



Mesatapas

Sobre rarezas, insensateces y otros extravíos.

Editorial [pp 9] / Habemus Papam [pp 11] / BEN X [pp 15] / La Salvación de Tarantino [pp 19]
Pulp Fiction [pp 23] / Soul Kitchen [pp 29] / Tenemos que hablar de Kevin [pp 37]



Volumen 3 | Número 2 | Julio 2013
ISSN 2250-5660 print | ISSN 2250-5415 online

Desatados

Sobre rarezas, insensateces y otros extravíos



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 (UNC)
Orlando Calo (UNMDP)
Gabriela Degiorgi (UNC)
Andrea Ferrero (UNSL)
Anabel Murhel (UNT)
María Laura Nápoli (UBA)
Gabriela Salomone (UBA)
María José Sánchez Vázquez (UNLP)

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, UNMSM, Perú
 Armando Andruet, UNC
 Patricia Altamirano, 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, UFRGS, Brasil
 María Teresa Dalmaso, UNC
 Osvaldo Delgado, UBA
 Francisco Manuel Díaz, UNLa
 Hugo Dvoskin, UBA
 Fabian Fawjwacks, París 8, Francia
 Diego Fonti, UCC
 Yago Franco, Grupo Magma
 Gabriel Guralnik, UBA
 Ana María Hermosilla, UNMDP
 Rolando Karothy, UBA
 Carolina Koretzky, París 8, Francia
 Judy Kuriansky, Columbia University, USA
 Benjamín Mayer, 17 Instituto de Estudios Críticos, México
 Carlos Gustavo Motta, USAL, EOL
 Denise Najmanovich, UBA
 Débora Nakache, UBA, Programa “Hacelo Corto” Ministerio de Educación CABA
 Ricardo Oliveros Mejía, UNMSM, Perú
 Pablo Russo, EOL
 Luis Dario Salamone, Universidad Kennedy
 Juan Samaja (h), UBA
 Fabian Schejtman, UBA
 Marta Sipes, UBA
 Soledad Venturini, París 7, Salpêtriere
 Mónica Vul, UCACIS, Costa Rica
 Rubén Zukerfeld, USAL-APA

Índice

- 9 Editorial: *Sobre rarezas, insensateces y otros extravíos.*
El cine: un modo de abordar lo más general y singular de la época
 Mariana Gómez
- 11 *Habemus Papam... o la Feminización del mundo*
 Guido Coll
- 15 *Ben X. Apuntes sobre el estatuto de la verdad y lo singular del sufrimiento*
 Gisela Smania
- 19 *La salvación de Tarantino*
 Daniela Fernández
- 23 *Pulp Fiction*
Una interpretación sobre la subjetividad contemporánea
 Jorge Assef
- 29 *Soul Kitchen.*
Más de lo mismo ¡pero distinto!
 Juan Pablo Duarte
- 33 *TIME: la mujer, escultura del hombre*
 Carolina Koretzky
- 37 *Tenemos que hablar de Kevin: una madre, un hijo y un acto*
 Dinorah Otero

EDITORIAL

Sobre rarezas, insensateces y otros extravíos. El cine: un modo de abordar lo más general y singular de la época

Mariana Gómez*

Universidad Nacional de Córdoba

En su VIII Edición, el Ciclo de Cine y Psicoanálisis de la Universidad Nacional de Córdoba¹ abordó temas referidos a las nuevas modalidades y soluciones sintomáticas que los sujetos contemporáneos encuentran en una época como la actual, signada por el declive de los ideales, el extravío y la desorientación. Las películas trabajadas fueron *Habemus Papam* (Moretti, 2011), *Ben X* (Balthazar, 2007), *Pulp fiction* (Tarantino, 1994) y *Soul Kitchen* (Fatih Akin, 2009). El ciclo llevó por título: “Desatados. Sobre rarezas, insensateces y otros extravíos”. Este número reúne trabajos sobre estos films presentados, algunos de ellos, en aquella ocasión. Además, se incorporan dos textos adicionales sobre esta temática que abordan los films *El tiempo* (Kim Ki-duk, 2006) y *Tenemos que Hablar de Kevin* (Ramsay, 2011).

Todo el mundo está loco

¿Qué significa ser raro? ¿Qué es lo insensato? ¿Qué es un extravío? fueron las preguntas que orientaron el trabajo, partiendo del presupuesto de que todo el mundo es raro, insensato y más o menos extraviado. Como lo señaló Lacan (2006) al final de su enseñanza: “todo el mundo está loco”, intentando con esta aseveración disolver una lógica binaria que dividiera “locos” de “normales” y para mostrar que la “locura” es esencial en cada quien. Esta ha sido la posición, el punto de partida, del equipo de trabajo.

Entonces, despegados de la perspectiva clínica clásica, buscamos en cada film aquello que a cada personaje lo hacía singular y dónde se situaba en él “lo desatado”. Al mismo tiempo, el modo en el que la película y su director producían una interpretación sobre cómo un sujeto puede hacer una invención que lo reconcilie

con la vida, allí donde pudo haber sufrimiento. Y este es el punto de la rareza de cada quien, la propia insensatez, absolutamente irreductible, y en donde “todos somos locos” quiere decir todos somos diferentes. En palabras de Holguín (2011), podríamos decir que: “Mi chifladura” —mi locura— es en el fondo un tipo de relación que me constituye.

Por otro lado, las películas seleccionadas tuvieron su razón de ser, desde el momento en que todas ellas se inscriben en la subjetividad actual. Época en la que más que nunca lo diferente encuentra su lugar, a diferencia de la primera mitad del siglo XX en donde el sólido armazón de las instituciones, de la existencia de *un padre*, de los ideales y de la ética del *deber ser*, regían el mundo occidental. Un mundo más uniformado, más predecible, más regulado.

Lacan, entrevió en su momento algo de este cambio y dictó durante todo un año un seminario sobre lo que, de alguna manera, él preanuncia como un cambio de paradigma. Nos habló de la ética del deseo. Pero claro, corría el año 1959 y las Torres Gemelas aún no habían sido derrumbadas, las masacres escolares no estaban como hoy a la orden del día, el consumo de objetos y sustancias no presentaban semejante esplendor y el “ojo absoluto”, como llama Wajcman (2011) al panóptico actual, no había borrado la diferencia entre lo público y lo privado. Entonces, ¿qué organiza la vida de los sujetos occidentales actuales? ¿De qué ética nos hablaría hoy Lacan?

Un método de trabajo

Cuando trabajamos con una obra fílmica, no nos interesa tanto el relato en sí, sino lo que se construye más

* margo@ffyh.unc.edu.ar

allá de la pantalla, cómo el director logra “pescar” algo de la subjetividad y que no podría ser dicho si no a partir de bordear un vacío, y cómo sólo es capaz de hacerlo el arte visual.

En este punto, no nos interesa tanto lo explícito que pueda proponer un film, sino aquello que sin ser dicho o mostrado, sin embargo, está presente. En definitiva, el modo en el que el director elige, crea una escena, a partir de una elección calculada, y hace una interpretación de un fenómeno de la subjetividad. Esto porque entendemos que el artista es capaz de interpretar allí donde también podría hacerlo el psicoanalista.

Por algo Lacan le rinde homenaje a Marguerite Duras cuando afirma que, “... en su materia, el artista siempre le lleva la delantera —al psicoanalista—, y que no tiene por qué hacer de psicólogo donde el artista le desbroza el camino.” Y si le rinde homenaje es porque, nos dice, “Marguerite Duras evidencia saber sin mí lo que yo enseño.” (Lacan, 1993: 66).

Referencias

Holguín, C. M. (2011) “Un principio de la práctica psicoanalítica: ‘todo el mundo está loco’ en *Radar*. Edición 65. Abril 2011. NEL México DF.

Lacan, J. (1993) “Homenaje a Marguerite Duras, del rapto de Lol V. Stein” en *Intervenciones y textos* 2. Buenos Aires: Manantial.

Lacan, J. (2006). “La ética del psicoanálisis” *El Seminario, Libro 7*. Buenos Aires: Paidós.

Lacan, J. (2005). “*El sinthome*” *El Seminario, Libro 23*. Buenos Aires: Paidós.

Miller, J.A. (2009). *La salvación por los desechos*. Barcelona: Elp.

Recalcatti, M. (2006). *Las tres estéticas de Lacan: arte y psicoanálisis*. Buenos Aires: Del Cifrado.

Regnault, F. (1975). *El arte según Lacan y otras conferencias*. Barcelona: Atuel-eolia.

Wajcman (2011) *El ojo absoluto*. Buenos Aires: Manantial.

¹ El Ciclo de Cine y Psicoanálisis de la Universidad Nacional de Córdoba es una actividad cultural y de extensión que busca cruzar el discurso psicoanalítico con otros discursos de la ciencia y la cultura. Su finalidad consiste en hacer llegar el psicoanálisis a la comunidad universitaria y a la sociedad en general, a través de un diálogo que tome impulso a partir del lenguaje universal del cine. Este Ciclo aborda fenómenos actuales que afectan a los sujetos contemporáneos. A lo largo de cada edición se exhiben una serie de películas programadas a partir de lectura e interpretación que cada película pueda aportar sobre el eje temático elegido. Desde su año de inicio, el 2003, la programación de cada edición intenta incluir películas de diferentes nacionalidades, para conseguir un panorama de la realidad abordada desde distintos escenarios sociales. En varias ocasiones, además, se incluyeron películas de culto o clásicas caracterizadas por la buena acogida y la atención que recibieron por parte del público. Luego de la proyección de cada film, un psicoanalista y un referente del ámbito cultural o científico, intercambian sus lecturas, articulando sus diferentes puntos de vista. El Ciclo de Cine y Psicoanálisis de la U.N.C es una actividad libre, gratuita y abierta a la comunidad (Recogido el 10/01/2013 de <http://www.ciclodocineypsicoanalisis.com/>).

Habemus Papam... o la Feminización del mundo

Habemus Papam | Nanni Moretti | 2011

Guido Coll*

Universidad Nacional de Córdoba

Recibido 13 octubre 2012; aprobado 23 febrero 2013

Resumen

El presente ensayo se propone interrogar, a partir del film *Habemus Papam* (Nanni Moretti, 2011), el modo de funcionamiento lógico-discursivo del orden social actual, tomando como núcleo conceptual las tablas de la sexuación elaboradas por Jacques Lacan y la elucidación e interpretación que de las mismas realiza Jacques-Alain Miller.

Para ello, se propone una lectura de la película, como captando el rasgo distintivo de la época actual: la inexistencia del Otro. Se propone leer esta inexistencia del Otro como una posible feminización del mundo, que al mismo tiempo corresponde a una ética de lo singular, contrapuesta a la ética de lo particular.

Palabras clave: Feminización del mundo | Nombre del Padre | Singular

Abstract

Through the film *Habemus Papam* (Nanni Moretti, 2011), the following essay attempts to interrogate the contemporary discourses and their logical ways to operate in the current social order; considering the sexuaction tables elaborated by Jacques Lacan, and the interpretation done by Jacques-Alain Miller as the conceptual core of the analysis.

In order to do it, this essay presents a lecture of the film capturing the distinctive aspects of the current time: the inexistence of the Other. It propose interpret this inexistence of the Other, as a possible feminization of the world, which at the same time corresponds to a singular ethics, opposed to the particular ethics.

Key words: Feminization of the world | Name-of the-Father | Singular

“*La inexistencia del Otro inaugura verdaderamente lo que llamamos la época lacaniana del psicoanálisis —que es la nuestra—, la época de los desengañados, la época de la errancia*”
(Miller, 2006:11)

1. Introducción

La película dirigida por Nanni Moretti, *Habemus Papam* (Nanni Moretti 2011), es antes que nada una película que habla de su época. Tiene la genialidad propia de las obras que logran retratar con un tinte cómico, un tema complejo y central de su tiempo. En este caso, aborda

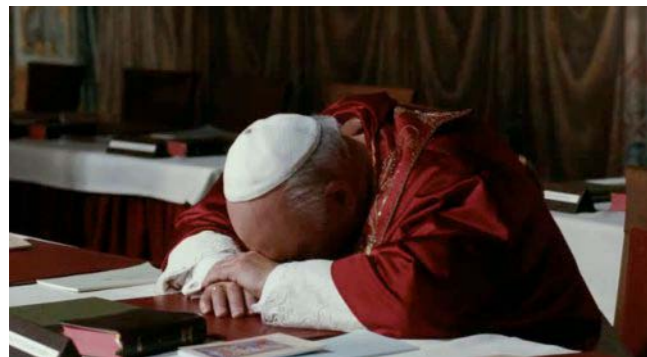
—entre otras cosas— el difícil tema de la *inexistencia del Otro* y los efectos que esto provoca.

El film narra la historia de Mellville (Michel Piccoli), un Cardenal que se niega a asumir como Sumo Pontífice, puesto para el que acaba de ser elegido en el cónclave.

Mellville parece no estar a la altura de ser el representante de Dios en la tierra. Desde este punto la película pondrá en escena las aventuras y desventuras por las que atraviesa un grupo de cardenales, el portavoz del Vaticano (Jerzy Stuhr) y un psicoanalista (Nanni Moretti) en su intento de revertir esta decisión.

De esta manera Moretti interroga a una de las instituciones más representativas en la historia de occidente y el modo discursivo en que se ha ordenado el mundo a partir

* guidocoll@hotmail.com



de la creencia en *Un padre* y la lógica de funcionamiento que de éste se desprende: la lógica masculina.

La película finaliza con una escena extraordinaria que da cuenta del estado actual de la época contemporánea: un vacío que no puede cumplir su función con las ficciones que antaño le eran útiles.

A partir de allí, la civilización actual —y esta es la hipótesis que plantea y pretende aproximarse el presente ensayo— va adquiriendo un modo de funcionamiento lógico-discursivo, pasible de ser leído desde las posiciones lógicas femeninas; lo cual podría pronunciarse como la feminización del mundo.

2. Habemus Papam

El padre, la función que éste ha cumplido no sólo en la estructuración subjetiva sino también en la civilización, ha sido y es un tema recurrente en la literatura psicoanalítica, a partir de la obra de Sigmund Freud y de la enseñanza de Jacques Lacan.

Dos mitos parecen situar el lugar y la función del padre en la obra de Freud: El mito de Sófocles, *Edipo rey* (Freud, 1924), y el mito de *Tótem y tabú* (Freud, 1913). El primero refiere a la importancia de éste en la estructuración subjetiva, y el segundo refiere al nacimiento de la cultura.

