

Montajes biográficos de la modernidad Psicoanálisis y cine

Luis Fernando Rodríguez Lanuza
Elvia Izel Landaverde Romero
(coordinadores)



UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA
DE QUERÉTARO

Introducción

LUIS FERNANDO RODRÍGUEZ LANUZA*

ELVIA IZEL LANDAVERDE ROMERO**

En un ensayo de la década de 1970, George Steiner (2006) señalaba que el siglo XIX, lejos de ser aquel paraíso perdido de la Modernidad Europea, fue el gran periodo de gestación de la inhumanidad del siglo que le sucedería. Con la caída del Imperio napoleónico se habría cerrado bruscamente la puerta de la esperanza revolucionaria, con su aceleración social y densidad vital creciente, dejando “una reserva de energías turbulentas que no se habían usado” (p. 34). Los hombres y mujeres del siglo XIX quedaban al mismo tiempo expuestos a una mezcla de “dinamismo económico y técnico” y a “una gran medida de inmovilidad social” (p. 37); en consecuencia, “las energías, impedidas de emplearse en la acción revolucionaria o en la guerra, encontraban una válvula de escape y aprobación social en la producción industrial y en el mercado financiero” (p. 35). Estas son las condiciones posibilitadoras del gran y “corrosivo ennuí” (hastío, tedio) del siglo XIX que, junto al ánimo positivista y liberal, impregnaría la cultura europea y, por ende, marcaría las producciones artísticas e intelectuales por venir. Steiner escribe sobre este determinante flujo de fuerzas:

* Doctorando en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires. Docente-investigador en la Facultad de Psicología y Educación de la Universidad Autónoma de Querétaro, México. ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-3725-018X>

** Doctora en Estudios Interdisciplinarios sobre Pensamiento, Cultura y Sociedad por la Universidad Autónoma de Querétaro. Docente-investigadora en la Facultad de Psicología y Educación de la Universidad Autónoma de Querétaro, México. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6952-9189>

En extremos nerviosos cruciales de la vida social e intelectual se percibía una especie de gas de los pantanos, un aburrimiento, un tedio, una densa vacuidad. Por cada texto de confianza benthamita, de orgulloso mejoramiento, podemos encontrar un texto contrario que habla de la fatiga nerviosa. (p. 26)

Ante el discurso de confianza y progreso del siglo XIX, Steiner nos confronta con un malestar cultural creciente y con un polémico potencial a la vez técnico e intelectual de proporciones desconocidas. En ese contexto surgirán, a fines de siglo, tanto el psicoanálisis como el cine. Ambos pueden ser concebidos tanto como una continuidad con el proyecto de la Modernidad noratlántica, como también una resistencia ante el indiscutible sentido de la línea ascendente del progreso y su cincelado constante en la roca del psiquismo. El territorio del gran *ennui* del siglo XIX es entonces el pantano donde crecerá el psicoanálisis como respuesta a la “nerviosidad cultural”, y la técnica cinematográfica, que sacudirá los desgastados pilares del entretenimiento.

El texto de Steiner nos permite una cosa más para situar la emergencia del psicoanálisis y del cine. Por medio de Nietzsche, el autor critica lo que a sus ojos es una renovación del malestar monoteísta, constitutivo de la cultura europea. El progreso, la modernidad, el positivismo, el socialismo utópico, entre otros, son densas reactualizaciones decimonónicas de la herencia judeocristiana, que cortan a la humanidad por bloques (los salvados y los perdidos), la encauzan forzosamente hacia una misma meta y exigen de la psique un cruel ejercicio de abstracción y de unanimidad. Contrapuesto al politeísmo, el lugar de la “multiplicidad creativa”, el monoteísmo “castiga como un martillo a la conciencia humana para pedirle que se trascienda, que alcance la luz de una comprensión tan pura que es ella misma cegadora” (Steiner, 2006, p. 58). La fuerza de esta herencia monoteísta se hizo sentir con especial fuerza en ese siglo de gran desarrollo económico y tecnológico, aunque de contención de los impulsos redentores a nivel personal; fue el siglo del contraste entre los individuos moderados y los megaproyectos mesiánicos. Esta contradicción entre el avance humano general y el gran desabasto de rutas individuales hacia la trascendencia se hará notoria con el aumento de la nerviosidad y los peligros próximos del totalitarismo.

Forzando un poco el texto de Steiner, queremos proponer al psicoanálisis y al cine como reacciones culturales —síntomas— del empuje creciente de las narrativas progresistas y unísonas. Ante el gran ennui y la reactualización “secular” del monoteísmo, el psicoanálisis y el cine irrumpen como resistencia a la Modernidad al hacer hincapié en la singularidad y la disgregación de la vida individual. Son motores de nuevas rebeldías ante el encapsulamiento biográfico del siglo XIX y son, a su vez, nuevas ventanas hacia la trascendencia personal. La espiritualidad, sobreviviente del declive religioso, impondrá su nueva luz secular desde la palabra sufriente del enfermo de nervios o la parpadeante “máquina de sueños”.

Psicoanálisis y cine como montajes biográficos

El psicoanálisis y el cine son entonces coetáneos, aparecen como dos técnicas inéditas vinculadas con la escucha y con la imagen. Uno, el psicoanálisis, se sostiene en una nueva forma de atender el sufrimiento humano y es, por lo tanto, una técnica mayormente inmaterial, pese al organicismo médico del cual surge. El cine, por su parte, es posible a través del desarrollo de los medios físicos para capturar el movimiento (la fotografía había ya hecho lo propio con la imagen varias décadas atrás). Los límites de uno y otro confluyeron poco tiempo después de su emergencia, especialmente cuando el psicoanálisis se asignó el estudio de las imágenes oníricas y el cine alojó la palabra, primero escrita y luego sonora. La reflexión posterior sobre estas técnicas ha dado lugar a inconmensurables debates teóricos y ha transformado la forma en la que concebimos la vida, la cultura y el mundo. El psicoanálisis y el cine son, sin lugar a duda, dos de las más notables marcas de la acción humana sobre el siglo XX.

Ahora bien, si la datación de estas técnicas a fines del siglo XIX debe ser parte de su historia oficial, no indica necesariamente su origen ni justifica su emergencia. Esta se sostiene tanto en las innovaciones materiales como en los fundamentos de un nuevo orden subjetivo, resultado del desplazamiento de la teología por la filosofía, pero también de la desnaturalización de la medicina y la emergencia de la psicología. Por esta razón, preguntarse por el lugar que ocupan el psicoanálisis y el cine como agentes de

la Modernidad es también cuestionarse por el remodelamiento estético del entendimiento humano, de su autocomprensión, de la vuelta a sí mismo desde sus propios logros tecnológicos, como recibiendo el reflejo de su propia acción. Es la mirada y la escucha que se independizan de la tradición introspectiva del espíritu para funcionar a través de “mediadores” tecnológicos, dispositivos reguladores de la nueva empresa de “autocomprensión” humana producto de la Modernidad.

En este sentido, el psicoanálisis y el cine son instrumentos de localización en esta historia de la Modernidad, pero a la vez son los medios para influenciar el futuro y desplazar constantemente la creatividad hacia los márgenes de lo representable. El cine y el psicoanálisis abren camino para nuevos campos de consumo y representación mientras son ellos mismos un eje de “autocomprensión” para el ser humano, cada vez menos dependiente de la representación totalizante y permanente de la religión. Finalmente, el psicoanálisis y el cine son dispositivos para producir relatos sobre nuestro entendimiento de la vida y el mundo; son la fuente de incalculables historias y puntos de vista únicos. La Modernidad necesitaba y produjo los medios para multiplicar la narrativa biográfica y, con ello, evidenció el gran atractivo de la singularidad en la búsqueda humana.

El psicoanálisis y el cine son dispositivos para construir sentido narrativo, aunque esto no deba entenderse como coherencia biográfica, pues el psicoanálisis y el cine son montajes biográficos y, como todo montaje, tienen una cuota importante de arbitrariedad. En otras palabras, direccionan la narrativa humana sin completarla nunca. Ni la palabra en el psicoanálisis ni la imagen en el cine pueden comprometerse con la ambición de totalidad.

En suma, el cine y el psicoanálisis son dos descubrimientos sincrónicos que revolucionaron la mirada que el ser humano podía dirigir hacia sí mismo y hacia sus semejantes, en tanto abrieron un campo de comprensión del ser humano y de sus conflictos, de sus movimientos psíquicos y corporales que hasta ese momento no existía. Dicha revolución cambió el estatuto de la palabra con relación a la imagen, es decir, con la emergencia del cine las palabras dejaron de considerarse como la vía principal de expresión y creación, pues ahora la imagen cinematográfica pondría en juego la representación en movimiento.

Aportes conceptuales del psicoanálisis para el análisis cinematográfico

En *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*, Walter Benjamin (2003) enuncia y analiza los cambios más radicales en la consistencia misma del arte de su tiempo, cambios que son consecuencia de las conquistas de la técnica y de un profundo rearmado del mundo social. El arte se encontraba en un estado de mutación sustancial que producía una trasmutación entre el “valor de culto” y el “valor de exhibición” de una obra. Este “valor de culto”, bajo el pensamiento de Benjamin, habría sufrido una descomposición —hacia la segunda mitad del siglo XIX— gracias a la posibilidad de reproducir una y otra vez una obra, además de la emergencia de otras formas del arte como la fotografía y el cine. A propósito de este, las reflexiones de Benjamin comprenden el análisis de un nuevo tipo de actuación que se inaugura con el cine; la reflexión sobre la técnica del montaje cinematográfico y la relevancia de la función psicosocial profiláctica del cine. Por tanto, para este filósofo el cine era como un adelanto experimental de lo que podría ser tomado como una nueva obra de arte.

Mucho tiempo ha pasado desde las reflexiones de Benjamin, un verdadero pionero de la relación entre cine y psicoanálisis. De su tiempo al nuestro encontramos tanto motivos para sostener la revolución artística encabezada por el cine como su deterioro político generalizado y su masificación comercial, lo que lo ha convertido más en entretenimiento que en arte. La relación entre psicoanálisis y cine también ha pasado por altibajos, pero en términos generales podemos decir que ha madurado y continúa enriqueciéndose.

Un importante texto, que no podemos dejar de referir, es *El significante imaginario: Psicoanálisis y cine*, de Christian Metz (1992), el cual nos muestra la articulación entre estos dos campos. A Metz le interesa el hecho cinematográfico, por lo que no es que le conciernan los actores, los cineastas ni sus creaciones ficcionales, más bien le interesa el cine como una institución social, un arte o una nueva forma de expresión más cercana a un tipo de significante en un sentido lacaniano, poniendo el acento en su costado imaginario. Además, la herencia freudiana, tal como la nombra Metz,

tiene un encuentro dentro de este escrito con otras perspectivas como la semiología, la cual aborda al cine como una totalidad significativa en función a sus códigos, sus armados semánticos y sus efectos de sentido muchas veces no descifrados. Y, por otro lado, hace hincapié en la perspectiva sociohistórica de la máquina-cine, siempre dependiente de la tecnología propia de la civilización moderna. Entonces, Metz nos deja claro que el psicoanálisis nos da la posibilidad de comprender mejor no solo a los cineastas y a los filmes, sino también al cine en sí.

Con respecto al análisis cinematográfico, Aumont y Marie (2019) recuerdan lo importante que ha sido el recurso del psicoanálisis, aunque también señalan que se ha pasado de un uso casi incuestionado de esta teoría o su descrédito generalizado. En la historia del cine se pueden encontrar maneras muy distintas de resultar la aplicación de la teoría psicoanalítica, desde los análisis psicológicos de personajes o realizadores —hoy seriamente cuestionados— hasta la teorización minuciosa en torno a la mirada, la voz y la producción de subjetivación. Los autores señalan que si bien en el presente la teoría psicoanalítica sigue siendo un recurso para el análisis cinematográfico, lo es a modo de un componente de campos multidisciplinarios complejos como los estudios culturales o los estudios de género. Su preponderancia en el análisis estructuralista y posestructuralista sería cada vez menor y habría caído en un cierto estancamiento desde entonces.

Por su parte, el encuentro entre el feminismo, el cine y el psicoanálisis ha dado mucho al debate público sobre la creación cinematográfica y la producción de imaginarios sexo-corporales a través de ella. Un trabajo clásico en este sentido es el de Mulvey (1989), quien —en 1973— escribió un innovador ensayo titulado “Visual pleasure and narrative cinema”. Ahí, aunque recupera la teoría psicoanalítica como un “arma política” que permitiría “ilustrar la manera en la que el inconsciente de la sociedad patriarcal ha estructurado la forma de los filmes” (p. 14), la autora reconoce que ni es la única vía ni la más efectiva para transformar la situación de las mujeres, aunque sí un medio excelente para entender el “status quo del orden patriarcal” (p. 15). Su trabajo ilustra de forma paradigmática el uso de la teoría psicoanalítica para comprender la experiencia erótico-visual del creador-espectador masculino y su conexión con la ideología dominante que sostiene los encuadres y los formatos narrativos en el cine, siem-

pre de acuerdo con el orden sexual binario activo-hombre-espectador *vs.* pasivo-mujer-objeto de la mirada. Uno podría, sin duda, trazar una línea de continuidad entre el trabajo de Mulvey y textos más o menos recientes, como el de Virginie Despentes (Melusina, 2008) que, aunque de manera menos obvia, reproduce un diálogo solidificado entre el feminismo y el psicoanálisis.

A continuación, intentando un aporte menor a esta historia de encuentros entre el psicoanálisis y el cine, recuperamos propuestas y conceptos del edificio teórico del primero, que nos ayudan a pensar la función del cine como creación humana. Para ello, abordamos brevemente temas freudianos como el jugar, el fantasear y la sublimación, para luego conectarlos con las propuestas de Donald Winnicott sobre el espacio potencial y cómo el cine, en tanto arte, se monta sobre esta capacidad humana de crear espacios potenciales.

Freud (2021a) nos habituó a discutir un par conceptual, relevante hoy día para pensar el cine. En el ensayo “El creador literario y el fantaseo”, diferenció el jugar del fantasear. El primero como propio del niño, que aprende a sostener “objetos y situaciones imaginadas en cosas palpables y visibles del mundo” (p. 128), en otras palabras, a justificar frente a los otros el flujo de su vida anímica. El fantasear fue propuesto entonces como propio del adulto que ya no juega, que “resigna el apuntalamiento [de su imaginación] en objetos reales”, pero que mantiene su capacidad imaginativa para formar y representarse historias, normalmente autorreferenciales, en el “teatro de la mente”. Por supuesto, esta separación entre el niño que juega y el adulto que fantasea es polémica, pues el fantaseo también requiere de disparadores, estímulos, acciones y condiciones del “mundo real” para poder llevarse a cabo, si bien requiere de cierto aislamiento físico para poder llevar sus productos a buen término. Además, el juego del niño es ya el producto de un largo trabajo vital, de constitución de un cuerpo propio, sentido como distinto al “mundo” y sus objetos. En otras palabras, el jugar depende de un tipo de fantasear originario o primario, que solo psicoanalistas posteriores como Melanie Klein o Donald Winnicott sabrían delimitar y describir.

Aunado a este par conceptual de juego y fantaseo, otro concepto que se nos propone como importante para pensar el cine es el de sublimación. En

este sentido, es sabido que el psicoanálisis ha mostrado un gran interés en el análisis de las creaciones humanas, de sus construcciones culturales, además del malestar en la cultura que implica la inserción del ser humano dentro del cuerpo social.

Para pensar el concepto de sublimación es importante que tengamos en cuenta que Freud se interroga constantemente sobre la infelicidad del hombre que vive en sociedad, esto quedó más que palpable en el texto de *El malestar en la cultura* (2021b), donde enuncia tres fuentes de sufrimiento del ser humano: la naturaleza omnipotente que coloca al ser humano en un estado de indefensión, el cuerpo propio y las relaciones que se mantienen con otros. Frente a este sufrimiento, Freud planteará que, el ser humano encuentra salidas que dependen de su maniobrar pulsional, esto es, de las renunciaciones y/o negociaciones pulsionales, es decir, de carácter sexual, que debe operar en mayor o menor medida, y para las cuales echa a andar mecanismos como la sublimación, entre otros. Es justamente el concepto de sublimación el que nos permite sostener que el cine, al ser una creación del ser humano, no es una creación meramente debida a su capacidad inventiva, sino también a la necesidad de encontrar medios que le acerquen a las vías de la felicidad y de la obtención de placer que sean socialmente aceptados.

El juego, el fantaseo y la sublimación delimitan en Freud un interjuego conceptual que será debatido y expandido por otros psicoanalistas. Por ejemplo, Donald Winnicott elaborará una propuesta teórica original y describirá un espacio intermedio, de flujo bidireccional, entre el cuerpo y el resto del mundo. Es un “espacio transicional” (Winnicott, 1992)¹ donde la fantasía articula en creciente grado de complejidad el hacer con la incesante representación del mundo o con la diferencia imparable entre los fenómenos del mundo que produce el lenguaje durante el vivir humano. Es el espacio psíquico fronterizo entre los principios de placer y realidad que Freud (2021c) propone, casi míticamente, para describir la negociación

¹ Winnicott (1992) nos legó la siguiente definición: “Introduzco los términos ‘objetos transicionales’ y ‘fenómenos transicionales’ para designar la zona intermedia de experiencia, entre el pulgar y el osito, entre el erotismo oral y la verdadera relación de objeto, entre la actividad creadora primaria y la proyección de lo que ya se ha introyectado, entre el desconocimiento primario de la deuda y el reconocimiento de esta (“Dí‘ta’”) (p. 18).

constante entre el deseo y su realización. Ese espacio permanece activo, pues Freud mismo reconoce que el principio de realidad no sustituye nunca al de placer, sino que este encuentra siempre un camino seguro para su cumplimiento, si bien lleno de desvíos, postergaciones y desfiguraciones, es decir el principio de realidad no anula al principio de placer, más bien lo garantiza. Este espacio es fundacional también de la experiencia estética “como experiencia de borde” que “nos sitúa en un umbral [...] en el cual se borran las diferencias entre razón y sensación” (Goldstein, 2005, p. 48).

El cine, como el arte en general, se montará sobre esta cualidad psíquica para potenciar los espacios intermedios, fronterizos, de identificación, es decir, espacios entre el jugar y el fantasear (¿entretenimiento?), que recojan tanto las experiencias previas del espectador —sus placeres y frustraciones vividas, quizá no recordadas— como la apertura a nuevas experiencias y sensaciones, sobre todo imaginativas, que influyan en su orientación biográfica. No se trata, por supuesto, de un jugar en el sentido más habitual del término, sino de una acción creadora, donde el espectador participa activamente en la construcción de la realidad que posibilita la película.

Asimismo, en la zona psíquica fronteriza que el cine potencia se confirma el dictum freudiano de que “el dichoso nunca fantasea; solo lo hace el insatisfecho” (2021a, p. 129), aunque también queda claro que la dicha no es permanente y que, tarde o temprano, la fantasía entra en acción en la vida de cualquiera. Por supuesto, para Freud aquí está en juego la diferencia entre el artista y el neurótico, entre los cuales tendríamos que acomodar al espectador.² Al artista lo respalda este (y el público, de forma general), que comparte con él la insatisfacción de la realidad y buscará, a través

² Aquí, de nuevo, Winnicott (1992) puede orientarnos en su relectura de los dos principios freudianos (placer, realidad): “Yo afirmo que existe un estado intermedio entre la incapacidad del bebé para reconocer y aceptar la realidad, y su creciente capacidad para ello. Estudio, pues, la sustancia de la ilusión, lo que se permite al niño y lo que en la vida adulta es inherente del arte y la religión, pero que se convierte en el sello de la locura cuando un adulto exige demasiado de la credulidad de los demás cuando los obliga a aceptar una ilusión que no le es propia. Podemos compartir un respeto por una experiencia ilusoria, y si queremos nos es posible reunirlos y formar un grupo sobre la base de la semejanza de nuestras experiencias ilusorias. Esta es una raíz natural del agrupamiento entre los seres humanos” (p. 19). Valdría la pena mantener el contraste entre la fantasía en Freud y la ilusión en Winnicott. El agregado de la imaginación podría servir como base para un trabajo posterior.

de su obra, un acceso nunca recto para sus propias fantasías. Por ello, el cine, que puede suspender parcialmente la motricidad, permite una identificación, ya sea con los personajes, ya sea con el guion, ya sea con algún otro elemento de la experiencia fílmica, echando a andar esa máquina de historias y de predicciones narrativas que todos llevamos dentro y que, freudianamente, es producto de la frustración pulsional en el mundo en el que vivimos.

Sin embargo, la fantasía, como “una rectificación de la insatisfecha realidad” (2021a, p. 130), nunca es un cumplimiento directo o acabado del deseo. El éxito del cine ha sido masivo gracias a su trabajo acomodaticio a las expectativas, anhelos y frustraciones humanos. Su campo de identificación ha sido tan rico porque ha permitido que el público se ejercite colectiva e individualmente en la construcción de aspiraciones y soluciones comunes a experiencias compartidas. Para lograrlo, el cine sigue un camino similar de desfiguración al trabajo del sueño o al trabajo de la fantasía; le habla a ninguno y a todos (o casi todos).³

Con todo, el cine surge de la experiencia única del creador. Este, el artista, no puede mostrarse en su producción tal cual, pues “la elaboración poética no es posible sin suavizamiento y disfraz” (Freud, 2021d, p. 185), sin un trastocamiento o desviación de su meta fundamental. Hacer de una meta autoral un espacio de identificación colectivo ha sido, como en todo el arte, el criterio de fuerza para quien crea cine. El público que acompaña la producción cinematográfica otorga el reconocimiento y la validación al aporte subjetivo del artista. Este último no solamente pone “en el mundo” parte de su vida psíquica sostenida en una materialidad clara (por ejemplo, una película), sino que modifica la realidad misma en menor o mayor grado con su producción. Incorpora novedad al mundo y se trasciende a sí mismo.

³ Podemos remitirnos, quizá más a modo de ocurrencia, al texto de Porge, La transferencia a la Cantonade (1990), donde recupera el término de la *cantonade*. Escribe allí que *cantonade* era un término del teatro que designaba primero, en las obras italianas, un costado del teatro donde una parte de los espectadores se sentaban sobre bancas en forma de pequeño anfiteatro. Después designó los pasillos. Hablar a la *cantonade* es hablar a un personaje que no está en escena, es hablar en voz alta, pero a nadie en particular, por eso la asociación con la *cantonade*, a partir de que el cine parece hablarle a ningún espectador en particular o a todos en general.

Los capítulos de este libro

La mayoría de los capítulos incluidos en esta publicación son resultado de una convocatoria abierta para el cuerpo docente del diplomado Psicoanálisis y cine, ofertado por la Facultad de Psicología y Educación de la Universidad Autónoma de Querétaro. Dicho diplomado ha sido coordinado rotativamente por integrantes de la línea de investigación “Modulaciones en la configuración de subjetividades y la clínica contemporánea” y es un proyecto continuo de formación, debate y presentación de avances de investigación. Cuatro de los capítulos son derivados de módulos que han compuesto el diplomado en sus versiones anteriores y solo el de Nidia Ibarra proviene de otro espacio de investigación. El libro es así tanto un proyecto independiente como uno que le sirve de continuidad al espacio del diplomado, donde nuestras reflexiones se han nutrido del diálogo invaluable con los y las estudiantes.

En el primer capítulo, titulado “De películas y sueños”, Raquel Ribeiro presenta los componentes principales de los lenguajes del cine y del psicoanálisis, haciendo con ellos un paralelismo relevante para comprender mejor qué es un análisis cinematográfico. La autora nos deja algunas reflexiones importantes para llevar a cabo esta labor y hace hincapié en el lugar tan importante del cine en la transmisión de conceptos psicoanalíticos. Por su composición, este capítulo funciona como una excelente introducción al cruce de los campos que comprende esta publicación, es decir, el cine y el psicoanálisis.

Nidia Ibarra, en “Investigación, cine y psicoanálisis”, nos muestra cómo el cine puede ser una fuente de inspiración para la investigación, además de ayudar a comprender algunos conceptos psicoanalíticos, los que, muchas veces, pueden ser demasiado abstractos. Uno de esos conceptos es el de la función paterna, del cual el análisis de películas como *Tan fuerte y tan cerca* y *El violín*, nos permite visualizar cómo ha ido cambiando la figura paterna dentro de un contexto sociohistórico específico y las consecuencias de la función paterna en la vida psíquica del sujeto. El capítulo, además, relata el proceso que siguió la autora en la construcción de su tesis doctoral. Pensamos que la narración de ese proceso es uno de sus

aportes más valiosos, sobre todo para quien se interesa por hacer uso del cine como una herramienta de análisis y de contextualización de conceptos psicoanalíticos.

Por su parte, en “Locura y presentación fílmica del sufrimiento”, Carmen Cuéllar nos recuerda la relación tan fundamental entre el arte y el psicoanálisis, donde este se nutre del avance creativo del primero. Además, a través de su análisis de dos películas señala que la locura muestra una tensión fundamental entre el individuo y el otro social o jurídico que no puede resolverse contraponiendo uno al otro. En todo caso, se trataría de una dialéctica del reconocimiento la que puede estar en juego acá. Pensar la locura como un problema meramente individual —a ser corregido por la medicina como una enfermedad orgánica o por el derecho como peligro para la sociedad— es todavía hoy un problema para contraponer con la necesidad de redes de cuidado y reconocimiento que puedan servir de contención subjetiva.

En el capítulo de Fernando Rodríguez, “Desde la casa de Jack”, se presenta el vínculo entre la conciencia del mal histórico y la masculinidad, mostrando cómo esta última, parafraseando al autor, reconstruye y asume la historia de la violencia contra las mujeres en el pasado y sus consecuencias en el presente. Para desarrollar lo anterior, el autor propone como material de análisis la producción del cineasta Lars von Trier, específicamente la película *The House that Jack Built* (2018). Por otro lado, en la composición de este capítulo es clara la preocupación del autor por el contexto de violencia criminal en México, donde se ha agravado la violencia en contra de las mujeres. Dicha preocupación es motivo del trenzado teórico entre el análisis cinematográfico y la realidad social del país. Al final, se delinean algunos elementos para comprender mejor la relación entre la masculinidad y la violencia criminal de nuestro presente.

En “Más allá del deseo, la pasión”, Raúl Morales nos presenta un recorrido parcial por el concepto de perversión en la obra de Freud y Lacan, lo que le permite al autor afirmar que la imagen cinematográfica tiene el poder de convocar la pasión humana, entendida esta no como un sinónimo de deseo, sino como algo que se realiza en un campo ficcional. Por ende, el cine está en posibilidad, mediante su producción, de estructurar escenas del orden de la pasión, las cuales muchas veces son catalogadas como perversas.

Hay entonces una intención de diferenciar entre la pasión y la perversión, para lo cual es necesario, según el autor, ahondar en su delimitación conceptual dentro del campo del psicoanálisis. El capítulo cita películas como *Irreversible*, de Gaspar Noé, *La pianista*, de Michael Haneke, *Saló o los 120 días de Sodoma*, de Pier Paolo Pasolini, entre otras, para afirmar que estas se estructuran en el lenguaje de la pasión, escenificando de modo ilusorio y temporal el objeto no en su modalidad de objeto de deseo, sino de pasión.

Referencias

- Aumont, J., y Marie, M. (2019). *El análisis cinematográfico*. Buenos Aires: La Marca.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Itaca.
- Freud, S. (2021a). El creador literario y el fantaseo (1908 [1907]). En J. Strachey (Ed.), *Sigmund Freud. Obras completas*, vol. 9, (pp. 123-135) (J. L. Etcheverry, Trad.). Amorrortu.
- Freud, S. (2021b). Malestar en la cultura (1930). En J. Strachey (Ed.), *Sigmund Freud. Obras completas*, t. 21 (pp. 57-140) (J. L. Etcheverry, Trad.). Amorrortu.
- Freud, S. (2021c). Formulaciones sobre los dos principios del acaecer psíquico (1911). En J. Strachey (Ed.), *Sigmund Freud. Obras completas*, t. 12 (pp. 217-231) (J. L. Etcheverry, Trad.). Amorrortu.
- Freud, S. (2021d). Dostoievski y el parricidio (1928 [1927]). En J. Strachey (Ed.), *Sigmund Freud. Obras completas*, t. 21 (pp. 171-194) (J. L. Etcheverry, Trad.). Amorrortu.
- Goldstein, G. (2005). *La experiencia estética: Escritos sobre psicoanálisis y arte*. Buenos Aires: Del Estante.
- Metz, C. (1992). *El significante imaginario: Psicoanálisis y cine*. Barcelona: Paidós.
- Mulvey, L. (1989). Visual pleasure and narrative cinema. En *Visual and Other Pleasures* (pp. 14-26). Londres: Palgrave Macmillan.
- Steiner, G. (2006). *En el castillo de Barba Azul: Aproximaciones a un nuevo concepto de cultura*. Gedisa.
- Winnicott, D. (1992). *Juego y realidad*. Gedisa.

I. De películas y sueños

RAQUEL RIBEIRO TORAL*

DOI: <https://doi.org/10.52501/cc.135.01>

Resumen

El presente capítulo plantea que existen similitudes entre películas y sueños, puesto que ambos se forman haciendo un montaje de imágenes y su análisis consiste en desmontarlos en sus elementos básicos, los cuales en su conjunto construyen el sentido. Plantea también que analizar películas es un modo de estudiar conceptos psicoanalíticos. No a la manera de analizar a los personajes ni a los directores de cine, sino tomando como inspiración algunos trabajos de Freud¹ en los que se valió de creaciones artísticas como novelas, esculturas o pinturas para hablar de conceptos como delirios, renuncia pulsional o neurosis; incluso tomando inspiración de una corriente de análisis cinematográfico con vocación pedagógica que estudia películas para enseñar disciplinas.

Palabras clave: sueños, cine, metodología, montaje, pulsiones.

¹ Freud recurrió a la novela *Gradiva* de Wilhelm Jensen (1903) para hablar de delirios y sueños (Freud, 1907 [1906]/2020a); al libro de Daniel Paul Schreber *Memorias de un enfermo de nervios* (1903) para puntualizar sobre la paranoia (1911 [1910]/2020b); al *Moisés de Miguel Ángel* (1914/2020c) para mostrar la renuncia pulsional a descargar la ira; o a la historia del pintor Haitzmann para mostrar una neurosis demoníaca en el siglo XVII (1923 [1922]/2020d).

* Doctora en Psicología Social por la Universidad Autónoma de Barcelona. Profesora jubilada de la Universidad Autónoma de Querétaro. México. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5682-8523>

Origen del cine²

El cine es innovación tecnológica, es industria cinematográfica, es espectáculo, es entretenimiento, es también el acervo de películas que lo forman, así como la sala donde se proyecta una película. Al parecer el primer antecedente del cine lo encontramos en las cavernas rupestres mediante los dibujos que pintaron en las paredes, como puede verse en la cueva de Chauvet, Francia, gracias al documental de Werner Herzog (2010) *La cueva de los sueños olvidados*. Mucho tiempo después Aristóteles (384-322 a. C.) hizo experimentos con la cámara oscura que podría considerarse el antecedente de un proyector. Para el 930 de nuestra era las sombras javanasas contaban una historia a través de títeres de varillas que se proyectaban en un espacio claroscuro. Llegados al 1654, tiempo en que florecía la ciencia y la óptica era la reina, Athanasius Kircher inventó la linterna mágica: una caja metálica con un espejo cóncavo y un foco luminoso en su interior, que proyecta su haz de luz sobre las imágenes pintadas en un cristal colocado entre dos lentes convergentes. En 1839, terminando la primera revolución industrial, se inventa el daguerrotipo, que es un procedimiento fotográfico en el que el negativo se obtiene sobre una plancha de cobre. También se llama así al aparato que se usa en esta técnica y a la imagen que se obtiene. A partir de 1872 nace la fotografía; surge del espíritu positivista de la época que anhelaba objetividad y veracidad racional. Es una técnica y un arte que consiste en capturar imágenes empleando para ello la luz, proyectándola y fijándola sobre un medio sensible (físico o ahora digital). Se basa en el mismo principio que la cámara oscura y heredó del daguerrotipo el uso de películas fotosensibles de plata, pero en vez de revelarlas con vapores de mercurio (tóxicos), lo hizo con placas de bromuro, y a partir de 1888 con la película fotográfica de la primera cámara Kodak. Finalizando el siglo XIX Eastman inventó una película transparente llamada celuloide, que sería decisiva en el surgimiento del cine.

Pero fue en 1872 cuando el fotógrafo inglés Eadweard Muybridge logró darle movimiento a la imagen. Todo comenzó cuando se propuso re-

² Agradezco a los dictaminadores anónimos por sus comentarios y a Fernando R. Lanuza por las sugerencias de estilo.

solver esta pregunta: ¿habría un punto en el galope donde el caballo tenía a la vez las cuatro patas sin pisar el suelo? Para responderla arregló 24 cámaras fotográficas junto a una pista de carreras y después las proyectó en conjunto, creando efecto de movimiento de la imagen. En 1893, en los Estados Unidos, el industrial Thomas Alva Edison inventó el Kinetoscopio (que permitía la visión individual de bandas de imágenes), le puso sonido conectándolo a un fonógrafo (inventado también por él) y le puso color ayudado por el dueño de la Kodak. Creó así una máquina tragamonedas llamada Nickelodeon. A fines de 1895 los hermanos Louis y Auguste Lumière —creadores del cinematógrafo— presentaron sus primeras películas en un sótano de París: *La llegada del tren* y *Salida de los obreros de la fábrica Lumière en Lyon*.

El cine propiamente dicho nacería en 1902, cuando Georges Méliès, ilusionista, mago, teatrero y cineasta filmó *Viaje a la luna*, en la que contó la historia de Julio Verne con guión, escenografía, vestuario, maquillaje e iluminación. Al año siguiente, en Inglaterra, Cecil Hepworth dirigió la película *Alice in Wonderland*, de Lewis Carroll, y en 1905 otra llamada *Rescued by Rover*. Al mismo tiempo, pero en los Estados Unidos, Edison estrenó *El gran asalto al tren* (Porter, 1903), película que en 10 minutos contaba una historia. La escena en que uno de los bandidos apunta su pistola directo a la cámara en un plano medio provocó, según dicen, que los espectadores se sintieran amenazados, por lo cual algunos de ellos sacaron sus pistolas y dispararon dentro de la sala de cine. Si así fue, este ejemplo sirve para mostrar que el cine interpela al auditorio y le provoca efectos perlocutivos (Austin, 1990), es decir, modificaciones en sus pensamientos, sentimientos y actos.

