

## 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 afirmación<sup>1</sup>, 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*.<sup>2</sup>

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 lacaniano 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*.<sup>3</sup>

*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 lacaniano: 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.<sup>4</sup>

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.

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> Lacan, Seminario 7, p. 370, 377.

<sup>3</sup> Žizek, S. *Bienvenidos a tiempos interesantes*, Estado Plurinacional de Bolivia, La Paz, 2011.

<sup>4</sup> 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 lacaniano*, 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.