Jacques Lacan, sirviéndose de la lógica, la matemática y la lingüística estructural, tomará estos mitos para situar la función del padre. En esta operación priorizará su operatividad en la dimensión de la *función*, desplazando el padre al plano significativo, denominándolo el Nombre-del-Padre: un significativo que tenga efectos por ser radicalmente diferente a los demás, a partir de lo cual los otros significantes adquieren significado.

Según Jacques Alain Miller, Lacan “introduce la logificación del Nombre del Padre, que reconocemos en el reverso del psicoanálisis, en el significativo Amo, que es el heredero del Nombre-del-Padre y de Los Nombres del Padre, pero resumido, desecado completamente como

una pura función lógica sin nada de lo mítico” (Miller, 2009: 94).

De este modo de pensar al padre en un plano significativo, es que podemos elucidar el funcionamiento y el orden social de los últimos siglos en la civilización occidental, caracterizado por grandes instituciones, ideologías, relatos, que de algún modo u otro cumplían esa función.

Esto permitió, a partir de la construcción de determinadas ficciones, un orden que se sitúa en la lógica del un padre. Entonces —sostiene Lacan— “a partir de este existe uno, en referencia a esta excepción, todos los otros pueden funcionar” (Lacan, 2012: 36).

Este modo lógico de funcionamiento, que Lacan comienza a elaborar en su más temprana enseñanza, va adquiriendo consistencia en el año 1972, cuando elabora las tablas de la sexuación. De un lado, el lado hombre y del otro, el lado mujer.

La lógica que se sitúa del lado del hombre —que es la que sostenemos ha ordenado la civilización en los últimos siglos y su ineficacia actual es desvelada extraordinariamente por la película *Habemus Papam*— también es nombrada como la lógica *del todo* a partir de la teoría de los conjuntos. Ésta, explica en su campo de aplicación, que la excepción permite definir un conjunto cerrado, donde se delimita claramente determinado grupo, acabado, completo. (Miller, 2009). Ese modo lógico que responde a la estructura de la sexuación masculina remite al axioma *Habemus Papam*. Incluso Lacan (2004), la va a denominar como la lógica clásica: la existencia del uno que es la excepción.

3. ...o

El título del *Seminario 19* de Jacques Lacan (2012) comienza, al igual que este apartado, con tres puntos suspensivos. Allí, Lacan indica que su título subraya la importancia de ese lugar vacío. Estos puntos suspensivos persiguen el mismo fin.

Retomando la escena final de la película e improvisando una metáfora de la misma, *el balcón vacío*, fue ocupado por diferentes ficciones que hicieron de Nombre-del-Padre; teniendo como efecto, grupos o conjuntos claramente delimitados. Modos que proponían ideales —cualquiera sean éstos— claros a seguir, identificación mediante, y modos consecuentes de actuar.

Una característica principal de la época actual, es la falta de ideales, de relatos, de instituciones, la declinación de los Nombres-del-Padre, ya que éstos, como plantea

Eric Laurent (2011) han revelado su carácter de ficción, razón por la cual ya no se les cree y los mismos dejan de tener los efectos de antaño. Es esa la principal lectura que propongo del film. No es una crítica a la iglesia católica, ni mucho menos. La película va más allá. Se sirve del modo de funcionamiento de la iglesia en tanto institución paradigmática del siglo XVIII y del XIX, para hacer legible ese rasgo característico de la época, que Jacques-Alain Miller (2006) designa como la inexistencia del Otro.

Podemos tomar una escena paradigmática de la película, que da cuenta de ésta descreencia: cuando se está realizando el cónclave y muestra a los cardenales de diferentes puntos del mundo rezando; pero una voz en off, la voz del pensamiento de cada uno, relata que el pedido de la oración es no ser elegido como nuevo Sumo Pontífice.



Entonces el reino del Nombre del Padre, como lo nombra Miller (2006), parece haber finalizado. Esto, por supuesto —como también lo muestra la película— genera desconcierto y diferentes posiciones al respecto. Lo cierto es que el modo de funcionar en la civilización contemporánea ya no es el mismo; y siguiendo una lectura atenta de la estructura de las tablas de la sexuación propuesta por Lacan, hoy podemos suponer a modo de hipótesis, que la lógica discursiva que logra apaciguar este desconcierto generalizado, se ubica del lado de la lógica del No-todo, del lado de la lógica femenina.

En nuestra civilización, el reino del padre, basado en el universal, parece haber cedido su lugar a la lógica de lo fragmentario, de lo particular, del no-todo. Ello es lo que implica una feminización lógica en los modos discursivos, que ordenan la civilización actual.

“*Cambia, todo cambia...*” son los versos que acompañan a la canción de fondo en la magnífica escena final que muestra toda la potencia del vacío.

4. La Feminización del mundo

“*El vacío mira hacia la plenitud*”
(Cheng, F. 2010:82)

La escena final de la película, comentada párrafos antes, deja en claro que la forma tradicional de la autoridad, o la lógica clásica ligada al modo de funcionamiento lógico-masculino, ha entrado en crisis. La cosa ya no funciona.

Hasta allí llega la película, la ficción. Pero contamos con la realidad: hay 17 mujeres que ocupan el lugar de jefas de Estado actualmente en el mundo: Argentina, Brasil; pero también Trinidad y Tobago o Costa Rica. En el viejo continente encontramos a Jefas de estado en Lituania, Irlanda, Australia, Eslovaquia, Alemania y hasta en el continente africano hallamos a una mujer encargada de llevar las riendas del poder.

Vemos cómo desde la segunda mitad del siglo XX, el contexto político en el mundo occidental, viene experimentando lo que Eric Laurent Junto con Miller (Miller y Laurent, 2006: 109), denominan “la feminización del mundo”. Aquella hipótesis vertida por Laurent de que posiblemente las damas son quienes están más cómodas con el estado actual del Otro que no existe, hoy se puede palpar fácilmente.

Ahora bien, si en contraposición a la lógica masculina del todo, proponemos una lectura de la civilización actual que se ordena a partir de la lógica femenina del no-todo, podemos entender estas damas al poder como un efecto de la feminización lógico-discursiva del mundo. Donde más bien los conjuntos permanecen abiertos, sin los padres excepcionales del siglo pasado.

Quizás, si *Habemus Papam* fuera una saga, podríamos avizorar que la segunda entrega comenzará con un rostro femenino en el balcón.

5. Coda: Una ética singular.

Para finalizar, podríamos pensar un modo ético para la práctica analítica, que esté a la altura de la civilización actual; en tanto a cada sistema, estructura, interpretación o práctica, necesariamente le subyace una ética.

Jacques Lacan (2005), pudo esclarecer la ética del psicoanálisis en el año 1959, a partir de introducir un punto en la dimensión de la ética, hasta ese momento inédito: el deseo. Esa fue la ética que permitió orientar la práctica del psicoanálisis en los tiempos donde el reino del Nombre-del-Padre aún tenía efectos. Es decir, donde la lógica masculina aún lograba ordenar la civilización.

Entonces, a la ética del deseo, podemos situarla como correlativa a la época del Nombre-del-Padre, del *Habemus Papam*. Ello, es lo que permitió, como dice Lacan a "...responder, en nuestra experiencia, a lo que les enseñe a articular como una demanda..." (Lacan, 2005:10).

Ahora bien, el deseo se puede pensar en el plano de lo particular, en tanto éste, todavía tenía los resabios del Otro, una ligazón simbólica con Un-Padre, que proponía un orden haciendo serie a partir del Otro. Esta modalidad ética carecería de eficacia, si tomamos como cierta la hipótesis

vertida en el presente ensayo: la feminización del mundo.

¿Qué ética, entonces? Se propone una ética de lo singular en contraposición a la del deseo, en tanto a éste lo ubicamos como un particular, en la serie ordenada a partir de un Otro. Ética singular o ética femenina, como una ética que permite a la práctica del psicoanálisis operar en la época que nos convoca.

Ética que tiene efectos directos en la práctica clínica. Si la ética particular permitía responder en la praxis a partir de una orientación por el deseo, la ética de lo singular tendrá como correlato al *sinthome*.

Referencias

Cheng, F. (2010) *Vacío y plenitud*. Ed. Siruela. Madrid, España.

Lacan, J. (2004 [1972/73]) *El seminario, Libro 20. Aún*. Paidós. Argentina.

(2005 [1959/60]) *El seminario, Libro 7. La ética del psicoanálisis*. Paidós. Argentina.

(2012 [1971/72]) *El seminario, Libro 19. ...O peor*. Paidós. Argentina.

Laurent, E. (1999) *Posiciones Femeninas del Ser*. Tres Haches. Buenos Aires. Argentina.

(2011) *Além da felicidade, a época do "mais!"* Inédita.

Miller, J.A. (2009a) *Conferencias Porteñas*, Tomo II. Paidós. Argentina.

(2009b) *Conferencias Porteñas*, Tomo II. Paidós. Argentina.

(2006) *El Otro que no existe y sus comités de ética*. Paidós. Argentina.

¹ Freud, Sigmund. Obras Completas. Tomo XIX, *El yo y ello y Otras obras*. Amorrortu Ediciones. Buenos Aires, Argentina.

² Freud, Sigmund. Obras Completas. Tomo XIII, *Tótem y Tabú y Otras obras*. Amorrortu Ediciones. Buenos Aires, Argentina.

Ben X. Apuntes sobre el estatuto de la verdad y lo singular del sufrimiento¹

Ben X | Nic Balthazar | 2007

Gisela Smania*

Recibido 1 enero 2013; aprobado 23 febrero 2013

Resumen

La película *Ben X* (Nic Balthazar, 2007) nos acerca a la problemática del autismo y a lo virtual como nuevo escenario del lazo. Una de las lecturas posibles sobre el film permite interrogarnos sobre cuáles son las posibilidades que un video juego puede dar para engancharse al Otro y qué uso particular se puede hacer de él.

El presente artículo analiza dicha película sosteniendo como eje el binomio realidad-ficción, a partir del cual surge la pregunta por el estatuto de la verdad. Por otra parte, pone de relieve el problema ético sobre como situar la dimensión singular del sufrimiento subjetivo.

Palabras clave: Realidad | Ficción | Verdad

Abstract

The film *Ben X* (Nic Balthazar, 2007) approaches us to the autism's problematic and to the virtual space as a new bond scene. One of the possible lectures about the film let us wonder about the possibilities that a video game can provides to hook up to the Other and which particular use can it has.

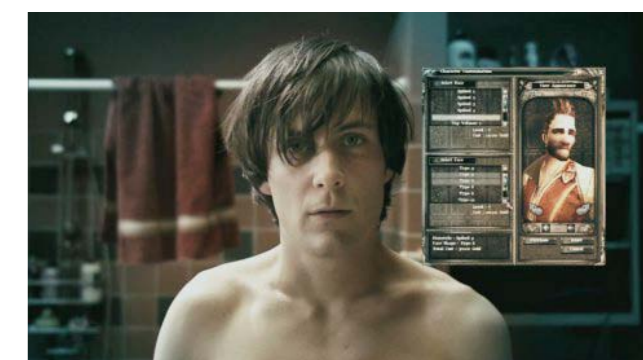
This article analyzes the movie taking as main idea the pairing reality-fiction, and from that point on, the question about the statute of the truth. On the other hand, put on the spotlight the ethical problem about how to place the singular dimension of subjective suffering.

Key words: Reality | Fiction | Truth

Ben X (Balthazar, 2007) es una película que nos interpela, parece ser éste un gusto especial de su director, Nic Balthazar, que siempre nos confronta con distintas problemáticas que toman su fuerza a la luz de las transformaciones de nuestra época. Así como en esta oportunidad nos acerca a la problemática del autismo y a lo virtual como nuevo escenario del lazo, en su última película, *Tot altijd* (Time of my life, 2012), instala un debate fuerte sobre la eutanasia, ese borde sensible, esa frontera biopolítica entre la vida y la muerte. Es el estilo del director, su manera de interpelar al espectador.

Tenemos entonces la perspectiva temática, la forma argumental de la película, que ubica prácticamente una especie de catálogo de aspectos a tratar. Nos encontramos con muchos ángulos sobre los cuales poner el foco. Yo he decidido tomar sólo algunos de ellos:

- El primer foco podemos posarlo sobre un pequeño detalle, uno de los más interesantes para mí, que es el



binomio realidad-ficción. Tomo ese par en primer lugar porque está como puerta de entrada en la película, no solamente en el escenario virtual del juego de roles *online* de título *Archlord*, sino en otro detalle, anterior incluso, que es el anuncio de que esta película trata sobre un caso verídico. ¿Qué cosa instala este dato primero para el espectador?, ¿qué ocurre cuando se nos pone al tanto de que estamos frente a un caso que ocurrió y a la vez lo que

* giselasmania@hotmail.com

vemos es ya, en sí misma, una ficción, una versión sobre eso? Este elemento pone en juego una manera especial de entrar a la película.



La pregunta entonces sobre qué es realidad y que no, y cuál es el estatuto de la verdad, atraviesa toda la película, de principio a fin. Para esto, la película se sirve de distintos recursos fílmicos: la animación de Internet es el más explotado, por supuesto. Ese recurso pone en juego la alternancia en la vida de Ben (Greg Timmermans) entre su mundo virtual y su mundo real, la vida de Ben vivida desde un “como si”, como en un videojuego. Otro recurso fílmico interesante es el uso de la forma documental, un documental paradójicamente ficcionado, que recrea, emula el testimonio de distintos personajes. La película intenta reforzar la dimensión de lo verdadero utilizando para eso la misma ficción. Y, quizás el detalle más contundente respecto a este par realidad-ficción lo encontramos en la propia trama de la película, más precisamente en el desenlace, que ubica la dimensión engañosa de la verdad, en este montaje de la muerte de Ben, esa escena final que ubica a todos como pudiendo ser engañados por eso que capta el ojo de la cámara.

Jacques Lacan tiene una expresión muy linda para sacarnos del rodeo infinito de lo verdadero y lo falso; encuentra una manera precisa de definir el asunto de la verdad, es una expresión que acuñamos de su enseñanza y que posiblemente muchos hayan escuchado: la verdad tiene estructura de ficción (Lacan, 1956-1957: 253). Para cada uno su novela, su versión particular, la lente desde la que mira, interpreta el mundo. Hay entonces tantas verdades, tantas lentes como sujetos.