A México llegó rápidamente el cinematógrafo de los Lumière (De los Reyes, 1984). En 1897, el ingeniero Salvador Toscano (1872-1947) adquirió una concesión de este y abrió la primera sala de cine. Toscano se decantó por su carrera como documentalista, filmando el Porfiriato y la Revolución mexicana. En 1950 su hija Carmen tomó escenas de esos documentales para hacer un montaje de 50 minutos y los republicó bajo el título *Memorias de un mexicano*. Otra impulsora del cine mexicano fue Mimi Derba (1893-1953). En 1917 fundó junto con Enrique Rosas la compañía Azteca Films que en 1919 estrenó *El automóvil gris*, dirigida por el

propio Rosas. En 1974 se fundó la Cineteca Nacional con la misión de rescatar, preservar, incrementar y catalogar la memoria cinematográfica de México, así como estimular el desarrollo de la cultura del cine.

El lenguaje cinematográfico y su análisis

Una película es una creación artística consistente en filmaciones aisladas que posteriormente se editan para dar secuencia a una historia. Es la construcción de una ficción que parece realidad, por eso nos asustamos cuando el personaje Jack Torrance (interpretado por Jack Nicholson) nos mira en primer plano con locura asesina en *El resplandor* (Kubrick, 1980) o creemos que *Ánimas Trujano* (Rodríguez, 1961) es un oaxaqueño atormentado por sentimientos de inferioridad, sin saber que se trata del actor japonés Toshiro Mifune que aprendió sus diálogos de memoria y cuya voz fue doblada por el actor mexicano Narciso Busquets para hacerlo más creíble.

Un filme construye una ficción e invita a los espectadores a sentir, inferir, pensar, juzgar y concluir sobre lo que va ocurriendo. El secreto radica en que los espectadores estemos dispuestos a participar de ese engaño y lo hacemos con agrado, ya que las películas nos gustan porque nos cuentan historias similares o diferentes a las nuestras. Según el psicoanálisis, la historia de cada sujeto es fundamental en su constitución psíquica, tanto así que el principio de todo tratamiento es “la reintegración por parte del sujeto de su historia hasta sus últimos límites sensibles” (Lacan, 2006, p. 26). Al engañarnos podemos participar de la historia que se cuenta, guiándonos por las pistas que nos da y por nuestros propios deseos, sobre todo los inconscientes. Por eso nos involucramos en el caso que está resolviendo el detective privado Jake Gittes (también interpretado por Jack Nicholson) en *Barrio chino* (Polansky, 1974) o en la resolución del crimen en la que trabajan varios detectives policíacos en *Río Místico* (Eastwood, 2003).

Cada película construye su historia usando un lenguaje cinematográfico. Se trata de un lenguaje audiovisual que nos ofrece imágenes y sonidos creados con base en convenciones simbólicas, lo que facilita a los espectadores entenderlo. Recordemos que los humanos somos seres simbólicos

(Cassirer, 1998). A diferencia de otros animales, no respondemos automáticamente a los estímulos que recibimos, sino que entre el estímulo y la respuesta tenemos la capacidad de pensar, gracias a que vivimos en una dimensión simbólica compuesta de lenguaje, mitos, religión, creaciones artísticas, leyes, etc. El lenguaje del cine se va nutriendo de esa dimensión simbólica y a la vez la va enriqueciendo. Roland Barthes (2001) decía que el autor de una película, para dar sentido a lo que cuenta, reinventa ciertos signos que toma de un mundo simbólico universal y de un léxico colectivo más o menos inconsciente, elaborado por la tradición y cambiante. Esa fuente común de signos, también compartida por los espectadores, les permite a estos entender lo que el cineasta propone. Un ejemplo de ellos es que en Occidente todo lo que va de izquierda a derecha indica avance, por eso los movimientos de la cámara en esa dirección siempre denotan progresión y así tiene que entenderlo el espectador.

Aunado a lo anterior, el lenguaje cinematográfico se nutre cada vez que una película recrea imágenes icónicas de películas anteriores. Digamos que las películas se citan unas a otras. Por ejemplo, cuando en *El Padrino II* (Ford Coppola, 1975) vemos el cochecito rojo del hijo de Michael Corleone cubriéndose de nieve (minuto 2:07:29) evocamos el trineo del pequeño Charly (minuto 22:54) la noche en que fue arrancado de su hogar en *Ciudadano Kane* (Welles, 1941). Ambas escenas hablan de abandono y de familias e infancias rotas.

Indudablemente, el lenguaje cinematográfico ha ido cambiando. Durante el cine mudo, los significantes para hacer transmisible la historia contada eran las expresiones físicas de los actores, las breves frases escritas sobre fondo negro y la música que se tocaba en vivo en la sala de cine. En ese tiempo David Griffith (1875-1948) fue de los primeros en plantear un lenguaje cinematográfico para contar las historias. En *Intolerancia* (1916), por ejemplo, usó distintos colores para distinguir las cuatro historias allí narradas: en azul filmó la matanza de San Bartolomé de 1572, en sepia una huelga de ese año 1916, en rosa la Babilonia del 539 a. C. y en negro la pasión de Jesucristo. Con la llegada del cine sonoro, que puede fecharse en 1927 con *The Jazz Singer*, dirigida por Alan Crosland, el sonido y la voz de los actores se impusieron en la narrativa cinematográfica. Al lograr unir y

dar continuidad a la imagen y al sonido, se aumentó la impresión de realidad de una película.

Un hito se dio cuando *Ciudadano Kane* (1941) replanteó el lenguaje del cine. Su laberíntico guion la hizo ganadora del Oscar al mejor libreto original. Está construida con varios estilos que incluyen el expresionismo alemán, el melodrama radiofónico, el periodismo amarillista, el film noir, las vanguardias francesas, el thriller y el documental. A fines del siglo xx, cuando comenzaron a crearse películas por computadora, se dio otra gran reformulación del lenguaje cinematográfico. Actualmente, con el avance en una técnica llamada pantalla verde, se puede sustituir un fondo por otro mediante manipulaciones de imágenes computarizadas. Ello permite crear fascinantes escenarios virtuales como los de *El señor de los anillos 3. El retorno del rey* (Jackson, 2003), tan diferentes a aquella enorme escenografía que durante meses se construyó para ambientar la Babilonia del 539 a. C. en *Intolerancia*. En nuestro siglo XXI el cine en 3D (que simula la visión tridimensional humana real) y el cine 4D (que recrea en la sala de cine las condiciones físicas que se ven en la pantalla) estaban marcando tendencia hasta que llegó el COVID-19 y dejamos de ir al cine por algunos meses, aunque las consecuencias de la pandemia a largo plazo en el mundo del cine están aún por evaluarse a detalle. Por su parte, en nuestro tiempo, los servicios de *streaming* que ofrecen películas, series, documentales y más sin salir de casa han modificado radicalmente la producción y el consumo del cine.

Los elementos centrales del lenguaje cinematográfico son narración, imagen, sonido, montaje y puesta en escena (Zavala, 2022). Cuando se integran le dan sentido a la historia que se está contando y provocan efectos emocionales, ideológicos, axiológicos, neurológicos, etc., en los espectadores.

La narración es la que le da significación a la historia contada. Existen fórmulas narrativas como el suspenso, la sorpresa, la pregunta policiaca, la culpabilización de un inocente. La narrativa decide dónde y cómo empieza y termina una película; va mostrando dónde está el foco de interés del narrador mediante sonidos e imágenes que atraen la atención del espectador. La narrativa clásica tiene un orden lógico y uno cronológico, es decir, las cosas suceden debido a una relación entre causas y efectos y suceden en un tiempo que va avanzando. La película clásica comienza contando la

historia desde el principio. Inicia desde lo más general y avanza hacia lo subjetivo, por lo que la cámara va de un plano general a un primer plano. Por ejemplo, *Psicosis* (Hitchcock, 1960) inicia con una panorámica de la ciudad de Phoenix y luego la cámara entra por la ventana de un edificio y muestra a la protagonista tumbada en la cama después del amor. Por su parte, los finales clásicos son epifánicos, resuelven los enigmas y aventuras que hubo a lo largo de la película. Solo puede tener un final; el que era inevitable debido a todo lo que sucedió antes. Al contrario de la clásica, la narrativa moderna propone iniciar una película contando la historia cuando ya está avanzada, así que nos tiene que dar pistas de lo que ya pasó y por eso tiene una narración fragmentaria. Puede tener un inicio onírico como *Un perro andaluz* (Buñuel, 1929) o un inicio que va contando la historia hacia atrás como *Memento* (Nolan, 2000). Los finales de la narrativa moderna son abiertos. El final de una película moderna puede ser imaginado por cada espectador como en *Tres anuncios por un crimen* (McDonagh, 2017). El cine clásico cuenta una historia guiado por convenciones generales, el moderno la cuenta guiado por la necesidad de crear una experiencia para ser sentida por el espectador.

La imagen es fundamental y depende de la cámara. Se trata del emplazamiento de la cámara (dónde se coloca) que brinda el punto de vista desde donde se cuenta la historia. La cámara se comporta como el ojo del narrador. Sus ojos pueden ver en distintos planos (general, entero, medio, americano) y así es como vemos los espectadores en la pantalla. Esos planos permiten ver las cosas más chicas o más grandes, sirven para poner énfasis en algunas y quitar importancia a otras; esto es lo que el director quiere que el espectador mire para que vaya entendiendo lo que le cuenta. Los planos también definen la distancia desde la que mira el narrador (en un plano general mira de lejos, en un primer plano mira de cerca). Los ángulos desde los que mira implican la altura de la cámara con respecto al piso y la inclinación (cuando desde arriba filma hacia abajo se llama picado y cuando desde abajo filma hacia arriba contrapicado). Esos juegos de cámara permiten determinar quién mira, desde dónde, a quién y si le responden la mirada. Por ejemplo, se puede construir la mirada de un niño filmando desde abajo para mostrar desde qué altura mira un niño o filmar al niño desde arriba para que se vea aún más pequeño. Ambos ejemplos

pueden verse en *El tambor de hojalata* (Schlöndorff, 1979); allí mismo también se ve cómo las inclinaciones de la cámara realizaban el poderío de los nazis sobre las masas, pues aquellos son filmados desde abajo para que parezcan más altos mientras que estas son filmadas desde muy arriba para que luzcan como hormigas.

El sonido implica diálogos, silencio, música, así como propiamente sonidos que pueden ser naturales, humanos, mecánicos o efectos especiales. La música sirve para poner al espectador en sintonía afectiva con la historia. En *Psicosis* la música (chirrido de violines, violas y violonchelos) que se escucha durante el acuchillamiento de la joven en la ducha provoca escalofríos, terror. La música también sirve para conectar al espectador con el tiempo histórico en que transcurre la historia. Se llama música empática a la que se toca en la escena misma, ya sea porque algún personaje está escuchando música como el melómano de *Psicópata americano* (Harron, 2000) o porque algunos personajes son músicos que interpretan una pieza como en *Relaciones Peligrosas* (Frears, 1988), donde se pone en escena un concierto en la mansión de la marquesa de Merteuil. En cambio, se llama música anempática a la que se añade cuando se está editando la película. Puede añadirse música fea y triste a unas imágenes lindas, lo cual podría estar anticipando una desgracia por venir. Por el contrario, puede añadirse música linda y entusiasta a imágenes feas. Así sucede en *Hanna y sus hermanas* (Allen, 1986), que inicia una secuencia con música agradable mientras muestra al personaje caminando por una parte sucia de la ciudad. El sentido de esa música no puede ser otro que transmitirnos la alegría interna del personaje que va al encuentro de su amada.

El montaje es el acto de escoger, secuenciar y unir diversas tomas entre todas las que se filmaron durante el rodaje de la película a fin de presentar la historia en un orden que permita la fluidez del hilo narrativo. Los espectadores no apreciamos esos cortes por la velocidad de la proyección, lo que nos permite percibir con naturalidad la continuidad sin advertirlos. Los primeros en hacer montajes fueron Méliès y Hepworth en 1903. Serguéi Eisenstein lo perfeccionó, pues no solo lo usaba para enlazar escenas que dieran sentido a la historia, sino también para provocar emociones en los espectadores. En *El acorazado Potemkin* (1925) vemos una secuencia donde va cayendo una carriola por las escaleras durante la matanza de Odessa.

Se compone de varias filmaciones del carrito desde distintos ángulos intercaladas con las de otros personajes que están corriendo y muriendo escaleras abajo, todo lo cual, aunado a su excesiva duración de un minuto y medio, sirve para despertar un gran malestar en el espectador.

Uno de los montajes más frecuentes es mostrar el campo (lo que mira la cámara) y después el contracampo (lo que estaba detrás de la cámara), eso ayuda a ver al personaje y lo que mira o cuando dos personajes están conversando. Otro tipo de montaje es el paralelo que puede mostrar distintas épocas históricas, como en *El Padrino II*, que intercala la historia de Vito Corleone con la de su hijo Michael, o puede intercalar la historia de diversos personajes a condición de que todos coincidan en algún momento para darle sentido a la narración, como en *Amores Perros* (González Iñarritu, 2000).

El último elemento del lenguaje cinematográfico es la puesta en escena. Se trata de todo aquello que ocupa el espacio frente a la cámara, como escenografía, objetos, actuación, vestuario, peinado, maquillaje, iluminación y color. Respecto a este último, por ejemplo, cada película propone una paleta de colores bien definida para contar su historia. Esos colores ayudan a resaltar planos, escenarios, personajes, estados de ánimo o estados psíquicos como sueños y alucinaciones. Hay desafíos importantes en este sentido, por ejemplo, uno de los mayores es recrear un suceso de violencia. En el cine clásico, las películas ocultan los actos violentos mediante una sustitución, por ejemplo, en la película *M* (Lang, 1931) nos enteramos que han matado a la niña cuando vemos volando por los aires el globo que minutos antes le había regalado el asesino. En cambio, en el cine moderno la violencia es explícita como en *Bonnie and Clyde* (Penn, 1967) donde, durante casi medio minuto, vemos las ráfagas de metralletas impactando en sus cuerpos ensangrentados.

Existen diversos modos de analizar películas. El análisis textual implica identificar esos elementos constitutivos: narración, imagen, sonido, montaje y puesta en escena, para mostrar cómo en su conjunto provocan un sentido. Las preguntas que guían este tipo de análisis son: ¿qué dice la película?, ¿cómo lo dice?, ¿qué visión del mundo ofrece? En cambio, el análisis contextual se guía por estas otras interrogantes: ¿quién filmó la película?, ¿en qué época?, ¿cómo era la atmósfera ideológica y la cinema-

tográfica?, ¿cuáles fueron las condiciones de su producción?, ¿cómo se distribuyó?, ¿qué se comentó de ella en la opinión pública? Otro modo de analizar películas es el análisis intertextual, que busca responder si la película es un aporte original comparándola con otras de su género y temática y, cuando es el caso, comparando entre la película y la novela en la que se inspiró el guión. Por último, el análisis subtextual interroga qué efectos ideológicos y emocionales provoca en los espectadores una determinada película.

Estos análisis se pueden hacer por separado o se pueden combinar. El análisis se puede hacer a un corpus de películas o a una sola; en cada película se pueden analizar secuencias o planos más a detalle. La elección depende de aquello que se esté investigando y de los objetivos que se persigan con el análisis. Generalmente la unidad de análisis de una película es la secuencia. Una secuencia es similar a un capítulo de un libro, en el sentido de que forma parte de una obra mayor, pero en sí misma tiene un inicio, un desarrollo y un fin. La secuencia tiene una estructura narrativa clásica dividida en tres escenas: la inicial donde se presentan los elementos narrativos que van a entrar en conflicto, la del conflicto y la epifánica, donde el conflicto desaparece.

Hemos visto hasta aquí que una película se construye con los cinco elementos básicos del lenguaje cinematográfico y que el análisis textual consiste en descomponerla en esos elementos para mostrar cómo en su conjunto construyen un sentido. Algo similar sucede en la construcción de los sueños y en su análisis, lo que veremos a continuación.

El lenguaje de los sueños y su análisis

Se le llama psicoanálisis a un método de tratamiento de perturbaciones neuróticas, a un método de investigación que sirve para indagar esas perturbaciones y a una serie de propuestas teóricas adquiridas en ese trabajo de investigación. Desde esta mirada teórica, el ser humano también es considerado un ser simbólico y un ser deseante debido a sus múltiples insatisfacciones. Estas, surgidas de experiencias tempranas de privación, frustración y castración que todo humano vive (Lacan, 2008), llevan a la

escisión del psiquismo entre lo reprimido (aquello deseado que no puede realizarse) y lo preconsciente-consciente. Lo reprimido, para satisfacerse, busca manifestarse de manera desfigurada en las formaciones del inconsciente que son los sueños, lapsus, actos fallidos, síntomas, chistes y, se podría agregar, juegos infantiles y creaciones artísticas.

Freud (1942 [1905 o 1906])/2020e) consideraba a estas creaciones como parte de la vida psíquica y de la dimensión simbólica de la vida humana. Decía que la danza y la poesía lírica contribuyen a desahogar una sensibilidad intensa, que el drama desciende hasta lo hondo de las posibilidades afectivas y proporciona un placer casi masoquista, mientras que la comedia provoca risa y con ello el alivio que proporciona una amplia descarga de energía psíquica. Decía también que lo que lleva a estos artistas (bailarines, poetas, dramaturgos) a crear son sus deseos insatisfechos. Según él, los poetas (a quienes consideraba lo más sublime de la creación literaria) se portan como un niño que cuando juega se dedica a insertar “las cosas de su mundo en un nuevo orden que le agrada” (1908 [1907]/2020f, p. 127). Esta actividad es similar a la del creador cinematográfico que, como decía Barthes (2001), reinventa signos que toma de un mundo simbólico universal, colectivo, inconsciente, cambiante y elaborado por la tradición. En este sentido el cine es un arte; es el séptimo arte, como lo llamaría Ricciotto Canudo (1877-1923). El creador literario, así como cualquier otro tipo de creador, es un ser insatisfecho. Asimismo, un lector o cualquier tipo de espectador también está insatisfecho, por lo que busca en las creaciones artísticas identificarse con personajes poderosos para sentir que puede “obrar y crearlo todo a su libre albedrío” (Freud, 1942 [1905 o 1906]/2020e, p. 277).

Otra manera en que los humanos crean impulsados por sus deseos insatisfechos es soñando. Los sueños tienen cierta similitud con las películas en el sentido de que se arman mediante un montaje de “representaciones psíquicas” (huellas mnémicas de retazos de lo visto, oído y sentido) “insertadas en un nuevo orden”. El sueño le permite a lo reprimido manifestarse en el mundo onírico cuando está en reposo la motricidad del cuerpo (salvo en casos de sonambulismo). El trabajo del sueño consiste en hacer un montaje de esas representaciones psíquicas para construir su sentido y también para desfigurarlo a fin de que sea tolerable al soñante (salvo cuan-

do lo reprimido se presenta con tanta claridad que provoca sueños de angustia con un repentino despertar agitado).

Para profundizar en el trabajo del sueño, leamos los siguientes fragmentos de un sueño del propio Freud conocido coloquialmente como el sueño de la inyección de Irma:

Un gran *vestíbulo* —muchos invitados, a quienes nosotros recibimos—. Entre ellos Irma, a quien enseguida llevo aparte como para responder a su carta, y para reprocharle que todavía no acepte la “solución”. Le digo: “Si todavía tienes dolores, es realmente por tu exclusiva culpa”. — Ella responde: “Si supieras los dolores que tengo ahora en el cuello, el estómago y el vientre; me siento oprimida”. —Yo me aterro y la miro. *Ella se ve pálida y abotagada* [...] La llevo hasta la *ventana* y reviso el interior de su garganta. Se muestra un poco renuente, como las mujeres que llevan dentadura postiza. [...] — Después la boca se abre bien, y hallo a la derecha una gran mancha blanca, y en otras partes veo extrañas formaciones rugosas, que manifiestamente están modeladas como *los cornetes nasales*, [...] — Aprisa llamo al *doctor M.*, quien repite el examen y lo confirma [...] El doctor M. se ve enteramente distinto que de ordinario; está muy pálido, cojea, está sin barba en el mentón [...] Ahora también está de pie junto a ella mi amigo *Otto*, y mi amigo *Leopold* la percute a través del *corsé* y dice: “Tiene una matidez abajo a la izquierda”, [...] M. dice: “No hay duda, es una infección, pero no es nada; sobrevendrá todavía una disentería y se eliminará el veneno” [...] Inmediatamente nosotros sabemos de dónde viene la infección. No hace mucho mi amigo *Otto*, [...] le dio una inyección con un preparado de propilo, propileno [...] *trimetilamina* (cuya fórmula veo ante mí escrita con caracteres gruesos) [...] No se dan esas inyecciones tan a la ligera. (Freud, 1900 [1899])/2020g, pp. 128-129. Las cursivas son nuestras)

En este, como en todo sueño, tiene lugar lo reprimido que busca mostrarse y una censura que lo distorsiona. El trabajo del sueño consiste en un reordenamiento de contenidos psíquicos, que funciona como compromiso entre lo reprimido y la censura. Esto se lleva a cabo mediante cinco operaciones psíquicas: condensación, desplazamiento, trasposición de

pensamientos en imágenes visuales, sustitución por lo contrario y elaboración secundaria (Freud, 1916-17 [1915-17])/2020h).

La condensación se produce cuando, por ejemplo, se sintetizan personas diferentes en una sola. Esta formación mixta pone de relieve algo común a las personas fusionadas. Según el análisis que hizo Freud de este sueño, el doctor M. era el doctor Breuer y a la vez su hermano mayor, el rasgo que compartían en común era que estaba disgustado con ambos por parecidos motivos.

El desplazamiento consiste en que un elemento inconsciente es sustituido por algo más alejado, una alusión. El acento psíquico se traspasa del elemento importante a uno insignificante, pero que guarda algún rasgo común con el principal. Siguiendo con el análisis de su propio sueño, Freud escribió que la Irma del sueño “se ve pálida y abotagada”, pero que la Irma de la vida real tenía siempre la tez rosada y eso lo hizo sospechar que la estaba reemplazando por otra persona; especula que podría tratarse de una amiga íntima de Irma, a la cual Freud en una ocasión encontró junto a la ventana en la misma situación que el sueño reproduce. Irma aparece como una alusión a aquella mujer que está más censurada en el sueño, pero que de alguna manera se muestra en el modo de estar de pie junto a una ventana.

Por su parte, la trasposición de pensamientos en imágenes visuales se provoca cuando el soñante puede ver imágenes en movimiento de lo que sueña; en el sueño de Irma podemos ver la puesta en escena integrada por un vestíbulo, una ventana, un corsé y personajes como Freud, el Dr. M., Otto o Leopold. Esta trasposición permite soñar como si se estuviera viendo una película, en la que generalmente el propio soñante aparece como personaje, la mayoría de las veces principal. Desde un lenguaje cinematográfico, diríamos que el soñante es el punto de vista narrativo, aquel desde donde se cuenta la historia. Pero no todos los sueños se transponen, algunos aparecen en forma de palabras o fórmulas químicas como la “trimetilamina”. Otros más aparecen “como pensamientos o como saber” (p. 160). Es el caso de las palabras pronunciadas por el Dr. M: “No hay duda, es una infección, pero no es nada; sobrevendrá todavía una disentería y se eliminará el veneno”. En este caso se trata de un saber descabellado, loco, que da risa, pero

“considerado más de cerca, muestra un asomo de sentido” (Freud, 1900 [1899]/2020g, p. 134) porque su objetivo era dejar en ridículo al Dr. M.

Por otra parte, la sustitución por lo contrario puede expresarse en la inversión del sentido de la situación, de la relación entre personas o de la secuencia de los hechos. Un ejemplo lo tenemos cuando el Freud del sueño piensa respecto a Otto “No se dan esas inyecciones tan a la ligera”. Cuando Freud analiza el sueño se da cuenta que ese reproche en realidad iba dirigido a sí mismo, pues tiempo atrás le había recetado unas inyecciones de cocaína a su amigo el doctor Ernst Fleischl Von Marxow (1846-1891) para liberarlo de su adicción a la heroína, que usaba para evitar los terribles dolores de una amputación de dedo que había sufrido mientras hacía una intervención quirúrgica.

Finalmente, a la elaboración secundaria le compete producir “algo como un todo más o menos entramado. Para ello el material es ordenado según un sentido que a menudo implica un malentendido” (Freud, 1916-17 [1915-17]/2020h, p. 166). Esa elaboración le da cierta lógica narrativa al sueño. Recordemos, el sueño comienza con un vestíbulo donde Freud y ¿su mujer?, ¿unos médicos? están recibiendo invitados. ¿Porque habrá una fiesta?, ¿el cumpleaños de su mujer? De repente se transforma en un consultorio médico: Freud revisa a Irma, aprisa llama al Dr. M., quien también la revisa, pero además están Otto y Leopold, quien la percute y opina sobre el diagnóstico. ¡Esta elaboración secundaria es absurda! ¿Qué significa que una fiesta se transforme en una consulta médica?, ¿qué nos dice el sueño?, ¿quizá que hicieron una praxis médica en una fiesta, esto es, de manera poco seria? Parece que sí, porque Freud concluyó que el sueño le decía que no tomaba con seriedad sus deberes médicos.

Después de analizarlo, Freud le encontró tres sentidos a ese sueño. El primero era mostrarle sus fallas como médico, las cuales él mismo iba recordando en cada escena que analizaba: su amigo que murió de sobredosis de cocaína recetada por él, la intoxicación que una vez le provocó a una enferma, el mal diagnóstico que le dio a un paciente al que mandó de viaje como si estuviera sano o su fracaso terapéutico con Irma.

El segundo sentido del sueño era exculpar a su amigo Wilhelm Fliess de la mala praxis médica que le realizara a Emma Eckstein (quien era la Irma de la vida real), una paciente que Freud le había canalizado y que

Fliess operó de la nariz a la ligera, dejándole dentro unas gasas que desencadenaron una terrible infección, misma que Freud resolvió recurriendo a la ayuda de dos otorrinos de Viena. El sueño realiza el deseo de ocultar la mala praxis de Fliess (porque eso ponía en entredicho su propia reputación profesional), pero a la vez la muestra, la pone en escena de forma desfigurada: en la vida real, Emma adquirió una infección a raíz de una mala operación que le hiciera Fliess, pero en el sueño la infección de Irma se debe a que Otto le aplicó una inyección con una jeringa infectada. Cambia la operación en la nariz por una inyección; cambia las gasas dejadas en la nariz por una jeringa infectada; cambia a Fliess por Otto. Pero, aunque hace cambios, persiste el sentido de que se trató de una mala praxis médica. El sueño oculta y a la vez muestra.

El tercer y último sentido que Freud encuentra en el sueño era el cumplimiento de sus deseos de venganza. Se vengaba de Irma (más bien de esa amiga íntima que se paraba de modo peculiar frente a la ventana) porque no se quiso atender con él; se vengaba del Dr. M., porque era ignorante acerca del tema de la histeria y se vengaba de Otto porque le había regalado un licor con olor a aguardiente barato. Dice el psicoanálisis que cada sueño le habla al soñante; este le decía a Freud que no tomaba con seriedad sus deberes médicos. Dice también que cuando el sueño le habla al soñante le revela un saber de sí mismo que antes no sabía; después de interpretar este sueño, Freud supo cuan vengativo era.

Hasta aquí, a través del análisis de un sueño propio de Freud, hemos visto cómo se hace un montaje onírico para crear un sueño. Veamos ahora cómo se desmonta, cómo se analiza. Lo primero que hace Freud para analizar este sueño es narrarlo de corrido, como un todo. Pero al mismo tiempo lo descompone en distintas escenas que separa con guiones así: “—muchos invitados — Entre ellos Irma — Ella responde — Yo me aterro y la miro — Después la boca se abre”. Luego de narrar todo el sueño comienza a analizar cada escena y sus elementos: personajes, diálogos, gestos. Se detiene en cada una de ellas y va relacionándolas con sus propios recuerdos, restos diurnos, ocurrencias, asociaciones, que tienen nexos con lo reprimido de sí. Por ejemplo, la dentadura postiza que ve en la boca de Irma le recuerda a aquella gobernanta a la que le practicó un examen médico años atrás. Analiza los rasgos de los personajes, como el doctor M., que “está

pálido, sin barba en el mentón y cojea”. Analiza también los gestos de los personajes, incluso el modo en que Irma estaba de pie junto a la ventana. Analiza el sueño tomando en cuenta el todo y la parte, considerando sus recuerdos y ocurrencias, teniendo presentes las cinco operaciones psíquicas del trabajo del sueño y tomando en consideración el contexto en que fue soñado. Este lo soñó días antes del cumpleaños de su mujer, en la madrugada del 24 de julio de 1895 en Bellevue, en una casa colindante con el cerro Kahlenberg (lugar de veraneo cercano a Viena).

La interpretación de sueños es un componente fundamental del método de investigación que construyó Freud para indagar perturbaciones. Consideraba a los sueños como un sustituto desfigurado de algo inconsciente y por tanto la tarea de la interpretación consiste en descifrar eso inconsciente. Para lograrlo, en un primer momento invita al paciente a tenderse en un diván y a asociar libremente, mientras él se sienta atrás y evita todo contacto. Lo importante son las ocurrencias que surgen de esas asociaciones. Las ocurrencias son pensamientos involuntarios que perturban y por eso llaman la atención del analizante y lo llevan a interesarse por analizarlos. Sugiere no fijarse en nada en particular y prestar a todo cuanto se escucha la misma atención parejamente flotante. Pero el analizante puede poner resistencia a ese trabajo, expresando que no se le ocurre nada o poniendo objeciones críticas a sus pensamientos. Para vencerla, el analista debe insistir en invitarlo a decir todo lo que se le ocurra y él mismo no tiene que enjuiciar lo que aquel diga. Debe tener la paciencia necesaria para persistir en evocar ocurrencias al soñante porque estas son las que llevan a lo inconsciente. Es que Freud parte de la premisa de que en el ser humano hay cosas anímicas que él sabe sin saber que las sabe, por tanto “el propio soñante es quien debe decirnos lo que su sueño significa” (1916-17 [1915-17]/2020i, p. 92). No se le pide que revele el sentido del sueño. Se le pide que diga lo que se le ocurra sobre este para acercarse a lo reprimido.

En un segundo momento, que es el de la interpretación propiamente dicha, hay que avanzar desde las ocurrencias del analizante hasta lo reprimido. Como puede verse, el trabajo de interpretación va en la dirección contraria al trabajo del sueño. Dice Freud que para interpretar lo inconsciente el analista debe basarse en el conocimiento que tiene como ser hu-

mano y “sustituir los símbolos por su significado” (p. 92). Parece decirnos que es la pertenencia humana a un mundo simbólico lo que permite dar sentido al sueño. Nos recuerda a Barthes (2001), notando que el cineasta reinventa ciertos signos que toma de un mundo simbólico universal, colectivo, inconsciente, cambiante. Nos recuerda también a Lacan (1984) cuando dice que “la función simbólica constituye un universo en el interior del cual todo lo que es humano debe ordenarse” (p. 51). De esa dimensión simbólica (lenguaje, mito, religión, arte, ley, etc.) bebemos para crear nuestros sueños y también para analizarlos.

Pero interpretar no es tan fácil porque nunca se pueden “sustituir los símbolos por su significado” de manera precisa, ya que los significantes no están atados a un significado y cambian según el contexto y la relación que guarden con otros; además, porque las leyes del inconsciente permiten que “un elemento del sueño manifiesto [...] puede significarse a sí mismo, a su opuesto o a ambos al mismo tiempo” (Freud, 1916-17 [1915-17] /2020h, p. 163); y finalmente porque Freud habla de la interpretación de los sueños en una atmósfera transferencial singular e irrepetible que es la sesión psicoanalítica, la cual también influye en el sentido que adquiere un sueño.

Reflexiones sobre el cruce del cine y el psicoanálisis

Una película se construye con cinco elementos básicos: narración, imagen, sonido, montaje y puesta en escena. Un sueño se construye con cinco operaciones psíquicas: condensación, desplazamiento, trasposición de pensamientos en imágenes visuales, sustitución por lo contrario y elaboración secundaria. Podríamos comparar la narración con la elaboración secundaria, es decir, cómo se cuenta la historia, quién la cuenta, qué visión del mundo presenta, qué deseos reprimidos se cumplen. Podríamos equiparar la imagen con la trasposición de pensamientos en imágenes visuales. Podríamos relacionar el montaje con la condensación, desplazamiento y sustitución, por lo contrario, en el sentido de que estas tres implican la manipulación de representaciones psíquicas, ya sea para condensar varias en una o para desplazar una hacia otra que solo es aludida o para presentar su

opuesto. Por último, podríamos pensar que la puesta en escena (lo que aparece en pantalla) es semejante a los elementos que aparecen en la “pantalla” del sueño.

En cuanto a las similitudes entre analizar películas y sueños encontramos que en ambas se analizan las partes tomando en cuenta el todo. Pero mientras el análisis cinematográfico es fiel a analizar los elementos que se muestran en la película, en el psicoanálisis los elementos se presentan borrosos al contar un sueño, así que lo importante son las ocurrencias que provocan en el soñante. Recordemos que Freud analizó su propio sueño tomando en cuenta los recuerdos, restos diurnos, ocurrencias y asociaciones que se le iban presentando mientras lo hacía. Siendo así, quizá los psicólogos que analicen películas para transmitir conceptos psíquicos podrían hacer un análisis textual y tomar en cuenta también sus ocurrencias, recuerdos y asociaciones despertados en esa labor.

Analizar películas para transmitir conceptos es algo usual en muchas disciplinas. Se trata de usar el cine como herramienta didáctica para mostrar un contenido disciplinario. La estrategia pedagógica consiste en “olvidarse (momentáneamente) de esos contenidos y discutir cómo se muestran con el empleo de la forma fílmica” (Zavala, 2017, p. 51). Se trata de mostrar los componentes con los que está hecho el filme y los sentidos que construye (en nuestro caso, sentidos que aluden a la vida psíquica). Por ejemplo, en un artículo que titulé “Ciudadano Kane o como las finanzas desplazan al padre simbólico” (Ribeiro, 2020) busqué mostrar este desplazamiento analizando la secuencia sobre la infancia de Charles Kane (minuto 17:19 a 22:52), fijándome en los diálogos, gestos, actos, música e iluminación. Fue un intento de mostrar que el concepto padre simbólico (así como su desplazamiento por las finanzas) de alguna manera estaba construido cinematográficamente.

Pero, además de analizar películas para transmitir conceptos, también se analizan para investigar sobre la vida psíquica. Se puede construir un corpus de películas para investigar ciertos padecimientos psíquicos o los tratamientos dados a estos. Podría investigarse a lo largo del siglo xx o el xxi o recortar alguna otra temporalidad. Podría enfocarse en México o ampliar o reducir el panorama geográfico. Veamos, por ejemplo, la selección de películas que propuso Montoya (2021) en su seminario Psicoanáli-

sis y Cine. Para estudiar las neurosis seleccionó *Häxan la historia de la brujería* (Christensen, 1922) y *Secretos del alma* (Pabst, 1926); para las perversiones: *El cocinero, el ladrón, su esposa y su amante* (Greenaway, 1989); para paranoias: *Él* (Buñuel, 1953) y *Memorias de un enfermo de los nervios* (Hobbs, 2006); finalmente, para psicosis: *Lilith* (Rossen, 1964), *Psicosis* y *Nunca te prometí un jardín de rosas*. En cuanto a investigar tratamientos psíquicos podrían seleccionarse filmes como *Lilith*, donde gran parte del proceso de curación lo sostenía el acompañante terapéutico; *La naranja mecánica* (Kubrick, 1971) usaba el método Ludovico, una terapia conductual para volver dócil e indefenso al paciente; *Atrapado sin salida* (Forman, 1975) se decantaba por tratamientos farmacéuticos y quirúrgicos y *Nunca te prometí un jardín de rosas* recrea el tratamiento psicoanalítico que Frieda Fromm-Reichmann emprendiera con Joanne Greenberg para librarla de la esquizofrenia.

