hay ahí?, cuando la articulación no implica necesariamente la realización. ¿Diferencia tal vez entre un saber y un saber hacer, arreglarse con eso? Dignidad del acto como nombre del duelo, el duelo como acto, un antes y un después, ya no se es el mismo.

Sostiene contundentemente: Si alcanzamos alguna lógica, daremos como válido el procedimiento en lo singular, y remata: Cometeremos el atrevimiento y quizás la imprudencia de transformar la imagen en texto. Operación equivalente al sueño con la que toca una punta de Real.

Para finalizar, no podía quedar Brodeck afuera de este comentario. De Hamlet, que cierra el libro, ya hemos dado cuenta hace unos instantes. No nos obsesivizaremos con la progresión diacrónica y sistemática de los capítulos.

Brodeck, nos transmite Hugo, es paradigma de la ética. Ya que de todas formas nadie está absolutamente a la altura de sí mismo. Y si la cobardía es la estrategia ética, se tratará de asumirla como parte de la vida. ¿Quién está exento? Se trata del dolor de la vida, ese era su deseo, salir

vivo de ahí, del campo. ¿Quién podría juzgarlo? Si bien fue perro y no gato, araña los bordes insoportables de la condición humana.

Hugo acuerda con el lector un compromiso ético con dos condiciones: NO al suicidio, y NO a la pena de muerte. Nos iríamos del campo ético de esa manera, pero también del otro. Eso no vale.

Nos anima con énfasis a hacer el esfuerzo subjetivo de buscar nuevas posiciones éticas. Si la valentía de ser

cobarde es un acto de amor y de deseo, se tratará de jugar ese juego siniestro para poder salir vivo. Ni héroe, ni villano. Sin cálculos, allí sonde el nazismo trasladó a las víctimas la cuestión ética. El acto perverso de encarnar el mal sin resto.

Para concluir: A través de sus páginas Hugo nos convoca a encontrarnos con su producción, pero también con la nuestra, con la de cada uno, por eso celebro y agradezco la contingencia de este encuentro.

ESCRIBEN EN ESTE NUMERO:

Alejandro Ariel
Albert Brok
Irene Cambra Badii
Mario de la Torre Espinosa
Daniel Gerber
Ana Cecilia González
Eduardo Holzcan
Roger Mas Soler
Juan Jorge Michel Fariña
Guillermo Julio Montero
Claudio Pidoto
Fabián Schejtman
Alejandra Tomas Maier
Cecilia Travnik

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.



AUAPSI

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