Pero si Lacan ya decía eso cerca de 1960, imagínense hoy, en plena era virtual. Cada vez más, nuestro “principio de realidad” está habitado por una gran cantidad de ficciones que la época, de la mano de la tecnología, pone a nuestra disposición. Asistimos al imperio de la imagen, que permite a cada uno recrear su propio personaje y echarlo a rodar en lo social. Tenemos allí los ejemplos más

paradigmáticos, como son por ejemplo las redes sociales, y tenemos también al mundo de los *gamers*, todo un artefacto simbólico e imaginario, con sus reglas, su código específico, sus relatos épicos, etc. Vendrían a ser nuevos mitos del siglo XXI, nuevas formas virtuales del lazo que merece —en eso estamos— un análisis profundo (me acordaba, que en momento de presentar el libro de este Ciclo, se mencionaba ya a la Gran Matrix, que hizo furor en su momento, para designar esa especie de Caverna de Platón de nuestro tiempo)². Ya se anticipaba así la incidencia de lo virtual en la vida cotidiana.

Son conocidas las críticas que derivan —si se quiere— en una especie de demonización de lo virtual, aduciendo que desenchufa a los sujetos de “su” realidad para “poner la cabeza en reposo y dejar al ojo fascinado” (Miller, 2010). El asunto ha sido entonces problematizado desde los aspectos más diversos: si es algo adictivo, si incide en la escalada creciente de violencia escolar, social, principalmente entre adolescentes, etc., etc.

En este punto, la película hace hincapié en otra mirada: las posibilidades que un videojuego puede dar para engancharse al Otro, allí donde hay pocas “chances” subjetivas para eso, como en el caso de Ben. El uso particular que él hace de este juego de roles, nos permite entonces contradecir los supuestos anteriores. A Ben, la ficción entramada en ese mundo virtual, le presta un nombre (no es poca cosa para el psicoanálisis), lo nombra de una manera singular; le presta además un semblante más eficaz a la hora de tratar con otros, eso que precisamente no logra por sí mismo, pese a sus esfuerzos. Tenemos, por ejemplo, su imagen en el espejo, imitando gestos o ensayando fórmulas “lenguajeras”, en el esfuerzo de habitar algo del lenguaje, de abrochar algo de las palabras a su cuerpo, allí donde todo es cortocircuito. Ben instrumenta ese recurso tecnológico y se sirve de él, relacionándose con un objeto en particular y con un recorte del saber muy específico, para situar “las reglas del juego”.

El guiño de la película es que todo el tiempo está llevándonos a pensar cuándo va a ser el *game over* para Ben. A cada momento el film nos insinúa o nos hace temer la posibilidad de que Ben pase al acto, frente a la violencia feroz de sus compañeros. Nos lleva a esperar un desenlace fatal. A mí me gusta siempre poner una película en tensión con otra, en este caso la historia de Ben se colocaría en el reverso de *Elephant* (Gus Van Sant, 2003) que habla de la matanza ocurrida en Columbine y cuyo título refiere a la frase “hay un elefante en la habitación”, expresión utilizada para indicar los problemas enormes que no se

ven, se ignoran. Tenemos allí dos casos “verdaderos”, que localizan dos maneras absolutamente dispares de ligarse a la tecnología.

Para concluir, algunas menciones ineludibles. Por un lado la pregunta respecto de lo que le ocurre a Ben, de qué sufre, de qué está hecha su particular desconexión. Asistimos hoy a un debate sostenido sobre la problemática del autismo, en el intento de hacer escuchar —frente a la perspectiva “universalizante” del tema, que recae en cómo clasificar y tratar “para todos” la experiencia más propia de un sujeto— la experiencia más íntima del desarraigo de un sujeto del mundo que lo rodea.

Así como mencionaba hace un momento el asunto ético que supone para Lacan el problema de la verdad, estamos aquí frente a otro de suma actualidad: cómo situar la dimensión “singular” del sufrimiento de un sujeto, eso no absorbible en los casilleros de la evaluación. A mi modo de ver, la película logra muy bien introducirnos en un elemento fundamental de esta problemática. Tenemos muy bien tratado, por ejemplo, el detalle de la voz, ese murmullo permanente de *lalengua*, esas bocas parlotando que la cámara recorta. La película no olvida introducirnos a cada momento en esa experiencia sonora, propia del autismo. Por supuesto ubica también la experiencia difícil del Otro, encarnado principalmente en el personaje de

la madre, en sus cálculos interminables para producir un signo de consentimiento por parte de su hijo al lazo.

Allí están también los otros —a mi modo de ver, presentados de una manera un tanto estereotipada—, todos aquellos que sostienen el enorme edificio que se monta alrededor de este diagnóstico de *Asperger*: la figura del psiquiatra, la del director de escuela, el lugar de la medicación, etc. Esta estereotipia resalta tal vez los espacios anónimos en que transcurre la problemática de Ben. En este punto, una mención especial merece el lugar de los compañeros y su violencia descomunal. Creo que el estereotipo deja un poco “mal parados” a los jóvenes de nuestro tiempo. Si corremos un poco ese *cliché*, podemos encontrar muy bien aquello que designa a la afectación de los adolescentes hoy y las respuestas más variadas a ese exilio propio de la denominada crisis adolescente.

Respecto de la escena final, si nos esforzamos también en correr el sabor a moraleja que destila, pone de relieve la dimensión más singular del sujeto, su “insondable decisión” (Lacan, 1946: 168) de agarrarse a la vida, frente a la pulsión de muerte y al empuje que le pisa los talones. Esa muerte simulada, en complicidad con su familia y esa jovencita que desde su cabeza lo acompaña, vale como un *witz* del sujeto, en el intento de despojarse de los estigmas del Otro, “para que Ben no sea otra cosa que Ben”.

Referencias

- AAVV (2003) *Psicoanálisis y cine. Signos de la época. Publicaciones Universidad Nacional de Córdoba. Extensión Universitaria.*
- Ben X (2007) Película dirigida por Nic Balthazar. Bélgica / Países Bajos.
- Elephant (2003) Película dirigida por Gus Van Sant. Estados Unidos.
- Lacan, J. (1946) “Acerca de la causalidad psíquica” en Escritos 1. Buenos Aires: Siglo XXI, 1985.
- Lacan, J. (1956-1957) “La Relación de Objeto” en El Seminario de Jacques Lacan. Libro 4. Buenos Aires: Paidós, 2010.
- Miller, J.-A. (2010) “Vuestro ojo es subyugado mientras hace dormir a vuestra cabeza.” Entrevista realizada por Christopher Labbé y Olivia Recasens. *Le Point*. París. 25 de febrero de 2010. Disponible en: http://lacarta.eol.org.ar/ediciones/031/template.asp?amp/miller_entrevistas/le_point.htm

¹ Trabajo presentado en la VIII edición del Ciclo de Cine y Psicoanálisis de la Universidad Nacional de Córdoba, Desatados. Sobre rarezas, insensateces y otros extravíos, en el encuentro correspondiente al 3 de abril del año 2012.

² La autora hace referencia al libro *Psicoanálisis y cine. Signos de la época* (Varios autores, 2003) [N. del E.].

La salvación de Tarantino¹

Pulp Fiction | Quentin Tarantino | 1994

Daniela Fernández*

Escuela de la Orientación Lacaniana

Recibido 14 mayo 2012; aprobado 23 febrero 2013

Resumen

Pulp Fiction (Tiempos Violentos, 1994) nos permite colocar la época actual bajo la lupa. En su segunda película, Tarantino ofrece una reflexión aguda sobre el efecto de extravío reinante en la contemporaneidad. Para explorarlo, utiliza numerosos y variados artificios de cineasta que contribuyen a producir este efecto, permitiéndole al mismo tiempo precisar que lo desatado en nuestra época se sitúa, en principio, en el orden simbólico. Por otro lado, este excelente guionista sabe que las brújulas que nos orientan en la existencia son múltiples, singulares y siempre fallidas. Tarantino describe dos personajes creyentes, Jules (Samuel L. Jackson) y Butch (Bruce Willis), que inventarán dos ficciones de amor del padre para poder salvarse. *Pulp Fiction* nos enseña que en la era de la mundialización y el consumo masivos, la salvación sigue siendo subjetiva.

Palabras clave: Contemporaneidad | Extravío | Orden simbólico | Amor del padre | Nombres-del-Padre | Sinthome

The salvation of Tarantino

Abstract

Pulp Fiction (Tarantino, 1994) let us put the current time under a magnifying glass. In his second movie, Tarantino provides a clever reflection of the prevailing effect of these days misplacing. In order to explore it, use several and varied film maker's artifice that contribute to produce that effect; letting him, at the same time, specify that the untied of our time placed initially in the symbolic order. On the other hand, this excellent scripwriter knows that the compasses that guides us in the existence are many, singulars and always failed. Tarantino describes two believers characters, Jules and Butch, that will invent two fictions of love of the father in order to save them selves. *Pulp Fiction* teaches us that in the mundialization and masive consumption era, the salvation remains subjective.

Key words: Contemporaneity | Misplacing | Symbolic Order | Love from the Father | Names-of-the-Father | Sinthome

1. Introducción

Pulp Fiction constituye una especie de laboratorio que permite colocar la época actual bajo la lupa. La escena inicial de la película, que muestra el diálogo entre los dos jóvenes enamorados Pumpkin (Tim Roth) y Honey Bunny (Amanda Plummer), nos enseña que no sólo los psicoanalistas deben conocer la subjetividad de su época, sino que también los asaltantes tienen que *aggiornarse*. Así, nos enteramos que en los Estados Unidos ya no vale la pena asaltar licorerías, porque el cajero (inmigrante, extranjero) no comprendería cuando en inglés le ordenáramos abrir la caja registradora. Desde el primer

diálogo, Tarantino aborda los grandes temas de nuestra época: mundialización, inmigración, trabajo ilegal, ausencia de héroes, tenencia generalizada de armas de fuego.

En principio, esta película propone un retrato caótico de nuestra contemporaneidad. El declive de los ideales y la desorientación resultante parecen pronosticar lo peor. Pero estos temas, propios de nuestra época, insisten desde hace tiempo en el cine americano de autor (Quentin Tarantino, Steven Soderbergh, Todd Solondz, Sam Mendes, etc.). Podemos preguntarnos: ¿En qué reside la particularidad de *Pulp Fiction*? ¿Por qué ésta nos interesa? ¿Qué nos enseña Tarantino?

* daniela.fernandez@free.fr



Esta película desarrolla una fina y aguda reflexión sobre lo desatado y lo atado, sobre lo que se desata y lo que se ata, sobre estas dos operaciones que intentaré entonces precisar.

2. Del efecto de extravío

Comencemos por lo que se desata. ¿Qué es lo desatado en *Pulp Fiction*? ¿Dónde sitúa Tarantino lo desatado?

Este excelente guionista parece saber mucho sobre lo que el psicoanálisis enseña. Tarantino conoce muy bien las bambalinas del lenguaje, sus secretos, su funcionamiento. Nos enseña por ejemplo, que al *Cuarto de libra con queso* también podemos llamarlo *Royal with Cheese*. Una prueba más de que el significante mata a la cosa, de que el referente-hamburguesa queda perdido cuando entramos en el mundo del significante. En la era de la mundialización, también nos enseña que aunque pudiesen parecer lo mismo, un *Big Mac* americano y *Le Big Mac* francés no son lo mismo, ya que estamos frente a dos significantes diferentes. Cada vez que introducimos un nuevo significante en el mundo, nace una ficción. La ficción americana del *Big Mac* no es equivalente a la ficción francesa de *Le Big Mac*.

Utilizando una lógica implacable y estéril, este director presenta las palabras desatadas del sentido. Varios son los momentos en que Vincent Vega (John Travolta) aplica en sus charlas con Jules Winnfield (Samuel L. Jackson) la ironía socrática hasta demostrar, por ejemplo, que el masaje de pies es equivalente al sexo oral o que comer perro es tan repulsivo como comer cerdo.

La película está estructurada como un rompecabezas, en el que numerosos *sketchs*, que generalmente Tarantino deja inconclusos, se entrecruzan. La deconstrucción narrativa es tal, que resulta una película imposible de contar. *Pulp Fiction* comienza con una escena que será retomada al final de la película, y termina en una escena que

cronológicamente corresponde a la mitad de la historia. Notemos que al final Vince todavía está vivo, aunque nosotros ya hayamos asistido a su muerte. De este modo, Tarantino pulveriza la noción de *flashback*. La película está construida de manera tan poco lineal, que podemos verla muchas veces y nunca acordarnos de lo que sucederá.

Tomemos como ejemplo la escena en que Vince y Jules ingresan vistiendo trajes de baño en el bar de Marsellus Wallace (Ving Rhames). ¿Por qué nos resulta disparatado verlos llegar vestidos de esta manera? Si la película fuera lineal, sus trajes de baño no nos asombrarían, porque ya sabríamos que tuvieron que deshacerse de sus trajes de matones negros y ensangrentados. Pero el montaje desordenó el tiempo lineal. De este modo, Tarantino demuestra que la verdad es variable, que la verdad tiene estructura de ficción (Lacan, 1956-1957: 253), que dos asesinos a sueldo vestidos con trajes de baño pueden ser, y no ser, ridículos.

La palabra también aparece desatada de la acción, reforzando así el carácter imprevisible de la película. Jules y Vince discuten sobre hamburguesas, mientras toman las armas para acribillar a un grupo de hombres. Honey Bunny y Pumpkin se dicen palabritas de amor, y un segundo después amenazan de muerte a todo un restaurante. Finalmente, lo mismo daría si los matones estuvieran repasando su plan y discutiendo sobre armas, antes de matar. Ya que de todos modos, el resultado final no depende completamente de los preparativos. El abismo existente entre el lenguaje y la acción queda demostrado. Una de las particularidades de esta película es que nos muestra los diálogos anodinos, las escenas que no sirven para nada, que habitualmente nadie filma. Estamos acostumbrados a ver a un matón drogándose o limpiando un arma, pero no solemos verlo discutir asuntos de la vida cotidiana.

Retomemos nuestra pregunta inicial: ¿Dónde sitúa Tarantino lo desatado? Los recursos utilizados en esta película para contribuir al efecto de extravío son numerosos: el significante desatado del referente, los diálogos desatados de sentido, la desestructuración narrativa, la técnica del montaje, la palabra desatada de la acción. Concluimos que en principio Tarantino sitúa lo desatado en el orden simbólico.

3. De las brújulas

Pasemos ahora a lo que se ata. A pesar de que Tarantino ofrece un retrato caótico de la sociedad, no parece estar fascinado por el fantasma de la catástrofe. Así, en medio

de tanto extravío, introduce también algunos intentos de atadura, algunos esfuerzos singulares por orientarse en la existencia, demostrando que las brújulas, las amarras, los Nombres-del-Padre son múltiples, particulares y siempre fallidos.



Un ejemplo mayor de brújula es el Salmo de Ezequiel 25,17, recitado por Jules en tres ocasiones. En principio, este elemento desafina y aterriza como un OVNI en medio de la película, cuando Jules lo recita por primera vez justo antes de matar a un hombre. En un primer tiempo, el pasaje bíblico funciona como una especie de preparativo para aquél que será asesinado.