Pero ¿qué validez científica puede tener analizar películas para investigar cuestiones psíquicas? La validez científica de toda investigación está dada por su solidez teórica (en nuestro caso, tener bien entendidos los conceptos psíquicos que se estudiarán en las películas analizadas), la claridad del problema a investigar y los objetivos a alcanzar (porque de ellos dependerá la selección de películas y secuencias a analizar), el método de indagación (tipos de análisis de películas), la muestra utilizada (el corpus a analizar), el rigor del análisis (es necesario verlas varias veces y otras tantas veces las secuencias seleccionadas), el modo de presentar los resultados (comenzar narrando una sinopsis del filme y después analizar cada secuencia para finalmente mostrar la construcción del sentido psíquico).

Además, tendrá validez en el campo del psicoanálisis si aclara que no se trata de analizar a un personaje de la película como si fuera un caso clínico, sino solo de analizar conceptos e indagar problemas. Si se analizara a un personaje se pretendería presentar un caso y recordemos que el sentido de una presentación de caso es transmitir algo de la práctica analítica y requiere de la presencia de un analizante, un analista, una transferencia, una dirección de la cura y un auditorio en transferencia (Bassols et. al., 2005). Nada más alejado de esta propuesta. Lo que se pretende es tomar inspiración del trabajo que hiciera Freud cuando analizaba creaciones artísticas, usar el método de análisis textual (fijándonos en la narración,

imagen, sonido, montaje y puesta en escena), usar también el análisis contextual (fijándonos en la historia, en la época en que está ambientada, en quién la cuenta y en qué época se filmó) y recuperar del psicoanálisis las ocurrencias, asociaciones y recuerdos que nos surgen al analizar. Todos podemos analizar películas porque compartimos un universo simbólico con sus creadores; siendo así, los psicólogos también podemos hacerlo.

Conclusión

La relación entre los lenguajes cinematográfico y psicoanalítico es de larga data y está lejos de agotarse. En este capítulo hemos presentado someramente los componentes principales de ambos lenguajes y hemos querido bosquejar algunas rutas potenciales para quien, interesándose en estos campos, quiera realizar análisis cinematográficos. Ahí pueden considerarse las ocurrencias y las emociones del investigador o el analista como fuente de significaciones, las que pueden complementar o sumar sentidos novedosos a la producción cinematográfica que se analice.

Asimismo, hemos insistido en la ruta pedagógica del cine dentro de la transmisión de la teoría psicoanalítica. Estudiar experiencias, padecimientos y tratamientos psíquicos en películas permite transmitir conceptos psicoanalíticos sin necesidad de recurrir a presentaciones de caso o de viñetas clínicas que invaden la intimidad de los pacientes. Para hacer el análisis es fundamental tener claro el problema a investigar y los objetivos a alcanzar. Es importante seleccionar con cuidado las películas y escenas a analizar, a fin de que muestren con la mayor claridad posible los problemas y conceptos que investigamos. Es necesario ver muchas veces las películas y escenas seleccionadas y fijarnos en la historia que nos cuenta, en qué época está ambientada, quién la cuenta, en qué época la filmó. Si hacemos un análisis cinematográfico, tenemos que fijarnos también en los componentes del lenguaje filmico: el punto de vista narrativo, los significantes sonoros, los significantes visuales y el montaje.

Es bueno aprovechar las enseñanzas que nos dejó Freud al analizar sueños: analizar el todo, analizar la parte, valerse de ocurrencias, asociaciones y recuerdos, construir sentido. Esperemos que, al final de este escri-

to, se haya comprendido que analizar una película no es juzgarla; es mostrar los componentes con los que está hecha y los sentidos que construye y se construyen con base en ella. En nuestro caso, sentidos que aluden a la vida psíquica.

Referencias

- Allen, W. (Director). (1986). *Hanna y sus hermanas* [Película]. Orion.
- Austin, J. L. (1990). *Como hacer cosas con las palabras*. Paidós.
- Barthes, R. (2001). El problema de la significación en el cine. En *La torre Eiffel. Textos sobre la imagen*. Barcelona: Paidós.
- Bassols, M., Brignoni, S., Cena, D., Esqué, X., Palomera, B., Tizio, H., Vilá, F., y Saidel, R. (2005). *La presentación de casos, hoy*. L'aperiòdic virtual de la Secció Clínica de Barcelona.
- Buñuel, L. (Dir.). (1953). *Él* [Película]. Ultramar Films.
- Buñuel, L. (Dir.). (1929). *Un perro andaluz* [Película].
- Cassirer, E. (1998). *Filosofía de las formas simbólicas I: El lenguaje*. México: FCE.
- Christensen, B. (Dir.). (1922). *Häxan. La historia de la brujería* [Película]. Aljosha Production Company.
- Crosland, A. (Dir.). (1927). *The jazz singer* [Película]. Warner Bros. Picture.
- De los Reyes, A. (1984). *Los orígenes del cine en México (1896-1900)*. México: FCE.
- Eisenstein, S. (1925). *El acorazado Potemkin* [Película]. Mosfilm.
- Eastwood, C. (Dir.). (2003). *Río Místico* [Película]. Village Roadshow Pictures.
- Ford Coppola, F. (Dir.). (1975). *El padrino II* [Película]. Paramount Pictures.
- Forman, M. (Dir.). (1975). *Atrapado sin salida* [Película]. United Artists.
- Frears, S. (Dir.). (1988). *Relaciones Peligrosas* [Película]. Lorimar Television.
- Freud, S. (2020a). El delirio y los sueños en la "Gradiva" de W. Jensen. En J. Strachey (Ed.), *Sigmund Freud. Obras Completas*, vol. 9 (pp. 1-79) (J. L. Etcheverry, Trad.). Amorrortu.
- Freud, S. (2020b). Puntualizaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia (Demencia paranoides) descrito autobiográficamente (1911 [1910]). En J. Strachey (Ed.), *Sigmund Freud. Obras completas*, vol. 12 (pp. 1-76) (J. L. Etcheverry, Trad.). Amorrortu.
- Freud, S. (2020c). El Moisés de Miguel Ángel (1914). En J. Strachey (Ed.), *Sigmund Freud. Obras completas*, vol. 13 (pp. 213-243) (J. L. Etcheverry, Trad.). Amorrortu.

- Freud, S. (2020d). Una neurosis demoniaca en el siglo XVII (1923 [1922]). En J. Strachey (Ed.), *Sigmund Freud. Obras Completas*, vol. 19 (pp. 67-106) (J. L. Etcheverry, Trad.). Amorrortu.
- Freud, S. (2020e). Personajes psicopáticos en el escenario (1942 [1905 o 1906]). En J. Strachey (Ed.), *Sigmund Freud. Obras Completas*, vol. 7 (pp. 273-282) (J. L. Etcheverry, Trad.). Amorrortu.
- Freud, S. (2020f). El creador literario y el fantaseo (1908 [1907]). En J. Strachey (Ed.), *Sigmund Freud. Obras Completas*, vol. 9 (pp. 123-135) (J. L. Etcheverry, Trad.). Amorrortu.
- Freud, S. (2020g). La interpretación de los sueños (1900 [1899]). En J. Strachey (Ed.), *Sigmund Freud. Obras Completas*, vol. 4 (pp. 1-343) (J. L. Etcheverry, Trad.). Amorrortu.
- Freud, S. (2020h). Conferencia 11 El trabajo del sueño (1916-17 [1915-17]). En J. Strachey (Ed.), *Sigmund Freud. Obras Completas*, vol. 15 (pp. 155-167) (J. L. Etcheverry, Trad.). Amorrortu.
- Freud, S. (2020i). Conferencia 6 Premisas y técnicas de la interpretación (1916-17 [1915-17]). En J. Strachey (Ed.), *Sigmund Freud. Obras Completas*, vol. 15 (pp. 91-102) (J. L. Etcheverry, Trad.). Amorrortu.
- G. Iñarritu. (Dir.). *Amores Perros* [Película]. Altavista Films/ Zeta Films.
- Greenaway, P. (Dir.). (1989). *El cocinero, el ladrón, su esposa y su amante* [Película]. Allarts Cook Ltd./ Erato Films / Films Inc.
- Griffith, D. (Dir.). (1916). *Intolerancia* [Película]. Triangle & Wark.
- Harron, M. (Dir.). (2000). *Psicópata americano* [Película]. Pressman Productions.
- Hepworth, C. (Dir.). (1903). *Alice in Wonderland* [Película]. Hepworth Picture Plays.
- Hepworth, C. (Dir.). (1905). *Rescued by Rover* [Película]. Hepworth Picture Plays.
- Herzog, W. (Dir.). (2010). *La cueva de los sueños olvidados* [Película]. French Ministry of Culture and Communication / Herzog Filmproduktion.
- Hitchcock, A. (Dir.). (1960). *Psicosis* [Película]. Shamley Productions.
- Hobbs, J. (Dir.). (2006). *Memorias de un enfermo de los nervios* [Película]. Abject Films Ltd.
- Jackson, P. (Dir.). (2003). *El señor de los anillos 3. El retorno del rey* [Película]. WingNut Films / The Saul Zaentz Company.
- Kubrick, S. (Dir.). (1971). *La naranja mecánica* [Película]. Warner Bros. / Hawk Films.
- Kubrick, S. (Dir.). (1980). *El resplandor* [Película]. Warner Bros. / Hawk Films.
- Lacan, J. (1984). *Seminario 2. El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*. Paidós.

- Lacan, J. (2006). *Seminario 1. Introducción a los comentarios sobre los escritos técnicos de Freud*. Paidós.
- Lacan, J. (2008). *Seminario 4. La relación de objeto*. Paidós.
- Lang, F. D. (Dir.). (1931). *M*. [Película]. Nero-Film A. G.
- Lumière, L., y Lumière, A. (Dir.). (1895). *La llegada del tren* [Película]. Productora Lumière.
- Lumière, L., y Lumière, A. (Dir.). (1895). *Salida de los obreros de la fábrica Lumière en Lyon Monplaisir* [Película]. Productora Lumière.
- McDonagh, M. (Dir.). (2017). *Tres anuncios por un crimen* [Película]. Film4 Productions.
- Méliès, G. (Dir.). (1902). *Viaje a la luna* [Película]. Star Film Company.
- Montoya, A. (2021). *Notas del curso. El cine y el psicoanálisis*. [36 hrs.]. Cineteca Nacional. CDMX.
- Nolan, C. (Dir.). (2000). *Memento* [Película]. Newmarket Films /Team Todd.
- Pabst, G. W. (Dir.). (1926). *Secretos del alma* [Película]. Transit Film.
- Page, A. (Dir.). (1977). *Nunca te prometí un jardín de rosas* [Película]. Fadsin Cinema Associates /Imorh.
- Penn, A. (Dir.). (1967). *Bonnie and Clyde* [Película]. Warner Bros. Pictures.
- Polansky, R. (Dir.). (1974). *Barrio chino* [Película]. Long Road Penthouse.
- Porter, E. (Dir.). (1903). *El gran asalto al tren* [Película]. Edison Manufacturing Co.
- Ribeiro, R. (2020). Ciudadano Kane o como las finanzas desplazan al padre simbólico. En C. Ortega y P. Pérez (Coords.), *Estudios Contemporáneos en Psicoanálisis* (pp. 29-45). México: Eón/UAQ.
- Rodríguez, I. (Dir.). (1961). *Ánimas Trujano* [Película]. Azteca Films Inc.
- Rosas, E. (Dir.). (1919). *El automóvil gris* [Película]. Azteca Films S. A.
- Rossen, R. (Dir.). (1964). *Lilith* [Película]. Centaur Productions.
- Schlöndorff, V. (Dir.). (1979). *El tambor de hojalata* [Película]. RFA-RDA-Francia.
- Toscano, C. y Toscano, S. (Director). (1950). *Memorias de un mexicano* [Película]. Archivo Salvador Toscano.
- Welles, O. (Director). (1941). *Ciudadano Kane* [Película]. Mercury Productions/ RKO.
- Zavala, L. (2017). El análisis cinematográfico como profesión. *El ojo que piensa*, núm. 15, 38-55.
- Zavala, L. (2022). *Notas del curso. Análisis de la forma filmica*. [36 hrs.]. Cineteca Nacional. CDMX.

II. Investigación, cine y psicoanálisis

NIDIA IBARRA OJEDA*

DOI: <https://doi.org/10.52501/cc.135.02>

*Es esa pantalla grande
una ventana desde donde podemos ver el mundo,
el nuestro y el de otros...*

María del Pilar Montes de Oca Sicilia

Resumen

El siguiente ensayo tiene como objetivo exponer cómo el cine se convirtió en una fuente de reflexiones para formular investigaciones. En este caso, el fruto fue mi tesis de doctorado, cuyo tema se centraba en la figura del padre en el Psicoanálisis. En ese sentido, los filmes se convirtieron en un semillero para construir una investigación y comprender algunos conceptos psicoanalíticos; visualizar cómo ha ido cambiando la figura paterna en el contexto sociohistórico y pensar sobre las consecuencias de la función paterna en la vida psíquica del sujeto. Considerando lo anterior, la propuesta de este ensayo es reflexionar sobre los alcances del cine en la investigación, enfocados a la teoría y clínica psicoanalítica.

Palabras clave: cine, investigación, el padre en psicoanálisis, función paterna, psiquismo.

Antes que nada, es conveniente señalar que, al apoyarme en el cine para completar mi investigación, hubo algunas tareas imprescindibles: 1. localizar las películas relacionadas con el vínculo padre-hijo, 2. seleccionar escenas claves de cada filme, 3. analizarlas bajo ciertos conceptos psicoanalíticos, 4. hacer una lectura de la película, y 5. plantear una propuesta teórica, así como las reflexiones que produjo la historia.

* Doctora en Psicología por la Universidad Complutense de Madrid. Psicoanalista. México. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6734-2246>

En lo que concierne a los temas que desarrollaré, este texto está dividido en cuatro partes. La primera consiste en narrar los inicios del doctorado y mi inesperado encuentro con el cine, es decir, cómo las historias de la gran pantalla me ofrecieron algunos elementos de reflexión sobre el vínculo paterno filial. La segunda, cuenta el surgimiento de la tesis de doctorado, la cual se nutrió de diversas fuentes: textos psicoanalíticos, de literatura, la contemplación de películas, la lectura de diversos periódicos y diarios de investigación. En la tercera parte expongo el análisis de una película llamada *El violín* del director Francisco Rojas, cuya trama se centra en la función paterna y su legado en tres generaciones: el abuelo, el padre y el nieto. Y para terminar el ensayo me detengo en algunas reflexiones sobre la investigación, el psicoanálisis y el cine.

La experiencia del doctorado y la relación con el cine

Estudí en la Universidad Complutense de Madrid el doctorado en Desarrollos y fundamentos psicoanalíticos (entre el 2004 y el 2007). Es sabido que al ingresar a un posgrado hay que tener delineada una investigación, a mí me interesaba hablar sobre la función paterna y la constitución psíquica. Sin embargo, aún no tenía una pregunta concreta, objetivos y por supuesto no sabía de qué iban a tratar los capítulos de la tesis. Todo ese proceso requirió tiempo y se fue construyendo a través de diversas fuentes:

- (a) La lectura de textos psicoanalíticos, cuya base partía de Freud y Lacan.
- (b) La lectura de obras literarias.¹
- (c) Lectura del periódico *El País* y suplementos del mismo en España, además de *La Jornada* de México.
- (d) Lectura de textos antropológicos.²

¹ Algunos autores que puedo mencionar son Juan Rulfo, Franz Kafka, Ambrose Bierce, Italo Calvino, Julio Cortázar, Marguerite Duras, Miguel Hernández, Friedrich Hölderlin, José Lezama Lima, Octavio Paz, Mary Shelley y Patrick Süskind, entre otros.

² Principalmente de Claude Lévi-Strauss, Mircea Eliade, Miguel León Portilla y Roger Bartra.

- (e) Asistencia a cuanta conferencia estuviera relacionada con el tema de mi interés.
- (f) Lectura de textos sobre metodología de la investigación.
- (g) Y, por supuesto, el cine, que en esta ocasión es a donde voy a centrarme.

Por cierto que ese conjunto de fuentes tuvo por objetivo aumentar y profundizar en la comprensión de conceptos psicoanalíticos sobre el padre, además de reflexionar sobre la relación padre e hijo desde diferentes puntos de vista: la teoría psicoanalítica, la clínica, la literatura, la antropología y, por supuesto, reportes periodísticos sobre los cambios de la familia y los miembros que la integran.

Mi enamoramiento por el cine ocurrió cuando estudiaba la licenciatura en la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) campus Xochimilco. Tenía una profesora que nos enviaba a ver cine de autor y después comentábamos los filmes, relacionándolos con los tópicos de clase. Al poco tiempo conocí la Cineteca Nacional y no me perdía las muestras. Desde entonces, el cine me atrapó.

Años después comencé el doctorado. Ahí conocí a dos compañeros, grandes conocedores del cine. Y a un profesor del posgrado que sabía bastante de cine, literatura y psicoanálisis, quien me ayudó mucho a pensar el rumbo de mi investigación. Sin saberlo, había encontrado entre aquellos dos compañeros y el profesor del doctorado a tres valiosos interlocutores con quienes discutía y aprendía de cine. Estas tres personas me platicaban de sus películas favoritas y me recomendaban otras tantas, lo cual despertó aún más mi curiosidad por el mundo de celuloide. Así que me di a la tarea de buscar dónde podría contemplar esa larga lista de filmes. Encontré diversas opciones en Madrid:

- (a) El acervo de cine de la facultad de Ciencias de la Información, Filosofía, Psicología y Sociología de la Universidad Complutense.
- (b) Las bibliotecas públicas de Madrid.
- (c) La filmoteca española.
- (d) Y el cine de Casa América.

No es momento para enumerar el inventario de películas vistas durante aquellos años, pero tal vez sí para señalar el descubrimiento de algunos de mis directores favoritos: Chaplin, Buñuel, Angelopoulos, Hitchcock, Pasolini, Fellini, Coppola, Von Trier, Kubrick, Coixet, R. Scott, Kurosawa, Wells, Kusturica, Scorsese, etc. Y claro, la lista crece: T. Huezos, G. del Toro, Iñárritu, S. Daldry, W. Anderson, S. Coppola, C. Nolan, D. Villeneuve, T. Waititi, X. Dolan, D. Fincher, P. Jackson, etcétera.

En tanto me ponía al corriente de las sugerencias de mis interlocutores, noté que había películas cuya trama recaía en el vínculo padre e hijo. Y con ese fortuito hallazgo quedó inaugurada una fructífera relación entre el cine, la investigación y el psicoanálisis. Mi tarea a partir de entonces consistió en localizar filmes cuyo argumento se basara en la relación paterno-filial. Algunos ejemplos de esos filmes son:

- *Padre padrone*. Dirs. Paolo y Vittorio Taviani, 1977.
- *El ladrón de bicicletas*. Dir. Vittorio de Sica, 1948.
- *Había un padre*. Dir. Ozu, 1942.
- *Psicosis*. Dir. Hitchcock, 1960.
- *Teorema*. Dir. Pasolini, 1968.
- *Edipo Rey*. Dir. Pasolini, 1967.
- *Paisaje en la niebla*. Dir. Angelopoulos, 1988.
- *El padrino 1, 2, 3*. Dir. Coppola, 1972, 1974, 1990.
- *Apocalipsis Now*. Dir. Coppola, 1979.
- *Carácter*. Dir. Mike Van Diem, 1997.
- *El color del paraíso*. Dir. Majid Majidi, 1999.
- *Rebelde sin causa*. Dir. N. Ray, 1955.
- *El sur*. Dir. Víctor Erice, 1983.
- *Espíritu de la colmena*. Dir. Víctor Erice, 1973.
- *El violinista sobre el tejado*. Dir. Norman Jewison, 1971.
- *Matar a un ruiseñor*. Dir. Robert Mulligan, 1962.
- *Spider*. Dir. David Cronenberg, 2002.
- *En el nombre del padre*. Dir. Jim Sheridan, 1993.
- *El castillo de la pureza*. Dir. Arturo Ripstein, 1972.
- *Ánimas Trujano*, Ismael Rodríguez, 1961.

- *La oveja negra* y *No desearás a la mujer de tu hijo*. Dir. Ismael Rodríguez, 1949, 1950.
- *Abel*. Dir. Diego Luna, 2010.

Por supuesto, ese registro de películas es mucho más extenso, pero es necesario hacer algunos recortes metodológicos para este ensayo. Y claro, el inventario sobre la figura paterna sigue en aumento con el paso del tiempo, incluso podrían considerarse algunos filmes de animación.³

En ese punto de la investigación las apreciaciones de filmes junto con la lectura de textos psicoanalíticos fueron despertando algunas reflexiones y cuestionamientos, entre los que puedo apuntar los siguientes:

- ¿Qué es un Padre en psicoanálisis?
- ¿Cuál su trascendencia en la vida psíquica del sujeto?
- ¿Cómo marca la ausencia o presencia del padre la estructuración subjetiva?
- ¿Por qué se habla de un debilitamiento de la figura paterna?
- ¿Cuáles son las causas?
- ¿Esa disminución de la imagen paterna tendrá consecuencias a nivel psíquico y social?
- ¿La figura paterna ha cambiado con el paso de los años?

Otra consecuencia de esa exploración sobre el padre y el cine fue la posibilidad de comprender algunos conceptos lacanianos —por ejemplo, la función paterna, el padre real, simbólico e imaginario, el Nombre del padre y las sustituciones del Nombre del padre— y analizar varias cintas bajo las coordenadas psicoanalíticas. Mencionaré algunos ejemplos, aunque cabe destacar que estos planteamientos se harán de manera puntual, puesto que hablar de cada filme en profundidad exigiría el desarrollo de un ensayo en sí mismo.

³ Por ejemplo, el *Kung Fu Panda 1 y 3*, *Como entrenar a tu dragón*, *Los Croods 1*, *La espada en la piedra*, *Los increíbles 2*, *Hotel Transilvania 1 y 2*, *Mi villano favorito 1*, *Up una aventura de altura*, *Unidos*, *Un gran dinosaurio*, *Pinocho*, *El rey león*, *Los Mitchell contra las máquinas*, etcétera.

- (a) La película de *Shine* o *El resplandor de un genio*, 1996, de Scott Hicks, me ilustró sobre aquella propuesta lacaniana (Lacan, 2001, p. 553) que señala que uno de los disparadores de la psicosis es un padre que se erige como la LEY y no como su representante. Y es justo lo que se aprecia en la relación del pianista David Helfgott con su padre.
- (b) *Paisaje en la niebla*, 1988, de T. Angelopolus, me ayudó a comprender el complejo concepto de la metáfora paterna de Lacan. Los niños que iban en busca de su padre lo encuentran después de una larga odisea en un frondoso árbol.
- (c) *El violinista sobre el tejado*, 1971, de Norman Jewison, permite reflexionar sobre aquellos factores que contribuyen al debilitamiento del padre en la familia según E. Roudinesco (Roudinesco, 1995), E. Gil Calvo (Gil Calvo, 2006) y P. Julien (Julien, 1993). Entre esos componentes podemos señalar los cambios políticos y sociales. Los hijos ya no están sometidos a los mandatos paternos; ahora los vástagos podrían elegir con quién casarse, donde vivir o qué hacer con su futuro. Hablamos de un cambio de la sociedad tradicional a la moderna (Shorter, 1980). En el primer sistema, los hijos estaban obligados a mantener la tradición y eso implicaba obedecer la palabra del padre; pero con la transición a la época moderna los hijos pueden elegir su destino según sus deseos. Tevye, el patriarca de la familia, queda sorprendido al notar cómo sus hijas deciden sobre sus vidas y amores, son ellas quienes deciden con quién casarse. El trabajo de la casamentera deja de ser necesario.
- (d) *El padrino*, de F. Coppola, 1972. Es un clásico indiscutible, una película obligada para hablar de padres. Si lo pensamos bien, es la historia del legado de un Padre: Vito Corleone a sus hijos, especialmente a Michael, quien se convertirá en el sucesor de su padre. Michael será nombrado el nuevo Padrino, que según las tradiciones italianas (en el filme), es un protector de la comunidad, un “padre padrone” (Gil Calvo, 2006, p. 236), o sea aquel que vela por el grupo, pero también lo somete, se le ama y se le teme a la vez. Aunque veremos que el papel de Vito y el de Michael como Padrino fueron muy distintos.

- (e) Y, finalmente, podría mencionar a *Belleza americana*, 1999, de Sam Mendes. Ahí se aprecia el opacamiento de la autoridad paterna en la familia; así como la recuperación de una identidad y los cambios que genera en distintos ámbitos, por ejemplo en el laboral. Se observa que Lester Burnham es ignorado y desairado por su esposa e hija. Su cónyuge lo domina e invalida sus tareas. Jane, mira decepcionada esa dinámica de desdén entre sus padres, a la par que nota cómo su padre se enamora de su mejor amiga. Jane menciona que le gustaría mucho tener un padre, es decir, alguien en quien confiar y no un hombre que moja los pantalones cada vez que ve a su amiga. Para Jane, un padre, es un adulto en quien apoyarse, alguien que puede dominar sus pasiones, alguien que construya un vínculo de cercanía. Y para ello, Lester requiere reencontrarse a sí mismo, asumir sus pérdidas y poner límites a su esposa, como una manera de apelar a la Ley de Padre.

Como he expuesto antes, la relación entre el cine y la investigación partió de contemplar un abanico de películas, movida en primera instancia por la curiosidad de un cine clásico. Luego se transformó en localizar películas de ciertos directores cuyas obras mostraban la relación padre e hijo, tal es el caso de Ozu, los hermanos Taviani, Erice, etc.;⁴ y por último, la búsqueda de ciertos filmes, cuya trama se centró en la figura paterna. Este último hallazgo me llevó a crear un método de trabajo para analizar las historias de celuloide, que consistió en los siguientes pasos:

- (a) Buscar películas relacionadas con el tema de interés.
- (b) Contemplar algunos de esos filmes y seleccionar una película significativa, desde donde se desprendería el análisis.
- (c) Considerar a la película como un texto, el cual requiere de ciertas coordenadas para comenzar el análisis. Entonces la tarea consistiría en identificar cual es el inicio, nudo y desenlace de la historia. Localizar a los personajes principales, secundarios, los protagonistas y los antagonistas, y reconocer sus rasgos.

⁴ Se agregó una breve lista de películas en las páginas 54, 55, 56 y 57.

- (d) Averiguar en qué ambiente y contexto sociohistórico se desarrolla la trama de la película. Las referencias históricas ayudarán a profundizar y comprender mejor el filme.
- (e) Examinar la película bajo ciertas coordenadas teóricas, o lo que es lo mismo, realizar el análisis instrumental.

Es necesario hacer un paréntesis en este inciso para precisar qué es este análisis. Sobre este punto, Lauro Zavala —investigador de cine y literatura— indica que existen dos tipos de análisis de cine (Zavala, 2010):

- El interpretativo, que se relaciona con la imagen, el sonido, el montaje, la narración. Se trata de abordar una película como un texto, por lo que se analizará como un lenguaje.
- El instrumental, implica tomar como referencia un conjunto de teorías externas al análisis cinematográfico para poner el acento en el contenido de la película.

Entonces, la tarea consistiría en interpretar y articular el filme bajo algunas teorías. En este caso fueron las psicoanalíticas.

- (f) Seleccionar las teorías y conceptos para la realización del análisis instrumental, lo cual requería buscar distintos textos y autores que abordaran los temas de interés del investigador, leer con rigurosidad los contenidos, comparar las diversas lecturas, reflexionar sobre ellas y formular una idea a partir de esta exploración teórica.
- (g) Fragmentar la película en varias escenas clave y elegir algunas para el análisis instrumental.

Esta tarea significa ver el filme varias veces, hasta localizar un par de secuencias significativas. Luego hay que detenerse en contemplar los fragmentos seleccionados encontrando aspectos nuevos en cada visión. Por ejemplo, se puede resaltar una frase, una mueca, una fantasía, la música, etcétera.

Una de las cosas que me gustaría resaltar en este paso, es que la división del filme en secuencias no significa aislar a la película de sus partes u

olvidarse de ella como un todo, como la historia que es. No, la segmentación la realizo por varias razones:

1. Porque permite destacar puntos clave del filme que son de interés para el tema de investigación, y por supuesto esa elección está en relación con los conceptos que se trabajan en el análisis instrumental.
2. Porque, al desglosar las escenas, el investigador establece un nuevo vínculo de continuidad e interpretación de la película.

Hago un paréntesis en este punto para esbozar una propuesta sobre el investigador como editor en la realización del análisis instrumental. De alguna manera, me parece que el seleccionar escenas y analizarlas de acuerdo a un tema específico, implica un trabajo de re-edición por parte del investigador, y esta tarea es la que lo convertiría en un investigador-editor. Si consideramos que la edición implica recopilar todo el material filmado, para después hacer un trabajo de edición y crear la versión final de la película bajo el punto de vista del director —principalmente—; la labor del investigador-editor sería algo semejante: mirar todo el filme, seleccionar escenas, cortar y pegar esas secuencias para formar un nuevo relato y analizarlo bajo ciertas propuestas teóricas.⁵

Para mí, la realización del análisis instrumental supone puntuar la película como un texto, es decir, hacer pausas, cortes, usar signos de interrogación o bien plantear preguntas, subrayar escenas, frases, escenarios, gestos para que posteriormente sean interpretados por el investigador a través de la teoría.

3. Porque los segmentos elegidos guardan un sentido, cuya base está en el análisis instrumental.
4. Porque los cortes de las secuencias nunca dejan de estar en relación con el todo, o sea con la película completa. No es posible comprender al todo sin sus partes, y a las partes sin el todo.

⁵ Este trabajo se podrá apreciar mejor durante el análisis de la película *El violín*, que expondré en las páginas siguientes. Solo analice un par de escenas, pero sin apartarme de todo el filme. Dicha selección me permitió centrarme en la relación paterno-filial y en la función paterna.

- (h) El último paso es exponer una serie de conclusiones del filme con base en el tema de interés del investigador.

El nacimiento de la tesis de doctorado

Como mencioné al inicio, la tesis se alimentó de diversas fuentes: los textos psicoanalíticos, el cine, la literatura y las noticias en los periódicos. La información estudiada me permitía elaborar algunas articulaciones entre el psicoanálisis y los demás elementos, cuya base era la figura paterna. Fue entonces que comencé un inevitable proceso de escritura. Redactaba resúmenes de cada texto que caía en mis manos; agregaba preguntas, cavilaciones, conjeturas, opiniones sobre los distintos autores, sus diferencias y puntos en común. Buscaba ilustrar algunos conceptos psicoanalíticos, echando mano de la literatura y el cine. Rápidamente ese cúmulo de notas se incrementaron y fue necesario organizarlas. Para ello fue preciso encontrar escritos recurrentes y, a partir de ahí, hacer una clasificación de información. La lectura de textos —principalmente psicoanalíticos— me llevaba a consultar otros autores y libros, así que inicié un listado de nueva bibliografía para consultar y profundizar en mi investigación.

Al principio esos apuntes no tenían otra utilidad que contener y exponer mis formulaciones, dubitaciones y tareas pendientes; pero poco a poco cobraron mayor relevancia por dos razones:

1. Descubrí que ese trabajo de escritura se trataba de la realización de un “Diario de investigación”.
2. Cuando llegó el momento de entregar un planteamiento concreto de la tesis releí esos diarios y pude puntualizar el proyecto de investigación.

Con respecto al diario de investigación, se puede destacar que “[...] es un instrumento básico de investigación y formación, porque nos permite la recogida de datos significativos, además de la reflexión sobre los mismos, su análisis y sistematización” (Jurado Jiménez, 2011, pp. 173-200). Justamente, ese proceso de meditación y categorización de notas fue lo

que ocupó mi labor de investigación durante los dos primeros años del doctorado.

Sin embargo, habría que agregar otras finalidades del diario de investigación, tales como: analizar la información recogida y tener una visión en conjunto de lo escrito (Jurado Jiménez, 2011, p. 178). Esas tareas ayudan al investigador a detectar el tema de su interés (Jurado Jiménez, 2011, p. 178). Sin duda alguna, ese proceso de escritura, que ahora identifico como la realización del diario de investigación, contribuyó a identificar el tema de mi investigación. En tal caso, el diario operó como un embrión de la tesis y fue evolucionando hasta formalizarse en una investigación, cuya pregunta eje era: *¿Hay un debilitamiento de la función simbólica del padre?* En caso de que así ocurra, ¿cuáles son las causas de esa declinación del Padre?

La elaboración del diario de investigación contribuyó a delinear los objetivos y a elaborar un esbozo de los capítulos de la tesis: un apartado sobre las teorías de la figura del padre en psicoanálisis, tomando como base a Freud y a Lacan. Un capítulo que abordara las posibles causas de pérdida de autoridad del padre en Europa. Una sección sobre la visión del padre en la cultura mexicana, tomando como referencia algunas obras literarias: *Pedro Paramo*, *El laberinto de la soledad*, *La jaula de la melancolía* y *Los rituales del caos*. A continuación, un análisis del material del padre en la cultura mexicana bajo coordenadas psicoanalíticas. Y finalmente conclusiones y bibliografía.

Debo indicar que gran parte de la escritura de esos diarios se integró a la tesis al formar parte de los capítulos mencionados. Fue toda una sorpresa descubrir que todo ese trabajo de años tenía un sentido y veía la luz al integrarse como parte del documento final de la investigación. Indudablemente, el diario de investigación fue el armazón de la tesis.

Ahora, es tiempo de enfocarme en el tema del cine y la relación paterno-filial, para ello abordaré el análisis de una película que inspiró algunas formulaciones sobre la función paterna y la estructuración psíquica.

Una historia de padres

Durante la realización de la tesis abordé el análisis de dos películas:

- (a) *Tan fuerte y tan cerca*, 2011. Dir. Stephen Daldry
- (b) *El violín*, 2005. Dir. Francisco Rojas

Seleccioné estos filmes por la destacada relación padre e hijo y porque se aprecia el acento en la función paterna que marca la vida, decisiones, anhelos y fantasías de los protagonistas. Debo mencionar que para este ensayo solo me centraré en *El violín* y el tipo de análisis que utilizaré será el instrumental —el cual fue explicado en páginas anteriores—. Dicho análisis tomara a las teorías psicoanalíticas, en específico sobre la función paterna, para reflexionar sobre la presencia y/o ausencia del padre en la estructuración subjetiva del hijo.