Pero un acontecimiento tendrá lugar, produciendo un antes y un después bien marcados en la vida de Jules. Un cuarto hombre, que estaba escondido en el baño, sale del mismo para disparar sobre Vince y Jules que sobreviven a las balas, ya que ninguna logra tocarlos. Jules interpreta este hecho insensato como un milagro, producto de la intervención divina. A partir de ese momento, el Salmo dejará de funcionar como “una buena frase” para matar, convirtiéndose para Jules en un nuevo modo de orientarse en la existencia. Es así que Jules decide abandonar su profesión de matón.

Señalemos que Vince, presentado como un increyente que niega la existencia de los milagros, tendrá una muerte trágica en la película. Mientras que Jules, un creyente que cree que el “dedo de Dios” detuvo las balas, comenzará a transitar a partir del “milagro” por el camino de la redención.

Al final de la película, Jules recita una vez más el Salmo, ya no para matar, sino para salvar y salvarse. Dice a Honey Bunny: “Normalmente, ustedes estarían tan muertos como un pollo frito. Pero yo estoy en transición y no quiero matarlos... Quizá tú eres el malvado y yo soy el justo y este Sr. 9 milímetros es el pastor que protege a mi justa persona en la oscuridad. O quizá tú eres el justo y yo soy el pastor y el mundo es el malvado y el egoísta. Esa versión me gusta. Pero esa mierda no es la verdad. La verdad es que tú eres el débil y yo soy la tiranía de los malvados, pero estoy intentando con todas mis fuerzas ser el pastor”. Para Jules, la maldad ya no se encuentra ubicada en los otros ni en el mundo exterior,

sino en él mismo. De ahora en más, el Salmo ya no sirve para anunciar su pasaje al acto, sino para limitar su pulsión asesina. Mediante la fe religiosa, Jules logra fabricarse una especie de solución *sinthomatica* que producirá consecuencias normativas sobre el goce. Resultado: Jules ya no puede matar.



Esta película demuestra que las soluciones *sinthomaticas* son una invención del sujeto. Tarantino lo hace valer utilizando para ello un Salmo inexistente como tal en la Biblia. Así, nos indica que este Salmo no es más que una creación de Jules, una especie de *patchwork* bíblico, un *collage* de frases presentes en la Biblia.

Otra forma de amarra propuesta en esta película, es el mito del reloj de oro que parece orientar al personaje de Butch (Bruce Willis). Con este artificio, Tarantino propone una segunda ficción de amor del padre. Cabe señalar que este pequeño relato no nos es presentado como un recuerdo infantil, sino como una pesadilla de Butch. No sabemos entonces si la escena en que el Capitán Koons (Christopher Walken) entrega al pequeño Butch el reloj de oro del padre humillado y asesinado, tuvo lugar en la realidad o es solamente una creación de Butch. Al presentarlo como una pesadilla del boxeador, el sujeto de la enunciación no es Koons, sino el propio Butch. Una vez más, Tarantino pone el acento en la capacidad de invención de cada sujeto. Así, Butch es capaz de traicionar a Marsellus Wallace, matar a varios hombres, huir con su novia, pero se muestra incapaz de separarse de su reloj de oro, pequeño objeto precioso mediante el cual este sujeto intenta fabricarse una filiación. Tarantino demuestra el agujero del trauma que impide a Butch seguir durmiendo y que la ficción del padre ideal intenta recubrir.

Tarantino sabe, por un lado, que los increyentes andan desorientados y errantes, y por otro lado, que los Nombres-del-Padre son múltiples y singulares, tal como Jacques Lacan nos lo enseña en su Seminario *Les non-dupes errent* (inédito)². La película nos presenta dos personajes creyentes, Jules y Butch, que logran salvarse orientados por sus brújulas particulares (el Salmo de Ezequiel y el mito del reloj de oro).

4. La salvación del sujeto

A pesar de ser una película muy bien escrita, en la que todo parece estar calculado rigurosamente, en la que nada parece escapar al guionista y director, constatamos que Tarantino consagra en la misma un lugar mayor a la contingencia, al azar, a lo real. *Pulp Fiction* está llena de giros inesperados, de sorpresas. Nada ocurre tal como se lo había previsto.

En gran parte, la vida de los personajes se muestra orientada por los encuentros, por aquello que no puede preverse o prepararse. Por ejemplo, el encuentro entre Butch y Marsellus, aquella escena en que el primero detiene su auto en un semáforo rojo, para que el segundo cruce la calle y las miradas de ambos personajes se encuentran. O el encuentro entre Butch y Vince, cuando el primero regresa a su casa para buscar el reloj de oro, lo recupera, se dirige a la cocina, pone a tostar el pan, descubre el arma de Vince sobre la mesada, la examina, mientras escucha activarse la cadena del inodoro. Vince sale del baño y ambos personajes quedan enfrentados. En ambas escenas, la secuencia es la misma. Se produce un encuentro, todo se detiene (la acción, la palabra, el sentido), los personajes no pueden creer lo que

están viendo. De pronto, la acción retoma su curso, Butch atropella a Marsellus o dispara sobre Vince.

Tarantino también se interesa por los pequeños detalles, que a veces eleva a la dignidad de divinos detalles. Un buen ejemplo es la sustitución del globito por la bolsita, operada por el *dealer* en el momento de vender heroína a Vince.

Este pequeño detalle producirá el error fatal de Mia (Uma Thurman) que creará que la heroína es cocaína. La película demuestra, una y otra vez, que la vida y la muerte penden de un hilo.

Las formaciones del inconsciente también tienen su lugar en esta película. Por ejemplo, el olvido por parte de Fabienne (María de Medeiros) del objeto máspreciado de su novio Butch, o el acto fallido de Vince a quien se le escapa un tiro que “sin querer” mata a Marvin (Phil LaMarr). De pronto algo falla, algo irrumpe sin que sepamos bien ni de dónde, ni cómo, ni por qué.

Si bien nos ofrece un retrato caótico de la sociedad, en el que lo que parece reinar es más bien el efecto de extravío, Tarantino se presenta orientado por lo real, por lo que no se puede prever. La gran enseñanza de *Pulp Fiction* es que en tiempos de mundialización y consumo masivos, la salvación sólo puede venir del sujeto.

Referencias

Charyn, J. (2009) *Tarantino*, Denoël, Paris

Lacan, J. (1956-1957) “La Relación de Objeto” en El Seminario de Jacques Lacan. Libro 4. Buenos Aires: Paidós, 2010.

Lacan, J. (inédito) Les non-dupes errent, Le Séminaire. Livre XXI. Dictado entre 1973 y 1974.

Lacan, J. (1975-1976) “Le sinthome” en *Le Séminaire*. Livre XXIII, Seuil: Paris, 2005.

Morsiani, A. (2011), *Quentin Tarantino*, Gremese, Paris.

¹ Trabajo presentado en la VIII edición del Ciclo de Cine y Psicoanálisis de la Universidad Nacional de Córdoba, *Desatados. Sobre rarezas, insensateces y otros extravíos*, en el encuentro correspondiente al 10 de abril del año 2012.

² La autora alude a la fórmula “non-dupes errents”, utilizada por Jacques Lacan como título de uno de sus seminarios, dictado entre los años 1973 y 1974. Esta expresión puede ser traducida al español como “los no-engañados (o desengaños) yerran” y en francés es homófona a “Les noms du père” (Los nombres del padre) [N. del E.].

Pulp Fiction Una interpretación sobre la subjetividad contemporánea

Pulp Fiction | Quentin Tarantino | 1994

Jorge Assef *

Recibido 21 julio 2012; aprobado 23 febrero 2013

Resumen:

La cinematografía de Quentin Tarantino funciona como una interpretación sobre nuestro momento cultural. Entre sus películas más destacadas se cuenta *Pulp Fiction* (Tiempos Violentos, 1994).

Por otro lado, desde hace tiempo que el psicoanálisis viene ocupándose de los efectos de lo que ha designado como “la caída del Otro”. Justamente, el punto de partida de *Pulp Fiction* es que da por hecho un mundo que ya funciona sin Otro, en la estructura narrativa, en el montaje, en la historia, en la caracterización de los personajes, etc.

Partimos entonces desde allí, y nos preguntamos: si el Otro clásico que organizaba el discurso social ha caído, ¿qué organiza hoy la vida de los sujetos?

Una parte de la respuesta es la que propone Lacan en los años setenta. Por entonces, Lacan advierte que, a medida que el Otro cae, el objeto asciende al cenit social (Lacan, 1970: 436).

El presente trabajo desarrolla una lectura del film *Pulp Fiction*, a partir del recorte de algunas secuencias, intentando situar los efectos de la caída del Otro y del ascenso del objeto al cenit social, en la subjetividad de la época.

Palabras clave: Época | Otro | Objeto | Toxicomanía | Subjetividad

Abstract

Quentin Tarantino’s filmography operates like an interpretation of our cultural times. *Pulp Fiction* is one of his most outstanding pieces.

On the other hand and for some time now, psychoanalysis has been addressing the effects of the so-called “fall of the Other.” The starting point of *Pulp Fiction* is precisely the fact that in its narrative structure, editing, plot and portrayal of characters —among other aspects—, it is assumed that the world already works without the Other.

We take this as a point of departure, and we wonder: if the traditional Other that used to organize the social discourse has fallen, what is it that organizes today the lives of subjects?

Part of an answer for this question is contained in Lacan’s proposal back in the seventies. In that time Lacan noted that as the Other falls, the object rises to the social zenith (Lacan, 1970: 436).to the social zenith.

This paper evolves towards a reading of the film, *Pulp Fiction*, built on a selection of scenes which tries to spot the effects of the fall of the Other and the rise of the object to the social zenith, in the subjectivity of our times.

Key words: Times | the Other | object | addiction | subjectivity

Quentin Tarantino ha sido catalogado como uno de los referentes de lo que se denominó “Cine Posmoderno”¹. Si bien esas clasificaciones suelen ser discutibles, lo que no se puede negar es que la obra de Tarantino funciona como una interpretación sobre nuestro momento cultural. Entre

las películas más destacadas de su filmografía, el gran éxito que a su vez marca el inicio de su carrera comercial, es *Pulp Fiction*. Desde el inicio este film da por hecho un mundo que funciona sin Otro, en la estructura narrativa, en el montaje, en la historia, en la caracterización de los personajes, etc.

* jorassef@uolsinectis.com.ar



Hace tiempo el psicoanálisis viene ocupándose de los efectos producidos por la “caída del Otro”, sintagma que, entre otras cosas, incluye la caída de los grandes relatos, las ideologías, los proyectos políticos, las religiones, la autoridad y los principios.

A partir de esta perspectiva es posible formular el siguiente interrogante: si el Otro clásico que organizaba el discurso social ha caído, ¿qué organiza hoy la vida de los sujetos? Una parte de la respuesta es la que propone Lacan en los años setenta cuando advierte que, a medida que el Otro cae, el objeto asciende al cenit social (Lacan, 1977).

Según el psicoanálisis el objeto constituye aquel factor a través del cual el sujeto busca alcanzar satisfacción. Este objeto es muy variable y, en virtud de la imposibilidad de proporcionar una satisfacción completa, tiende a un constante desplazamiento. En esa metonimia el objeto puede tomar variadas formas, entre las cuales se encuentran los diversos objetos de consumo.

En este sentido, aquella advertencia de Lacan remitiría al triunfo total del capitalismo tardío, el capitalismo de consumo. Este, a diferencia del capitalismo de producción, es un sistema sustentado en una garantía: la circulación de un objeto de consumo que incluso puede estar desprovisto de calidad o valor de uso (Jameson, 1992:80).

En este contexto, los sujetos contemporáneos, desatados de las referencias del Otro, quedarían directamente a merced de una dinámica social regida por el funcionamiento del mercado. En este sentido, lo que caracterizaría la subjetividad contemporánea sería la categoría de “consumidor” (Miller, 2005: 79). Aquí radica la razón por la cual podemos hablar de la toxicomanía como la “categoría diagnóstica” preponderante en nuestra época.

No obstante, esta deducción revela que tampoco estamos tan desatados, sino que estamos atados a un nuevo orden simbólico que, aunque no tenga ley, sí tiene un

mandato: “hay que consumir”, somos todos “consumo-dependientes”.

El problema ya no es estar fuera de la cadena productiva sino fuera de la cadena de consumo y no importa la sustancia, ni el tipo de objeto, ni su calidad. Exactamente en este punto radica la importancia de situar el significante “pulp” (papel barato o literatura barata) en el título de la película de Tarantino. Como el propio director sostiene en una entrevista: “*Lo que he hecho hasta ahora se engloba decididamente en lo que yo llamo ficción pulp. (...) un libro de bolsillo del que nadie se preocupa. Lo lees, te lo metes en el bolsillo, te sientas sobre él en el autobús, y las páginas empiezan a despegarse*”².

A continuación se desarrollará la lectura del film *Pulp Fiction*. A partir del recorte de algunas secuencias, intentando situar ejes tales como la **caída del Otro, el ascenso del objeto al cenit social y la noción de toxicomanía generalizada**.

1. Secuencia I

En un momento del film, uno de los personajes, un boxeador llamado Butch (Bruce Willis), recuerda una historia infantil: el momento en el cual recibe, de manos de un ex compañero de guerra de su padre, el reloj que éste le envió antes de morir. La secuencia consiste en un plano-contraplano entre el personaje de Butch-niño (Chandler Lindauer) y el Capitán Koons (Christopher Walken) en el que sólo habla el Capitán mientras el niño lo observa atentamente y en silencio:

“—Este reloj—el Capitán Koons lo levanta frente a la cámara y lo acerca al lente— fue adquirido por tu bisabuelo durante la Primera Guerra Mundial (...) hecho por la primera compañía que hizo relojes pulsera (...) lo compró el soldado raso Erine Coolidge cuando salió para París. Este fue el reloj de guerra de tu bisabuelo, lo usó todos los días. Cuando la guerra terminó volvió con tu bisabuela, se quitó el reloj lo puso en una lata de café y el reloj se mantuvo ahí hasta que el país llamó a tu abuelo, Dane Coolidge, para pelear contra los



alemanes de nuevo. Esta vez era la Segunda Guerra Mundial, tu bisabuelo le dio el reloj a tu abuelo como una especie de amuleto. (...) Tu abuelo estaba enfrentándose a la muerte y lo sabía (...) le pidió a un artillero de la fuerza aérea, un tal Winocki a quien nunca había visto, que se lo entregara a su hijo recién nacido, al que nunca conoció en persona. Winocki cumplió al terminar la guerra visitó a tu abuela y entregó al niño que iba a ser tu padre el reloj de su papá.

Tu padre llevaba este reloj cuando lo derribaron en Hanoi. Lo capturaron y lo metieron en un campo de concentración (...) Tu padre sabía que este reloj era tu carta de nacimiento (...) Lo escondió en el único lugar que podía: en el culo. Durante cinco años, usó este reloj en el culo y cuando murió de disentería me lo dio. Yo escondí este pedazo de metal en mi culo dos años más. Luego me mandaron a casa, con mi familia, y ahora jovencito, te doy el reloj a ti”.

Pulp Fiction está lleno de ambigüedades morales: los asesinos recitan la Biblia, el más educado de los personajes esconde cadáveres en su casa, los asaltantes más violentos tratan a su partenaire con ternura infantil, el policía es un violador sadomasoquista. Todas estas aparentes contradicciones son un modo magistral de representar la **caída del Otro**, de decir que la religión, la ley, los hombres, etc. ya no son lo que eran antes; pero el personaje de Koons es particularmente representativo de esta línea narrativa.

La escena que describimos comienza con una postura clásica del adulto que, en un lugar de autoridad y de sabiduría, transmite ideales simbólicos al niño, pero, en la segunda parte de la secuencia, el personaje pierde la calidez en la mirada y el tono de voz ceremonioso. En ese cambio en la performance del actor la reliquia antigua, que luego fuera símbolo de grandeza y honor de un *Marine Americano*, “un héroe” que combatió por su país y regresó a cuidar a su familia guardando la reliquia en una lata de café (retrato doméstico de la familia tradicional estadounidense); esa reliquia, que a lo largo del tiempo fue sumando valor simbólico en su historia, pasa a ser un “pedazo de metal” que se “usa” en el culo.

Con esta secuencia vemos cómo el objeto devela su estatuto de puro “pulp”, perdiendo todo valor simbólico y quedando reducido a un pedazo de material, a una pura sustancia que rellena un hueco.

Ese es el estatuto que tienen los objetos en *Pulp Fiction*. Despojados de su valor simbólico, se revelan equivalentes. No llevan la carga ideológica de otros tiempos sino que valen por el hecho mismo de ser objetos de consumo y, justamente por eso, valen tan poco, porque siempre pueden ser remplazados por otros. De esta manera todo se convierte en pulp.

A partir de aquí podemos ver cómo la película muestra una representación de la manera en la que el ascenso

del objeto al cenit social, funciona y organiza la cultura, particularmente la cultura estadounidense, que es la que construye el discurso hegemónico que —desde este país— se irradia sobre el planeta cada día.

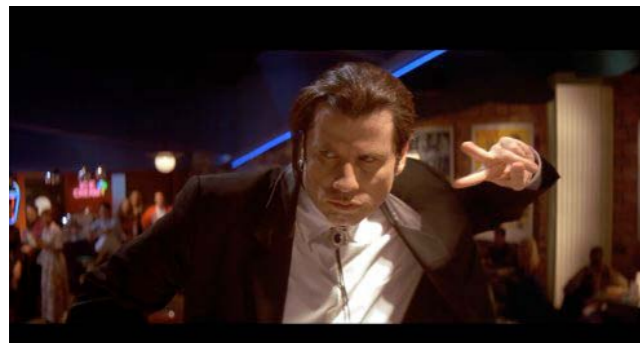
Tarantino, advertido de aquello, lo explota y lo disfruta: “Lo que me gusta de América es el hecho de que puedas comprar Coca-Cola en cualquier lugar del mundo, de que puedas encontrar Dunkin’ Donuts en cualquier lugar del mundo, de que puedas comer en McDonald’s en cualquier lugar del mundo. Siempre creo que no conozco del todo un país hasta que no he comido en algún McDonald’s. Son pequeñas cosas como esas, como la Coca-Cola o los Big Macs, o Madonna o Elvis Presley o Muhammad Ali o Kevin Costner... esas cosas son las que nos hacen sentirnos parte del mundo”³.

Estas palabras evidencian de qué manera el director pondría en el mismo conjunto a una Coca-Cola y a Kevin Costner, exponiendo así la operación mediante la cual un sujeto —Kevin Costner, un sujeto que trabaja de actor— se transforma en uno de los objetos de consumo que Estados Unidos exporta. Esto nos abre el camino a la segunda secuencia que tomaremos.

2. Secuencia II

Esta vez se trata de otros personajes, la esposa del jefe de la mafia llamada Mía (Uma Thurman), y uno de los delincuentes de la banda llamado Vince (John Travolta). Ambos salen a cenar a un lugar que ella eligió, el *Jackrabbit Slims*, una especie de bar temático de la cultura popular norteamericana de los años cincuenta.

En *Jackrabbit Slims* todo representa el espectáculo americano de los cincuenta. El *maitre* que recibe a los protagonistas se hace llamar Ed Sullivan (presentador televisivo de *The Ed Sullivan Show*, muy popular entre 1950 y 1960). Los camareros están caracterizados como Marilyn Monroe, James Dean, etc. El mesero que les toma la orden se presenta como Buddy Holly (uno de los pioneros del *rock and roll*). El box donde los protagonistas se sientan es una réplica de un auto *Chrysler* descapotable de 1950. El menú también recibe nombres de personalidades, un batido de chocolate se llama: *Amos and Andy* (comedia televisiva basada en estereotipos afroamericanos de 1950), un batido de vainilla se llama *Martin and Lewis* (una comedia televisiva protagonizada por Dean Martin y Jerry Lewis, ambos actores blancos), un bife se llama *Douglas Sirk Steak* (en referencia Douglas Sirk, director de cine alemán conocido por sus melodramas en Hollywood) y una hamburguesa se llama *Durward Kirby Burger* (Kirby



fue una personalidad de la TV estadounidense en los años sesenta), etc.

Al llegar al lugar, Mía le pregunta a Vince —¿Qué te parece?, él responde —Creo que es como un museo de cera con pulso.

En esta escena Tarantino convoca a los artistas que poblaron la vida cotidiana estadounidense de los años cincuenta y los reincorpora al mundo actual, transformándolos en objetos decorativos, reciclados y de consumo. Mediante esta operación, el director nos brinda un enfoque pulp de los grandes íconos de la cultura americana, transformándolos en objetos que pueden entretener por un rato y luego pueden ser usados como almohadones, llaveros o cualquier otra cosa.

Lo más interesante de esta secuencia es el concurso de baile. El actor que encarna el personaje de Vince es John Travolta, una estrella de Hollywood que alcanzó su mayor popularidad bailando en películas musicales de fines de los años setenta, cuya carrera iría en descenso hasta que su aparición en *Pulp Fiction* lo pusiera nuevamente en vigencia.

Evidentemente, poner a John Travolta a bailar frente a cámara veinte años después y hacerlo además en un plano donde se destaca la pista de baile —una referencia directa a una de las más famosas y representativas imágenes del cine popular americano que Travolta mismo protagonizó (*Saturday Night Fever*, John Badham 1977)— evidentemente no es algo ingenuo.

Hasta aquí podría ser una intertextualidad del cine posmoderno y nada más, un homenaje incluso. Pero no se puede obviar que aquella legendaria escena transformó a Travolta en un ícono de la cultura disco de los años setenta.

En este marco volver a meter a John Travolta en la pista, esta vez rodeado por otros íconos cinematográficos de la cultura popular americana, es resaltar su valor de objeto de consumo retro. De este modo, el director asigna al actor una doble función: por un lado el papel de Vince en el relato del film; por otro lado, el papel de sí mismo pero

transformado en personaje explota el mito de Travolta y lo integra al “museo de cera con pulso”.

Parece ser ésta la genialidad del film que Tarantino nos muestra con todas las herramientas del discurso cinematográfico (puesta en escena, en cuadro y en serie): lo más visceral de lo que implica el anuncio lacaniano sobre el ascenso del objeto al cenit social.

En *Pulp Fiction* vemos desfilar hamburguesas, heroína, fetiches y otros juguetes sexuales, motocicletas, espadas samurai, batidos y gaseosas, estrellas de rock, personajes de shows televisivos y... ¡John Travolta!, todos revueltos, en una lista interminable en la cual el registro simbólico, que podría dar una jerarquía a la nómina, está ausente.

Justamente, plantear que el paradigma de la subjetividad de nuestro tiempo es la toxicomanía, significa que el objeto no importa, porque cualquier objeto se vuelve tóxico cuando el sujeto queda aferrado a su consumo. Pueden ser objetos de lujo como en *The Devil Wears Prada* (David Frankel, 2006); pueden ser objetos culturales, retro o vintage, como muestra *Pulp Fiction*, o puede ser un objeto legal o ilegal como lo enseña *Trainspotting* (Danny Boyle, 1996).

En síntesis, el objeto pasa de mano en mano. Cuando no sirve más se lo hace objeto de museo o se lo recicla para volver a ser usado del mismo modo en que se reciclaba el desecho de pulpa de madera para producir el papel barato de las revistas pulp. De este régimen hiperconsumista no se salva nadie, ya que rige el funcionamiento de nuestro tiempo.

Ahora bien, sólo citaremos una cuestión más respecto al tema. En la escena del bar hay un detalle importante: el personaje de Mía le reclama a Vince que hable porque ella no soporta “...esos momentos de silencio incómodos”, como Vince no sabe bien qué decir, ella le propone que piense algo hasta que regrese del baño, momento en que Mía se retira a consumir una dosis de cocaína. Luego, al volver a la mesa con Vince, encuentra su plato listo y dice: “Nada mejor que regresar del baño y encontrar tu hamburguesa sobre la mesa ¿pensaste que decir?” Citamos este momento del film para destacar que la subjetividad toxicómana de nuestra era lleva implícita la dificultad para tolerar la falta (condición estructural del ser humano), la ausencia, el vacío y “el silencio” y es esta dificultad aquello que empuja a buscar más consumo.

En escenas como esta, Mía permite observar una dificultad intrínseca al objeto: ninguno puede saturar ese vacío, esa ausencia, ese “silencio” de manera completa. Entonces Mía busca un batido, busca cocaína, busca comida, busca que le hablen, busca sexo intentando

seducir a Vince, busca más cocaína. Si este raid de consumo desenfadado continúa, es comprensible el hecho de que la secuencia que se acaba de relatar termine en una sobredosis.

Lo que vemos finalmente en *Pulp Fiction* es una manera de representar la subjetividad de nuestra época. Hay un detalle en la escena de la sobredosis de Mía. Para rescatarla le aplican una inyección de adrenalina directa al miocardio,

una mujer mira fascinada esa situación grotesca, y exclama “*amazing!* (¡asombroso!)”.

Tarantino en sus películas nos da una dosis concentrada del mundo en el que vivimos, un poco exagerada y con una fuerte tendencia a la parodia. En ese desfile ensordecedor de violencia, grotesco y de comida chatarra, su cine interpreta algo de nuestro tiempo, y nosotros por momentos, somos esa mujer que mira el espanto y exclama “*amazing!*”.

Referencias

Jameson, F. (1991) *El Posmodernismo o la Lógica Cultural del Capitalismo Avanzado*. Paidós. Barcelona. 1991

Lacan, J. (2012 [1970]) *Radiofonía en Otros Escritos*. Buenos Aires: Paidós. 2007.

Miller, J. A. (2005) *El Otro que no existe y sus comités de ética*. Bs. As. Paidós.

¹ El cine posmoderno se ha caracterizado habitualmente como compuesto por una serie de factores que aparecen con frecuencia en los films de Tarantino: 1) escenarios reconocibles de la cultura americana (hamburgueserías, cafeterías, carreteras, pubs, etc.); 2) numerosas referencias a otras fuentes narrativas, sobre todo al cine clásico, a la música popular y a los comics; 3) recurrencia de personajes que se identifican constantemente con el mundo de la cultura popular americana en la que el director creció; 4) estilo autorreferencial, en el sentido que abundan, a modo de homenaje, permanentes referencias al cine moderno, evidenciando intertextualidades con Jean Luc Godard, Robert Aldrich, François Truffaut, Luc Besson, etc.

² Epelde, U. *Pulp Fiction*. Entrevista a Quentin Tarantino, (recogida el 16/07/2012 de: <http://web.jet.es/unepelde/pulp.htm>)

³ Epelde, U. *Pulp Fiction*, Quentin Tarantino (recogida el 16/07/12 de: <http://web.jet.es/unepelde/pulp.htm>.)

Soul Kitchen

Más de lo mismo ¡pero distinto!

Soul Kitchen | Fatih Akin | 2009

Juan Pablo Duarte*

Universidad Nacional de Córdoba

Recibido 20 diciembre 2012; aprobado 23 febrero 2013

Resumen

El presente trabajo aborda una de las modalidades identificatorias que, según Jacques-Alain Miller, se erige como dominante en las sociedades actuales: la identificación al consumidor. A la luz del film *Soul Kitchen*, del director turco-alemán Fatih Akin, se reflexiona en torno a los extravíos que esta modalidad identificatoria produce en los sujetos contemporáneos y se plantea el recurso a la singularidad como una orientación posible.

Palabras clave: Psicoanálisis | Extravío | Consumidor | Fatih Akin | Soul Kitchen |

Abstract

The following work presents one of the identification modality, that according to Jacques-Alain Miller, builds itself as a predominant in present societies: identification towards the consumer. Based on the film *Soul Kitchen* by turkish-german director Faith Akin, it is reflected on the misplacing which this identification modality produces in contemporary subjects. It is also proposed the redirection to singularity as a possible orientation.

Key words: Psychoanalysis | Misplacing | Consumer | Fatih Akin | Soul Kitchen

Soul Kitchen (Akin, 2009) marca una diferencia con el resto de la filmografía del director turco - alemán Fatih Akin: se trata de una comedia liviana. A diferencia de *Gegen die wand* (Contra la Pared, 2004) y de *Auf der anderen Seite* (Al Otro Lado, 2007), dos dramas que marcaron su carrera y le proporcionaron cierta notoriedad ante la crítica europea, *Soul Kitchen* abandona la enunciación trágica para transitar las vías del humor.

Se trata de una historia que responde a lo que Blacke Snyder, autor de uno de los manuales para la creación de guiones de mayor venta en el mundo, considera la exigencia fundamental de Hollywood: “dame más de lo mismo ¡pero distinto!” (Snyder, 2010: 47). Entre los condimentos del film encontramos algunas situaciones previsibles, personajes con rasgos muy acentuados, una estructura narrativa que ya hemos visto en varias comedias americanas y —por supuesto— un final feliz.