Antes de tratar sobre esta película es conveniente apuntar el motivo de su elección: la elegí porque me permitió pensar que la función simbólica del padre no se ceñía únicamente al padre como castrador y prohibidor de la satisfacción pulsional, sino también como aquel que ofrece una promesa de vida, un espacio habitable al hijo, una figura con quien identificarse y sostenerse como sujeto. Este soporte subjetivo se despliega con la palabra del padre, que le brinda a su vástago un significado de vida y sentido de pertenencia que evita la desorganización psíquica, la angustia, el caos —como se apreciará en este filme—. La palabra del padre consiste en una serie de significantes que sustenten al individuo en momentos de crisis, pérdidas, desarraigo, desazón. Los significantes operarán como una brújula frente a los avatares de la vida. Ahora comenzaré con la trama de *El violín*.

La historia se desarrolla en algún lugar del territorio mexicano tomado por las fuerzas militares. Desde el punto de vista de conciencia histórica, entendida como la percepción de un conjunto de sucesos en un lapso de tiempo que ayudan a la construcción de una identidad tanto colectiva como individual, es inevitable no pensar en el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZNL). El Estado envía a sus huestes para controlar y desaparecer a un movimiento revolucionario que lucha por conservar sus tie-

rras y sobrevivir. En el grupo insurgente participan: don Plutarco, Genaro, su hijo, y, más adelante, su nieto. Ellos son los protagonistas de la película.

Figura II.1. *Don Plutarco, Genaro y su hijo*



Don Plutarco y Genaro son músicos. El primero toca el violín, el segundo la guitarra y el nieto se encarga de pedir el dinero por las canciones. Una mañana, abuelo, padre y nieto salen como de costumbre a ganarse la vida en la ciudad más cercana. Al regresar a su pueblo, en la lejanía del campo, se aprecia cómo sus vecinos salen huyendo porque el ejército ha tomado sus tierras y se han llevado algunos rehenes, entre ellos a la esposa y a la hija de Genaro. Cabe mencionar que esa huida recuerda mucho a los pueblos tomados por el narcotráfico. Anteriormente, los ciudadanos escapaban de los abusos de la fuerza castrense, hoy de la delincuencia organizada. Por cierto, periodistas como Julio Hernández López⁶ y el fallecido Javier Valdés Cárdenas⁷ plantean que la esfera política y el narcotráfico están coludidos, conformando una nueva forma de poder: el narco-Estado.

⁶ En su columna "Astillero" del periódico *La Jornada*. Un ejemplo de ello son los 43 estudiantes desaparecidos de Iguala. El periodista comenta que el caso no avanza porque hay una relación de corrupción entre el poder político y el narco, que tiene detenida la investigación. <https://www.jornada.com.mx/2015/09/23/opinion/008o1pol>. Otro caso, son las acusaciones a Genaro García Luna (ex titular de la Secretaría de Seguridad Pública durante el sexenio del presidente Felipe Calderón Hinojosa) y sus vínculos con el narcotráfico. <https://www.youtube.com/watch?v=tfH2OplYep8>

⁷ En sus libros *Historias reales de desaparecidos y víctimas del narco* y *Con una granada en la*

Vuelvo a la película. Genaro, el guitarrista, se oculta en el campo para saber qué está pasando; mientras tanto envía a su padre y a su hijo a un área segura en el campo. Don Plutarco y su nieto parten con los demás desplazados. Genaro va a pedir ayuda al grupo revolucionario para rescatar a su familia y compañeros. En tanto, su hijo queda bajo el cuidado de su abuelo: don Plutarco. Podemos apreciar que por la noche el niño está angustiado por la ausencia de su padre, por la desaparición de su madre y de su hermana. Ante tal incertidumbre le pregunta a su abuelo en dónde está su familia y cuándo van a reunirse con su mamá. Don Plutarco le miente, le dice que están bien, que pronto irán a alcanzarlas; pero el niño duda, no deja de inquirir por su familia y por lo que sucede en su pueblo. La angustia del pequeño es evidente, entonces don Plutarco se ve orillado a responder y lo hace con un mito.

Para Mircea Eliade y Lévi-Strauss el mito es un relato sagrado que busca dar significado a la vida de los hombres. Es la respuesta a un tiempo perdido que marcará el presente y futuro de los individuos y su comunidad (Ibarra, 2019, p. 151).

En la película, se aprecian imágenes de los pobladores expulsados de sus tierras, se protegen del frío, del hambre y de la violencia. El niño no solo ha perdido a su familia, también su hogar, su espacio seguro en donde él y los suyos se desenvolvían. Ahora reina el miedo, la incertidumbre, la inevitable sensación de pérdida. Y justo en ese ambiente amenazante, don Plutarco acoge a su nieto con las palabras.

Antes de exponer el mito del abuelo vale la pena destacar un pasaje de Ryszard Kapuściński —periodista polaco— sobre la importancia de los relatos orales en una comunidad. El corresponsal cuenta que mientras estuvo en África pudo observar una costumbre que se repetía noche tras noche alrededor de un árbol. Kapuściński explica que para los africanos el árbol significa vida, sombra, frescor y sobrevivencia frente al imbatible sol de la sabana. La gente de la tribu se reúne debajo del árbol de mango para escuchar los relatos de los ancianos. Cocinan té, si es que hay menta, pren-

boca, Valdez cuenta en diversas viñetas cómo diversas poblaciones del norte del país y algunas zonas del bajo son invadidas por el narco. En tanto, el gobierno y las fuerzas armadas no hacen justicia frente a la cada vez mayor ocupación del espacio civil de los pobladores por parte del narco, así como del allanamiento de sus bienes.

den una fogata, los niños se sientan intrigados y los adultos están a la expectativa de las historias que se irán tejiendo a lo largo de la noche. Se trata de relatos que combinan lo real con lo fantástico. Los ancianos de voz trémula son los encargados de contar las historias que contienen en realidad la Historia de África. Una Historia —que según el corresponsal polaco—, no se puede diferenciar del mito. Y, por cierto, resalta que el mito se pasa de generación en generación y es recreado continuamente por la colectividad. Cito al reportero:

De ahí que los momentos en que cae la noche sean tan importantes: es cuando la comunidad se plantea quién es y de dónde viene, se da cuenta de su carácter singular e irrepetible, y define su identidad. Es la hora de hablar con los antepasados, que si bien es cierto que se han ido, al mismo tiempo permanecen con nosotros, siguen conduciéndonos a través de la vida y nos protegen del mal.

[...] Al hablar (los ancianos) se sienten responsables de la Historia de su pueblo. Tienen que preservarla y desarrollarla. (Kapuściński, 2010, pp. 138-139)

Con el relato del árbol, Kapuściński ofrece toda una cátedra de la trascendencia de los relatos orales. Cuando los ancianos narran las historias los pobladores entran en un tiempo sagrado porque se reflexiona sobre quiénes son, sobre sus particularidades, sobre aquello que los distingue de los otros pueblos y, a la vez, lo que los une como grupo. Conocer esas historias les permite tejer su identidad. Pero hay más cuestiones en juego, la palabra de los antepasados brinda una guía en la vida, incluso les promete una protección del caos. Los tranquilizan acerca de un universo desconocido, voraz e invencible. Por otro lado, esos relatos usan un lenguaje simbólico que muestra un problema que no es ajeno a nosotros como el odio, la duda, el abandono, la rivalidad, el temor y formas de encararlos. Dichas historias contadas en la penumbra tienen diversas formas: tradiciones, mitos, relatos, fábulas, leyendas. No son solo ficciones para entretener, son palabras con las que el sujeto puede identificarse, tener un norte, asimilar la realidad, formar parte de una Historia, resguardarla y por supuesto pertenecer a un grupo. Además de aportar aspectos para crear su propia historia.

Es ineludible no recordar el artículo de Freud “Personajes psicopáticos del teatro” (Freud, 1996), en donde plantea que al contemplar una obra dramática (una obra de teatro, una novela, una película) el sujeto se identifica con alguno de los personajes y con ello hay una liberación de afectos, una catarsis que le permite elaborar un conflicto interior. Precisamente, me parece que cuando el pequeño protagonista de la película escucha el mito contado por su abuelo hay una catarsis y una identificación con lo que don Plutarco llama “hombres verdaderos”. Pero estos puntos los expondré en las siguientes páginas.

Figura II.2. *Don Plutarco y su nieto desalojados de su hogar*



Me gustaría destacar una escena clave en la película, que elegí⁸ para ilustrar la propuesta del padre simbólico y su función psíquica en el hijo. Aunque antes hago un paréntesis al respecto. Lacan en el seminario 5, señala que cuando el padre separa la relación de fusión entre madre e hijo, aparece como un tercero que pone un límite a la satisfacción del deseo entre ambos.

Con lo que respecta a ella, se trata de privarla de su objeto fálico (el hijo) y, por otro lado, frustrará al niño de su deseo por la madre. El niño vive la pre-

⁸ Se puede visualizar el film *El violín* en la siguiente página web: <https://www.youtube.com/watch?v=Ko7p1ZrySQk>. La narración del mito se localiza del minuto: 26:30 al 31:10 del filme.

sencia del padre como prohibición y frustración. Con ello se establece la ley de prohibición al incesto, que alude a evitar la satisfacción de la pulsión. (Ibarra Ojeda, 2013, pp. 85-86)

El padre simbólico se aparece como aquel que indica al infante que la satisfacción de la pulsión es imposible, está prohibida y basa su estructura en la ley de prohibición del incesto.

Sin embargo, agregaré otra cara de ese padre simbólico. Se trata de una propuesta que surgió como resultado de la tesis de doctorado y que resulta necesaria para comprender la escena del mito en la película. Al leer el artículo de Freud titulado “El humor”, el creador del psicoanálisis comenta que la cara amable del superyó reside en aligerar los conflictos del yo a través del humor. El superyó toma un papel paterno con respecto al yo, con el fin de aliviar sus preocupaciones y fallas. Además de contribuir a mantener un equilibrio económico en el aparato psíquico. Freud comenta que el superyó toma un rol paternal con el yo. Esto último, me permitió plantear que otra de las funciones del padre simbólico, no solo sería operar como prohibidor de la pulsión; sino como aquel que salvaguarda a su vástago del sufrimiento con el humor; pero también con un relato que proporcione un sentido a la vida del hijo y a la vez una promesa de que las cosas van a mejorar (Ibarra Ojeda, 2013, pp. 388-389).

Es tiempo de volver al filme. Frente a la incertidumbre del niño por su familia, don Plutarco, su abuelo, le contesta con un mito:

En el inicio de los tiempos los dioses hicieron la tierra, el cielo, el fuego, el viento y los animales. Y luego también crearon al hombre y a la mujer, y todos vivían felices. Pero uno de esos dioses era muy cabrón y puso en los hombres la envidia y la ambición. Y después, los otros dioses se dieron cuenta y castigaron a ese dios juguetón, y sacaron de la tierra a los hombres ambiciosos, pero acá en la tierra se les quedaron unos cuantos de los ambiciosos y se hicieron más y más y más.

Se quisieron adueñar de todo. Y engañaron a los hombres verdaderos y les fueron quitando de poquito, en poquito, en poquito. Hasta que quisieron quitarles todo y los sacaron de sus bosques. Los hombres verdaderos, vieron que eso no era justo y pidieron ayuda a los dioses. Y luego los dioses les dije-

ron que pelearan ellos mismos, que su destino era luchar; pero los hombres ambiciosos eran muy fuertes y los hombres verdaderos decidieron esperar.

Y su tierra se llenó de oscuridad y se llenó de tristeza. Y luego, los hombres verdaderos, regresaron a luchar por su tierra y sus bosques, porque eran suyos, porque los dejaron sus abuelos para sus hijos y los hijos de sus hijos. Y eso mismo vamos a hacer nosotros. Vamos a regresar... vamos a regresar cuando vengan tiempos buenos.

Con el relato, el niño se tranquiliza, pacifica su angustia y duerme sereno fuera de su casa, en medio de un ambiente hostil.

¿Cómo explicarle a un niño las atrocidades del ejército al invadir su hogar?, ¿cómo revelarle que su madre y su hermana han sido secuestradas y expuestas a violaciones, a golpes?, ¿cómo esclarecer ante la mirada infantil lo que sucede en su pueblo: la guerra, el hambre, la muerte, infinitas torturas, el abuso de la autoridad, el despojo de una tierra que por generaciones le perteneció a su familia?, ¿cómo advertirle a un pequeño que se han quedado sin nada, que la violencia se ha instalado y se lo ha llevado todo? Y, sin embargo, don Plutarco le da una respuesta con el mito.

Figura II.3. *El pequeño escucha el mito de su abuelo*



Es preciso detenerme en la escena de la narración del mito. Lo primero que se vislumbra es una imagen de una belleza sobria, plasmada en blanco y negro. Al principio apreciamos una toma media de un pueblo desposeí-

do, luego un acercamiento al abuelo y su nieto, un *close-up* a las caras de estos personajes, el reflejo de la luz del fuego en la piel del niño, sus ojos grandes y expresivos. Entonces viene la respuesta de don Plutarco, el mito florece y se abre paso entre las sombras. La cámara fluye con la narración. El espectador recorre el fuego, la madera quemándose, las cenizas, las piedras, la tierra. Nuestra vista avanza abriéndose paso por el humo, por la niebla y luego se topa con un árbol. El mito sigue su curso y la cámara también (y nosotros junto con ella), subimos por ese tronco, contemplamos la corteza rugosa del árbol, sus ramas, sus hojas, hasta catapultarnos al cielo y chocar con la luna. Pareciera que ese lenguaje cinematográfico nos hace pasar pausadamente de la tierra al cielo, no solo por el trayecto de las imágenes, sino por la voz del anciano. De hecho, no vemos ya a los protagonistas, se retiran para dejar el lugar principal al mito, a la palabra de don Plutarco y a las imágenes que lo acompañan.

Figura II.4. Una de las imágenes del paneo de la cámara durante la narración del mito por don Plutarco



El paneo de la cámara tiene diversas lecturas. 1. Es un recorrido de la mirada del niño en el campo. 2. Ese camino también lo sigue el público, hay un inevitable proceso identificadorio. 3. El infante —al igual que la cámara— se abre paso desde la oscuridad, la niebla y el humo hacia la altura del árbol, la luz de la luna y el cielo; como si esa travesía fuera una representación de cómo el pequeño pasa de la fractura del ser a la esperanza. Es

la tramitación simbólica de su pérdida. 4. El espectador también experimenta esa asimilación.

Por cierto, en la escena del mito también trasciende el sonido de fondo, hay un cambio en la acústica. Primero partimos de una realidad, al escuchar el crepitar de la fogata y conforme avanza el mito ese crujido es reemplazado por una melancólica pieza de cello. Hacia el final del relato, el violoncello va apagándose y solo nos quedamos con el susurro del viento y la visión de la luna. Ahí, en una oscuridad iluminada por la luna, las palabras flotan, han quedado en el aire para soñar, para resistir, para luchar como un “hombre verdadero”. Se respira la esperanza. Las palabras del anciano han respondido las preguntas implícitas del niño: ¿qué sucede aquí?, ¿cómo sobrevivir al despojo, al crimen?

En el relato, el abuelo le muestra a su nieto que existe el bien y el mal, los hombres ambiciosos *vs.* los hombres verdaderos. A través del mito le muestra la existencia de la pérdida, la frustración, la decepción, la injusticia; aspectos que, en lugar de aplastar al niño, se convierten en razones para pelear por su pueblo. Porque los hombres verdaderos están llamados a luchar, a vivir felices y vivir en paz.

Por otro lado, don Plutarco no solo le exhibe al niño la complejidad y brutalidad de la guerra con el mito, sino también a través de su actuar le instruye a que tiene que ser una “gente de trabajo”, le enseña dignidad, honestidad, saber negociar, le transmite el que debe ser un hombre verdadero, saber esperar, ser un héroe al recuperar a los suyos, tal como se verá más adelante con el propio Plutarco, quien arriesgó su vida para sacar las municiones de su milpa y dárselas al movimiento revolucionario.

El mito que es contado por el Padre del padre se presenta como un mensaje cifrado que ofrece un sentido al niño. En el mito hay una representación simbólica, que recibe el infante de una generación a otra. Él no solo recibió una historia, sino un conjunto de significantes simbólicos que le permiten articular su ser como sujeto, impidiéndole caer en el caos, en el sinsentido de la orfandad y la guerra. Le han arrebatado a su madre, padre, hermana y abuelo. Le han privado de su casa, su tierra, su hogar, un lugar seguro donde él podía vivir con los suyos. Pero en lugar de quedarse con la nada, con el desgarro, las palabras contadas por el Padre de su padre le brindan un legado, un soporte subjetivo que sustentará su existen-

cia. El mito opera como ese relato que protege al hijo de las aflicciones, y es otra de las funciones simbólicas del padre —como señal antes—. Las palabras del Padre lo soportarán para no caer en un sin sentido, para no formar un mundo alterno frente a la destrucción de su vida.

El mito no es solo una ficción, es un correlato de la realidad. Su eficacia radica en ayudar al infante a comprender el desarraigo de la vida y a pesar de ello seguir. El infante ha descubierto que, a pesar de la muerte de su padre y abuelo, se abre una posibilidad de existir. El Padre de su padre le ha heredado un lugar para vivir a través de la palabra. Ahí radica la función simbólica del Padre, no solo en reducir al padre como aquel que impone su NO al hijo frente a la satisfacción pulsional, sino como aquel que le transmite la promesa de un futuro.

Esa tarea consistiría en empujarlo, en animarlo a construir y habitar un mundo diferente para él, para el niño. Esa labor se conformaría cuando el padre ofrece una serie de significantes, que en calidad de don, reconocan al individuo, organicen su vida y orienten su deseo. Lo que podría llevar al infante a la afirmación de su identidad y a descubrir una razón que lo arraigue a su existencia. Es verdad, su padre no está; pero le ha dejado una causa por la que luchar, como apreciamos en *El violín*. El padre ha muerto, pero ha plantado una semilla para que el hijo pueda continuar sin él. Además, llegará un tiempo en que recuperará lo suyo, su tierra, sus bosques, tal vez forme un hogar. Infiero esto, porque al final del filme, el niño continúa con la tradición de los “Hidalgo”,⁹ canta y toca la guitarra igual que su padre. De hecho, trae la guitarra del padre y el revólver de su abuelo.

En la escena final, el niño entona el siguiente corrido:¹⁰

Y cantaban los jilgueros y cenizales,
y demás aves que gorjeaban por la sierra
tienen razón y tienen grandes sentimientos,
porque les faltan esos señores hidalgos.
En las montañas ellos andaban luchando,
por los derechos que el gobierno les negaba

⁹ Por cierto, el apellido de los protagonistas de la película es Hidalgo.

¹⁰ La escena del corrido entonado por el infante se localiza en la página web: <https://www.youtube.com/watch?v=Ko7p1ZrySQk>. Del minuto 1:32:58 al 1:34:10.

con cientos de hombres y mujeres de su lado.
De tantos pueblos por el tiempo olvidados
esos hidalgos eran hombres de importancia,
que sus honores resonaban por dondequiera,
ellos bajaron a obedecer a un llamado
por la justicia,
y no volvieron a su tierra.

Figura II.5. *El infante cantando un corrido, tras perder a su familia*



Si el niño canta a pesar de todos sus quebrantos, es porque el abuelo ha transmitido el legado del padre simbólico: identidad, identificación con los hombres de su familia, fuerza yoica, confianza en que llegará su momento y se erigirá como el “hombre verdadero” que es, para recobrar lo que le pertenece. Además de conservar y contar la Historia de su pueblo y su familia. Esto es notorio, porque el corrido alude al mito que le contó su abuelo: existen y existirán hombres que son llamados a luchar por la justicia.

Conclusiones

Hacia el final de este ensayo, es evidente reconocer que el cine tuvo un lugar significativo en la construcción de mi investigación. Principalmente porque me permitió reflexionar sobre los alcances de la función paterna

en el hijo al mirar varias historias. Sobra decir que el cine se puede utilizar para formalizar otros temas de investigación, teniendo en cuenta la rigurosidad en la exploración de teorías, su respectiva lectura y la articulación de conceptos con el filme. Sin embargo, encuentro otras aportaciones del cine que contribuyen a enriquecer el campo de la teoría, la clínica y la investigación, las cuales expondré a continuación.

Es conveniente recordar que hacia finales del siglo XIX los hermanos Lumière descubrieron otra manera de contar historias y, como ser parlante —que escucha, se vincula con otros a través de la palabra y es atrapada y cimbrada por la red de significantes—, me subyuga escuchar la vida, aventuras y vicisitudes de otros. Saber de esas historias implica adentrarse en las pasiones humanas, un tema fundamental para la clínica, la teoría psicoanalítica y la investigación. Aquí aparece mi primer argumento, el cine representa la posibilidad —junto con la literatura— de aprender sobre los procesos psíquicos. Con él, se puede apreciar cómo un personaje es acorralado por la culpa, la angustia, el miedo, la pasión, el odio, el amor, la locura, etc. Tal es el caso de *El resplandor* de S. Kubrick, o *Medea* de Pasolini.

El cine también muestra cómo una persona es asediada por su pasado. En el lenguaje cinematográfico, esto se muestra con los *flashbacks*, como en el filme *De repente, el último verano* o *Érase una vez en América*. O bien, protagonistas angustiados por escenarios futuros, en el cine conocidos como *flash-forward*, como en *La llegada* o *Sherlock Holmes* (del director Guy Ritchie), que provocan confusiones por escenarios virtuales. O simplemente, personajes acorralados por fantasías como *Belleza americana* o *Guillaume y los chicos a la mesa*. Esto sin considerar su relación con el tiempo psíquico, donde a veces pasado, presente y futuro se entrelazan sin cesar. No puedo dejar de pensar en los juegos del tiempo de *Memento* o *Interstellar*.

El cine —como pantalla externa— representa la posibilidad de mirarnos, mirar al otro y observar otro mundo. Por supuesto, contemplar la singularidad y la otredad permite reflexionar en el campo de la clínica, la teoría y la investigación. Comprende estar al tanto de lo que hay más allá, de la diferencia, de descubrir otros lugares, costumbres, incluso mundos remotos, tan parecidos a los sueños... Por ejemplo, *Un perro andaluz*, *El imaginario mundo del doctor Parnassus* o *Más allá de los sueños*.

El cine como una maquinaria que cuenta historias se ha convertido en una herramienta para realizar algunas investigaciones —en el terreno psicoanalítico—, porque su inmediatez y accesibilidad facilita la ilustración de algunos conceptos de la teoría, o bien para visualizar casos clínicos, como la neurosis obsesiva en *Match Point*. En ese sentido, ha sido un valioso medio para contemplar los procesos subjetivos y eso ha significado un aprendizaje en la observación, en la tarea de leer entre líneas, de escuchar, tal como nos muestra Hitchcock en *La ventana indiscreta*, *La soga* o *Sabotaje*. Me refiero a avivar un oído detectivesco, un oído de analista que está a la caza de las revelaciones del inconsciente.

Me parece que una manera de entrenar ese oído de analista puede relacionarse con estar totalmente concentrado en mirar una película y detenerse a leer el lenguaje cinematográfico, es decir, en identificar el uso de los diferentes recursos del cine para contar una historia, tales como la música, fotografía, el vestuario, el sonido, las tomas, los colores, la expresividad de los actores, etc. Algo así pasa con la clínica, cuando asiste un paciente a análisis no hay una única forma de hablar o, mejor dicho, de revelar el inconsciente. Ya lo señalaba Freud en *Psicopatología de la vida cotidiana*, las manifestaciones del inconsciente pueden exteriorizarse por medio de lapsus, acciones fallidas, olvidos, deslices en la escritura y lectura, recuerdos encubridores, etc. Lo que obliga al analista a mantener una comprometida observación y escucha del sujeto.

Regreso otra vez al tema de las diferentes formas de relatar una historia en el cine, en concreto para mostrar el uso de la imagen como otra forma de narración. Un primer ejemplo es aquella escena del filme *Lo que el viento se llevó*, cuando Scarlett busca a Ashley entre tantos heridos por la guerra. Parece que se trata de unos cuantos soldados maltrechos, pero en la medida que la cámara se aleja vemos a una cantidad infinita de muertos y lesionados. Esa forma tan potente de expresar la realidad de la guerra fue lenta, sorprendente y efectiva. La cámara nos da un mensaje: la pugna entre los hombres es devastadora, no son unas cuantas vidas, son miles, millones de víctimas.

Otro recurso de narración cinematográfica es el uso del color, el cual contribuye a crear una atmósfera o contexto. Hablamos de cambios de colores, de intensidad u opacidad, del acento de luz y sombras para resaltar

personajes, planos, escenarios, lugares, estados de ánimo. En el lenguaje cinematográfico se habla de la utilización del color psicológico, que consiste en usar determinado tipo de color con ciertos personajes para provocar un efecto anímico en el espectador (Martínez-Salanova, 2003). El color rojo se asocia al amor pasional, la ira y el odio. Un ejemplo de ello se encuentra en la película *Tenemos que hablar de Kevin*, en esta, al enfatizar el rojo el director anuncia de alguna manera la sangre derramada por el crimen que perpetró Kevin.

No obstante, hay filmes que exaltan los planos, los personajes, los estados de ánimo con el uso del blanco y negro, donde el juego de la luz y la sombra contrastan, se complementan y nos capturan como espectadores. Tal es caso de *Enamorada*, *Macario* (la fotografía de estas dos películas estuvo a cargo del maestro Gabriel Figueroa), *El ladrón de bicicletas*, *El ciudadano Kane*, *El gabinete del doctor Caligari* y, por supuesto, *Viva México*.

Otro recurso del cine para contar historias es la elipsis, o sea el arte de narrar un largo periodo en unos cuantos segundos. Ejemplo de ello es la maestría de Kubrick al contar el paso de los años en unos cuantos minutos. Es el caso de la película *2001, Odisea del espacio*. En una escena se relata la evolución tecnológica del hombre, que va desde el descubrimiento de herramientas o armas primitivas hasta los viajes al espacio.¹¹ Sin olvidar que el tema de Strauss otorga un toque más dramático a la escena.

Y esto último abre la puerta para hablar de la música como otro instrumento del cine para narrar historias, pero también como otro mecanismo para ejercitar el oído de analista. Un ejemplo de la intervención de la música para sumergirnos en la historia lo comenta el director F. Eimbcke en su filme *Club Sándwich*, quien señaló lo siguiente: “Muchos de los personajes se construyeron con música. Empecé a hacer una *playlist* y cuando llegamos al hotel se las puse y les dije a los actores: esta es la historia musical de su vida” (García, 2014), es decir que se puede contar un suceso en el cine con apoyo de la música.

En ese sentido, las melodías que acompañan a un filme aumentan las emociones del espectador, lo predisponen a sentir miedo, alegría, tristeza, romanticismo, euforia, tensión, desamparo, etc. La música nos conecta

¹¹ La escena se puede apreciar en la siguiente página web: <https://www.youtube.com/watch?v=yZ0qJ1KngWg>

con el punto de vista del director, con la historia, con el protagonista y con otros personajes. Además, me parece que las imágenes y la música favorecen la liberación de recuerdos, fantasías y, claro, la vivencia de ciertos estados anímicos. Uno no puede dejar de inquietarse, alegrarse o conmoverse al escuchar la música de *La misión*, compuesta por E. Moriconne,¹² *Tiburón*, de John Williams¹³ o *Psicosis*, de Bernard Herrmann,¹⁴ por citar algunos ejemplos.

Regresando al oído de analista, me parece que se trata de desarrollar una sensibilidad que está atenta en la escucha de ciertos tonos de voz del paciente, que denotan alegría, deseo, miedo, tristeza, etc.; de sus equívocos, de sus repeticiones, del ritmo en la enunciación de una experiencia; inclusive de los cambios de postura de su cuerpo, el movimiento de las manos, los pies, gestos.

Otro recurso que aviva la capacidad de observación del analista y también forma otra herramienta para contar una historia en el cine, es la propia expresión de los actores. Uno de los grandes histriones es Chaplin y su conmovedora mirada en la película *City Lights*, justo cuando la vendedora de flores recupera la vista y por fin observa a su benefactor: un mendigo. Una vez más, me parece que el cine puede enriquecer la habilidad de escucha y observación en la clínica.

Figura II.6. Chaplin en una escena de *City lights*



¹² Se puede escuchar el tema principal en la siguiente página web: <https://www.youtube.com/watch?v=nye62rh7aaQ>

¹³ Se puede escuchar el tema principal en la siguiente página web: <https://www.youtube.com/watch?v=MuoUBVZGPEs>

¹⁴ Se puede escuchar el tema principal en la siguiente página web: <https://www.youtube.com/watch?v=fU8qpU6m3Fk>

En otro orden de ideas, pienso que el cine puede transformar, trastocar o generar procesos de catarsis en un sujeto con los procesos identificatorios que planteaba Freud. ¿Alguna vez hemos experimentado que al salir de una sala estamos mudos, temblando o llenos de pavor porque alguna película nos ha perturbado?

Dicho lo anterior, me parece pertinente señalar que el cine tiene cierta influencia en los sujetos y esto quizá ocurra porque existe un diálogo constante que va de lo individual a lo colectivo, de lo colectivo a lo individual. Es un espejo de la sociedad y del individuo. La película surge como construcción individual del director o guionista, pero nacida en un contexto social, histórico, político; luego, al ser exhibida a una colectividad, será reinterpretada, llenada por la singularidad del espectador. Es un proceso dialéctico. Y ese proceso de intercambio es crucial en el campo de los fenómenos psíquicos, la clínica y la investigación en psicoanálisis porque nos lleva a pensar en las interrelaciones entre individuo-sociedad y en la constitución psíquica (en este caso, una investigación centrada en la figura paterna y la estructuración subjetiva del hijo). Por ejemplo, qué expectativa causaron en su momento *Psicosis* y *El exorcista*. Las personas se desmayaron en sus respectivos estrenos, incluso se habló de paros cardíacos y hasta algunos partos en plena sala de cine.

Sobre este punto, me preguntó: ¿qué imágenes cinematográficas pueblan nuestras fantasías, ideales, reglas y temores?, ¿quién no tiembla con *La serpiente y el arcoíris*, *El aro*, *Alien: el octavo pasajero*, *Terminator*, *El hombre elefante*, *El infierno* o *El resplandor*? El cine inserta una serie de imágenes que forman parte de nuestras referencias culturales, pero también individuales. Lo que quiero decir es que el cine modela de cierta forma nuestros temores, ideales, fantasías, deseos, comportamientos. Ya lo señalaba Monsiváis a propósito de la influencia social del cine de la época de oro mexicano. Las películas contribuían a la educación sentimental del mexicano (Monsiváis, 2006, p. 61). Se aprendía de la hombría con Jorge Negrete, de las maneras elegantes y seductoras con Arturo de Córdova, de la brusquedad masculina con Pedro Armendáriz (Monsiváis, 2006, p. 57).

Ese proceso dialéctico que va del cine al sujeto se relaciona con una propuesta de Monsiváis (2006, p. 54), quien comentaba que el cine presenta modelos con quien identificarse. Se reproducen gestos, modelos de be-

lleza en hombres y mujeres, formas de hablar, de seducir, de comportarse. Monsiváis ironiza al respecto y señala que no se sabe qué fue primero: si la sociedad le copió al cine o fue el cine el que reprodujo a la sociedad. Un ejemplo de ello es que, según el documental *Las películas que nos formaron* del director B. Volk-Weiss, cuando se estrenó la película *Mujer bonita* (1990) muchas jóvenes querían el vestido rojo de la protagonista para su baile de graduación. Otro caso es el del escritor Mario Puzo, quien se inspiró en personajes reales de la mafia italiana (González, 2020) para crear su libro *The Godfather*. Frank Costello fue la base principal para inventar a Vito Corleone. Es inevitable decir que el cine forma parte de nuestras memorias, fantasías, miedos, etc. El cine se alimenta de la realidad, pero la realidad también se nutre del cine y es por ese motivo que me parece que se pueden formalizar investigaciones rigurosas sirviéndonos del cine.

Hacia el final de estas reflexiones, me encuentro con que vincular la investigación, la clínica, la teoría psicoanalítica y el uso del cine en cada una de estas áreas exige potenciar la capacidad de observación, escucha, análisis, lectura, escritura, clasificación de información, además de saber integrarla y, desde luego, potenciar el arte de la interpretación.

Referencias

- Freud, S. (1996). Personajes psicopáticos en el escenario (1942 [1905 o 1906]). En J. Strachey (Ed.), *Sigmund Freud. Obras Completas*, vol. 7 (pp. 277- 282) (J. L. Etcheverry, Trad.). Amorrortu.
- Freud, S. (1927). El humor. En J. Strachey (Ed.), *Sigmund Freud. Obras Completas*, vol. 21 (pp. 157-162) (J. L. Etcheverry, Trad.). Amorrortu.
- García, J. (2014). "Club Sándwich" una película cuyos personajes se construyeron con música: Eimbcke. *Corre Cámara*. http://correcamara.com/inicio/int.php?mod=noticias_detalle&id_noticia=5440
- Gil Calvo, E. (2006). *Máscaras masculinas, héroes, patriarcas y monstruos*. Anagrama.
- González, P. (2020). *The Godfather: las violentas historias reales detrás de la magia de Coppola*. <https://www.gq.com.mx/entretenimiento/articulo/el-padrino-historia-real-de-la-mafia>

- Ibarra Ojeda, N. (2019). Mitología es pulsión. En *Estudios contemporáneos en Psicoanálisis* (pp. 151-188). Eón.
- Ibarra Ojeda, N. (2013). *El vínculo paterno filial en la cultura mexicana*. Tesis de doctorado. Universidad Complutense de Madrid, España. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/20465/>
- Julien, P. (1993). *El manto de Noé, ensayo sobre la paternidad*. Alianza.
- Jurado Jiménez, M. D. (2011). El diario como instrumento de autoformación e investigación. *Revista Currículum*, (24), 173-200. https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/10690/Q_24_%282011%29_09.pdf
- Kapuscinski, R. (2010). *Ébano*. Anagrama.
- Lacan, J. (2001). *Escritos*, 2. Siglo XXI Editores.
- Lacan, J. (2015). *El seminario de Jacques Lacan libro 5: Las formaciones del inconsciente 1957-1958* (14ª reimp.). Paidós.
- Lévi-Strauss, C. (2015). *Antropología estructural*. Paidós.
- Martínez-Salanova Sánchez, E. (2003). *El color en el cine*. <https://educomunicacion.es/cineyeducacion/colorcine.htm>
- Mircea, E. (2013). *Mito y realidad*. Kairós.
- Monsiváis, C. (2000). *Aires de familia: Cultura y sociedad en América latina*. Anagrama.
- Roudinesco, E. (1993). *La familia en desorden*. Anagrama.
- Shorter, E. (1977). *El nacimiento de la familia moderna*. Crea.
- Volk-Weiss, B. (Dir.). (2019). *Las películas que nos formaron: Mujer bonita* [Película video on line]. Netflix Originals.
- Zavala, L. (2010, abril). El análisis cinematográfico y su diversidad metodológica. *Casa del Tiempo*, (30), 65-68. http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/30_iv_abr_2010/casa_del_tiempo_eIV_num30_65_69.pdf

III. Locura y presentación fílmica del sufrimiento

CARMEN CUÉLLAR ZAVALA*

DOI: <https://doi.org/10.52501/cc.135.03>

Resumen

Este capítulo parte de la relación entre arte y psicoanálisis para mostrar cómo el arte despeja el camino de la subjetividad que puede posteriormente recorrer el psicoanálisis. A través de interrogantes fundamentales sobre las formas de presentar el sufrimiento en el cine, se interroga acerca de los aprendizajes teórico-prácticos que se pueden extraer para la clínica, siempre con la advertencia de la imposibilidad de aplicar dichos conocimientos en tal o cual análisis. Así, sin someter un campo al otro, las dos películas analizadas permiten llegar a una conclusión no definitiva, pero fundamental, sobre la institucionalización y la normativa legal en torno a la locura y abre matices interesantes sobre la esperanza y la libertad a los que el lector o lectora podrá darles continuidad.