Uno de los rasgos distintivos del cine de Akin viene dado por una inclinación hacia las historias que plantea el fenómeno inmigratorio en Alemania. Ciertamente, la experiencia de los jóvenes turcos de la generación de Akin, no es la de los *gastarbeiter* (trabajadores huéspedes) que desde los años sesenta se ocuparon de reconstruir Alemania con empleos mal pagos (Patzöld, 1999). Sin embargo, el haber pasado de contar historias desde los márgenes al centro de la sociedad, tal como declaraba Akin en una entrevista contemporánea al estreno de *Soul Kitchen* (Letelier, 2010), no ha hecho cesar su obsesión por los seres desatados que navegan como piratas entre su cultura de origen y la de una fría Alemania.

Soul Kitchen es un restaurante que sirve comidas rápidas al ritmo del *soul*. Queda en Willhelmsburg, una isla de Hamburgo entre los brazos norte y sur del río Elba. Este dato no es ocioso para quienes no comprendan la razón de

* juanpduarte2@hotmail.com

ser de Sokrates (Demir Gökçöl), un viejo marinero griego, y crónico moroso, que está de inquilino en la parte trasera del negocio y gasta sus horas reparando una embarcación.

El mundo de Zinos (Adam Bousdoukos), el dueño del negocio, está habitado por seres que, como Sokrates, echan a rodar sus pasiones por los bordes de la sociedad germana. Su hermano Ilias (Moritz Bleibtreu), es un mediocre ladronzuelo y jugador empedernido que simula trabajar en *Soul Kitchen* para obtener salidas transitorias de la cárcel. Lucía (Anna Bederke), es una bella camarera bohemia que cita a Goethe mientras vacía *shots* de licor en las discos, vive de ocupa y sólo piensa en pintar sus cuadros. Y Lutz (Lucas Gregorowicz), un mozo de origen polaco, que en sus horas libres deviene guitarrista de una banda de música que pasa sus horas improvisando en el salón.



La tragicomedia que el atormentado Zinos protagoniza a lo largo del film, basculará entre el intento de salvar su negocio (y su propia vida) de la ruina y la apuesta al signo totalmente singular que, en toda su ambivalencia, marca la historia: *Soul Kitchen*.

Hasta su encuentro con Shayn (Birol Ünel), un excéntrico cocinero gitano, Zinos mantendrá una pobre clientela a base de salchichas, milanesas, pizzas y hamburguesas. Shayn aceptará dirigir su cocina a condición de no volver a preparar aquello que sin ambages califica como “mierda” y comenzar a cocinar algo más acorde al nombre del restaurant: “comida para el alma”.

Shayn interpreta desde la gastronomía el significante *soul* que Zinos eligiera en referencia al género musical del mismo nombre. Además de conjugar dos pasiones akinianas con presencia en films anteriores, este malentendido servirá a Shayn de *leitmotiv* para darse a la tarea de rescatar lo singular de aquel antro próximo a la ruina y enlazar a Zinos nuevamente al que fuera el lugar de sus sueños.

Shayn es un chef bastante apegado a las tradiciones culinarias que se revela con violencia ante la idea de que sea el cliente quien tenga la razón y dicte las reglas. En lo que parece ser una insensatez más para sumar a su historia, Zinos le ofrece trabajo luego de verlo clavar un cuchillo sobre la mesa de un comensal —nada menos que el genial Gustav Peter Wohler— que, sin escuchar razones, exige que se satisfaga su apetito de “gazpacho caliente”¹.

Esta escena —uno de los gags más divertidos del film— une los caminos de ambos personajes. La posición ética que Shayn sostendrá a lo largo de la historia, le impedirá ceder ante aquello que extravió a Zinos y que, según señala Jacques Alain Miller, constituye el único imperativo que permanece incólume en el occidente contemporáneo: “debes satisfacer al consumidor” (Miller, 2005: 79).

El verdadero extravío de Zinos consiste en creer que la única posibilidad de pagar sus facturas consiste en producir la mierda que sus clientes le exigen. Después de todo —piensa— *Soul Kitchen* no es precisamente el “templo del gourmet” y aquello que sus clientes piden no es otra cosa que “cuarenta platos distintos, todos con el mismo sabor” o, en otras palabras, lo mismo ¡pero distinto!

Shayn conmovió esta posición de una manera elocuente. En lugar de reivindicar las virtudes de la tradición culinaria, le demostrará a Zinos que aquello que él entiende por el “gusto de sus clientes” no es más que una ficción que adorna el plus de goce que exige el consumidor. En palabras de Shayn, “la gente no sabe lo que le gusta. Tiene un agujero en el estómago, y llena ese agujero con mierda”.

Luego de decir estas palabras Shayn procederá a preparar un plato gourmet con comida chatarra ante la mirada atónita de Zinos. Al terminar, arrojará a la basura los semblantes que hacen de ese objeto un plato gourmet y ofrecerá preparar, por el mismo precio, platos distintos cada día.



Con esta brutal operación, Shayn logrará desatar a Zinos de aquel imperativo que lo mueve a producir “mierda” para pagar sus cuentas, abriendo ante él la vía del goce singular de la cocina.

Shayn sabe que tanto el “templo del gourmet” como el apetito del consumidor son ficciones, pero es capaz de servirse de ellas sin renunciar a la satisfacción que encuentra en explorar las profundidades insondables del gusto, a través del carácter singular de su cocina. Este cocinero, con

toda su insensatez y a base de lanzar cuchillos afilados contra mesas y paredes, logra que Zinos deje de considerarse un ser tan superfluo como la comida que vende y encuentre un arraigo en su propia y rara invención: *Soul Kitchen*.

Soul Kitchen es más de lo mismo ¡pero distinto! Pero, a diferencia de muchas de las maquinarias narrativas de Hollywood, no se agota en una fórmula ni en la complacencia del espectador, sino que sirve de vehículo a la experiencia y el gusto singular de un gran director.

Referencias

Letelier, J. (2 de agosto, 2010) Entrevista con Fatih Akin: “Fatih Akin, el imprescindible del cine alemán, llega a la Cineteca Nacional” en *La Tercera*. Recogido el 25/12/2012 de: <http://www.latercera.com/noticia/cultura/2010/08/1453-281073-9-fatih-akin-el-imprescindible-del-cine-aleman-llega-a-la-cineteca-nacional.shtml>

Miller, J.-A. (2005) *El Otro que no existe y sus comités de ética*. Buenos Aires. Paidós.

Patzöld, B. (1999) “Cabezas de Turco en Alemania” en *Le Monde Diplomatique*. Edición Cono Sur. Noviembre de 1999.

Snyder, B. (2010) *Salva al Gato*. El libro definitivo para la creación de un guión. Barcelona. Alba Editorial.

Soul Kitchen (2009) Película dirigida por Fatih Akin. Alemania. [DVD].

¹ El gazpacho es un plato de origen español compuesto, entre otras cosas, por pedazos de pan, aceite, vinagre, sal, ajo y cebolla que, originalmente, se sirve frío [N. del Autor].

TIME: la mujer, escultura del hombre

Time | Kim Ki Duk | 2006

Carolina Koretzky*

Universidad Paris VIII- Francia

Recibido 10 agosto 2012; aceptado 11 septiembre 2012

Resumen

El presente trabajo aborda desde una perspectiva psicoanalítica la película Time (2006) del director Kim Ki-duk. Las consecuencias del impacto del discurso capitalista en la relación entre los sexos es aquí un tema central. La teoría de los discursos así como la problemática de la alteridad en la posición femenina, desarrollados por el psicoanalista Jacques Lacan, guiarán el presente análisis.

Palabras clave: Alteridad | Discurso médico | Femenidad Abstract

This article analyzes director Kim Ki-duk's film 'Time' (2006) from a psychoanalytical perspective. Particularly, it examines the impact of the capitalist discourse on the relationship between the sexes. The theory of the four discourses, together with the issue of otherness in the feminine position, themes that were developed by psychoanalyst Jacques Lacan, were the guiding influences behind our analysis of this film.

Key words: Otherness | Medical discourse | Femininity

Kim Ki-duk, director coreano, autodidacta y heteróclito. Los coreanos parecen no quererlo demasiado, quizás porque describe crudamente la sociedad coreana, sus fallas, sus contradicciones. Su cine es admirado por el extranjero, sobre todo en Francia, donde el joven Kim Ki-duk vivió un año vendiendo sus propias pinturas para sobrevivir. En esa época era pintor, luego fue marino, luego casi sacerdote.

En el año 2006 estrena Time. Esta película muestra los avatares de una pareja cuando el tiempo corroe el brillo del objeto deseado. ¿Cómo volverse Otra? La temática de las vías para alcanzar una alteridad en la relación entre los sexos es aquí central.

Una respuesta inédita

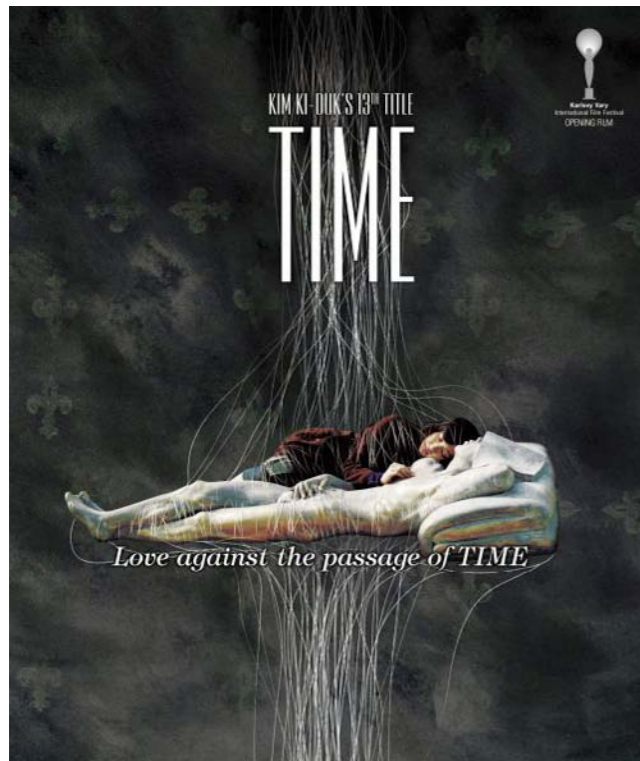
Luego de dos años junto a Ji-Woo (Jung-woo Ha), a See-Hee (Ji-Yeon Park) comienza a inquietarle el futuro de su pareja, así como la manera en que el tiempo podría desgastar su amor. Celosa, See-Hee no soporta que su novio mire o dirija la palabra a otra mujer. Crisis, lágrimas, gritos, See-Hee lamenta sobre todo tener siempre el mismo cuerpo y

la misma cara para ofrecer a aquel que ella ama con tanta pasión. Es así que de un día para otro See-Hee desaparece dejando a Ji-Woo completamente desamparado. De incógnito, See-Hee se interna en una clínica de cirugía estética y pide que le rehagan completamente su rostro. Durante cinco meses estará enmascarada. Al sexto, See-Hee renacerá, otra, nueva, irreconocible, será Say-Hee.

La película comienza así por el desencuentro entre See-Hee y Ji-Woo. Sabemos que pasaron dos años juntos, pero el director elige comenzar por mostrarnos el momento en que la pareja vacila: o él comienza a mirar a otras mujeres, o esa mirada, en un momento dado, se vuelve insostenible para ella.

En todo caso, el personaje femenino produce una respuesta inédita en la pareja. See-Hee construye una respuesta frente a aquello que imagina ser el deseo de su partenaire. Esta respuesta podríamos resumirla a: él quiere algo nuevo. Ella interpreta el deseo de su novio como siendo un deseo de novedad. Ella cree que él ya se aburriría de ella: de su cuerpo, de su cara, siempre la misma, “discúlpame por tener siempre la misma cara”, le lanza.

* carokor@yahoo.fr



No parece ser la rutina cotidiana que la acecha, sino el tiempo, los altibajos del deseo en el tiempo. Así, See-Hee piensa que bastaría con reinventar el primer encuentro para reanimar el deseo. Sin embargo no es fácil salir de la cárcel de ella misma y poder volverse Otra... salvo cuando esto se vuelve accesible a través de la cirugía.

Es precisamente en ese momento que See-Hee decide encarnar, en lo real, ese objeto “cuerpo nuevo” que, según ella, colmaría el deseo de su hombre. La primera escena de intimidad entre los amantes muestra los indicios de su pasaje al acto quirúrgico: frente a la dificultad de erección de Ji-Woo, ella le pide que piense en otra mujer. Así, él logra gozar. Las cosas son claras: él mira mujeres, ella las mete en la cama.

El hombre relevo, la mujer Otra

See-Hee quisiera ser Otra para su hombre. Volverse otra mujer nos pone sobre la pista de la problemática del ser en la posición femenina y evoca la famosa cita de Lacan: “La otredad del sexo se desnaturaliza por esta enajenación [enajenación al Otro, explica Lacan unas líneas antes]. El hombre sirve de relevo para que la mujer se convierta en ese Otro para sí misma, como lo es para él” (Lacan, 1966: 732). En esta frase el hombre es calificado de “relevo” y la mujer de “Otra” para él y para ella misma. A

través del hombre la mujer encuentra una duplicidad en ella misma: por un lado un goce fálico, por el otro un goce misterioso y que releva de otra dimensión. A partir de aquí, ¿cuál es la variante que introduce el sujeto histórico? En lugar de interrogar la alteridad como tal, tomando al hombre como relevo, la histórica va a convocar, en ese punto, Otra mujer. Ella va a interrogar la alteridad sacrificando lo máspreciado para ella: su hombre. Ella va a arriesgarlo todo, esta lista a hacer cualquier cosa, a desaparecer durante meses con tal de ser todo para él.

Pero ser Otra mujer, para See-Hee, debe conllevar una transformación en lo real de su cara. Esto lo paga muy caro ya que, apenas operada y apenas Ji-Woo (quien ignora que se trata de la misma See-Hee) es vuelto a seducir, ella se siente nuevamente traicionada por la otra que ella misma se volvió. Su nueva cara es su trampa: es una carrera al



infinito, carrera evocada por esa mano que atrapa a los amantes pero que sube al cielo por una escalera que se abre sin límite preciso.

Insaciable, celosa de su rival que no es otra que ella misma, su doble.

Debe ser por ello que See-Hee adora la isla de Modo y su parque de esculturas: allí donde uno puede ir una y otra vez a mirar las esculturas eróticas que el tiempo no logra desgastar. Las esculturas fijas y rígidas viven un amor inmóvil. See-Hee busca una respuesta que le dé sentido a la relación entre los sexos: ser una escultura del hombre. See-Hee se desgasta intentando borrar el ineluctable paso del tiempo, inútilmente. El tiempo es para Lacan uno de los nombres de lo real bajo su forma de lo imposible. Ningún elemento simbólico ni imaginario podrían parar, fijar, atrapar el paso del tiempo.

De ello se trata: del deseo y del tiempo, del deseo en el tiempo. See-Hee se golpea contra el muro del tiempo

que ya no es más un síntoma sino un real del cual ella no quiere saber más nada. Volver al punto cero del encuentro amoroso y repetir ese instante al infinito, See-Hee sueña con vivir fuera del tiempo. Después del pasaje al acto, ese sueño toma aires de pesadilla.

Una economía de la palabra

La respuesta frankensteiniana de See-Hee es de una absoluta modernidad. El recurso a la cirugía plástica busca una total economía de la palabra. See-Hee piensa que de esa forma no tendrá que preguntarse más: ¿qué quiere?, ¿qué quiere cuando mira otra chica?, ¿cuál es su deseo?, ¿a quién se dirige?, ¿qué soy para él? La problemática de See-Hee corresponde a una búsqueda de la alteridad. Sin embargo, la solución del lado de la transformación real de su cara es un corto-circuito de todos los vericuetos propios al cuestionamiento sobre el deseo del Otro. Es quizás éste el rasgo más contemporáneo de Time: a este escamoteo de la palabra se le suma la inmersión del espectador en un mundo impersonal: departamentos ultra-minimalistas e idénticos unos a los otros, en donde el único trazo singular son algunas fotos expuestas; personajes sin profesión, sin historia, sin pasado, sin familia. Definitivamente, en esta película el espectador asiste a un mundo en donde lo simbólico vacila.

La pseudo-ciencia médica promete a See-Hee volverse otra mujer. En el primer encuentro el médico no esconde nada a su futura paciente, con un fino sadismo le muestra las imágenes de la operación, nada le es velado. See-Hee no retrocede y el médico tampoco. See-Hee demanda algo que el médico, verdadero amo, le ofrece sin dudar.

Jean Baudrillard (1970) en “La sociedad de consumo” explica claramente que en una sociedad capitalista, la propiedad privada se aplica igualmente al cuerpo y a la representación mental que se tiene del mismo. Las estructuras de la producción y del consumo introducen en el sujeto una práctica del cuerpo como capital y como fetiche¹. See-Hee hace finalmente de ella misma lo que nuestra sociedad de consumo le impone al objeto: que siempre se renueve, sin cesar, que cambie, que sea siempre otro, intentando colmar un apetito de consumo que se vuelve cada día más hambriento mientras más objetos aparecen en el mercado.

See-Hee, pegada al discurso capitalista interpreta el deseo de un hombre y le da lo que él quiere. Pero no se coloca en el lugar del objeto del fantasma de ese hombre sino que encarna realmente un objeto de consumo renovable. En la conferencia dictada el 6 de enero de 1972 en la Capilla del Hospital Sainte-Anne, Lacan explicita la oposición entre el discurso capitalista (y su rechazo intrínseco de la castración) y el amor: “Todo orden, todo discurso que se acerca al capitalismo deja de lado lo que llamamos simplemente, las cosas del amor”². See-Hee busca encarnar ese objeto perfecto y sin fallas que, ella imagina, mantendrá, sin vacilar, el deseo de su hombre.

La característica propia del objeto de consumo, como lo explica Jean Baudrillard (1968), es que no está ligado a la necesidad (si fuera así uno llegaría rápidamente a la saturación) sino a un discurso, uno consume siguiendo un discurso, no un objeto concreto³. Esto hace que no haya límite alguno, nada vendrá a refrenar esta práctica. Un discurso es un lazo social que dicta una modalidad de goce: vea la película hasta el final, See-Hee y Ji-Woo no salen indemnes de esta carrera sin límite.



Referencias

- Baudrillard, J. (1970) *La société de consommation*. París, Denoel, coll “essais”
- Baudrillard, J. (1968) *Le système des objets*, Paris, Gallimard, coll. “Tel”
- Lacan, J. (1966), « Propos directifs pour un Congrès sur la sexualité féminine » en *Écrits*, Paris, Seuil.
- Lacan, J. (1969-1970), « L'envers de la psychanalyse » en *Le Séminaire. Livre XVII*. Paris, Le Seuil, 1991.
- Lacan, J. (2011) *Je parle aux murs*, Paris, Le Seuil.
- Miller, J.-A. (2005) «Una Fantasía» en *Revista Lacaniana de Psicoanálisis*. Bs. As. EOL. Año 3, No 3.

1

“Dans une société capitaliste, le statut général de la propriété privée s’applique également au corps, à la pratique sociale et à la représentation mentale qu’on en a. Dans l’ordre traditionnel, chez le paysan par exemple, pas d’investissement narcissique, pas de perception spectaculaire de son corps, mais une vision instrumentale/magique, induit par le procès de travail et le rapport à la nature. Ce que nous voulons montrer, c’est que les structures actuelles de la production/consommation induisent chez le sujet une pratique doublé, liée à une représentation désunie (mais profondément solidaire) de son propre corps: celle du corps comme capital, celle du corps comme fétiche (ou objet de consommation).” (Baudrillard, 1970:200).

2

“Ce qui distingue le discours du capitalisme est ceci – la Verwerfung, le rejet en dehors de tous les champs du symbolique, avec les conséquences que j’ai déjà dites, le rejet de quoi? De la castration. Tout ordre, tout discours qui s’apparente du capitalisme laisse de côté ce que nous appelons simplement les choses de l’amour” (Lacan, 2011: 96).

3

« Ceci explique qu’il n’y ait pas de limites a la consommation. Si elle était ce pour quoi on la prend naïvement : une absorption, une dévoration, on devrait arriver à une saturation. Si elle était relative à l’ordre des besoins, on devrait s’acheminer vers une satisfaction. Or, nous savons qu’il n’en est rien : on veut consommer de plus en plus. (...) Si la consommation semble irrépressible, c’est justement qu’elle est une pratique idéaliste totale qui n’a plus rien à voir avec la satisfaction de besoins ni avec le principe de réalité. » (Baudri- llard,1968: 282).

Tenemos que hablar de Kevin: una madre, un hijo y un acto¹

We Need to Talk About Kevin Lynne Ramsay | 2011

Dinorah Otero*

The New York Freud and Lacan Analytic Group - New York

Recibido 8 enero 2013; aprobado 23 febrero 2013

Resumen

En la hipermodernidad, la violencia asume nuevas formas que llevan el sello de la lógica del no-todo. *We Need to Talk About Kevin* (Tenemos que hablar de Kevin, Lynne Ramsay, 2011) gira en torno a una madre, un hijo y una masacre en una escuela secundaria de un suburbio de los Estados Unidos. Desde una perspectiva lacaniana, se analiza la relación entre Eva (Tilda Swinton) y Kevin (Ezra Miller) —madre e hijo— considerando la versión construida por Eva y yendo más allá de ésta. Asimismo, se plantean interrogantes acerca del acto de violencia ejecutado por Kevin en el contexto de la época del Otro que no existe, caracterizada por el declive del Nombre del Padre y el predominio del empuje al goce.

Palabras clave: Lógica del no-todo | Acto | Declive de la función paterna | Goce

Abstract

In the hypermodern era, violence assumes new forms: acts sealed by the logic of the not-all. *We Need to Talk About Kevin* revolves around a mother, her son, and a massacre at a suburban American high school. Eva’s (Tilda Swinton) relationship with her son Kevin (Ezra Miller) is analyzed from a Lacanian perspective, considering the version she constructs and moving beyond it. At the same time, the violent act performed by Kevin is questioned within the context of the era of the Other that doesn’t exist, which is characterized by the decline of the Name-of-the-Father and the predominance of a push to *jouir*.

Key words: Logic of the not-all | Act | Decline of the paternal function | *jouissance*

Introducción

Estados Unidos de América, siglo XXI: una madre, un hijo y un acto. De acuerdo a Jacques-Alain Miller, “los síntomas de la civilización deben primero descifrarse en los Estados Unidos” (Miller, 2005: 17). Freud (1930) se refiere a la pulsión de muerte como lo irreductible de la civilización; sin embargo, los medios y modos de gozar cambian. En el siglo XXI, la época del Otro que no existe, predominaría la lógica del no-todo. El declive del Nombre del Padre en la hipermodernidad se correlaciona con un empuje al goce y con la exhibición del mismo. ¿El acto de Kevin constituiría un testimonio de esto? ¿Reflejaría una de las modalidades que la violencia asume en la época de *les non-dupes errent*?

El libro de Lionel Schriver (2007), *Tenemos que hablar de Kevin*, y su adaptación cinematográfica, realizada por Lynne Ramsay, giran en torno a una madre, un hijo y un

acto criminal. Kevin ha llevado a cabo una masacre faltando pocos días para cumplir dieciséis años. Eva, su madre, se interroga sobre el sentido de este acto. Así, antes de que su hijo cumpla dieciocho años, comienza a escribir cartas dirigidas a su esposo muerto —en el libro— y rememora momentos de su vida relacionados con su hijo —en el film. Desde el inicio de la trama se sabe que Kevin cometió una masacre en su escuela secundaria; hacia el final se revela que Kevin también mató a su padre y su hermana.

“¡Goza!”

En tres momentos diferentes de la película, y contrastando con el predominio del rojo, irrumpe la pantalla en blanco: al comienzo, antes del parto que da nacimiento a Kevin y al final. La pantalla en blanco me remite a una viñeta, discutida por Miquel Bassols en el VII Congreso de la

* dinorahotero@yahoo.com



Asociación Mundial de Psicoanálisis en Buenos Aires, que alude a la feminización del mundo hipermoderno³. En ella, tres miembros de una familia —un hijo, una madre y un padre— miran hacia un espacio en blanco, un espacio vacío. Ellos buscan un punto de referencia para localizar su mirada. El padre pregunta: “¿os acordáis de cuando había un horizonte?” La madre permanece en silencio. El hijo pregunta: “¿cómo era, papi?” El padre no responde. Bassols sugiere que la falta de respuesta del padre puede ser entendida como un síntoma, un signo, del debilitamiento de la función paterna. La línea virtual del Nombre del Padre falta en el horizonte. Jugando con esta idea, la pantalla en blanco podría pensarse en relación con la falta de la línea del horizonte. Bassols nos recuerda que, en el *Seminario 17*, Lacan menciona a “la mujer como horizonte” y habla en términos de un “goce informado, precisamente sin forma” (Lacan, 1969-1970: 172). Entonces, ahí donde la línea virtual del Nombre del Padre falta, el ‘goce informado’ aparece. Aquí discutiré dos escenas:

(1) Escena de La Tomatina de Buñol. Al inicio de la película, se desarrolla la siguiente secuencia: una ventana, cortinas que velan, cubren y sugieren. El espectador no sabe que hay más allá del marco de la ventana. Al mirar las cortinas, algo se entrevé: apenas perceptible, a tal punto que uno podría preguntarse si realmente está, se vislumbra un ojo, anticipando lo que será la omnipresencia de la mirada a lo largo de la película e insinuando algo del orden de lo siniestro. Se escuchan voces en *off*: “ve, pelea, gana”. Surge, a continuación, la pantalla en blanco. Finalmente, la fiesta de La Tomatina, donde el rojo brota desbordante. El cuerpo de Eva se despliega en una escena de sensualidad y muerte, inmersa en el rojo de los tomates ¿Es ésta la experiencia de un goce que es Otro para ella?⁴

(2) Escena de la masacre. La Tomatina aludiría a otra escena que no se ve: las personas encerradas en el gimnasio de la escuela cubiertas en el rojo de la sangre. Cuando Kevin ejecuta su acto se escuchan nuevamente voces que repetitivamente comandan: “ve, pelea, gana”. Estos imperativos evocarían el “¡goza!” al que Lacan se

refiere en el *Seminario 20* (1972-1973: 11). En el centro del festival de La Tomatina: Eva y su goce; en el centro de la masacre: Kevin y su goce.

Después de la masacre, Eva llega a su casa y se dirige hacia la ventana guiada por el sonido del regador del césped. Esta escena se esbozaría como duplicación de otra, cuando Kevin era un niño: también se escucha el regador de césped mientras Eva camina hacia la pieza en la que colocaba sus recuerdos más valiosos y ahí encuentra a Kevin disparándole con una pistola de pintura roja; Kevin destruye aquello más preciado para Eva. Volviendo a la escena de Eva aproximándose a la ventana, se la observa atravesar la cortina, y encontrar los cuerpos muertos de su esposo y su hija, Franklin (John C. Reilly) y Celia (Ashley Gerasimovich), asesinados por Kevin. En el libro, cuando relata el momento en el que encuentra a su hija, nota que le falta su ojo de vidrio. Del otro lado del velo, el horror para Eva. ¿Y para Kevin? ¿Sería, su acto, una manera de localizar, de fijar, el goce? ¿Es su acto una posible salida para esbozar la línea del horizonte?

Sucediendo al acto de Kevin, el crimen, Eva se exhibe como no teniendo nada más para perder. ¿Habría un “dejar todo tener” para “hacerse un ser”? ¿Se trataría, entonces del goce de la privación? Una vez que Kevin ejecuta el acto, es ella la que continúa despojándose de todo tener. Aquí no es Eva la Medea que en un “acto de una verdadera mujer” mata a los que podrían considerarse sus seres más preciados para abrir en el hombre un agujero. El acto, en cambio, lo realiza Kevin, quizás para abrir un agujero en su madre. Él la deja viva a Eva, quien manifiesta que dejarla viva fue la mejor venganza de Kevin. Creo que aquí no se puede decir: “pobre Jasón (...) que no reconoce a Medea” (Lacan, 1958: 741), ya que Eva siempre pareció sentir a una Medea, a alguien monstruoso, en su hijo. Cabría preguntarse: ¿como en sí misma? Kevin la inquieta. ¿Eva ve reflejado lo más íntimo de ella en su hijo? ¿Se entrevería algo del orden de una “inquietante extrañeza” o de una “extraña familiaridad”? En este laberinto de espejos, se multiplican escenas que muestran a Kevin y Eva atrapados en una relación imaginaria sin mediación simbólica.

Una madre, un hijo...

Conocemos a Kevin a través de los ojos de Eva. Su trabajo de reconstrucción —dado a través de fragmentos de recuerdos— parece ser un intento de darle un sentido al acto de Kevin, interrogándose sobre su propia implicación.



La solución a la no existencia de ‘La Mujer’ a través del ‘ser madre’ parece no funcionar para Eva. Kevin la confronta con una falla en esta solución desde el embarazo. Ella se muestra excluida, como extraña, del mundo de futuras madres que animadas hablan de sus embarazos. En el libro, Eva explica: “era ya víctima (...) de un organismo que apenas tenía el tamaño de un guisante” (Schriver, 2007: 92).