Palabras clave: locura, otredad, ley jurídica, cuidado, sufrimiento.

El presente escrito responde a la convocatoria propuesta por los organizadores del Diplomado Cine y psicoanálisis que, desde hace algunos años, se realiza en la Facultad de Psicología y Educación de la Universidad Autónoma de Querétaro. Actividad cuya temática encontró un importante eco entre la comunidad estudiantil y docente de dicha facultad y que ahora proyecta una publicación colectiva para dar apertura al intercambio conceptual y metodológico entre el cine y el psicoanálisis.

En ocasión del diplomado, las películas seleccionadas para ser trabajadas, en paralelo con ciertas interrogantes provenientes del campo clínico del psicoanálisis, fueron dos. La primera, *El Maquinista*, filmada en 2004

* Maestra en Psicología Clínica por la Universidad Autónoma de Querétaro. Profesora jubilada de la misma universidad. México. ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-0703-2226>

bajo la dirección de Brad Anderson y, en segundo lugar, *Mommy*, del director canadiense Xavier Dolan, ganadora del Premio del Jurado en el Festival de Cannes que apareció en las pantallas en 2014.

En este espacio de escritura se trata de plantear al posible lector algunos aspectos, entre los que destaco los siguientes y que indico a modo de preguntas: ¿estos filmes interrogan, muestran o subrayan cuestiones de la subjetividad humana que atañen a la práctica del psicoanálisis? ¿Qué conceptualizaciones o problemáticas clínicas quedan puestas bajo la lupa en estas producciones fílmicas?, ¿qué aporta a la teoría y práctica del psicoanálisis el recorrido por la imagen, la narrativa y el conjunto de los elementos fílmicos propuestos en estas dos producciones cinematográficas? Todas son interrogantes que se ponen en juego cuando se entra a la aventura de dialogar con otros, a partir de un filme, cuestiones que atañen al ejercicio del psicoanálisis.

Una primera aclaración que me interesó resaltar en el espacio académico del diplomado —y que ahora retomo— es que esta experiencia de dialogar, discutir o interrogarnos a partir de una película, con interesados por la teoría y práctica del psicoanálisis, debe acompañarse del diseño de un marco abierto a las ideas y ocurrencias que no sean sujetas a concepciones teóricas previas. Es decir, un diálogo que abandone el esquema orientado por una búsqueda de interpretación del filme, cuidándonos de caer en la tentación de aplicar categorías o conceptos teóricos, ya sea sobre el conjunto de la película, alguna de sus tramas o bien sobre sus personajes.

Nada mejor para esclarecer esta postura que una frase de Lacan (2007), la cual podemos localizar en su texto *Homenaje a Marguerite Duras: Del Rapto de Lol V. Stein*:

[...] pienso que un psicoanalista solo tiene derecho a sacar una ventaja de su posición [...] la de recordar con Freud, que, en su materia, el artista siempre le lleva la delantera y no tiene por qué hacer de psicólogo donde el artista le desbroza el camino. (pp. 65-66)

Haciendo caso a estas palabras, el posible diálogo entre la producción cinematográfica y el psicoanálisis debe alejarse, mantener en reserva, tanto

de las teorías psicológicas como psicoanalíticas: se trata de seguir el camino despejado por el artista, en este caso, por el cineasta. No se buscan, en la trama de la historia, elementos que confirmen una teoría ya dada de antemano, con el objeto de ratificar tal o cual formulación sostenida en el campo Psi. Nada cercano a lo que se conoce como *Psicoanálisis aplicado*.¹

La propuesta es acercarnos a las películas elegidas de forma similar, subrayo, a cuando nos prestamos a la escucha de los malestares subjetivos provenientes de quienes nos lo demandan: dejarnos afectar y capturar por las imágenes, palabras y frases, la secuencia de los relatos o los actos producidos en la trama, la música, los sonidos, los silencios, los detalles colaterales. Resaltar o subrayar los elementos captados por la cámara que, por mínimos que sean, hayan generado en cada uno de nosotros una secuencia de ideas, pensamientos y sobre todo ocurrencias que nos permitan la apertura al diálogo y a la discusión.

Las ficciones, en ocasiones bañadas de realidad o la realidad presentada a modo de ficción que nos ofrecen ciertas producciones cinematográficas, nos permiten acercarnos a rasgos de lo humano, a dramas humanos o sociales que en muchas ocasiones preferimos no ver, no escuchar, haciendo como si no existieran. Como espectadores quedamos siempre afectados en el terreno real, simbólico e imaginario,² razón por la cual considero que este diálogo debiera buscar que dicha afectación la utilicemos para el despliegue y desarrollo de nuevas ideas, de inéditas maneras de acercarnos a los malestares de la subjetividad.

En este escrito, evidentemente no abordaremos todos los elementos de la narrativa desplegada en la pantalla, solo nos enfocaremos en aquellos elementos que, en el marco del diplomado, fueron abordados, comentados, subrayados, resaltando tal o cual fragmento en la trama de las películas. Es decir, sería deseable que nuestros posibles lectores se den el tiempo —ojalá surja el interés— de ver las películas.

¹ Dos de mis trabajos previos se orientan por la misma metodología. Uno, reeditado y publicado recientemente, se titula "Enseñanza de un testimonio" (Cuéllar, 2021); el otro es "Contingencias y azar en la construcción del lugar de un padre. Enseñanza para la doctrina psicoanalítica" (Cuéllar, 2006).

² Ternario Lacaniano que da cuenta de la experiencia humana. Presentado por Jacques Lacan en la Conferencia Inaugural de la Sociedad Francesa de Psicoanálisis: "Simbólico, imaginario y real" el 8 de julio de 1953.

El maquinista

[...] cualesquiera sean las medidas que se tomen para borrar hechos y gente de la memoria, las erradicaciones, aún las perfectamente programadas, no hacen más que poner en marcha “una memoria que no olvida” y que quiere inscribirse.

Davoine y Gaudellière, 2011, p. 37

Trevor Reznik es el personaje central de este filme, protagonizado por el actor inglés Christian Bale, del que no es un detalle menor decir que, para encarnar su personaje, se sometió a una dieta rigurosa hasta lograr bajar 30 kilogramos de peso. Visión de un cuerpo disminuido al extremo, cuya imagen y consistencia real muestra un desvalimiento estremecedor.

El filme nos muestra dos accidentes que, de alguna manera, se van articulando en la trama de la película. Uno ocurrido en la factoría, donde Trevor Reznik trabaja como operario, y el otro es un accidente automovilístico. Este último es un acontecimiento del que no se sabe bien a bien qué ocurrió, sino solo *a posteriori*. En los dos acontecimientos Reznik se encuentra directamente involucrado. El ocurrido en la factoría, donde un compañero de trabajo pierde un brazo, es cronológicamente posterior, pero es el que en el filme se despliega primero. El segundo, se va develando poco a poco en la medida que se desarrolla la trama fílmica.

Se nos presenta un sujeto en caída por la locura, alucinando, con un cuerpo cada día más en extinción, solitario, sin lazos. Solo aparecen la amiga prostituta y la mesera del café —al que acude todas las noches— que, por otro lado, es un personaje de su alucinación. No duerme, apenas come. Pareciera que toda su subjetividad está ocupada en un recorrido delirante y alucinatorio en el que podemos vislumbrar, en la trama de la película, que todo lo lleva poco a poco a acceder al recuerdo y reacomodo del accidente y que, finalmente, lo conduce a entregarse a las autoridades. Entrega en extremo forzada, llegando a provocar él mismo un accidente en el que resulte herido para que pueda ser detenido y encarcelado.

El tema del accidente automovilístico es presentado por *flashes*, de forma intermitente, hasta lograr que el espectador pueda ubicar que una breve distracción fue suficiente para provocarlo y en el cual resultó muerto un niño. Trevor huye, pero ese acto no se presenta claramente al espectador sino en la trama final del filme.

El personaje pareciera tener una urgencia, su inquietud es constante, como quien está en la búsqueda de algo, alguien que no puede perder el tiempo. Este elemento lo resalta y lo vinculo a lo señalado párrafos arriba de que toda su subjetividad pareciera estar comprometida en una búsqueda, vía el delirio y la alucinación, que responda a las preguntas insinuadas, no formuladas directamente sobre su persona, pero sí sugeridas en la pantalla: ¿quién es?, ¿qué le ocurre?, ¿quiénes son esos personajes a los que solo él ve?, ¿qué quieren de él?

Sostengo que no se trata de construir un diagnóstico ni de ubicar en tal o cual cuadro psicopatológico lo que le ocurre a este personaje. Preferible utilizar el término de *locura* —fuera de toda estructura patológica— para referirnos con él a una forma de lazo social en medio de una situación extrema (Davoine y Gaudellière, 2011).

La trama de la película, desde mi perspectiva, muestra algo que me permito llamar una “búsqueda”, donde los elementos delirantes y alucinatorios resultan ser los vehículos que lo van llevando a recuperar o a reconstruir una historia, el acontecimiento hasta entonces omitido, excluido de su consciencia.

Este recorrido muestra un sufrimiento agudo en el personaje, así como una desorientación o confusión creciente entre lo que le muestran sus ideas delirantes y las visiones alucinatorias y los actos y elementos discursivos sostenidos por los personajes de su pequeño entorno. Personajes que, en mayor o menor medida, van adquiriendo para él una tonalidad hostil ¿de rechazo?, ¿miedo?, ¿amenaza? Es un trayecto punzante y mortal que, sin embargo, no somete al personaje ni lo detiene, no mina su obstinación, lo que llamo su determinación para llegar hasta el final de su recorrido, de su búsqueda.

Otro elemento que tiene lugar es, sin duda, la noción de trauma, de acontecimiento traumático, bajo el supuesto de que, apoyándonos en esta noción, fuera factible construir una explicación de la historia. Más que re-

ducir la trama a este elemento de la teoría, se pueden discutir algunas cuestiones a su alrededor. Por ejemplo: que hay teorías (Soler, 2009) que sostienen que el trauma es un tema que en poco contribuye a la actual discusión teórica y despliegue clínico del psicoanálisis. A dicha postura ha contribuido la generalización discursiva que su abordaje ha propiciado, en tanto pareciera posible que toda actividad humana puede devenir traumática.

Se sabe que el discurso sobre el trauma inició a principios del siglo anterior en la Europa de la primera Guerra mundial, espacio donde las neurosis traumáticas comienzan a ser planteadas y en el cual Freud (2005a) contribuyó extensamente. Actualmente nos es evidente que la reflexión sobre el trauma la encontramos en todas partes: en el discurso psiquiátrico, mediático, en las políticas de salud mental, en el campo jurídico, educativo, etc. Con relación a este aspecto, Colette Soler (2009) nos dice lo siguiente: “[...] curiosamente, en el campo del psicoanálisis, ahora no se habla mucho del trauma; se habla más del fantasma y del síntoma que del trauma” (p. 139).

Considero que la idea, como la señala Colette Soler, de que en el campo del psicoanálisis no se hable del trauma y de que, por otro lado, esté en boca de todos y sea recurso explicativo de cualquier cosa, no implica borrar o excluir los distintos ángulos heurísticos que conlleva su estudio. Y sus escritos contribuyen a seguir interrogando las cuestiones alrededor de este tipo de acontecimientos y los efectos subjetivos que son capaces de producir.

Volviendo a *El Maquinista*, más que subrayar si nuestro personaje quedó tomado y afectado anímicamente por una experiencia traumática, por el acontecimiento inesperado, es decir, por el accidente que se produjo, desde mi perspectiva, uno de los aspectos que más llama la atención en la trama de la película es la forma en que los elementos delirantes y alucinatorios van, de alguna manera, dirigiendo un camino, un trayecto o recorrido que permite al personaje un cambio de posición.

Es una cuestión observable en la clínica analítica que, ante determinados acontecimientos que irrumpen violentamente, sin mediar un estado de expectación previa que lo amortigüe, se generan diversas reacciones a modo de respuestas (Cuéllar, 2011), respuestas no necesariamente en el orden discursivo, sino que son mostradas, evidenciadas, actuadas espe-

rando encontrar quien tome nota, quien las atestigüe, quien pueda responder por dicho acontecimiento irruptivo.

Tomemos nota de que cuando se habla de acontecimiento traumático este no necesariamente está en referencia a un “gran” evento. En ocasiones puede tratarse, sí, de una gran catástrofe, pero también puede limitarse a un cierto acontecimiento individual, un evento familiar, a una ruptura o cambio abrupto en los lazos preexistentes en los individuos. Estar implicados docenas de muertos, accidentados, violentados o bien, uno solo, unos cuantos. El tejido del trauma puede ser resultado de catástrofes singulares, discretas, muchas veces desapercibidas, pero capaces de desatar una conmoción delirante, alucinante, llevándose el real del cuerpo por sus verdades. Sus efectos no se pueden medir o valorar por la magnitud cuantitativa del evento; también se tiene que tener en cuenta la capacidad o no de respuesta de quien quedó directamente involucrado en el acontecimiento irruptivo.

Ahora bien, son muchos los factores a considerar si quisiéramos intentar responder al porqué determinados sujetos se encuentran ante la dificultad de poder responder por sus actos, o por los actos en los que se vieron inmiscuidos. ¿Se trata únicamente de una dificultad individual, propia de ese sujeto en particular? ¿La fuerza del impacto en sí misma impide la respuesta? ¿Qué ocurrió en este sujeto que en su momento no pudo responder, hacerse responsable como comúnmente se dice? ¿Cuál es el estatus de la responsabilidad, entendida como la capacidad o posibilidad de responder por nuestros actos? ¿Quién en nuestro horizonte político-social se hace responsable de los crímenes constantes, desapariciones, violaciones, exterminios?³

Otra interrogante que se despliega: esa no respuesta desde las instancias jurídicas, políticas y sociales, ¿de qué manera se reproduce en los sujetos individuales? Es decir, ¿cómo el sujeto desde lo individual reintegra o reproduce las formas de respuesta que se encuentran en el horizonte de nuestro entorno? Interrogantes que no necesariamente son esclarecidas,

³ No se dónde incluir una nota que diga algo así: Basta con leer o escuchar en los medios de nuestro país sobre crímenes, violaciones, desapariciones forzadas, feminicidios, etc., que después de la noticia, poco o nada se sabe sobre los responsables. Absolutamente nadie responde. El Estado brilla por su ausencia de respuesta..

pero que, sin embargo, el solo gesto de plantearlas constituye un avance, una apertura al diálogo y a la discusión.

Para terminar este apartado solo añadiré que este filme muestra, con una especie de lupa, lo que considero ha sido descuidado (¿olvidado?) del aporte freudiano respecto de la función heurística del delirio. Freud (2005b/1911) afirmaba que los delirios eran una *realización de deseo*, que las formaciones delirantes eran en realidad un intento de *restablecimiento*, de *reconstrucción*. Cito una de sus frases célebres a propósito del delirio: “Queda para el futuro decidir si la teoría contiene más delirio del que yo quisiera, o el delirio, más verdad de los que otros hallan hoy creíble” (p. 72). La palabra *delirio*⁴ no queda atrapada o sujeta a una categoría psicopatológica, a un cuadro diagnóstico. El delirio es una noción mucho más extensa, de contenido heurístico, en la que se juega un asunto con la verdad, no solo con aquella del sujeto y sus deseos, sino con verdades, en mayor o menor medida forcluidas, provenientes de lo social, de su entorno, sus circunstancias, sus devenires.

La trama narrativa y visual de la película nos muestra que el recorrido alucinatorio y delirante del personaje es, por paradójico que parezca, un intento de *restablecimiento*, de *reconstrucción*. Pero lo que es más importante en este caso, en esta historia que nos presenta la película, es que ese intento fue logrado, ya que la escena final, en la que consiguió ser detenido por las autoridades, constituye su salida, el término de su recorrido, su búsqueda. Finalmente, Trevor Reznik puede dormir. Sus delirios y alucinaciones, insistimos, no son síntomas que puedan ser reducidos a una categoría psicopatológica, sino que constituyen elementos de un trabajo resolutivo en el que se encuentra comprometido nuestro sujeto.

⁴ El verbo *delirar* proviene del latín *delirare*, que literalmente significa “salirse del surco”, es decir, un camino diferente, inédito, que salió de un carril, de una zanja.

Mommy

Mejor pues que renuncie quien no pueda unir a su horizonte la subjetividad de su época. Pues ¿cómo podría hacer de su ser el eje de tantas vidas aquel que no supiese nada de la dialéctica que lo lanza con esas vidas en un movimiento simbólico? Que conozca bien la espira a la que su época lo arrastra en la obra continuada de Babel, y que sepa su función de interprete en la discordia de los lenguajes.

Lacan, 2009, p. 308

Manifiestamente, nadie quiere enterarse de que la historia contemporánea engendró un nuevo tipo de seres humanos —los que han sido enviados a los campos de concentración por sus enemigos y a los campos de internación por sus amigos

Arendt, citada en Didi-Huberman y Giannari, 2016, p. 37⁵

La película *Mommy*, ganadora del Premio del Jurado en el Festival de Cannes, apareció en las pantallas en 2014. Xavier Dolan, director del filme, abordó una particular crisis existencial vinculándola a lo social, lo psiquiátrico y lo jurídico. Se nos aclara que se trata de un escenario ficticio, ubicado en Canadá en el año 2015 (solo un año posterior a la aparición del filme). Lo de escenario ficticio es en referencia a la aprobación de una ley (14 S) que permite que los padres —incapaces de controlar a sus descendientes problemáticos o diagnosticados con alguna afección vinculada a respuestas de intolerancia y violencia— puedan internar a sus hijos en un centro especial, sin la necesidad de difíciles o complicados requisitos legales, facilitando así el proceso por el cual el Estado se haga cargo del tratamiento psiquiátrico del hijo.

⁵ Yo agregaría a la cita: internados en los Centros Psiquiátricos del Estado por sus familiares y seres queridos.

La película se organiza principalmente en torno a la relación entre los tres personajes principales: la madre, Diane Després y nombrada Die, protagonizada por la actriz Anne Dorval. Steve, el hijo, interpretado por Antoine Oliver Pilon. Y una vecina llamada Kyla, protagonizada por Suzanne Clément. Encuentro de tres personajes, cuyas circunstancias se entrelazan, tejiéndose entre ellos una relación que mezcla sus propios fantasmas, dificultades y tormentos.

Diane, una viuda de 40 años que vive en los suburbios de Montreal, tiene que volver a hacerse cargo de su hijo Steve, a quien ya no pueden mantener en el Centro de Atención que hasta ese momento se hacía responsable de su cuidado. Su hijo Steve es un adolescente diagnosticado con Déficit de Atención con Hiperactividad (TDAH II). En la película se señala que la violenta y peligrosa conducta de Steve lo ha conducido, en varios momentos, a estar en circunstancias donde se vio comprometida la integridad física, tanto de él mismo, como de otros.

La trama de la película permite prestar atención a los distintos momentos en que se disparan ciertos tipos de actos que modifican y cambian la historia. ¿Cómo poder leer el acto en que, en la escena del supermercado, Steve se corta la muñeca? ¿Lo reducimos a un intento de suicidio de un joven con diagnóstico psiquiátrico? ¿A un *llamado de atención*, como es común decirlo? ¿O como respuesta y manifestación de un *impasse* en el que el sujeto no encuentra salida? Por otro lado, ¿qué decir del acto violento ocurrido en el karaoke?, ¿la violencia la ubicamos proviniendo de Steve?, ¿de los clientes del restaurante bar?, ¿de lo que ocurre a unos cuantos metros en la mesa donde se encuentran la madre y el abogado? Abogado que se supone que ayudaría legalmente a Steve a evitar su encarcelamiento. Evidentemente es necesario ver el filme para que cada uno construya sus posibles respuestas. Solo pongo en cuestión dónde colocar el disparador del acto y el sujeto del acto.

La película nos va presentando una diversidad de actos —reales, simbólicos e imaginarios— producidos en los tres personajes centrales de la trama. Es necesario localizar, en relación con dichos actos, su estatuto y su vínculo, no solo con una historia individual —que evidentemente algo de ella se muestra—, sino también con la circunstancia presente y actual que, en este filme, quedan ligados a lo social, a lo jurídico y a lo psiquiátrico.

Esta película nos permite interrogar la expresión *pasaje al acto*, sacarla de la clásica definición en la que generalmente se le adjudica el carácter de acto *violento, reprobable, criminal*.⁶ Replanteo la cuestión que nos interroga: ¿de qué lado está la violencia?, ¿el acto violento se dispara desde los determinantes psíquicos o históricos exclusivos de quien lo ejecuta?, ¿esos modos de respuesta podemos atribuirlos a una subjetividad pensada como una estructura propia de un sujeto en lo particular?

Estas cuestiones surgen de algunas indicaciones clínicas extraídas de la enseñanza de Lacan (1985) cuando, en uno de los tantos lugares donde cuestiona la falsa oposición entre lo subjetivo y lo objetivo, entre lo interno y lo externo, entre lo individual y lo social, nos dice: “La dimensión hasta ahora eludida de la comprensión del freudismo, es que lo subjetivo no está del lado del que habla, lo subjetivo es algo que encontramos en lo real” (pp. 265-266). La subjetividad nunca se puede reducir a una historia o circunstancia erróneamente pensada como perteneciente al sujeto individual ¿Cómo construir un marco explicativo para la violencia que emerge de actos como los que este filme nos presenta?

Otro aspecto que el filme plantea o pone sobre la mesa es el referido a los medicamentos y a su uso protocolario frente a los malestares de la subjetividad. ¿Los fármacos y las prácticas psiquiátricas logran su objetivo de evitar el posible daño a sí mismo o a otros?, ¿no es común observar que en muchos casos más bien lo incitan o lo potencializan, independientemente de que su intención sea la contraria?

Un aspecto muy visible en este filme es el asunto del privilegio de la *seguridad* por encima del *cuidado* para enfrentar las dificultades de este adolescente en ese escenario ficticio canadiense. ¿Qué ocurre?, ¿Cuáles son las posibles consecuencias de ese privilegio de la seguridad? ¿Cuál es el trenzado que se produce entre las medidas de seguridad —internamiento forzado, camisa de fuerza, incluyendo la camisa química—, la *esperanza* en dichas medidas —materna, en este caso— y la *desesperanza* del sujeto cuando se encuentra sin salida?

Es de información pública que las agencias de medicamentos en los Estados Unidos obligan a que los inhibidores selectivos de la recaptación

⁶ Para una distinción entre *acting out* y pasaje al acto véase Lacan (2008). Para un aporte reciente al tema del pasaje al acto, véase Allouch (2019).

de serotonina tengan la advertencia de que su consumo puede inducir al suicidio. Ejemplo: Prozac, Paxil, Cymbalta, Zoloft. Esta medida fue tomada después de demostrarse que un número significativo de personas se han quitado la vida ingiriendo estos medicamentos; incluso hay quienes se quitan la vida consumiéndolos en dosis elevadas. Desde la década de 1980 la compañía farmacéutica Ely Lilly sabía de los efectos ligados al suicidio. Sin embargo, esta relación medicamento-suicidio no se admitió sino hasta el año 2005.⁷

Mi interés en este asunto no se dirige a la búsqueda de información sobre si los componentes químicos de los psicofármacos contienen o no sustancias que inciten a los consumidores al suicidio; no sabemos si esa información llegue algún día a conocerse. Lo que sí es clínicamente observable es que, en muchos casos, los efectos colaterales, o llamados *efectos secundarios*, pueden llegar a ser devastadores: taquicardia, ansiedad, insomnio, aletargamiento, agitación, atonía afectiva, ideas de suicidio, desesperación, náuseas, mareos y un malestar angustiante generalizado. Problemas que, paradójicamente, busca solucionar el medicamento.

Sostengo la siguiente conjetura: independientemente de si es verdad o no que las sustancias químicas contenidas en los psicofármacos sean responsables de la inducción de la idea del suicidio en los consumidores —situación sostenida por muchas investigaciones y demostrada estadísticamente de que existe el doble riesgo de suicidio entre niños y adultos que toman antidepresivos (Pérez, 2011, p. 182)— un factor al que, con base en mi experiencia clínica, le atribuyo mayor importancia es el siguiente: la constante desilusión y pérdida de la esperanza prometida de que el medicamento va a desaparecer los síntomas. Pienso que la vivencia de la desesperanza en muchos casos es la responsable de arrojar al sujeto a lo que considera, en su desesperación, la única salida (Proal, 11 de enero de 2013). Si la promesa y confianza médica puesta en el fármaco y transmitida hasta el hartazgo por la potente industria farmacéutica no sostiene al sujeto, y no solo no lo sostiene, sino que incrementa, altera y/o distorsiona los signos de malestar y sufrimiento, ¿qué opciones quedan abiertas? ¿Qué otras soluciones encontramos en el discurso que nos rodea —discurso que

⁷ Un trabajo que aborda ampliamente estas cuestiones es *La Mirada del Suicida. El Enigma y el Estigma* (Pérez, 2011).

no solo sea aquel que se sujeta a la industria farmacéutica o al de la ciencia médica vigente, que sostiene que los malestares subjetivos son resultado de un proceso bioquímico a corregir por el medicamento? ¿No es factible considerar que, en la medida en que mayor es la esperanza, el optimismo y la garantía prometida en la eficacia del fármaco, mayor es el desplome y la desesperación producida en el sujeto cuando no se producen dichos resultados? Esta situación puede no ser ajena al surgimiento de las llamadas *ideas suicidas*. Considero necesario calibrar el asunto de la *desesperanza* en su relación con su correlato, la *esperanza*.⁸

A esta temática en torno a lo que llamo la dialéctica entre esperanza y desesperanza nos conduce el último diálogo de la película entre Diane y Kyla, que es necesario escuchar con atención y observar las reacciones emocionales, sus rostros, el dolor absoluto y la angustia de esa madre. Al tiempo que la madre de Steve apela a la esperanza como lo único que le queda, es decir, a la esperanza de que el internamiento forzado en una institución psiquiátrica del Estado sea la solución de protección y seguridad para su hijo, también podemos observar gestos, movimientos, frases que delatan que la “solución” tomada no va a resolver absolutamente nada.

La escritora sueca Lena Anderson nos dice en una de sus novelas, a propósito del asunto de la esperanza, lo siguiente:

La Esperanza es un parásito del cuerpo, que vive en una total simbiosis con el corazón humano. No basta con ponerle una camisa de fuerza y encerrarla en un rincón oscuro. Tampoco sirve de nada imponerle una dieta de hambre. No se puede poner al parásito a pan y agua; el suministro de alimentos debe ser cortado de raíz. A la mínima posibilidad que la Esperanza tenga de agenciarse oxígeno, lo hará [...]. A la Esperanza ha de matársela de hambre para que no engañe y ciegue a su huésped. A la Esperanza solo se le puede dar muerte con una brutal sinceridad. La Esperanza es cruel porque ata y atrapa. Cuando el parásito de la Esperanza es arrancado de su Huésped portador, este o bien muere o bien logra la libertad. (2015, p. 205)

⁸ Desde otro ángulo y desde un contexto diferente, se puede ver el artículo de Alcaraz (2015).

No creo que las palabras de esta escritora sueca con relación a la esperanza —término escrito siempre en su texto con mayúscula— menoscaben el prestigio ganado de dicho término; sabemos que es una palabra altamente cotizada: “la esperanza siempre muere al último”. No, eso no es lo importante, tampoco se trata de que la borremos de nuestro lenguaje. Lo que me llama la atención es lo que se dice al final del párrafo: “cuando el parásito de la Esperanza es arrancado de su Huésped portador, *este o bien muere o bien logra la libertad*” (las cursivas son mías). La muerte no es la única opción ante la pérdida del *parásito de la esperanza*: está abierta otra opción para el Huésped.

Pido al lector que no asocie estas palabras referidas a la *esperanza* o a la *libertad* con algún tipo de discurso sobre el *optimismo*. Me apoyo y me oriento por las palabras de Hannah Arendt:

[...] nuestro optimismo está viciado. Lo testimonian esos extraños optimistas entre nosotros que, luego de haber pronunciado innumerables discursos optimistas, vuelven a casa y encienden el gas o se tiran desde lo alto de un rascacielos, y que parecen dar prueba de que nuestra alegría declarada está fundada sobre una peligrosa predisposición a morir. (citada en Didi-Huberman y Giannari, 2016, p. 36)

En una de las escenas finales de la película vemos a Steve internado en el hospital —en el que fue recluso en contra de su voluntad con un uso extremo de violencia— con su camisa de fuerza, incluida la química, intentando inútilmente comunicarse por teléfono con su madre y a su alrededor los enfermeros y personal de la clínica en el desempeño relajado de sus labores. En la siguiente escena se nos presenta el rostro del adolescente con una expresión gozosa, hasta de cierto júbilo, como si hubiera encontrado una respuesta, una salida viable a su situación. Se le ve corriendo con toda energía dirigiéndose a un ventanal lleno de luz, pero la cámara no lo sigue hasta el final, dejando al espectador, por lo menos fue mi caso, atónito, en blanco, con un vacío, pero que, sin embargo, pone en el horizonte un acto, su suicidio. Una frase de Didi-Huberman da lugar, da acogida a dicha escena: “Es como si la ausencia fundamental de libertad desembocara en esa ‘libertad negativa’ y sin futuro que es el suicidio” (en Didi-Huberman y Giannari, 2016, p. 36).

¿Cuál habría sido el desenlace de esta historia *ficticia* si esa madre no hubiera depositado su esperanza en que el Estado aseguraría la integridad de este problemático y peligroso adolescente? ¿El desenlace hubiera sido el mismo? Nunca lo sabremos. Lo que sí podemos plantear, al menos como conjetura, es que el lazo que se fue creando entre Diane, Steve y Kyla tenía elementos para construir un tejido de cuidado y protección entre ellos. Son muchos los elementos en la película que así lo sugieren. Sin embargo, se privilegió la seguridad propuesta por el Estado, acogerse a la ley 14 S, misma que en el inicio de la historia la madre había rechazado, pero que, dadas varias circunstancias, entre otras el hecho de que pesaba sobre Steve una demanda legal que amenazaba con encarcelarlo, no tuvo en su horizonte otra opción.

A modo de cierre

Para finalizar, y advertida de que son muchos los elementos del filme que quedaron sin abordar, me interesa reiterar el recordatorio de Lacan (2007) dirigido a los psicoanalistas cuando indica que el artista, en su materia, es decir, en su producción creativa, nos lleva la delantera. El cineasta, como también el escritor, el pintor, el escultor, el artesano, es decir, todos aquellos cuya actividad se traduce en una obra artística, inauguran, crean y producen algo inédito. Son ellos quienes desbrozan un camino, quienes permiten visualizar en su objeto artístico la subjetividad de una época, sus rasgos, sus malestares, ciertos elementos de la condición humana que la mayoría de las veces escapan a las discursividades intelectuales y a los saberes teóricos, incluidos los universitarios. Razón por la cual no cabe ejercer ninguna práctica interpretativa desde saberes teóricos preestablecidos, sino, por el contrario, localizar en la obra artística lo novedoso y los elementos inéditos que plantean sus producciones, saber extraer de ella una enseñanza.

La aproximación que se realizó a estas dos películas, *El maquinista* y *Mommy*, nos provee de varios interrogantes ya señalados en este escrito. Únicamente vuelvo a puntualizar: el asunto de la no respuesta frente al accidente, ¿es un problema atribuible al sujeto individual y/o al otro desde

lo social, jurídico, legal? En la misma línea: La violencia, ¿dónde emerge, desde dónde se dispara? Considero que ambas películas logran mostrar varias problemáticas de la condición humana que están en continuidad y entrelazadas con las condiciones propias del momento histórico en que se desarrollan. Es decir, que lo que ocurre, lo que se vive, lo que se experimenta y a lo que se está sujetado en el plano de lo político y social, con sus leyes, sus discursividades, con sus prácticas, incluidas prácticas de salud pública (como ejemplo la ley ficticia 14 S) también se ejecuta, se continúa, se reproduce en el plano de lo individual, en el terreno de las vidas comunes y corrientes de cada uno de nosotros.

Una cosa es tener nociones teóricas de esta situación (sé que no estoy encontrando el hilo negro) ya sea que provengan del campo de las ciencias sociales como desde el psicoanálisis, y otra es ver en estas producciones filmicas la escenificación y la visualización magnificada de trazos de vidas atrapadas en *impasses* que parecen insolubles (*El maquinista*), pero que pueden no serlo. O presentaciones puntuales de crisis subjetivas que quedan coaguladas, sin recursos, donde ninguna *esperanza* alcanza y donde, tomando las palabras de Huberman, solo resta esa *libertad negativa* y sin futuro que es el suicidio, uno de los problemas cada vez más apremiantes y que, sin embargo, horrorizados, nos cubrimos la cara para no ver y no escuchar, esperanzados en que llegará el fármaco ideal o se crearán las instituciones de seguridad que lo puedan evitar (*Mommy*).