Hay una segunda instancia de pantalla en blanco y, quizás también, de horror para Eva: el parto, durante el cual se escuchan sus gritos y se ven sus ojos y boca distorsionados, monstruosos. En la escena siguiente es Franklin quien sostiene al hijo, mientras Eva no le dirige la mirada, parece ausente. Más tarde, los sucesivos actos de Kevin captarían su mirada. Ella se exhibe condenada a soportar la presencia constante de su hijo. El rechazo es lo que marca la relación entre Eva y Kevin: “mientras aquel niño rechazaba mi pecho, por el que sentía una total repugnancia, yo también empecé a rechazarlo” (Schriver, 2007: 606). Sin embargo, ya antes de este incidente, Eva habla del desprecio hacia su hijo. En momentos previos al parto, confiesa: “Y, sí, incluso odiaba al bebé, que hasta entonces no me había aportado ninguna esperanza en el futuro [...] sino pesadez, torpeza y un temblor subterráneo que sacudía el mismísimo fondo del océano en el que me parecía estar” (Schriver, 2007: 123).

Kevin crece y Eva hace intentos por cumplir con los deberes de madre que satisface las necesidades de su hijo. Kevin la rechaza. En consonancia con la época de los non-dupes errents, Kevin no se engaña con los intentos de Eva de “ser una buena madre”. Se pueden encontrar al menos dos lecturas de Kevin acerca de su madre. En una, Kevin se refiere al evento en el que Eva lo arroja con furia —quebrándole el brazo y dejándole una cicatriz— de la siguiente manera: “Es lo más sincero que has hecho en tu vida”. En la otra, acerca del nacimiento de la hermana, Kevin le dice a Eva: “sólo porque estés acos-

tumbrada a algo no significa que te guste... tú estás acostumbrada a mí”.

Kevin se rehúsa a responder a las demandas de su madre. La interpretación de Eva es en términos de rivalidad imaginaria: “nos combatimos el uno al otro con una implacable ferocidad que casi me resulta admirable” (Schriver, 2007: 606). Eva también busca otro tipo de explicación, cuestionándose si hay “algo malo” en Kevin, y recurre al médico. Se pregunta si lo que aparece como rechazo en Kevin está relacionado con la existencia de algún problema auditivo o con signos de autismo. La posibilidad de un diagnóstico aparecería como una respuesta tranquilizadora para Eva. En las cartas advierte que alguna enfermedad la ayudaría a mirar a Kevin diferente y sembraría la posibilidad de empezar a quererlo. El médico dice que “no hay nada malo” en Kevin y, ante la imposibilidad de construir otra lectura de la reacción de Kevin hacia ella, queda nuevamente enfrentada a su hijo.

¿Y el padre? La representación del padre también surge a partir de la versión de Eva. Cuando Kevin nace, Eva ve a Franklin como protector de su hijo y en esta relación ella se siente excluida, le escribe a Franklin: “era como verte lamer un cucurucho de helado que te hubieras negado a compartir conmigo” (Schriver, 2007: 131). Mientras que el bebé llora incesantemente con su madre, se calmaría con el padre. En las cartas, Eva explica esta reacción de Kevin: “parecía algo deliberado [...]. Los rasgos de Kevin manifestaban una agudeza inusual en un bebé [...] como si en el útero él hubiera chupado, igual que una sanguijuela, toda mi astucia” (Schriver, 2007: 142).

Eva describe a Franklin como un padre engañado y manipulado por su hijo. Ella se presenta como la que no se engaña, pero su esposo no le cree, dejándola sola. Eva denuncia la responsabilidad de Kevin en incidentes tales como la muerte de una mascota y la lesión de un ojo de Celia; mientras que su esposo los considera accidentes e incluso sugiere que el evento en el que Celia pierde un ojo pudo haber sido causado por un descuido de Eva. Ella muestra a un padre que no pone límites y deja que su hijo se burle de la ley —burla de la que Eva también participa cuando madre e hijo se hacen cómplices en la mentira acerca del episodio en el que Eva arroja a Kevin lastimándole un brazo. Ni su esposo ni el médico parecen poder operar poniendo coto y regulando la mortificante relación que Eva tiene con su hijo. La ley interviene, finalmente, como efecto del acto criminal de Kevin.

En el film, se puede identificar al menos una ocasión de ‘no rechazo’ durante la niñez de Kevin, una excepción que ocurre cuando Kevin está enfermo. Eva, la madre,

cuida a su hijo enfermo, Kevin, y él se deja cuidar. Ella le lee un cuento: *Robin Hood*. Luego Kevin aparece vestido de Robin Hood con una flecha y un arco disparándole a Eva, arma que Kevin empleará en la masacre. En el libro, Eva se sorprende de que, al fin, Kevin se interese por algo. Ella había advertido que teniendo cuatro años había dejado de mostrar deseo alguno y esta reflexión surge, justamente, a partir de una confrontación con ella. Eva le quita la pistola de agua de Kevin y describe: “al apoderarme de la pistola de agua sentí un arrebató de salvaje alegría [...] Kevin] me odiaba con todo su ser y yo me sentía inmensamente feliz [...] Creo que notó mi satisfacción y decidió privarme de ella en el futuro. Empezaba ya a intuir que mostrar afecto [...] lo hacía vulnerable. Y, puesto que deseara lo que deseara, yo se lo podía negar, la ausencia de cualquier deseo sería para él una especie de garantía de que no podría imponerle autoridad [...] Al final la indiferencia demostraría ser un arma devastadora” (Schriver, 2007: 235).



A medida que Kevin crece, Eva se muestra intimidada por él. Como definió en el momento del embarazo, se percibe como una víctima de su hijo. Considerando la interpretación de Eva se podría pensar que los actos de Kevin se tratarían de estrategias para alcanzar y tocar su goce. Eva describe maniobras de Kevin que capturan su mirada. Con posterioridad a la masacre, Eva se impone continuar viviendo en una comunidad que la marca y condena. De forma similar a la cual en la fiesta de la Tomatina se ponía en los brazos de otros, entregada a un goce, aquí se ofrece también a un goce. Eva exhibe su sufrimiento ante la mirada de personas de la comunidad que la castigan, como antes también mostraba su martirio ante la mirada penetrante de Kevin. Asimismo, se presenta sometida al padecimiento ante la presencia de otros niños. Un ejemplo de ello es la escena de los niños en la noche de Halloween. En las cartas a Franklin se refiere a los niños como “esos terroríficos seres” (Schriver, 2007: 104). Cuando Lacan trabaja la fantasía “pegan a un niño”, advierte: “el *Tú me pegas* es esa mitad del sujeto, es la fórmula que constituye su vínculo con el goce. Sin

duda recibe su propio mensaje en forma invertida, aquí esto significa su propio goce bajo la forma del goce del Otro” (Lacan, 1969-1970: 69). De este modo, es posible conjeturar que la contracara de este sufrimiento de Eva es su propio goce.

...y un acto

Si bien se conoce a Kevin a través de la mirada de Eva, hay algo que se manifiesta por sí mismo: su acto criminal. El acto violento siempre existió, pero en la hipermodernidad asume otras características. Irene Greiser (2012) plantea que la feminización del siglo XXI introduciría otra dimensión al acto. La fórmula de la sexuación permite pensar la posición subjetiva y también modalidades de lazo social. Del lado masculino, la violencia tiene un límite dado por la excepción que organiza el todo. La lógica fálica implica una regulación de goce. En cambio, del lado femenino, el conjunto es abierto sin un límite que lo cierre. Aquí ‘no-todo’ está sometido a la medida fálica, hay un goce que escapa a esta regulación. De este modo, la violencia en la hipermodernidad tendría un tinte de ilimitado, disperso y loco. La masacre en *Tenemos que hablar de Kevin* puede ubicarse en este contexto.

¿Cómo pensar el acto de Kevin? En el *Seminario 18*, dictado en el año 1971, Lacan menciona que el pasaje al acto es el punto donde el discurso falla en la posibilidad de mantener un semblante, y el real irrumpe. Explorando lo que precipita el acto criminal de Kevin, extraigo dos escenas:

(a) Antes del acto, Kevin es testigo de una conversación en la cual Eva y Franklin hablan de su separación. Hay un instante en el que se puede adivinar cierta perplejidad en la expresión de Kevin, quien dice: “Yo SOY el contexto”. Ulteriormente, Kevin se precipita hacia su acto. ¿El equilibrio imaginario del mundo de Kevin colapsa? ¿Se puede suponer en Kevin un instante de quiebre, dispersión, sucedido por el acto que constituyó su salida?

(b) Cuando, en la escena final, Eva visita a Kevin, los dos lucen diferentes, esta vez Kevin se ve abatido. Eva le pregunta por el motivo de su acto criminal. Kevin responde: “Creía que lo sabía. Pero ya no estoy tan seguro”. La certeza que caracteriza a Kevin durante todo el film parece haberse diluido. En el libro se introduce otro elemento que puede ser pensado como una respuesta a la pregunta de Eva: Kevin le da un regalo a Eva, una caja con forma de ataúd que construyó para colocar el ojo de vidrio de Celia. Después de matarla, Kevin había conservado el ojo de vidrio de su hermana. Eva dice: “pensaba que era una

de tus posesiones más preciadas. ¿Por qué ibas a querer desprenderte de ella?”, a lo cual Kevin responde: “es casi como si...bueno, como si estuviera casi constantemente mirándome” (Schriver, 2007: 603). ¿Se trataría aquí de un intento de limitar y regular lo que se manifiesta en demasía mortificante: la excesiva presencia de la mirada?

Reflexión final

El acto de Kevin podría pensarse como una de las formas que la violencia asume en el siglo XXI, con la marca del no-todo. De acuerdo con Silvia Ons (2009): “Esta violencia suele navegar en el sinsentido, en la medida en que está desprovista de marcos que podrían imaginariamente otorgarle una razón” (Ons, 2009: 20).

De acuerdo a Ons, el fenómeno de la violencia es un síntoma de la civilización, apareciendo como un medio para tratar el real. Padilla Villarraga (2003) plantea que el

pasaje al acto sería un “real-pacificador” que se produce como una salida de lo “real-insoportable” (Villarraga, 2003: 339). Teniendo en cuenta esta perspectiva, se puede conjeturar que el acto criminal de Kevin constituiría un modo de tratamiento de un real imposible de soportar.

Alejandra Glaze (2008) considera que a través del libro *Tenemos que hablar de Kevin* —una ficción— se podría formular alguna hipótesis acerca de los asesinatos escolares, buscando “articular aquello que parece desarticulado, un sinsentido, un horror absoluto en el marco de lo social como lo imposible de representar”. Pienso que, si bien la película también permite construir ciertas articulaciones acerca de este tipo de actos, hay algo en ella que refleja una fuga de sentido, no todo puede ser explicado. Se descubren, así, escenas que generan perplejidad —una perplejidad de la que tratamos de salir con interpretaciones y elucubraciones, contribuyendo a la creación de la ficción.

Referencias

- Freud, S. (1919). Lo ominoso. En *Obras Completas*, Volumen XVII. Buenos Aires: Amorrortu Ediciones.
- Freud, S. (1929[1930]). El malestar en la cultura. En *Obras Completas*, Volumen XXI. Buenos Aires: Amorrortu Ediciones.
- Glaze, A. (2008). School Killers. En *Página 12*, 28 de agosto de 2008. Disponible en: www.pagina12.com.ar/diario/psicologia/9-110487
- Greiser, I. (2012) « Guerra entre los sexos : feminicidio » en *Revista Virtualia Nro. 25*. Revista digital de la Escuela de la Orientación Lacaniana. Noviembre, 2012. Disponible en : <http://virtualia.eol.org.ar/025/Virtualia25.pdf> Pág: 25-27
- Lacan, J. (1958). Juventud de Gide o la letra y el deseo. En *Escritos 2*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Lacan, J. (1969-1970). *El Seminario, Libro 17, El reverso del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (1971). *El Seminario, Libro 18, De un discurso que no fuera del semblante*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (1972-1973). *El Seminario, Libro 20, Aún*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (1958). *Juventud de Gide o la letra y el deseo- Escritos 2*. México: Siglo XXI
- Miller, J.-A. (2005). *El Otro que no existe y sus comités de ética*. Buenos Aires: Paidós.
- Ons, S. (2009). *Violencia/s*. Buenos Aires: Paidós.
- Padilla Villarraga, A. (2003). *El paso al acto en la psicosis. Intersticio psicoanalítico en el campo del derecho. A propósito de Aimée, un caso histórico*. Universitas. Disponible en: <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/825/82510513.pdf>
- Schriver, L. (2007). *Tenemos que hablar de Kevin*. Barcelona: Editorial Anagrama.

¹ Una primera versión de este artículo fue presentado el 20 de junio de 2012 en el ciclo “Culture and Psychoanalysis” —auspiciado por The New York Freud and Lacan Analytic Group— organizado por Robert Buck y Cyrus Saint Amand Poliakoff, quienes colaboraron en la elaboración del trabajo y lo discutieron durante la presentación.

² La autora alude a la fórmula “*non-dupes errents*”, utilizada por Jacques Lacan como título de uno de sus seminarios, dictado entre los años 1973 y 1974. Esta expresión puede ser traducida al español como “los no-engañados (o desengañados) yerran” y en francés es homófona a “*Les noms du père*” (Los nombres del padre) [N. del E.].

³ En el VIII Congreso de la Asociación Mundial de Psicoanálisis, llevado a cabo en Buenos Aires en abril 2012, Miquel Bassols presentó el trabajo “*Ciencia, ficción y feminización*” en la sala plenaria sobre *El horizonte contemporáneo de la femineidad*. En aquella ocasión, el autor discutió la siguiente viñeta:



⁴ La autora alude a la noción de goce en la posición femenina, utilizada por Lacan para referirse a una modalidad de goce no regida por la lógica fálica. [N. del E.].

⁵ Referencia al comentario de Jacques Lacan en *Juventud de Gide o la letra y el deseo* (Lacan, 1958: 741).

⁶ Términos con lo que Sigmund Freud se refiere a lo ominoso o siniestro.

⁷ Glaze, Alejandra (2008). School Killers. En *Página 12*, 28 de agosto de 2008. Disponible en: www.pagina12.com.ar/diario/psicologia/9-110487.

ESCRIBEN EN ESTE NUMERO:

Jorge Pablo Assef
Guido Coll
Juan Pablo Duarte
Daniela Fernández
Mariana Gómez
Carolina Koretzky
Dinorah Otero
Gisela Smania

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



Universidad Nacional de Córdoba
Facultad de Psicología

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



Universidad de Buenos Aires
Facultad de Psicología

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



UiO : **Faculty of Medicine**
University of Oslo

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



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