Referencias

- Alcaraz, Y. (2015). La otra "solución final". *Proceso*, 2010, pp. 50-53.
- Allouch, J. (2019). *Nuevas observaciones sobre el pasaje al acto*. Ediciones Literales.
- Anderson, L. (2015). *Apropiación indebida. Una novela sobre el amor*. Alfaguara.
- Cuéllar, C. (2006). Contingencias y azar en la construcción del lugar de un padre. Enseñanza para la doctrina psicoanalítica. *Psicología y Sociedad* (pp. 7-56).
- Cuéllar, C. (2011). La noción freudiana de desvalimiento en su articulación con la angustia. Puntualizaciones desde el psicoanálisis. En S. Rodríguez (Comp.), *Trabajos del psicoanálisis* (pp. 171-193). Fontamara/Universidad Autónoma de Querétaro/Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

- Cuéllar, C. (2021). Enseñanza de un testimonio. En L. A. Damián (Coord.), *Escribir el psicoanálisis* (pp. 75-155). Universidad Autónoma de Querétaro.
- Davoine, F., y Gaudillière, J.-M. (2011). *Historia y trauma: La locura de las guerras*. FCE.
- Didi-Huberman, G., y Giannari, N. (2016). *Pasar cueste lo que cueste*. Shangrila.
- Freud, S. (2005a). Más allá del principio de placer (1920). En J. Strachey (Ed.), *Sigmund Freud. Obras completas*, vol. 18 (pp. 1-62) (J. L. Etcheverry, Trad.). Amorrortu.
- Freud, S. (2005b). Puntualizaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia (Demencia paranoide) descrito autobiográficamente (1911[1910]). En J. Strachey (Ed.), *Sigmund Freud. Obras Completas*, vol. 12 (pp. 1-76) (J. L. Etcheverry, Trad.). Amorrortu.
- Lacan, J. (2009). Función y Campo de la Palabra y el Lenguaje en Psicoanálisis. En *Escritos I* (pp. 231-309). Siglo XXI Editores.
- Lacan, J. (2007). *Intervenciones y Textos 2*. Manantial.
- Lacan, J. (1985). *El Seminario. Las psicosis*. Libro 3. Paidós.
- Lacan, J. (2008). *El Seminario. La Angustia*. Libro 10. Paidós.
- Pérez, J. C. (2011). *La mirada del suicida. El enigma y el estigma*. Plaza y Valdés editores.
- Proal, J. P. (2013, 11 de enero). Los jóvenes mexicanos abrazan el suicidio. *Proceso*. <https://www.proceso.com.mx/opinion/2013/1/11/los-jovenes-mexicanos-abrazan-el-suicidio-112993.html>
- Soler, C. (2009). *¿Qué se espera del psicoanálisis y del psicoanalista?* Letra Viva.

IV. Desde la casa de Jack: mal histórico y masculinidad en el cine de Lars von Trier

LUIS FERNANDO RODRÍGUEZ LANUZA*

DOI: <https://doi.org/10.52501/cc.135.04>

Como sistema de representación, el cine plantea preguntas sobre las vías en que el inconsciente (formado por el orden dominante) estructura las maneras de ver y el placer de mirar. (...) el cine tiene estructuras de fascinación lo suficientemente fuertes como para permitir la pérdida temporal del ego mientras lo refuerza simultáneamente.¹

Mulvey, 1989, pp. 15 y 18

Resumen

Este capítulo tiene por objetivo avanzar en la relación de la masculinidad con el mal histórico. Esta última categoría se sostiene en la construcción cultural de la subjetividad y busca servir también como una categoría de análisis para las formas que la violencia toma actualmente, particularmente aquella que se dirige hacia las mujeres. Se parte del supuesto de una crisis cultural, donde el cine puede funcionar como reflejo y espacio de elaboración del diálogo interno de la masculinidad hoy día. A la manera de “síntoma cultural”, el trabajo de Lars von Trier, particularmente en *The House that Jack Built*, puede funcionar —y a esto se dirigen las conclusiones— como una herramienta de comprensión de la violencia presente en México.

¹ Las traducciones de textos originales en inglés fueron realizadas por el autor del capítulo.

* Maestro en Acción Pública y Desarrollo Social por El Colegio de la Frontera Norte, sede Ciudad Juárez. Profesor investigador de la Universidad Autónoma de Querétaro y estudiante del Doctorado en Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-3725-018X>

Palabras clave: subjetividad masculina, mal histórico, Lars von Trier, México, violencia.

Objetivo y supuestos²

Este trabajo —que se nutre de la intersección del cine, el psicoanálisis y la filosofía— busca profundizar en la relación entre la conciencia del mal histórico y la masculinidad, concretamente en cómo esta última reconstruye y asume la historia de violencia contra las mujeres en el pasado y sus repercusiones en el presente. Para ello, proponemos como material de análisis la obra de un cineasta contemporáneo, el danés Lars von Trier. Además, a este ejercicio lo acompaña una preocupación autoral por el contexto de violencia criminal en México, donde se ha agudizado la violencia hacia las mujeres. Por lo tanto, se busca trenzar teóricamente estos dos escenarios, en apariencia tan separados, para que nuestros resultados también colaboren con la mejor comprensión del vínculo entre la masculinidad y la violencia en el país.

El capítulo parte del supuesto de una crisis cultural reforzada por la expansión del neoliberalismo, que ha dispersado las formas de reconocimiento comunitario y ha dificultado particularmente las vías de identificación/acceso de la masculinidad. El neoliberalismo, si bien ha conllevado una reestructuración de la economía global, lo ha podido hacer porque su propuesta impuso consenso de homogeneidad política y cultural (Escalante, 2019). Una homogeneidad imposible, aunque su éxito no radica en su realización, sino en su aspiración, que separa, ensimisma y dispersa todos rasgos que cualquier masculinólogo atento puede ligar fácilmente con su objeto de estudio.

En este capítulo sostendremos que el cine de Lars von Trier es un síntoma de la misma crisis cultural y, como buen síntoma *à la freudienne*,

² Quiero agradecer enormemente, por sus valiosos comentarios y sugerencias, a las dos personas que dictaminaron este artículo bajo el formato doble ciego. Igualmente quiero dar un agradecimiento a mi colega Izel Landaverde y a mi hermana Sofia Rodríguez por las conversaciones alrededor de este tema y por sus comentarios a versiones previas. Por último, y de manera muy especial, agradezco a los y las estudiantes que han tomado el diplomado Psicoanálisis y cine, quienes han ayudado a que este trabajo tome forma y madure.

compromete el deseo con la defensa en un mismo movimiento (Laplanche, Pontalis y Lagache, 2004). Es decir, reproduce el malestar cultural, exagerando algunos de sus rasgos, a tal grado de que su desfiguración permite lecturas novedosas del tema.

Con esto presente sostenemos que toda crisis cultural es, de fondo, una crisis moral, una crisis de debate y renegociación de las fronteras entre lo aceptable y lo inaceptable socialmente o, en términos más abstractos, entre el bien y el mal. Se trata de una crisis entendida como una dispersión en las costumbres o en los modos de vida, cuya velocidad es mayor a la capacidad de procesamiento cognitivo o social de un colectivo humano. No obstante, esta crisis también es una interpelación para elaborar juicios sobre lo novedoso, para darle forma a lo inédito de la acción humana, desde la subjetividad y desde la organización de nuevas prácticas políticas. Un juicio es, al menos, un primer diagnóstico, un bosquejo de la situación problemática; una primera sentencia que busca construir de nuevo un sentido en la dispersión. Nos inspiramos aquí en la obra de Arendt (1992) y en algunas de sus lecturas contemporáneas (Cavarero, 2000; Lara, 2009; Forti, 2014). De ahí que, aunque alejándonos de la idea de que de todo mal sale un bien, podamos vincular esta crisis con la necesidad de mejorar nuestra comprensión en torno al vínculo del mal histórico con la masculinidad.

Para lograr nuestro objetivo hemos dividido el capítulo en varias secciones. En la primera, se introduce una distinción conceptual clave propuesta por Hannah Arendt: la responsabilidad como distinta a la culpa. Este es un reparo metódico que orienta todo el artículo, a veces de manera clara, pero mayormente de forma implícita. Seguidamente, comentamos muy breve algunas inquietudes desde la teoría psicoanalítica para abordar la masculinidad hoy día, en particular el tema de la perversión y la contención subjetiva. En la siguiente sección recuperamos de María Pía Lara (2009) la posibilidad de que el cine sea un escenario de disputa moral en el espacio público. Esta autora también nos permitirá trazar la primera parte de nuestra propuesta para pensar el mal histórico y la conciencia creciente de la masculinidad sobre su participación en la violencia hacia las mujeres a través del tiempo. Continuaremos señalando los énfasis que la historia de Occidente ha hecho sobre la muerte y la violencia y, junto

con la teóloga feminista Grace Jantzen (2004; 2009), señalaremos algunos elementos cruciales que nos ayudarán a situar la obra de von Trier en esta historia, lo cual hacemos a continuación, presentando un breve análisis *The house that Jack built*. En la última parte se presenta una discusión sobre los contenidos del artículo y algunos elementos para un debate público posible sobre la masculinidad y el mal histórico en México.

Responsabilidad histórica y culpa personal ante la violencia masculina. Preámbulo metodológico

Hannah Arendt, en un ensayo al que tituló *Responsabilidad colectiva* (2007), hace hincapié en la importancia de distinguir la culpa de la responsabilidad. Teniendo en mente el escenario de la posguerra, ella escribe que hay “una responsabilidad por las cosas que uno no ha hecho; a uno le pueden pedir cuentas por ello. Pero no existe algo así como sentirse culpable por cosas que han ocurrido sin que uno participase activamente en ellas” (p. 151). Inmediatamente después queda claro, por su referencia al racismo y al antisemitismo, que la culpa colectiva no solo corre el riesgo de despolitizar un problema social, sino de tornar a todos sus proponentes como cómplices de quienes sí cometieron un acto reprochable: “Donde todos son culpables nadie lo es. La culpa, a diferencia de la responsabilidad, siempre selecciona; es estrictamente personal. Se refiere a un acto, no a intenciones o potencialidades”. Por ello, “solo en sentido metafórico podemos decir que nos *sentimos* culpables por los pecados de nuestros padres, de nuestro pueblo o de la humanidad, en definitiva, por actos que no hemos cometido”, si bien —agrega— “el curso de los acontecimientos puede muy bien hacernos pagar por ellos” (p. 151, cursivas del original).

Arendt no descarta la culpa como sentimiento, pero intenta demarcarla de la responsabilidad política o colectiva. Sostiene que hay dos condiciones para que pueda darse la responsabilidad colectiva. La primera es que “yo debo ser considerada responsable por algo que no he hecho” y, la segunda es que “la razón de mi responsabilidad ha de ser mi pertenencia a un colectivo que ningún acto voluntario mío puede disolver, es decir, un tipo de pertenencia totalmente distinta de una asociación mercantil, que

puedo disolver cuando quiera” (pp. 152-153). La autora, después de discutir sobre el pensamiento “como el diálogo silencioso entre yo y yo mismo” (p. 159),³ termina su artículo señalando la relación entre esta “responsabilidad vicaria por cosas que no hemos hecho” y “la facultad de actuar” que, como ella escribe es “la facultad política por excelencia”. Señala que la primera “es el precio que pagamos por el hecho de que no vivimos nuestra vida encerrados en nosotros mismos, sino entre nuestros semejantes” y solo así es que accedemos a la facultad de actuar. Esta facultad depende del mundo compartido con otros y de las acciones de quienes han formado dicho colectivo pues “solo puede actualizarse en una de las muchas y variadas formas de comunidad humana” (p. 159).

Ahora bien, ¿es posible pensar, con Arendt, el vínculo entre mal histórico, masculinidad y responsabilidad colectiva? Estoy por avanzar en un camino no carente de complicaciones, pero importa pensar estas contribuciones de Arendt en clave de género. Pretendo demarcar, con su ayuda, las posiciones que hoy día ocupamos los hombres ante la violencia hacia las mujeres y ante aquello que se interna de modo complejo y continuista en la historia y que denominamos *patriarcado*. Hay al menos dos motivos para provocar esta discusión. En primer lugar, porque la solución de señalar a los hombres, de forma general, con la generación de violencia tiende a borrar justamente la distinción entre culpa y responsabilidad. La pertenencia a un grupo —en este caso, al género masculino— implica ciertamente una responsabilidad colectiva, mayormente por los beneficios biográficos derivados de esa pertenencia. Sin embargo, la culpa implica un riesgo importante: una generalización improductiva —“donde todos son culpables, nadie lo es”— que, a su vez, conduce a la despolitización del problema de la violencia hacia las mujeres por la sobredeterminación de la hombría y la dificultad para reconocer la capacidad individual de acción; es decir, la novedad de toda vida humana, aquello que no puede ser predeeterminado por ninguna categoría de pertenencia (Arendt, 2003). No todos los hombres, por ejemplo, cometen violencia física hacia las mujeres (y este no es, desde luego, un argumento negacionista, aunque asumo que es una de esas oraciones que parecen ya tener una respuesta emocional adhe-

³ Recuperaremos más adelante esta propuesta arendtiana para analizar el diálogo-monólogo en *The House that Jack Built* (Von Trier, 2015).

rida). En fin, mi argumento es que la diferencia entre culpa y responsabilidad no solo colabora con la politización de la violencia hacia las mujeres, sino que tiene una fuerza preventiva importante, al cuestionar la predisposición a la violencia por la pertenencia al género masculino; al desequilibrar el descomunal peso histórico determinista que tiene el patriarcado en algunas investigaciones, privilegiando la libertad sobre la fatalidad moral. La idea es que la culpa individual no limite la responsabilidad colectiva ante la violencia histórica hacia las mujeres.

Con lo anterior —y este es el segundo motivo para proponer esta discusión— también puede sostenerse que, aunque paradójicamente se hiera a nuestra sensibilidad presente, la violencia hacia las mujeres en la historia no siempre ha representado el problema social que es para nosotros. Con María Pía Lara (2009), es importante reconocer que la construcción de nuevos “filtros morales” ante la violencia es una labor histórica y que “la forma en que contemplamos la crueldad entre los seres humanos es el resultado de esfuerzos colectivos que se han concentrado en la tarea de pensar que la visión moral es una empresa de construcción social e individual” (p. 15).⁴ Esta transformación histórica sobre cómo pensamos la crueldad y la violencia hacia las mujeres, aunque no hayamos podido todavía evitar que siga reproduciéndose en lo inmediato, es producto de un filtro moral que nos obliga a reprobirla y exigir una transformación en colectivo de la situación. Ese filtro moral puede reconocerse como uno insuficiente, pero no por ello de poca importancia. Es aquí donde resalta la responsabilidad colectiva y la multiplicación de espacios de debate público sobre el mal histórico y su relación con la masculinidad. ¿Qué características deben tener los debates públicos para que no despoliticen la violencia hacia las mujeres al partir ya sea de la culpa individual inmovilizante o de generalizaciones igualmente paralizantes por la pertenencia a una categoría de género, por ejemplo, el patriarcado? ¿Qué tipo de filtro moral puede recuperar la responsabilidad colectiva ante el mal histórico, manteniendo abierta la puerta a la complejidad de la vida política del presente?

⁴ El texto de Lara (2009) utiliza como ejemplo de juicio reflexionante, además del Holocausto, el feminicidio. *Anticristo*, la polémica película de Lars von Trier (2009) tiene como título de uno de sus episodios *Gynocide*. Esta referencia a la violencia histórica hacia las mujeres, por medio de otro término, es importante, aunque no podremos profundizarla en este escrito.

La masculinidad a debate

En *Paradojas de la sexualidad masculina*, Silvia Bleichmar (2006) ha re-examinado el carácter universalizante de la sexualidad masculina en el psicoanálisis tradicional y nos ha recordado que no basta contraponerle la vía alternativa de la sexualidad femenina, aparentemente mucho más compleja, para comprenderla. El acceso a la sexualidad masculina sería en sí mismo todavía una cuestión a trabajar ampliamente en psicoanálisis y sería también más complejo y multidireccional de lo que parece.

Recordemos, por ejemplo, que en la teoría freudiana el complejo de Edipo es fundamental para el Superyó y el modelo es centralmente masculino. La diferencia sexual se traduciría en diferencia ética, pero la teoría freudiana no llega a ser concluyente, pese a sus polémicas afirmaciones sobre la menoría moral de las mujeres (Freud, 2021a; 2021b). Una lectura moral de los grandes casos freudianos, incluida Dora, enseña que la bisexualidad o la homosexualidad son las sombras que acompañan siempre el carácter unitario-imaginario de la ética masculina “sana”. De ahí que uno de los grandes potenciales del psicoanálisis continúe siendo la reflexión sobre la conciencia moral, ese elemento central del Superyó que no se estructura sencillamente con un contenido ético trascendente o predefinido. Se trata, más bien, de un contenido en disputa constante y por ello, muchos después de Freud y nosotros hoy día, hemos tenido que preguntarnos por las vías de constitución de la conciencia moral y su relación con el marco cultural que regula la subjetivación en un determinado tiempo histórico.

Una clara inquietud de nuestro tiempo a este respecto comprende la identidad de género, la cual, más que sustituir, desplaza los ideales regulatorios anteriores de la masculinidad. La genealogía de esta consciencia moral nos permite comprender hoy día las posibles dificultades en el acceso a la masculinidad y, por consiguiente, echar luz en las motivaciones de la violencia hacia las mujeres, ya que esta violencia parece responder, al menos parcialmente, al deterioro de la supuesta universalidad de un modelo cultural sostenido en la épica masculina occidental. Volveremos a este modelo más adelante.

Hoy día, bajo el espíritu de nuestro tiempo, nos hemos acostumbrado a argumentar que cada comunidad humana y cada individuo dentro de ella tendrán que vérselas a su manera con los ideales reguladores constitutivos de la subjetividad. Bleichmar (2006), en este sentido, ha distinguido entre la “producción de subjetividad” y la “constitución del psiquismo”, indicando que la primera implica el “orden histórico, social y político” y “alude a los modos con los que cada sociedad determina las formas con las cuales un sujeto se constituye como sujeto social y se inserta en el mundo en que le toca vivir”. Por su parte, la segunda, “intenta cercar un conjunto de variables que implican cierta universalidad, cuya permanencia se sostiene más allá de ciertos cambios en la producción de sujetos históricos” (p. 83). El carácter universal de la constitución psíquica es la “asimetría sexual y simbólica del niño y el adulto” (p. 87) y lo que esa asimetría conlleva para la relación constitutiva entre uno y otro.

Las ciencias sociales han hecho mucho más hincapié en la constitución de la subjetividad mientras que el psicoanálisis ha hecho lo propio con la constitución del psiquismo. Sin embargo, esto no debe ser una división disciplinar con la que nos conformemos. El psicoanálisis, desde su origen mismo, se ha ido y continuará acercándose a la constitución de la subjetividad sin dejar de tener sus propias especificidades como campo de saber humano, incluso cuando este acercamiento haga resaltar problemas de difícil solución dentro de la disciplina misma. Por ejemplo, el descuido de un tema fundamental como la libertad humana que, como propondremos, puede ser un concepto fundamental para comprender los fallos contemporáneos en el acceso a la masculinidad y la violencia machista como síntoma de este fallo.

En este sentido, y para cerrar esta sección, nos detendremos en un punto que puede abrir preguntas sobre el potencial de repensar la libertad. Se trata de una lectura un tanto libre de Silvia Bleichmar (2006) y su propuesta de repensar la perversión como una especie de “membrana envolvente” subjetiva, aunque una muy precaria. Con respecto a la perversión, la autora comenta que lo fundamental en esta es “la desubjetivación del otro y el carácter parcializado que su cuerpo cumple como lugar del otro” (pp. 85-86). Puesto de otra manera, se trata del “autoerotismo ejercido sobre el cuerpo de otro, despojado este otro de la posibilidad de instalarse

como sujeto que fija los límites de la acción, no solo sexual, sino intersubjetiva” (pp. 102-103). Lo anterior no debe entenderse como una manipulación exterior del sujeto, que contaría con una clara voluntad de acción en el mundo. Por ello, no se trata de la imagen de la perversión como inmovible o inafectable, es decir, como una consciencia casi diabólica de la frialdad humana ante el sufrimiento ajeno. Antes bien, hay que vincular directamente el término *perversión* con el mundo interior y contradictorio de aquel que intenta imponer a otra persona su autoerotismo. Una cita más extensa de Bleichmar (2006) nos ayuda a comprender esto y a acercarnos a la obra de Lars von Trier:

La perversión se caracteriza, precisamente, por el carácter fijo de la escena en la cual se despliega, que pone en juego la acción sobre el cuerpo, y su rasgo patológico está dado por la captura que sufre el sujeto desde su propio interior —carácter compulsivo de una acción a la cual no se puede rehusar y que cobra carácter de obligatoriedad más allá de que genere, en ciertos casos, la ilusión de ser efecto de un acto de voluntad— y que si bien no se instala al margen de la regulación que impone la cultura, sí lo hace en sus bordes, como resultado de residuos históricos que obligan a acciones que, paradójicamente, en su intento de evitar el desborde libidinal que pondría en riesgo de desestructuración al sujeto, reproducen el ciclo de destrucción que las generó. (pp. 59-60)

En la película que analizaremos más tarde, *The House that Jack Built*, veremos una imagen potente que, como metáfora, puede funcionar para pensar la fijeza de la otredad. Es precisamente la casa de cadáveres que Jack logra construir hacia el final de la obra. La película también ilustra de manera a veces cómica, a veces realmente trágica, el sufrimiento de Jack para reconocerse en sus propias acciones. El trastorno obsesivo compulsivo, tal cual se nombra en la película, es un camino interesante para comprender los impulsos internos de la perversión en este caso; un camino por los bordes precarios de la subjetivación de Jack; precarios, pero suficientes para mantenerlo unificado y no desintegrarse como persona. Un camino que llevará al asesinato como alternativa de control de la escena, con las poses de los cadáveres y con la fijación de la imagen en las fotografías, siempre a gusto de Jack.

Adentrarse y comprender el impulso y la contradicción interna de la perversión es también preguntar por las estrategias de búsqueda que conlleva ese excesivo control de la escena. La última parte de la cita de Bleichmar, enigmática como es en tanto no profundiza en el significado de esos “residuos históricos que obligan a acciones [...]”, sí indica la búsqueda de contención subjetiva en los actos que, aunque reprobables, buscan prevenir el “desborde libidinal”. Esto es fundamental para nosotros, pues, sin justificar de ninguna manera las acciones del protagonista de la película de von Trier, podemos leer en sus actos el intento de constitución constante de una “membrana envolvente”, término de Bleichmar, que sirva como contención o borde subjetivo. Y es aquí donde vincularemos esa búsqueda individual, la de Jack y la de muchos hombres, con el plano cultural y con la posibilidad de ejercicio de la libertad. Repito, no es una justificación, pero sí un cuestionamiento por los recursos culturales, esos “residuos históricos”, para constituir subjetividades que no sean tan precarias en su contención, que no se desborden una y otra vez sin respuesta o reconocimiento a sus acciones. Considero, y esta es una tesis quizá polémica, que el avance de los estudios de género ha hecho poco todavía por ofrecer recursos culturales de identificación para las masculinidades que han visto cuestionada su propia posibilidad de existencia. La masculinidad se vive hoy mucho más en términos de negatividad que de afirmación y ahí se juegan formas extremas de contención subjetiva que debemos discutir ampliamente.

Por lo anterior, aunque vemos en la perversión un potencial para repensar hoy día el vínculo entre la masculinidad y la conciencia histórica de la violencia hacia las mujeres, queremos advertir que no vemos en el término un diagnóstico individual, sino un trazo conceptual que nos ayuda a situar maneras de intervención cultural. Un cuestionamiento y un debate público pueden ya ser intervenciones culturales importantes. No queremos fijar el concepto o pensar que se trata de algo insuperable, como diagnóstico, para la vida de alguien. En todo caso, nuestra pregunta estará centrada en las alternativas de re-subjetivación de la otredad en casos de perversión masculina. Pensamos, además, que más allá de nuestro análisis de la producción cinematográfica de Lars von Trier, mucho de lo contenido en este capítulo puede apuntar a repensar la violencia hacia las mujeres

en México, con su crudeza, y que puede facilitar una comprensión cultural del fenómeno y de sus actores, los hombres que ejercen violencia machista, feminicida, hacia las mujeres. Por ello, debemos asociar el término que tratamos, la perversión, con la cultura y con la constitución de subjetividades. Para ser más explícitos, se trata de reactivar el debate cultural como una zona de ejercitación del juicio, colectivo e individual, que pueda servir como intervención y como motivo de transformación del presente. La reconfiguración intersubjetiva es posible a través también de transformaciones a nivel cultural y, sin pensar que una persona o un grupo pueden “programar” la cultura, sí sostenemos que los debates en torno a los componentes culturales sirven para rearticular, de modo imprevisible, claro está, los elementos que sirven de base a la subjetivación.

El cine como escenario de disputa moral en el espacio público

En *Narrar el mal*, María Pía Lara (2009) sostiene que el cine, como “una de las grandes fuentes de imaginación moral” (p. 235) puede contribuir a la comprensión del mal como una actividad humana, por medio de la representación y discusión de la violencia y la crueldad en el espacio público. Los debates que de ahí surgen “modelan nuestra conciencia pública acerca de cómo sucedieron ciertas cosas y por qué esas acciones fueron posibles” (p. 18), es decir, nos permiten comprender mejor las atrocidades cometidas por los seres humanos para, en la medida de nuestra posibilidad, prevenirlas.

Las películas, junto con otras formas artísticas, son productos culturales que nos permiten ejercer un juicio colectivo. Ciertamente, no todo producto artístico posibilita el debate y el juicio colectivo y queda abierta la pregunta por las características de los que sí lo hacen: ¿son más bien excepciones por su composición interna?, ¿lo sobresaliente son los atributos de quienes las extraen de la masa de productos artísticos para analizarlos y debatirlos?, ¿es que lo esencial está en los medios de comunicación o dispositivos en donde se lleva a cabo la discusión?, ¿es acaso el *timing* de su recuperación en el espacio público?, ¿se trata de poner a dialogar distintas

piezas artísticas que apunten al mismo tema? O, quizá, como creo deducir de la lectura de Lara, se trata de una mezcla de lo anterior.

Lo que parece innegable es que algunas obras conmocionan el espacio público y permiten un debate intenso sobre el tema en cuestión y, a través de ellas, “comprendemos una dimensión de la crueldad humana que antes no habíamos podido ni siquiera imaginar” (Lara, 2009, p. 16). Por no dar más que un ejemplo, para el contexto de la dictadura militar pinochetista, Lara analiza, en un capítulo de su libro, la obra teatral de Ariel Dorfman, *La muerte y la doncella*, que fue después llevada al cine por el director Roman Polanski. En esta historia, escrita al momento de la transición chilena a la democracia y que se aparta del espíritu oficial de reconstrucción de los hechos, una víctima y un torturador se encuentran en un escenario que se tensa por el impulso de venganza, la imposibilidad de perdonar y la certeza de no poder deshacer el pasado. Aquí, el arte aporta elementos a la discusión pública que no estaban siendo considerados en un discurso oficial sobre la reconciliación nacional y que visibilizan experiencias contradictorias en torno a las víctimas y los perpetradores de un contexto tan complejo como una dictadura militar.

Este ejemplo, junto a muchos otros, permiten que Lara vea en la historia de los últimos siglos, los de la Modernidad, una dirección hacia la construcción de filtros morales en torno al mal, que nos han provisto de una consciencia cada vez más aguda de las acciones humanas como resultado de nuestra propia libertad. Desde el paradigma posmetafísico que la autora propone participamos de un entendimiento creciente de que el bien y el mal no son más valores trascendentales, divinos, naturales o históricamente estables, sino productos de los actos humanos a los que debemos pensar en clave de responsabilidad. Por lo tanto, si “las acciones humanas pertenecen al territorio moral de la libertad” (Lara, 2009, p. 37), entonces podemos “darnos cuenta de que nuestro rasgo más humano, la libertad, también se puede convertir en nuestra peor pesadilla” (p. 55). Así, la libertad humana se presenta como un dilema cotidiano y no como un horizonte a alcanzar. La libertad se entremezcla con la consciencia humana y es el motor de la acción.

La propuesta de Lara, sin embargo, nos deja con grandes preguntas. Por un lado, la contribución del cine a la reproducción o maximización de

la violencia. Si bien una parte de la producción fílmica puede servir para ejercer un juicio colectivo sobre determinadas situaciones, el cine reproduce mayormente narrativas violentas con poca novedad en sus historias, lo cual lo torna en una fuente incesante de repetición (quizá hagan falta buenas películas sobre el cine mismo); asimismo, el cine se ha vuelto más explícito en algunos rasgos de la violencia como entretenimiento, que bien podrían contar como inspiración para actos atroces. Por otro lado, quedan inquietudes también sobre el proceso particular de secularización y transformación del paradigma divino-trascendental en un paradigma posmetafísico, sobre todo teniendo en cuenta escenarios como el mexicano. Cuando pensamos el mal y la violencia en México, ¿hasta qué grado acudimos a justificaciones religiosas o trascendentes? ¿Las explicaciones propuestas desde la psicología o las ciencias sociales abrevan aún de nociones trascendentales y, por lo tanto, desresponsabilizantes, cuando priorizan supuestos determinantes biográficos o estructurales detrás de las acciones individuales? ¿Cómo pensamos la libertad individual y colectiva hoy día y, por consecuencia, qué tipo de responsabilidad ante el mal y la violencia ponemos sobre la mesa de debates en torno a nuestro presente? ¿Podemos sostener cómodamente que la trascendencia ha dejado de jugar sus cartas en nuestra cultura, cuando la violencia sigue atada a figuras religiosas o cuasi religiosas como el caso de la Santa Muerte? ¿Qué relación guarda particularmente la masculinidad y el mal histórico con el impulso hacia la trascendencia? Esta última pregunta nos llevará más adelante al diálogo-monólogo de Jack y Verge en *The House that Jack Built* (von Trier, 2015) y es también la que nos permite pasar a un comentario histórico sobre el vínculo entre la masculinidad y el mal.

El mal histórico y la masculinidad

Este es, quizá, uno de los asuntos más difíciles de este escrito. ¿Cómo releer históricamente la violencia sufrida por mujeres y provocada por hombres? ¿Cómo reconstruimos, desde el presente, esta relación entre la masculinidad y el mal a través de la historia? No es sencillo; pero no es imposible. Hay que renunciar a la certeza absoluta sin dejar de valorar la

parcialidad de la verdad, sobre todo cuando de esta depende la posibilidad de transformar nuestro presente.

La masculinidad, como conciencia de género, es relativamente reciente, los estudios propiamente dichos sobre los hombres y la masculinidad tienen apenas unas décadas. Sin embargo, los rasgos históricos de la masculinidad pueden y han sido trazados. El feminismo ha hecho esfuerzos importantísimos en este sentido. De manera particular, nos apoyaremos aquí en la obra de la académica Grace Jantzen, quien ha llevado a cabo un análisis genealógico sobre la muerte y la violencia en Occidente,⁵ trazando dos grandes líneas de influencia: la filosofía y la ciencia antigua, por un lado, y la religión, particularmente el judeocristianismo, por el otro. Su trabajo no solo da cuenta de la centralidad de la muerte y la violencia en Occidente, sino que busca recuperar las alternativas vitales que han sido desplazadas: la belleza y la natalidad.

El método de Jantzen (2004) es polémico, como ella misma anticipa. Nutriéndose de la sociología, del psicoanálisis y de la filosofía, propone rastrear las distintas formas culturales que ha tomado el *habitus*⁶ occidental. Su supuesto es que Occidente está fijado a la muerte y a la violencia como un síntoma, por lo cual, experimenta tanto una tensión constante entre su atracción hacia ellas —necrofilia— y su repulsión —necrofobia—. Su proyecto consiste en analizar dicha tensión como una “neurosis cultu-

⁵ No tengo lugar aquí para profundizar los debates en torno a este concepto. Tomaré en cuenta este término en sentido amplio, incorporando global, pero imprecisamente, a regiones o países “occidentalizados”, como es el caso de México. Simplemente señalo que reconozco la polémica que el término entraña y los debates necesarios para problematizar la continua colonización de la vida por parte de un pensamiento fuertemente arraigado en la zona del noratlántico (los Estados Unidos y Europa Occidental). Para esta discusión, Dussel (1994).

⁶ Es decir, el sentido común del mundo, “que deriva de toda nuestra socialización y de la internalización de las estructuras objetivas del lenguaje y de las reglas y patrones sociales, de lo que a menudo se conoce como lo simbólico” (Jantzen, 2004, p. 7). En palabras de la autora: “Lo simbólico implica el sistema del lenguaje y, más en general, los patrones de pensamiento, incluido el sistema de valores de una sociedad. El *habitus* incorpora estas estructuras, las interioriza, para que se conviertan en disposiciones o, como podríamos decir, en la estructura de la personalidad, a partir de la cual se generan acciones y actitudes de manera unificada y no caótica. Es esto lo que hace posible la vida social: dentro de un rango bastante limitado de posibilidades, sabemos qué tipo de comportamiento se espera en varios roles y contextos sociales, incluso cuando ponemos nuestro propio estilo personal en las formas en que cumplimos estos roles. El *habitus* integra así lo social y lo individual, internalizando las estructuras objetivas de lo simbólico e incorporándolas en disposiciones para la acción.” (Jantzen, 2004, p. 7).

ral”, basada en una formación de compromiso⁷ entre el atractivo (necrofilia) y el repudio (necrofobia) de la muerte y la violencia, recuperados una y otra vez, desde la Antigüedad, en distintas formas culturales hasta llegar al presente. Por supuesto, estas formas están marcadas por el género y en ellas los hombres y la masculinidad han sido protagonistas de las decisiones públicas y del modelamiento cultural general, mientras que las mujeres han ocupado posiciones subordinadas en lo público y sus colaboraciones en la renovación biológica (la natalidad y el cuidado) y cultural de los pueblos (espiritualidad, moralidad), frecuentemente descentradas, minorizadas, usurpadas o perseguidas.⁸ Es en este *desplazamiento* de lo femenino por lo masculino donde Jantzen enraizará su proyecto y tratará de seguir la angustia histórica que lo femenino despierta en lo masculino, expresado esto, por una parte, en la asociación constante de las mujeres con la muerte en las producciones artísticas, filosóficas y religiosas occidentales y, por otra parte, en la desvalorización de la natalidad, el cuidado

⁷ Siempre con el riesgo de saturar al lector con notas al pie, considero importante sumar aquí el material conceptual que pueda ayudar a quienes no tienen un acercamiento con el psicoanálisis. Dejo acá una definición de formación de compromiso, clave para entender la idea de síntoma y neurosis en la línea freudiana: “Forma que adopta lo reprimido para ser admitido en lo consciente, retornando en el síntoma, en el sueño y, de un modo *más* general, en toda producción del inconsciente: las presentaciones reprimidas se hallan deformadas por la defensa hasta resultar irreconocibles. De este modo, en la misma formación, pueden satisfacerse (en un mismo compromiso) a la vez el deseo inconsciente y las exigencias defensivas” (Laplanche, Pontalis y Lagache, 2004, p. 161).

⁸ Hay, por supuesto, problemas para leer el pasado en clave de género. Esta categoría, con una carga moral elevadísima, nos mueve a una indignación superficial improductiva, que hay que cuestionar o poner en suspenso momentáneamente, para poder profundizar históricamente en formas culturales tan alejadas a las propias. La continuidad que propone Jantzen para pensar la historia de Occidente debe ser acompañada por una advertencia contra la indignación absoluta, que solo paraliza la comprensión. Es cierto que hay hechos, como el desplazamiento histórico de las producciones culturales encabezadas por mujeres, que difícilmente pueden ponerse en duda y que sí remiten a una continuidad clara. Aquí el anacronismo por el uso del término *género* quizá no sea tan problemático, ya que es un hecho histórico comprobable. En cambio, pensar la intención de ese desplazamiento como un acto de consciencia de la masculinidad es mucho más cuestionable. Justamente, la propuesta de un *habitus* occidental nos remite a pensar la “naturaleza” y el orden simbólico que legitima sin cuestionar muchas de las acciones humanas. Uno de los peligros de considerar una gran intención maligna de la masculinidad, que se mueve a través de la historia arrasando con la diferencia, es que perdamos de vista tanto la complejidad de la historia como las posibilidades de transformación del presente.

y la belleza como alternativas poco recuperadas por parte del *habitus* occidental.

Finalmente, el método de Jantzen (2004) descansa en la genealogía, que no es una simple reescritura del pasado, sino un develamiento de las estructuras que reproducen “la historia a través de la historia misma” (p. 10), estructuras que no son continuas en sí mismas y que los relatos de reconocimiento y continuidad de los historiadores y otros actores culturales han sabido parchar o reconectar imaginariamente.⁹ De ahí que la genealogía vuelva sobre esas fracturas no reconocidas e indague sobre su lugar tanto en la historia como en la constitución del presente. La autora escribe que “una genealogía no es una historia en el sentido de contar un relato completo; es una selección que revela una forma particular” (p. 33).

Jantzen dedicó sus últimos esfuerzos en vida a desarrollar su proyecto y legarnos un análisis detallado de la genealogía de la muerte y la violencia en Occidente.¹⁰ En *Foundations of Violence* (2004), Jantzen analiza la Antigüedad griega y romana a través de la literatura y la filosofía, señalando los vínculos existentes entre la muerte, la violencia y la masculinidad como pilares reconstruidos una y otra vez para reforzar la tradición occidental. Su trabajo recorre textos desde Homero hasta Plotino. Aunque no puedo entrar en detalle sobre el contenido específico del volumen, podría colocarse como ejemplo la centralidad de la muerte en el pensamiento filosófico o artístico, tradición en la cual parece reconocerse la obra de Lars von Trier. La muerte toma aquí preeminencia sobre el nacimiento, el otro límite de la vida humana.

En el siguiente volumen, *Violence to Eternity* (2009), ya publicado después de su muerte, Jantzen aborda con detalle el judeocristianismo hasta los albores de la Modernidad, también haciendo hincapié en la relación entre la masculinidad, la violencia y la muerte. Aquí resalta la idea de salvación individual del judeocristianismo y la identificación bíblica con los salvados en sus relatos, que siempre tienen como telón de fondo el sufri-

⁹ La obra de Lars von Trier es una excelente muestra de este esfuerzo de continuidad cultural occidental. *Jack*, el personaje de la película que analizaremos más adelante, es quizá el ejemplar que corona sus películas, con sus muchas referencias al gran arte europeo.

¹⁰ Como en el caso de Foucault, su obra incompleta consideraba un volumen específico que sería dedicado al psicoanálisis.

miento y la muerte de otros. Es la historia que avanza entre los cadáveres que la sostienen; es la identificación histórica con los victoriosos o los salvados. Tendremos tiempo de volver a esta idea, ya que en la película *The House that Jack Built* (Von Trier, 2015) creemos encontrar un excelente ejemplo de recuperación y recreación de la inquietud por la salvación individual.

El trabajo de Jantzen se suma ciertamente a la tendencia revisionista de la historia de Occidente, en este caso, con perspectiva de género. Por supuesto, sus resultados no implican separar el mundo en una parte masculina y otra femenina, asociar indisolublemente el primero al mal y el segundo al bien, la negra masculinidad y la blanca feminidad, o cualquier otro tipo de dualismos problemáticos.

Lo que me interesa mucho en este capítulo es dar cuenta de que estos resultados suman tensión a la constitución de una conciencia histórica de la masculinidad sobre sí misma, no ya como continuidad natural a través del tiempo, no ya como el referente Uno, sino como discontinuidad y participando de una pluralidad cada vez más evidente de sujetos históricos. En este sentido, podría reinterpretarse parte de la crisis cultural de Occidente como una crisis de una masculinidad que se reconoce a sí misma como parte, como resultado de la historia, y no ya como el motor de esta. Es una crisis que descoloca del centro, poco a poco, las referencias centrales de esa larga tradición que sutura las rupturas espacio-temporales entre distintas formas culturales.

Si la genealogía nos es útil de alguna manera es para resignificar la discontinuidad y considerarla no tanto como fractura, sino como escenario de transformación. La conciencia histórica de la masculinidad debe confrontarse con una nueva manera de pensar la tradición, no ya como un trazo único que recorre el tiempo, sino como un espacio de negociación constante con el pasado, de donde un sujeto plural toma recursos o materiales para construir sentido en el presente. En un paradigma posmetafísico (Lara, 2009), consciente o no de lo que hace, la libertad de este sujeto es incuestionable y, por lo tanto, también su responsabilidad.

Ahora, es momento de poner en relación lo anterior con la obra de Lars von Trier. Para ello, como ya ha quedado claro antes, se privilegiará la película *The House that Jack Built*, aunque se situarán las coordenadas ge-

nerales de su producción y se harán algunas menciones al margen de otras de sus películas.

Trazos generales de la masculinidad y el mal histórico en la obra de Lars von Trier

El cine es un escenario donde se representa mucha violencia, de muchos tipos y con muchos objetivos. El cine estadounidense más comercial, por ejemplo, ha mistificado la guerra, los asesinos seriales y las organizaciones criminales. Este mismo cine normalmente se mueve en una cómoda dicotomía buenos-malos. Los primeros se verán con problemas durante todo el filme, para vencer finalmente a los segundos, serán los salvados de la cultura occidental que tanto recupera Jantzen (2004; 2009); el punto de identificación de los espectadores que reproducen una sutura cultural milenaria entre la moral, la violencia y la muerte. Todos sabemos qué esperar con este tipo de cine; todas las historias están dadas y los personajes (sus posturas, sus palabras, sus modismos) se repiten una y otra vez. Esta violencia representada en el *mainstream* del cine estadounidense (o, en buena medida, un cine global que reproduce este modelo) está habitualmente poco politizada.

Por su parte, la obra de Lars von Trier pone en escena una forma muy particular de violencia que se disputa territorio con el *mainstream* estadounidense, pero que también abre una alternativa de representación, sobre todo en relación con las mujeres y los niños. Es una violencia histórica o institucional, que estará muy marcada, desde nuestra interpretación, por tres grandes énfasis: el debate revisionista sobre la segunda Guerra Mundial, las violencias fundantes de muchas de las instituciones democráticas y la violencia hacia las mujeres.

El primer énfasis, aunque no de forma excluyente, puede reconocerse en la trilogía *Europa*, que comprende las películas *El elemento del crimen* (1984), *Epidemic* (1987) y *Europa* (1991), todas protagonizadas por varones. En este sentido, un dato que resulta importante para ubicar la obra de Lars von Trier es que pertenece a una generación muy influenciada por los debates revisionistas en torno a la segunda Guerra Mundial. Además, su

propia historia familiar está marcada por este acontecimiento (Badley, 2010; Stevenson, 2005). El drama europeo de la posguerra se teje con un futurismo donde el idealismo no cumple su función y refuerza los males que intenta solucionar. Su trilogía sobre Europa, marcada por cierta germanofilia, coincide con el debate de los historiadores sobre el Holocausto y el Estado alemán (Sarlo, 2012; Lara, 2009). De hecho, la segunda Guerra Mundial y su violencia como marca civilizatoria occidental subyacen en parte de la obra de von Trier. Más allá de la polémica o la publicidad de algunas de sus declaraciones, la composición de su obra invita a cuestionar tanto la lectura superacionista de la guerra como la denuncia unilateral del mal del nazismo.

En *Tranceformer. A portrait of Lars von Trier* (Björkman y von Krusenstjerna, 1997), von Trier comenta:

El mal es muy interesante. Y como dijo Dante cuando escribió la *Divina comedia*, fue divertido escribir “El purgatorio”, pero cuando llego al “Paraíso”, fue una agonía. No tenía ni idea de qué escribir. Pero “El purgatorio” fue divertido. Es así.

Y después de una escena de *Europa*, donde aparecen personajes sumamente delgados, algunos detrás de una malla y en trajes de rayas que marcarían su condición de prisioneros, vuelve a cuadro Von Trier:

Es fascinante. ¿Cómo pudieron imaginar exterminar a los judíos como lo hicieron? ¿Cómo pudo aceptarlo un pueblo que sabía qué estaba sucediendo? ¿Cómo pudo pasar? ¿Qué clase de mecanismos hacen que un pueblo se comporte así? Es fascinante. Es lo más cerca que hemos estado o lo que más se ha acercado al auténtico mal, ¿verdad? Al mal de verdad...

Además de que esta fascinación por la materialización del mal es una referencia importante a la cultura de la violencia y la muerte que describe Grace Jantzen (2004; 2009), también parece que es parte de un misterio que empuja a construir algo, a dar respuesta al por qué sucede el mal. Es decir, el bien parece interrogar poco, mientras que el mal puede desconcertar y arrojar al testigo al deseo de saber su causa. Dante es acá una referencia en

la descripción de la fascinación por el mal; Dante será también, como veremos, una referencia central en la película *The House that Jack Built*.

Por otro lado, el bien parece estar destinado a acabar siempre mal. En el mismo documental, von Trier recupera su interés en el idealismo de algunos de sus personajes fílmicos para sostener que ellos terminan reforzando el mal que buscan remediar. Esto también lo ha señalado, entre otros, Linda Badley (2010) siguiendo la obra de von Trier.

En su segunda trilogía, *The Golden Heart Trilogy* (*Breaking the Waves*, 1996; *Idioterne*, 1998; *Dancer in the Dark*, 2000), mayormente protagonizada por mujeres,¹¹ el idealismo parece ser sustituido o encubierto por la bondad y el sacrificio. Bess, Karen y Selma aparecen como personas buenas a las que les pasan cosas malas. La bondad tiene su precio, podría decirse. La obra de von Trier parece no solo denunciar al bien como aburrido, sino señalarlo como peligroso, vincularlo con un destino difícil, violento o peligroso para quien lo encarna, en este caso, mujeres que sufren violencia sexual, familiar y gubernamental. Es, por ello, una trilogía crítica de la violencia fundacional de las instituciones humanas y, en ese sentido, engarzarán con la siguiente trilogía, también protagonizada por mujeres y que representó la consolidación de von Trier como director internacional.

La trilogía conocida como *The Land of Opportunities* comprende *Dogville* (2003), *Manderley* (2005) y *Washington*, que aún no se concreta. Aquí el idealismo encarnado en la primera trilogía vuelve a escena, pero encarnado en protagonistas que mostrarán muchas más ambigüedades y deslices en el plano moral. Tom (en *Dogville*) y Grace (en *Manderley*) buscan los principios de justicia y libertad, pero encarnan ellos mismos sus contradicciones cuando dichos principios, como extraños a la comunidad que buscan cambiar, solo descomponen el orden establecido y provocan el caos. En *Dogville*, de forma particular, la violencia institucional es organizada a través de la violencia a Grace, pero a través de ella parece reforzarse la vida relacional del pueblo. Este parece mostrar, a través de su trato con ella, el lado oscuro de la organización humana y la contracara o el cobro del apoyo brindado a la forastera.

¹¹ Habría que repensar aquí el protagonismo compartido de *Idioterne* entre Stoffer y Karen.

En *Depression*, la trilogía más reciente compuesta por *Antichrist* (2009), *Melancholia* (2011) y *Nymphomaniac* (2013) el centro se ubica en la experiencia de la sexualidad femenina, sobre todo en la primera y en la última, y en el sufrimiento y la fortaleza de la subjetividad de las mujeres. La representación de lo anterior es, sin duda, polémica, pero es, antes de *The House that Jack Built*, el retrato de la consciencia masculina emergente, en sus contradicciones, ante la violencia histórica hacia las mujeres. En esta trilogía los hombres contrastan con las mujeres por su ostensible conocimiento cultural o psicológico. He en *Antichrist*, John en *Melancholia* o Seligman en *Nymphomaniac* intentan solucionar los problemas de las mujeres o del mundo con un saber enciclopédico que poco tiene que ver con la experiencia de aquellas. Esta grieta entre el conocimiento (masculino) y la experiencia (femenina) hace de la obra de von Trier una que es sintomática de la consciencia histórica masculina emergente y sus contradicciones ante la violencia hacia las mujeres. Pero la producción de von Trier es recuperada aquí como un signo cultural de nuestro tiempo antes que como la proyección de la vida psíquica de un autor en su obra.

Esto nos aleja del terreno de la psicobiografía, si bien esta última no deja de ser relevante. Nos parece más notable considerar la producción de Lars von Trier como un síntoma cultural, es decir, como una materialización del conflicto de la consciencia masculina en términos históricos; la subjetividad masculina que se confronta y se escucha a sí misma, quizá por primera vez, como misterio, como algo a descifrar y reconstruir; el cine es, en este caso, el escenario donde la mirada masculina se topa consigo misma en su desconocimiento; es también uno de los escenarios posibles para discutir públicamente ese encuentro (Lara, 2009). La película *The House that Jack Built*, consideramos, ilustra y permite una discusión de este nivel.

Desde la casa de Jack

En la última década, el #MeToo y las denuncias por acoso o violación a grandes nombres de la industria cinematográfica y otras áreas de alto impacto en los medios han agudizado la discusión sobre la masculinidad y

han abierto debates inéditos para el gran público. En este sentido, la sensibilidad en torno a la masculinidad y lo que estamos proponiendo denominar mal histórico ha ido haciéndose cada vez más evidente. Proponemos colocar la película de Lars von Trier, estrenada en el año 2018, en el marco de esta discusión.

Para comenzar nuestro análisis, nos permitimos presentar una brevísima —y, por lo tanto, muy injusta— síntesis del contenido de la película, esperando facilitar la comprensión del resto del trabajo. Sirva este párrafo como advertencia de *spoiler*.

La película está dividida en cinco “incidentes”, entretejidos por un diálogo-monólogo, y un epílogo titulado *Katabasis* (descenso al inframundo). El espectador comprenderá que la película se inicia con el viaje de Jack al infierno dantesco y que, como bromea Verge,¹² su acompañante guía o su otredad interna, el camino es uno de reflexión y palabras sobre experiencias pasadas, donde solo muy pocos guardan silencio. Jack no es una excepción e irá contando partes de su vida en el tránsito del mundo de los vivos al mundo de los muertos. La selección y la visión global de su narrativa es pues un trabajo autobiográfico, de búsqueda de una lógica existencial, de construcción de un pasado que liga acontecimientos no necesariamente vinculados antes, para construir un relato de sí (Cavarero, 2000). Su elección quedará dividida justamente en los cinco “incidentes”, donde se relata su encuentro con otras personas, mayormente mujeres (aunque aparecen también niños y hombres racializados), a las que terminará por asesinar de forma cruel.

El monólogo-diálogo y los “cinco incidentes” se complementan con escasos comentarios biográficos (trastorno obsesivo-compulsivo, relación con la madre, maltrato animal, frustración profesional) y notorias digresiones artísticas. La película presenta una saturación, a nuestro juicio excesiva, de referencias culturales. La *Divina comedia* de Dante y la pintura *La barca de Dante* de Eugène Delacroix se suman al comentario sobre las catedrales europeas y la música de Glenn Gould en un esfuerzo por darle continuidad a una larga y, aparentemente, ininterrumpida historia del arte occidental, donde el cine de von Trier parece reconocerse. El contraste en-

¹² Lars von Trier nombra Verge y no Virgil a este personaje, como en la obra de Dante. Verge significa borde, orilla, margen o límite.

tre las escenas cruzadas de violencia y muerte y la estética es así solo aparente, y el trabajo de Jantzen (2004; 2009) ya nos permite aquí ir apuntando a la interpretación, pues von Trier parece hacer explícito (y, por lo tanto, grotesco) el vínculo entre muerte y arte en la historia Occidental. Este hacer explícito y grotesco es también la marca conceptual de la perversión que revisamos brevemente con Bleichmar (2006), en tanto que para “evitar el desborde libidinal” recurre al gastado vínculo autorreferencial entre violencia y muerte para mostrar su debilidad creciente como sutura cultural.

La escena final muestra a Jack y a Verge frente a un puente roto, que sube al paraíso, pero que tiene un riesgo: solo puede llegarse al otro lado trepando las paredes alrededor de un abismo donde desemboca un río de fuego. Verge advierte a Jack que muchos lo han intentado antes, pero que nadie lo ha conseguido. Es como si Jack tuviera, hasta en este último instante, la libertad de elección, de empeñarse en cruzar o volver la marcha atrás y tomar el lugar que le fue asignado. Su caída y la conversión de la imagen en un negativo fotográfico, simbólicamente muy afín con su subjetividad aplanada, marcan el fin de la película, no sin antes comenzar a escuchar la pista “Hit the Road Jack” de Percy Mayfield.¹³

Otro detalle importante del filme es que, aunque se comprenda que la película comienza con la muerte de Jack y el inicio de su trayecto por el inframundo, la muerte de Jack no se muestra en la película en ningún momento. Sí se muestra su escape, por el suelo de la casa de cadáveres (otredad exterior, objetivada, disecada, fijada, inmóvil), su obra de arte, que construye hacia el final de la película y que es un claro contraste con su esfuerzo frustrado de construir una casa de material ordinario, como las diseñadas y derribadas por él en varias ocasiones durante la película.

Con esta breve reseña de por medio, podemos comenzar nuestro análisis de la película, que será solamente parcial y apuntando al objetivo del capítulo. Lo haremos en cinco puntos, tratando de facilitar el seguimiento.

1. Nos parece necesario señalar que las escenas explícitas de violencia son, a nuestro juicio, los puntos más innecesarios y débiles de la pe-

¹³ Estos y otros elementos no pueden desarrollarse aquí con mayor amplitud. Me encuentro desarrollando un análisis más amplio sobre esta película, que se publicará posteriormente.

lícula y no se retomarán en este trabajo; el centro será el monólogo-diálogo entre Jack y su acompañante Verge. No obstante, es importante comentar dos detalles al respecto: (a) el que, en el primer “incidente”, Jack parezca provocado por su primera víctima para atacarla (ella sugiere verbalmente la escena del asesinato y señala la cobardía de Jack para llevarlo a cabo). Por supuesto, la reconstrucción de los hechos, no debe olvidarse, la hace Jack ante Verge. No se tiene simpatía por esta reconstrucción, pero sí es indicativa de la forma de narrarse de Jack, es decir, la percepción que tiene de sus actos, como estimulados desde el exterior, por algo exterior a él, por la supuesta estupidez de sus víctimas, como se lo sugiere Verge en algún momento. Si pensamos a Jack no como un individuo, sino como una forma de subjetividad desresponsabilizante, quizá podemos dimensionar mejor lo que esto puede significar en la representación de la violencia hacia las mujeres. Resalto también aquí el carácter azaroso del encuentro, pues Jack pasa por una carretera solitaria donde se encuentra una mujer solicitando apoyo para reparar un neumático, en una escena de lo más *cliché*; (b) el trastorno obsesivo compulsivo de Jack va disminuyendo a la par del aumento de sus crímenes. Parecería que troca de síntoma, a la freudiana, del elemento obsesivo compulsivo a la violencia; de la molestia en el exterior, al reconocimiento de un compromiso del interior con el exterior (Freud, 2021c). Incluso, podría decirse que hay una cierta “cura” precaria en juego a través de la violencia. Por supuesto, que la violencia sea un síntoma puede discutirse ampliamente; que dé lugar a una cura precaria es de lo más polémico, pero la polémica no elimina esta posibilidad.

2. Es fundamental para nuestro trabajo el monólogo-diálogo entre Jack y Verge. A nuestros ojos, es el aporte más original de la película. Como espacio entre la vida y la muerte, el escenario de este monólogo-diálogo representa la subjetividad misma de Jack, escindida; esa otredad precaria interna de Verge es la pieza complemento de la consciencia humana. Verge aparece de pronto como aquel que siempre estuvo ahí, en el *margen*, en el *borde*. Al final de la película se nos revela presente en todos los actos criminales de Jack y como

aquel que indica siempre una *alternativa* para la acción; es representante de la consciencia moral, no como voz que obliga o manda, sino como posibilidad de que las cosas puedan ser de otra manera; es la posibilidad de aparición del juicio (Arendt, 1992; Lara, 2009; Forti, 2014), que es el ejercicio de las alternativas y la libertad de acción. Otra cosa importante es que la presencia continua de Verge indica que, en el fondo, el diálogo es primariamente un monólogo. Es con el tránsito hacia la muerte que Jack lo escucha como otredad interna y comienza a conversar con él sobre su vida. Es el tránsito del monólogo al diálogo con uno mismo lo que nos interesa resaltar, algo que nos regresa a Arendt (1992; 2007) y a su propuesta del pensar como un diálogo silencioso con uno mismo que, en este caso, se inicia demasiado tarde.¹⁴ Ese tránsito, improbable, entre la vida y la muerte, le da la última posibilidad a Jack para volver a su vida y narrarse a sí mismo. Ese momento añorado culturalmente de reflexión y, al menos en el cristianismo, de última oportunidad para pedir perdón, es una ilusión antigua. El vínculo entre masculinidad, cultura y muerte se reactualiza aquí en el héroe que intenta vencer a esta última.

3. Como vimos con Jantzen (2004; 2009), la genealogía permite no solo dar cuenta de las fracturas históricas, de las discontinuidades, sino localizar los esfuerzos por cerrar esos hiatos o grietas. La película de von Trier parece una muestra, algo desesperada, de esto último. La intertextualidad excesiva de su obra parece un intento más de saturación en la historia occidental. Como hemos escrito antes, las referencias a obras de autores del pasado no parecen ser simples adornos del personaje, que recrea su propio relato de vida frente a un otro interno como Verge; se trata también de una identificación

¹⁴ En distintos espacios donde he podido avanzar este análisis, propongo escuchar algunos corridos mexicanos. De forma particular, he encontrado en el interpretado por Gerardo Ortiz y titulado "Cara a la muerte" un buen material para ilustrar este detenerse a pensar, demasiado tarde, de muchos hombres vinculados al crimen organizado. De hecho, ese corrido fue parte del material utilizado durante una intervención que dirigí hace una década en una prisión del centro de México y donde un tema emergente entre los hombres, que me atrevería a postular como una constante en estos lugares, fue lo que la prisión permitía reflexionar sobre la vida anterior. Debo el haber llegado a este corrido a mi sobrina Yvett Rodríguez.

estratégica con un pasado que le da sentido al presente, uno que pretende ser apropiado por la épica biográfica; un llamado a la comprensión de sí desde una contención cultural significativa. Es también una reificación de lo que dura o permanece gracias al así justificado sacrificio de lo que se olvida o perece. Las escenas de los “cinco incidentes”, cruzadas con los comentarios del arte occidental aparecen igualmente como un vulgar jugueteo neoevolucionista, que parece justificar la violencia que Jack dirige hacia otras personas; una lectura distorsionada de la sobrevivencia de los que se imponen violentamente ante otros como medio de salvación individual. Pero, repito, en la lógica de la ejemplaridad subjetiva, no sirve de mucho reprobear unánimemente estas expresiones, sino intentar comprenderlas en su esfuerzo por construir sentido.

4. El punto anterior nos permite elaborar un breve comentario sobre la trascendencia y la inmortalidad. Jantzen (2004; 2009) hace hincapié en su trabajo que la centralidad de la muerte y la violencia en Occidente ha estado asociada directamente a la salvación individual. Todos los esfuerzos de continuidad posteriores han impulsado una identificación con los pocos salvados y han valorado las obras como producidas individualmente y no como realizaciones colectivas. Jack parece ir tras la trascendencia individual. De hecho, buena parte de su monólogo sobre el arte y su búsqueda por crear algo totalmente novedoso (si bien grotesco) puede leerse en este sentido. Inmortalizarse individualmente. Y aquí la otredad disecada que conforma la casa que llega a construir es la mejor imagen de lo que conlleva la salvación individual. Esta, junto con el aislamiento de Jack, incluso en el tránsito hacia el mundo de los muertos —lo que contrasta incluso con la obra de Dante (2018), donde el protagonista va encontrando personajes conocidos—, da una referencia clara a un tipo de subjetividad trascendental encapsulada en sí misma. Es que es notable que Jack rompa incluso con la compañía de los muertos en su narrativa de sí. A diferencia del infierno dantesco, el de Jack es uno donde no aparecen otros, a excepción de los cegadores que mira momentáneamente y con nostalgia por una ventana. Verge, como hemos visto, no cuenta como otredad externa y es, en todo

caso, un guía. En el último momento de la película su impulso trascendental está marcado incluso por una rebeldía cósmica, al intentar ascender algunos niveles más de los que tenía asignado, pero siempre en clave individual. Incluso Verge desaparece de la escena poco antes de que caiga en el abismo y su imagen se congele en un negativo fotográfico.

5. Llegamos así al último punto de este breve análisis. Jack es un personaje solitario y la película deja entrever que esto es parte de su vida antes de los asesinatos. El aislamiento subjetivo de Jack es, en este sentido, tanto un rasgo biográfico como un aislamiento que parece inducido culturalmente y aquí quiero detenerme un poco. Si recuperamos el supuesto de la crisis cultural, debemos comprender mejor que la ausencia de reconocimiento puede ser parte del malestar de Jack. El personaje parece buscar dicho reconocimiento, aun a través de sus crímenes. Dos ejemplos de la película: (a) el recorte de periodo de Mr. Sophistication en la escena del espejo, donde gestricula y, al parecer, prepara sus gestos para la interacción con otros, es uno de los momentos más evidentes de esta búsqueda; (b) el otro, sin lugar a duda, es el constante dejar pistas o rastros de sus crímenes. Parece ser que el mundo mismo, los otros, no ven o no siguen esas pistas. Jack va y viene a la escena del crimen para recrear sus fotografías, incluso lleva otro cadáver para mejorar la toma. Es como si el mundo mismo estuviera compuesto para que Jack no pudiera ser ubicado o capturado, es decir, reconocido.

Discusión. México y los *Jacks* medianos

En el libro *Los nuevos demonios*, Simona Forti (2014) distingue el paradigma Dostoievski del paradigma de los demonios medianos. El primero implicaría que la noción del mal es radicalmente distinta al bien, que la separación entre la víctima y el verdugo es total y, como vimos con María Pía Lara (2009), que el mal tendría un costado trascendental que sería imposible asir, más allá de delimitar parcialmente su presencia fantasmagórica dentro de aquel que comete acciones atroces. Es la zona de los vi-

llanos malvados, cerrados a sí mismos, en rebeldía ante la creación divina a la manera de algunos personajes de Dostoievski. Sin sustituirlo o suplantarlos, el paradigma de los demonios medianos sería aquel donde el mal y el bien no podrían ser ubicados en una dicotomía clara y, por lo tanto, no estarían asociados a esas grandes construcciones de villanos absolutos, cuyas acciones parecen provenir de un lugar oculto e inescrutable de su interior. Los demonios medianos serían figuras contradictorias y mucho más cotidianas que los grandes victimarios. Estarían en relación con las instituciones y la vida social, sin ser desposeídos completamente de su voluntad o ser considerados como simples efectos de la maquinaria burocrática. Lo que estaría en juego aquí de manera particular es la ausencia de una “atlética del juicio” (Forti, 2014), que permita que el discernimiento aparezca como una práctica social, es decir, espacios de confrontación reflexiva donde los sujetos puedan detenerse a pensar en lo que hacen.

Jack, el personaje de Lars von Trier, entraría en la segunda propuesta paradigmática, la de los demonios medianos. Como ejemplar de este paradigma, sería también un trazo claro que nos ayuda a pensar en los Jacks mexicanos como demonios medianos, que se han multiplicado por el país en los últimos años. Si antes con Lara (2009) sostuvimos que no podemos seguir pensando el mal como trascendental, sino como un elemento central de la libertad humana, tendríamos que preguntarnos ahora por el espacio de confrontación reflexiva que requiere todo acto de libertad para poder ser localizado y adherido. En otras palabras, es fundamental pensar qué espacios son culturalmente habilitados para que las personas puedan detenerse y reflejar en ellos sus propias acciones, ya sea para reconocerse en ellas, ya sea para reapropiarlas y cambiar de rumbo. La libertad no es un acto individual, sino un espacio de reconocimiento cultural que puede estar fallando dramáticamente en el caso mexicano. ¿Cómo se reproduce la violencia en el país? ¿Qué tipo de Jacks medianos han aparecido en la escena pública que, como el personaje de von Trier, parecen estar en la búsqueda de un lugar de reconocimiento sin ningún éxito o con uno solo precario, perverso? Así como Jack se reconoce en Mr. Sophistication y así como deja pistas por todos lados sin ser capturado, así podemos imaginar la existencia de miles de Jacks medianos en México que, lejos de ser figu-

ras del mal absoluto, son personas que no pueden detener su paso y que encuentran dificultad en reconocerse en un otro cultural.

Si insisto en la idea de otro cultural es porque considero que todavía hoy, mayormente, se sigue leyendo la vida de los hombres vinculados a la violencia criminal en México de manera trascendental, ya sea expulsando a estos hombres de la vida institucional, apuntando a una especie de maldad intrínseca a la masculinidad o casi innata en ellos; ya sea psicologizando su biografía y haciendo de ellos una suerte de juguete del destino familiar o nacional. Discutir hoy día la experimentación cultural como alternativa trascendental para cambiar la situación del país me parece urgente. Los Jacks medianos mexicanos son, a mi juicio, el resultado de un estancamiento cultural, de un ensimismamiento peligroso a este nivel que, como en la masculinidad perversa, no puede sino violentar el mundo con ideas individuales, aisladas y preconcebidas. Es la misma imposición al mundo de un proyecto personal que tanto se ha repetido, una y otra vez, cuando el poder se piensa desde el uno y no desde lo múltiple. Es el proyecto de la casa de Jack que arrastra con todos los que sean necesarios para construirla. Es la historia de la salvación individual por sobre la salvación colectiva. Es una trascendencia cuasi religiosa y no una trascendencia cultural.

Esta última nos acerca al punto final a tratar aquí: la trascendencia cultural reactiva la discusión sobre una palabra clave, en disputa abierta desde hace tiempo: la tradición. ¿Qué entendemos por tradición y qué carga afectiva le adherimos en automático? Si, al menos desde la segunda mitad del siglo xx, ha habido una rebelión y una denuncia en contra de la tradición, las dos décadas transcurridas del siglo xxi han tenido que ir reconociendo, de a poco, que los anclajes a la tradición son indispensables, si bien pueden desearse como mucho más flexibles y compatibles con la libertad humana a escala individual. Cada generación rehace a su manera la tradición en la que se reconoce. La tradición no contiene siempre necesariamente los mismos contenidos y se trata más de un ejercicio que de un paquete preconcebido de ideas. No me refiero aquí a la tradición como constituida por ciertos cánones artísticos e institucionales, sino al marco mínimo de reconocimiento que permite construir una narrativa colectiva en torno a la vida humana. Tampoco abogo por un neonacionalismo ram-

plón, en enemistad con la globalización por ser esta laxa e insuficiente para contener lo múltiple. En todo caso, abogo por un espacio de ejercitación (Sloterdijk, 2013) que sea capaz de reactivar el juicio como una “atlética” (Forti, 2014). Asimismo, postular la necesidad de rehacer la tradición apunta a una estabilidad mínima, que permita el reconocimiento en lo trascendente cultural, que facilite la identificación como contención y sentido de pertenencia.

El problema de fondo acá, me parece, vuelve a ser la tensión entre tradición y libertad individual. Reconstruir nuestra posición ante el neoliberalismo pasa forzosamente por revisar los valores liberales asociados a la persona frente al grupo. ¿Es posible rechazar el neoliberalismo sin ajustar los alcances de la libertad individual? ¿Qué tipo de libertad colectiva e individual puede estar en marcha para construir alternativas ante la libertad individual que ha fomentado el neoliberalismo en las últimas décadas? Necesitamos un nuevo balance en los valores que reconocemos como fundamentales para la vida política y, ahí, la tradición juega cada vez un nuevo papel.

Por supuesto, no se trata de desechar todo o comenzar de cero. No es ese el espíritu que anima los trabajos revisados antes, como el de Jantzen (2004; 2009), con quien la idea no es dejar de lado la historia occidental, sino recuperar elementos que han sido descentrados por la violencia y la muerte, es decir, sin reproducir la omnipotencia del tirano, reconocer nuestra participación en un tejido histórico novedoso, que se revisa a sí mismo y que busca nuevas orientaciones, por ejemplo, privilegiando la vida, el nacimiento o la belleza como el motor de la acción humana. La tradición debe ser comprendida no bajo la marca de una herencia indisputable, fatalista, sino como la creación histórica de nuevas prácticas y zonas de ejercitación espiritual colectiva, territorios novedosos para la experiencia cultural que no estén predefinidos de antemano por la violencia o la muerte. Esto es trascender la aparente ingenuidad de la vida, el nacimiento y la belleza y reconocer en ellos zonas de reproducción del conflicto inherente a la política y a la vida colectiva. Pensarlos de igual suerte que la violencia y la muerte es reconocer en ellos espacios de experimentación suficientemente legítimos como para regular las fuerzas siempre excedentes de nuestra corporalidad, aunque sin repetir las violencias conocidas histó-

ricamente para delimitar la subjetividad. En otras palabras, aquí vuelve la discusión sobre la cultura y la construcción de lo humano, aquella discusión que impulsara con fuerza el psicoanálisis freudiano sobre la negociación entre la regulación civilizatoria y la potencia erógena de nuestra materialidad. En esa negociación está la clave para discutir la contención subjetiva de la masculinidad (Bleichmar, 2006), pero no como una fatalidad o una pérdida inevitable, en todo caso se trataría del reconocimiento de un escenario mucho más complejo que la dualidad perder-ganar o placer-displacer. Ahí es donde Jack aparece como un ejemplar de nuestro malestar cultural y donde los muchos Jacks medianos mexicanos se multiplican con su incontinencia subjetiva.

El reconocimiento precario que logra Jack por sus crímenes parece ser una ventana abierta culturalmente. Ahí donde los proyectos individuales son cada vez más en detrimento de los colectivos, las acciones se multiplican y buscan vías de realización marginales, incluso extremas. Jack representa, a nuestro juicio, un caso periférico de la relación entre trascendencia y cultura. Esta ha sido pensada desde Freud (ej. 2021d) como la contraparte de la vida pulsional. Pero es necesario aclarar que no se trata solo de un polo de prohibición o de privación, sino también de uno que domestica y contiene. En otras palabras, la cultura no es solo aquella barrera con la que se chocan los embates pulsionales, sino las fronteras que moldean y delimitan a la subjetividad. La cultura nunca es estática y sus contenidos pueden discutirse, pero en el fondo es la fuente de reconocimiento entre unos y otros, es el medio por el cual lo simbólico concreta su influencia en la conformación subjetiva. En este sentido, los permisos u omisiones culturales forman parte de un campo identificatorio que produce subjetividades. ¿Quiere decir esto que Jack es un simple producto cultural, que su subjetividad y su actuar no dependen de él y, en todo caso, sería una especie de víctima del sistema? No. Justamente el inicio del capítulo fue un llamado a repensar la responsabilidad individual y colectiva ante la violencia. Por supuesto que los crímenes como los de Jack deben pensarse. Pero eso no concluye el asunto. En la falta de respuesta social a las acciones de Jack (y de los muchos Jacks en México) hay omisiones institucionales, pero también una limitada posibilidad de reconocimiento cultural. En esas limitaciones anida la violencia en su vínculo con la trascendencia,

tornándose no solamente en un recurso para tramitar el contacto social, sino también en un vehículo para la inmortalidad.

Por último, es importante volver a la discusión sobre la conciencia histórica de la masculinidad y la violencia hacia las mujeres. La producción de von Trier, hemos sostenido, puede ser leída como un intento de sutura de dicha conciencia, que busca la continuidad imposible de la historia Occidental. Leída como síntoma cultural es un producto que nos permite discutir y debatir nuestro presente y, en este sentido, puede ser un escenario compartido donde las opiniones se encuentren y devengan, en el mejor de los casos, material para nuevos posicionamientos colectivos e individuales en torno al tema. En otras palabras, la obra de von Trier contribuye a la activación de zonas de discusión en torno a un tema fundamental para el presente y que es la violencia en contra de las mujeres. En escenarios como el mexicano, estas zonas son fundamentales para reelaborar culturalmente la posibilidad del juicio. No basta con reconocer el mal que vivimos y oponerle a un bien como aspiración improbable. Antes bien, parece importante reconsiderar a la masculinidad tanto en su opacidad y en sus contradicciones como una vía de afirmación vital y una posibilidad de reconocimiento identitario. Si bien la violencia en contra de las mujeres debe ser denunciada y reprobada en todo momento, la conciencia histórica del mal que los hombres han llevado a cabo en contra de las mujeres sigue un eje temporal distinto y debe ser abierto a la discusión en muchos más espacios. Es ciertamente fundamental el trabajo individual o en pequeños grupos de hombres, nadie disputa eso. No obstante, a este importante trabajo hay que sumarle la construcción de espacios públicos de debate, que alcancen a proponer cuestionamientos relevantes a nuestros márgenes culturales. Hoy día, una vez más, el psicoanálisis tiene un potencial no solamente en el espacio del consultorio, sino en los debates en torno a la cultura. Para México esto es ciertamente una oportunidad que no puede malgastarse. Sin embargo, este debate no puede empezar en otro lado que no sea en el interior mismo de la casa de Jack, de ahí que el título de este capítulo haya empezado con una preposición y no con un artículo.

Referencias

- Alighieri, D. (2018). *La divina comedia*. Alianza.
- Arendt, H. (1992). *Lectures on Kant's political philosophy*. The University of Chicago.
- Arendt, H. (2007). *Responsabilidad y juicio*. Paidós.
- Arendt, H. (2003). *La condición humana*. Paidós.
- Badley, L. (2010). *Lars von Trier*. University of Illinois.
- Björkman, S., y von Krusenstjerna, F. (1997). *Tranceformer. A portrait of Lars von Trier*. Radio (DR), Det Danske Filminstitut, Film I Väst, Memfis Film & Television, Svenska Filminstitutet, Sveriges Television.
- Bleichmar, S. (2006). *Paradojas de la sexualidad masculina*. Paidós.
- Cavareo, A. (2000). *Narrating narratives. Storytelling and selfhood*. Routledge.
- Dussel, E. (1994). *1492. El encubrimiento del otro: Hacia el origen del "mito de la Modernidad"*. Plural / Universidad Mayor de San Andrés.
- Forti, S. (2014). *Los nuevos demonios. Repensar hoy el mal y el poder*. Edhasa.
- Freud, S. (2021a). El Yo y el Ello (1923). En J. Strachey (Ed.), *Sigmund Freud. Obras completas*, vol. 19 (pp. 1-66) (J. L. Etcheverry, Trad.). Amorrortu.
- Freud, S. (2021b). Algunas consecuencias psíquicas de la diferencia anatómica entre los sexos (1925). En J. Strachey (Ed.), *Sigmund Freud. Obras completas*, vol. 19 (pp. 260-276) (J. L. Etcheverry, Trad.). Amorrortu.
- Freud, S. (2021c). Recordar, repetir, reelaborar (Nuevos consejos sobre la técnica del psicoanálisis, II) (1914). En J. Strachey (Ed.), *Sigmund Freud. Obras completas*, vol. 12 (pp. 145-158) (J. L. Etcheverry, Trad.). Amorrortu.
- Freud, S. (2021d). El malestar en la cultura (1930 [1929]). En J. Strachey (Ed.), *Sigmund Freud. Obras completas*, vol. 21 (pp. 57-140) (J. L. Etcheverry, Trad.). Amorrortu.
- Jantzen, G. (2004). *Foundations of violence. Death and the displacement of beauty*, vol. I. Routledge.
- Jantzen, G. (2009). *Violence to eternity. Death and the displacement of beauty*, vol. I. Routledge.
- Laplanche, J., Pontalis, B., y Lagache, D. (2004). *Diccionario de psicoanálisis*. Paidós.
- Lara, M. P. (2009). *Narrar el mal. Una teoría postmetafísica del juicio reflexionante*. Gedisa.
- Mulvey, L. (1989). Visual pleasure and narrative cinema. En *Visual and Other Pleasures* (pp. 14-26). Londres: Palgrave.

Sarlo, B. (2012). *Tiempo pasado: Cultura de la memoria y giro subjetivo: una discusión*. Siglo XXI Editores.

Sloterdijk, P. (2013). *Has de cambiar tu mundo*. Pre-textos.

Stevenson, J. (2005). *Lars von Trier*. Paidós.

Von Trier, L. (Dir.). (2009). *Antichristo* [Película]. Zentropa

Von Trier, L. (Dir.). (2018). *The House that Jack Built* [Película]. Zentropa-Film i Väst.

V. Más allá del deseo, la pasión: cine y perversión

RAÚL MORALES CARRASCO*

DOI: <https://doi.org/10.52501/cc.135.05>

*La imagen arde por el deseo que la anima,
por la intencionalidad que la estructura,
por la enunciación,
e incluso por la urgencia que manifiesta.*

Didi-Huberman

Resumen

El presente escrito tiene por objetivo hacer un análisis a través de las elucidaciones teóricas de Freud y Lacan sobre la perversión en la producción cinematográfica, donde se escenifican actos denominados perversos, subrayando y dando un marco de explicación desde el psicoanálisis a los efectos de dichas imágenes sobre el espectador. Para lo cual es necesario hacer un breve recorrido teórico sobre los aspectos principales de la perversión hasta llegar a la categoría lacaniana del goce, su relación con el deseo y la angustia, ya que de esta manera se busca dar una lectura desde el psicoanálisis no solo a la imagen filmica catalogada de perversa y su diferencia con otros desarrollos filmicos, sino también evidenciar la implicación subjetiva del propio espectador.

Palabras clave: perversión, imagen cinematográfica, pasiones humanas, goce.

El presente escrito pretende acercar al lector a un fenómeno muy particular que logran provocar ciertas imágenes cinematográficas en el espectador, para que estas puedan catalogarse dentro del lenguaje de la perversión. Di-

* Maestro en Psicología clínica por la Universidad Autónoma de Querétaro. Profesor investigador y extensionista de la Universidad Autónoma de Querétaro. ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-4563-9021>

cho fenómeno está referido al goce, por lo que dicho *signo de goce* no reside en la imagen como tal, sino en lo que ella provoca, esta situación coloca al espectador en una complicidad inminente de las pasiones humanas.

Es evidente que el cine puede afectarnos a tal grado de conmover nuestras representaciones morales, éticas y políticas, pues el cine posibilita representar la gloria de nuestros ideales, la violencia contra los diferentes, las diatribas contra los amos, la redención de nuestras esperanzas, las más penosas desventuras comunitarias, los más sublimes anhelos de amor, así como la desdicha por su pérdida. No hay duda de que la imagen cinematográfica tiene un poder convocante de lo que podemos llamar las pasiones humanas. Por esa razón, en muchos análisis en torno al arte cinematográfico es inevitable tomar al deseo como un elemento central. Sin embargo, pasión y deseo son polos distintos en la experiencia humana y, por ende, en la experiencia cinematográfica. En las primeras elucidaciones que Freud realizó acerca del deseo —en lo referente a la primera vivencia de satisfacción y la formación del sueño— introdujo los juegos dialécticos entre los procesos primarios y secundarios para sostener que el deseo se cumple en el campo de la ficción y no en la realidad. De allí que la ficción cinematográfica se instituya como un terreno posible para la realización de las fantasías inconscientes, es decir, un escenario del deseo distinto al del sueño. El teórico cinematográfico Christian Metz —en sus reflexiones sobre la relación entre el cine y el sueño— concluye que:

Si exploramos los oscuros parentescos (plagados de ramificaciones) que hay entre la película y el sueño, nos tropezamos con ese objeto singular y metodológicamente atractivo, con ese monstruo teórico que sería un sueño constituido casi únicamente por la elaboración secundaria, un sueño donde el proceso primario solo desempeñará un papel furtivo e intermitente, un papel de abridor de brechas, un papel de fugitivo, un sueño en suma que sería como la vida misma. (Metz, 2001, p. 122)

Aunque de manera furtiva, en el cine hay una participación del proceso que impulsa a la satisfacción del deseo, el cual no le impide aparecer con todos los efectos de su pretendida presencia. Dicho en términos muy concretos: es una vía posible para la distensión psíquica de las pulsiones,

por lo cual, ver/mirar cine es una manera en la que las mociones pulsionales libidinales y agresivas pueden encontrar cierta satisfacción. ¿Acaso las películas acerca de una posible destrucción del planeta no satisfacen en modo alguno nuestro deseo de muerte y destrucción? De hecho, la filmografía de Quentin Tarantino es en parte famosa por llevar al espectador a un estado de tensión (deseo) cuyo clímax es alcanzado en escenas de realización de venganza y redención. Del mismo modo las épicas películas de amor donde los protagonistas logran al final permanecer juntos después de sortear grandes dificultades y, de esta manera, escenifican una fantasía casi universal de origen muy primario: la permanencia del objeto de amor, la cual puede incluso trascender la muerte, como sucede en *Ghost: la sombra del amor*, de Jerry Zucker (1990), cuya narrativa convirtió este filme en un gran referente del cine romántico de la cultura pop en Occidente.

¿Pero de qué modo la imagen cinematográfica logra este efecto? Freud (2003a) en *Tres ensayos de teoría sexual* nos ofrece una elucidación fundamental con respecto a la pulsión escópica, ahí nos dice que: “[l]a impresión óptica sigue siendo el camino más frecuente por el cual se despierta la excitación libidinosa” (p. 142). Es la pulsión escópica la que fundamentalmente participa en la práctica cinematográfica, situada por el costado del deseo en la carencia y en el orden de lo imaginario. Para dimensionar este argumento es necesario hacer un recorrido por algunas aristas de la teoría psicoanalítica.

La pulsión, lo escópico y la mirada en la perversión

Es bien sabido que Freud desde 1905 en sus *Tres ensayos de teoría sexual* tiene una necesidad indispensable de elucidar de manera puntual el papel de la sexualidad en la vida de los seres humanos. Esta inquietud nace a partir de su preocupación por entender las afecciones neuróticas, pues la mayoría de los conflictos de sus pacientes estaban relacionados de manera directa con vivencias sexuales, sobre todo en la primera infancia. Es interesante la estructura del texto, ya que antes de abordar la sexualidad infantil Freud interpela — en el primer ensayo titulado “Las aberraciones sexuales” — la sexualidad normativa, es decir, que la pulsión sexual esté dirigida

a un objeto (el cual sería una persona del sexo opuesto) y cuya meta coloca el coito al servicio de la reproducción. Es a partir de aquellas prácticas que representan desviaciones con respecto al objeto y la meta sexual que Freud nos va a mostrar una dimensión de la sexualidad humana de importancia capital para entender la estructuración subjetiva y su relación con el deseo. De hecho, una de las repercusiones más importantes de ese ensayo hasta nuestra época radica en señalar que la norma sexual es una impostura y, por lo tanto, la sexualidad no se puede abordar como un hecho natural, sino pulsional.

Uno de los puntos de apoyo más importantes del citado ensayo se puede ubicar en lo que en aquel tiempo era catalogado como inversión¹ (homosexualidad), especialmente en la inversión ocasional, es decir, personas que tienen prácticas sexuales con personas de su mismo sexo de manera contingente y por lo cual no pueden ser consideradas homosexuales. Este punto es uno de los más relevantes, pues así Freud hizo visible la labilidad pulsional, es decir, que la pulsión es inestable con respecto al objeto porque, bajo ciertas circunstancias, puede desplazarse con facilidad. De manera general, el hecho de que la pulsión sea lábil con respecto al objeto es una de las principales tesis del primer ensayo:

[...] la experiencia recogida con los casos considerados anormales nos enseña que entre pulsión sexual y objeto sexual no hay sino una soldadura [...]. Probablemente la pulsión sexual es al comienzo independiente de su objeto, y tampoco debe su génesis a los encantos de este. (Freud, 2003a, p. 134)

Que la pulsión no mantenga con el objeto una relación estable y fuerte señala que esta puede satisfacerse al margen de su objeto y, ante todo, es capaz de prescindir de él. Fue el mismo Freud (2003b) quien postuló: “La meta (*ziel*) de una pulsión es en todos los casos la satisfacción que solo puede alcanzarse cancelando el estado de estimulación en la fuente de la pulsión” (p. 118), es decir, la meta es la satisfacción misma. Por esa razón, todas las transgresiones anatómicas, sustituciones del objeto sexual y to-

¹ Cabe mencionar que es Krafft-Ebing, en su tratado *Psychopathia sexualis*, quien otorga al término *homosexual* —como subcategoría perversa— ciudadanía médica y científica, sustituyendo con este los términos *uranista* e *invertido*.

das las prácticas distintas a la unión de los genitales (entre ellas el mirar, la escoptofilia) pueden cumplir con el papel de lograr la satisfacción pulsional.

En esencia, Freud nos señala que la pulsión no tiene objeto o, por lo menos, no un objeto en la realidad que finalmente pueda satisfacerla, dado que siempre encuentra sustitutos parciales incapaces de colmar su carencia fundamental. Lo anterior provoca que la insatisfacción sea persistente e incluso que, después de una supuesta satisfacción, la pulsión renazca otra vez de manera continua. A este movimiento constante de la pulsión Freud lo denominaba deseo. La pulsión quiere colmar la carencia, pero —pese a los actos de satisfacción—, permanece como deseo, pues el único objeto que sería adecuado para esta persiste en lo imaginario: un objeto perdido (en tanto que es inexistente) y fuente de deseo. Es por esa razón que la pulsión escópica, la más enigmática de todas, encontraría objetos un poco más adecuados en la irrealidad de la imagen cinematográfica. Por todo lo anterior, no cabe duda de que el cine es un escenario de realización del deseo a nivel de lo imaginario y la fantasía inconsciente y, por lo mismo, no está de más que el espectador se interrogue sobre las imágenes fílmicas que consume, por el tipo de género, la narrativa, la estética, etc., pues es indudable que se vinculan a su propia subjetividad y, por ende, a su deseo inconsciente. No obstante, no se puede dejar de lado el poderoso factor sorpresa de la imagen fílmica, ese momento inesperado para quien mira una súbita imagen que logra convocar o reanimar representaciones y huellas mnémicas inconscientes. Prueba de lo anterior es cuando la imagen cinematográfica sirvió como material de un sueño inmediato, en tanto que provoca la aparición de una pequeña acción sintomática o la manifestación de cierto nivel de angustia. Es verdad que buscamos mirar ciertas escenas de manera repetitiva para articular algo de nuestro deseo, pero no siempre lo buscado es lo encontrado. No percibimos a voluntad, aunque la voluntad de percibir nos coloque en una sala de cine.

El famoso historiador del arte Didi-Huberman (2018) ha señalado que: “El gran error es pensar que solo se mira con los ojos. Se mira con todo el cuerpo y, en segundo lugar, con el lenguaje”. Si miramos con el lenguaje, es obvio que miramos con el inconsciente. Es por esta razón que la imagen fílmica, además de satisfacer parcialmente el deseo, puede implan-

tar representaciones perversas. De hecho, hay una mayor facilidad para la perversión en este terreno, pues una parte fundamental de lo que Lacan (2010a) considera la estructura perversa se juega en el terreno de la mirada. En uno de sus primeros seminarios mencionó que: “[...] si la teoría analítica calificó de perverso polimorfo al niño es porque la perversión supone la dimensión de la intersubjetividad imaginaria” (p. 317). Esa doble mirada implica un tercer término que —aunque no esté explícitamente presente— está implícito en la mirada, “[...] puesto que la perversión se sitúa en el límite del registro del reconocimiento [...] es una experiencia que puede profundizar lo que puede llamarse, en su sentido pleno, la pasión humana” (p. 317).

Freud y la pasión perversa

Pasión y no deseo, tal vez esta premisa es la que podría plantear diferencias fundamentales entre la neurosis y la perversión, especialmente si se considera que la producción cinematográfica abre la posibilidad de pensar el cine, no solamente como un escenario del deseo, sino también de la pasión. Para comenzar a situar la experiencia de la pasión, tomemos un punto problemático en los *Tres ensayos de teoría sexual*, donde Freud establece la diferencia entre lo normal y lo patológico al señalar que: “Si la perversión [...] suplanta y sustituye a lo normal en todas las circunstancias, consideramos legítimo casi siempre juzgarla como un síntoma patológico; vemos este último, por tanto, en la exclusividad y en la fijación de la perversión” (Freud, 2003a, p. 147). De lo anterior, nos podemos interrogar: ¿cuáles son las circunstancias de lo normal? Cabe mencionar que en la obra freudiana no hay una diferenciación muy clara entre neurosis y normalidad, pues muchas veces da a entender que la neurosis es un estado perturbado de lo que podría considerarse normal. Por eso, es legítimo considerar en la afirmación freudiana a la normalidad como neurosis. Entonces, si seguimos esta idea, la satisfacción de la pulsión es distinta o tendría una configuración particular para el caso de la perversión o de la neurosis; sin embargo, ¿es realmente la perversión solo el carácter exclusivo de una satisfacción que se desvía de la norma (neurosis) o hay algo más

que entender allí? En sus observaciones sobre el papel de la pulsión en la perversión, Freud menciona que esta tiene el valor de una idealización mientras que en la neurosis encuentra dificultades en su dominación, aunque se le desautorice mediante la represión. Por esta razón, lo sorprendente en la práctica perversa considerada patológica es la entrega del sujeto a esa satisfacción sin miramientos, sin rodeos, apasionadamente, cueste lo que cueste; por lo que, más allá de entender la perversión como la exclusividad de cierta práctica perversa, hay que considerar en primer plano la pasión con la que se entrega (fijación). Sin embargo, la perversión no solo pertenece al ámbito patológico. El mismo Freud (2003a) reconocía que “[...] en ninguna persona sana faltaría algún complemento de la meta sexual normal que podría llamarse perverso” (p. 146). Que la perversión aparezca de manera tan generalizada obedece, en términos freudianos, a que las raíces de la pulsión sexual, raíces consideradas perversas, son innatas en todos los seres humanos. De hecho, Freud (2003a) consideró que los síntomas en la neurosis “[...] constituyen la expresión convertida de pulsiones que se designarían perversas [...] se forman en parte a expensas de una sexualidad anormal; la neurosis es, por así decir, el negativo de la perversión” (p. 150).

En la actualidad, al potencializarse el fenómeno de extimidad —a través del desarrollo de tecnologías de la información en diversas plataformas— se ha puesto en evidencia que las y los humanos sostienen una gran pluralidad de prácticas perversas de manera más común de lo que solía pensarse, las cuales se pueden reconocer tanto en redes sociales populares como TikTok o Instagram, en chats como Telegram, videochats como Omegle y Tynychat, hasta aplicaciones de citas y encuentros como Tinder y Grindr, por mencionar solo algunas. Los sujetos muestran sus parafilias, sus rarezas, sus ganas, se agrupan, se convocan, se contactan, se contratan, etc. Pues es allí, en la vida *online*, donde podemos encontrar —como diría Norma Mogrovejo— “muchos amores que ahora se atrevieron a decir su nombre” y lograron una visibilidad inesperada que permitió una mayor representatividad en distintos productos culturales (de los cuales, el cine uno de los más importantes). Desde las prácticas más leves hasta las más enojosas, estas han encontrado una mayor visibilidad y representatividad y tienen efectos importantes tanto en el espectador ufano como en el furti-

vo y el fortuito, pues no hay quien no se sienta convocado o afectado por la visión de dichas prácticas perversas. Por esta razón, insistimos en que el cine no puede solo ser considerado un escenario del deseo, sino también de la pasión perversa.

Habíamos mencionado que Freud en 1905 encuentra los fundamentos de la sexualidad humana en la sexualidad infantil, la cual es esencialmente perversa, autoerótica y polimorfa. Es precisamente en la infancia donde no hay una determinación del objeto sexual y, por lo tanto, la meta versa en esencia sobre la pura y llana satisfacción. Podemos decir que el infante no busca primariamente un objeto, sino una vivencia porque del objeto perdido no quedan sino sus marcas, no las del objeto en sí, sino las de lo vivido con él: la satisfacción. Esta sexualidad perversa y polimorfa de la infancia se desarrolla hasta un punto en el que —según Freud— se van a configurar tanto las neurosis como la perversión. En el texto “Pegan a un niño: contribución al conocimiento de la génesis de las perversiones” se ofrece la siguiente observación:

La perversión ya no se encuentra más aislada en la vida sexual del niño, sino que es acogida dentro de la trama de los procesos de desarrollo [...] surge en el complejo de Edipo [...] y permanece como secuela de él, como heredera de su carga libidinosa [...] La constitución sexual anormal ha mostrado en definitiva su poderío esforzando al complejo de Edipo en una dirección determinada y compeliéndolo a un fenómeno residual inhabitual. (Freud, 2003c, p. 189)

Cabe destacar que para el psicoanálisis el complejo de Edipo es un punto clave para la subjetivación, por lo que la observación anterior establece necesariamente una diferencia sustancial entre la disposición perversa y polimorfa del niño y la perversión propiamente dicha, la cual, aunque encuentre su fundamento en la sexualidad infantil, su formación depende de las constelaciones edípicas:

Como es sabido, la perversión infantil puede convertirse en el fundamento para el despliegue de una perversión de igual sentido que subsista toda la vida y consuma toda la sexualidad de la persona o ser interrumpida y con-

servarse en el trasfondo de un desarrollo sexual normal al que en lo sucesivo, empero, sustraerá siempre cierto monto de energía. (Freud, 2003c, p. 189)

Lo esencial en estas afirmaciones freudianas versa sobre el poderío de la perversión, pues esta esfuerza al complejo de Edipo en otra dirección y, justamente, esa dirección es el polo de la pasión. Aunque el complejo de Edipo está dirigido al polo del deseo, este conserva la posibilidad de ser direccionado a su fundamento pasional, en un trasfondo más primordial, más originario y más primario.

¿Pero cuál es la clave, la esencia de esa otra dirección distinta al deseo neurótico? Un primer acercamiento para dar respuesta a esta interrogante la encontramos en el texto freudiano sobre el fetichismo. Ahí, se introduce el mecanismo de la desmentida (*Verleugnung*), el cual es el modo de defensa que Freud observó de manera particular en esta perversión; dicha defensa aparece frente a una de las problemáticas más importantes que se desprenden del complejo de Edipo: la angustia de castración. La desmentida es la manera en la cual el perverso fetichista se las arreglará frente al problema de la castración e implica un compromiso entre la percepción indeseada (castración) y el deseo contrario (no castración). El fetiche, según Freud (2003c), “[...] perdura como el signo del triunfo sobre la amenaza de castración y de la protección contra ella” (p. 149). Un señalamiento sustancial —el cual se desprende de este mecanismo— es la actitud biescindida que el perverso fetichista mantiene frente al problema de la castración y que marca su diferencia radical con las neurosis y las psicosis. De hecho, en 1924 Freud ya había hecho una puntuación de suma importancia al señalar que tanto la neurosis como la psicosis corresponden a un malogro de la función del yo y, además, que existía un nuevo campo de investigación sobre las circunstancias y los medios en los que el yo podría salir airoso y sin enfermar:

[...] el yo tendría la posibilidad de evitar la ruptura hacia cualquiera de los lados deformándose así mismo, consintiendo menoscabos a su unicidad y eventualmente segmentándose y partiéndose. Las inconsecuencias, extravagancias y locuras de los hombres aparecen así bajo una luz semejante a la de

sus perversiones sexuales; en efecto: aceptándolas, ellos se ahorran represiones. (Freud, 2003e, p. 158)

Básicamente, Freud ve en la desmentida una alternativa del yo frente al conflicto psíquico para que no sofoque el deseo proveniente del ello (neurosis), ni rompa su lazo con la realidad (psicosis); es decir, la actitud biescindida que se observa en la perversión sería una alternativa mejor lograda por el yo.

Cabe destacar que esta actitud biescindida tiene por objeto, tal como lo muestra el fetichismo, resolver el problema de la castración y, por lo tanto, ahí radica la esencia de la perversión: el perverso sabe de la castración, pero la restituye. La esencia, la fuerza, la intención restitutiva es lo que ha de buscarse en el poder de la perversión. Es este el poderío de la perversión que esfuerza al complejo de Edipo en otra dirección. De esta manera —y a partir de las ideas desarrolladas hasta este momento— podemos decir que la esencia restitutiva empuja al perverso a la necesidad de mostrar, escenificar y personificar que no hay castración, puesto que la castración es prohibitiva de esa satisfacción/pasión primordial (prohibición que encuentra su correlato en las cuatro prohibiciones fundamentales que sostienen toda cultura humana: el incesto, el canibalismo, el parricidio y el asesinato). Lo que prohíbe la castración no es el deseo, pues este toma su fuerza después de la prohibición, lo que prohíbe es eso que hemos denominado como la pasión humana. En este sentido, la escena y la escenificación perversas en el cine no son una realización del deseo, son escenas restitutivas de una vivencia antes de pensar siquiera en su prohibición. Esta reflexión nos permite introducir la pertinencia de la noción de goce, la cual desarrollaremos más adelante.

Lacan y la esencia restitutiva de la perversión

Habíamos mencionado con anterioridad que la producción cinematográfica estaba supeditada a la carencia y al orden de lo imaginario y, por lo tanto, podemos entender que dicha producción restituye esa carencia (efecto de la castración) en el orden de lo imaginario. Por esta razón —para pro-

fundizar más en el tema— tenemos que considerar las elaboraciones teóricas que hace Jacques Lacan sobre la perversión.

De manera general, se puede decir que Lacan da cierta continuidad a las reflexiones freudianas. En su primera elaboración de la perversión la ubica —al igual que Freud— en una problemática relativa al complejo de Edipo, pues este es un momento importante para la estructuración subjetiva. Neurosis, psicosis y perversión se estructuran en este punto central para Lacan. Por lo anterior, tenemos que hacer una referencia obligada a los tres tiempos del Edipo que plantea el psicoanalista francés. Cabe resaltar que, en este momento de la teorización lacaniana, el objeto fundamental que mueve el deseo está referido al falo y, por eso, en el Edipo será el falo un elemento central a considerar en tanto configura el deseo humano como deseo del otro-Otro.

Para Lacan, en el primer tiempo del Edipo, la madre está posicionada como aquella que dicta la ley a través de su deseo. ¿Qué es lo que desea la madre?, ¿cuál es el objeto del deseo de la madre? Es el falo, en tanto objeto imaginario, que sirve al niño como elemento identificatorio. Lacan (2010b) dice: “Lo que busca el niño es hacerse deseo de deseo poder satisfacer el deseo de la madre, es decir *to be or not to be*, el objeto de deseo de la madre”. Este tiempo del Edipo gira en torno a la dialéctica del ser: ser o no ser el falo. Aquí se produce de manera imaginaria una unidad narcisista Madre fálica-Niño falo en la que cada uno de los integrantes posibilita la ilusión del otro. Sin embargo, esta dialéctica del ser implica una oscilación que convoca al mismo tiempo la dimensión de la castración y anuncia el segundo tiempo del Edipo. De esta manera, pasa de la dialéctica del ser a la dialéctica del tener: tener o no tener el falo.

El segundo tiempo del Edipo está marcado por la entrada del padre. En términos lacanianos, el padre es aquel que interviene como privador en un doble sentido: en tanto que va a privar al niño del objeto de su deseo y en tanto priva a la madre del objeto fálico. Esto ocurre a la entrada del segundo tiempo del Edipo y en este sentido Lacan (2010b) señala que el niño percibe que: “[...] la madre es dependiente de un objeto que ya no es simplemente el objeto de su deseo, sino un objeto que el Otro tiene o no tiene” (p. 197), es decir, la madre remite a una ley que no es la suya, la cual es la de un Otro que posee soberanamente el objeto de su deseo. Asimis-

mo: “El padre se afirma en su presencia privadora, en tanto que es quien soporta la ley, y esto ya no se produce de una forma velada, sino de una forma mediada por la madre, que es quien lo establece como quien le dicta la ley” (Lacan, 2010b, p. 200). Aquí es donde se introduce la privación de la madre, privación que el niño vive imaginariamente como si el padre le quitara ese objeto a la madre y la dejara en posesión de la ausencia de algo. Esto significa la castración de la madre y se produce al mismo tiempo que la identificación del niño con respecto al objeto fálico.

La castración simbólica del segundo tiempo culmina con el reconocimiento de la falta en la madre. Ahora, el padre es portador del falo, quien lo tiene, pero no lo es y, a su vez, depende de una ley exterior. En este sentido, el falo se encuentra por fuera del padre, en la cultura; esto quiere decir que la ley simbólica de la castración está por encima de todos los implicados en el complejo de Edipo, pues el falo —en tanto es simbólico— castra a todos, es un orden exterior que va más allá de la voluntad de un individuo. Para Lacan el prototipo de la ley simbólica es —precisamente— la ley de la prohibición del incesto (del goce). El tercer tiempo del Edipo está marcado por la dialéctica del tener: la madre lo desea de parte de quien lo posee y el niño lo codicia allí donde se encuentra, dando así paso al juego de las identificaciones.

En tercer lugar, el padre se revela en tanto que él tiene. Es la salida del complejo de Edipo. Dicha salida es favorable si la identificación con el padre se produce en este tercer tiempo, en el que interviene como quien lo tiene. Esta identificación se llama Ideal del yo” (Lacan 2010, p. 200).

De este modo, hay una coincidencia de Lacan con Freud al pensar la salida del Edipo vía la identificación con el padre. De manera muy puntual, se puede afirmar que pasar de la dialéctica del ser a la del tener da cuenta de una operación fundamental, la cual Lacan llama la instauración de la metáfora paterna y cuyos efectos importantes son la represión originaria y el acceso al lenguaje (orden simbólico); también implica la regulación de los intercambios sexuales y, por ende, el reconocimiento de la diferencia sexual, elementos cuya discusión actual merece toda nuestra atención.

Esta primera elaboración que hace Lacan sobre la perversión es conocida como la elaboración por la vertiente del falo; sin embargo, es necesario señalar que esta problemática en torno al falo se va a jugar en el registro imaginario, ya que “La dimensión imaginaria se muestra pues predominante siempre que se trata de una perversión” (Lacan, 2018, p. 122) y, específicamente, en las identificaciones imaginarias que son puestas en escena. Es importante resaltar lo siguiente: para Lacan en la práctica perversa se escenifica una cosa y se hace alusión a otra mientras el fetichismo muestra esta situación de manera fundamental.

De la misma manera que lo plantea Freud, el fetichismo va a ser una salida posible frente al problema de la castración materna (situación que se hace evidente en el segundo tiempo del Edipo). Lo que hará el fetichista será recubrir la castración, poner un velo. Pero ¿por qué es necesario poner ese velo? Porque, frente al horror que produce la visión de la castración materna, la función del velo posibilita algo intermedio entre el sujeto y su madre (en tanto castrada), es decir, allí donde no se puede ver nada, se constituye un objeto (restitución), se piensa que puede haber (o no) un objeto allí donde no hay nada (la falta).

Aquí surge lo que convierte a la falta en una figura, el fetiche que puede ser el soporte ofrecido a algo cuyo nombre le viene precisamente de ahí, el deseo, pero el deseo como perverso, sobre el velo es donde el fetiche dibuja lo que falta más allá del objeto. (Lacan, 2018, p. 167)

Para Lacan (1956-1957), la perversión, en este punto de su teorización, va a corresponder al momento del Edipo donde el niño se identifica con el falo (elemento que regula el deseo de la madre). Específicamente, a una detención de la historia en su dimensión imaginaria; particularmente, en las identificaciones primordiales. El fetichista tratará de mantener de manera imaginaria la unidad Madre fálica-Niño falo, lo cual equivale a continuar en la empresa de hacerse deseo de deseo, de mantener la identidad con el objeto de deseo o, más bien, con una entidad de no carencia.

Dado que es propio de las relaciones imaginarias ser siempre perfectamente recíprocas, por tratarse de relaciones en espejo, previsiblemente vemos apa-

recer de vez en cuando en el fetichista la posición no de identificación con la madre, sino de identificación con el objeto. (Lacan 2018, p. 88)

En pocas palabras, para Lacan (2018) la perversión es una carencia funcional en el segundo tiempo del Edipo, pues —como se había señalado— el perverso trata de permanecer en la identificación fálica, lo cual representa en la teoría lacaniana una imposibilidad en el desarrollo del ideal del yo, una perturbación de la diferencia sexual y de la ley simbólica.

En esta primera elaboración de Lacan sobre la perversión es importante destacar que el perverso restituye por la vía imaginaria aquello que le falta al Otro, y la manera en que lo hace es a través de la puesta en escena, es decir, la mostración imaginaria de aquello que supuestamente puede colmar la falta en el Otro. Por esta razón, Lacan señala que la perversión es el descenso y la fijación por la vía del velo al plano imaginario de un elemento (falo), el cual tiene que figurar como simbólico en la prolongación de la historia del sujeto. De manera más específica se entiende que: “[...] el fetiche es de alguna forma imagen, e imagen proyectada, es porque tal imagen es solo el punto límite entre la historia, como algo que tiene una continuación, y el momento en que se interrumpe” (Lacan, 2018, p. 160). Entonces, la única vía posible para la restitución del objeto que impide el advenimiento de la falta es proyectar en una escena ilusoria de ese objeto de deseo; de hecho, si se le puede restituir de manera imaginaria es porque el sujeto, previo a todo intento de restitución, ya había dado cuenta de la falta del objeto, de su pérdida.

Es por ello que la imagen cinematográfica, al pertenecer al orden de lo imaginario, puede ofrecer esta función de velo necesaria en la perversión. La pantalla se convierte en el velo donde se dibujan y proyectan las figuras de la perversión: las escenas que se califican de perversas muestran el performance del perverso. El cine es sin duda un escenario restitutivo en este sentido; sin embargo, eso no es lo importante, no es tanto que en la pantalla se puedan proyectar las escenas restitutivas de la castración (escenas donde no hay prohibición de las pasiones originarias de la humanidad), lo importante —como ya se había señalado— es que el perverso muestra una cosa y señala otra, pues lo esencial no es lo que la escena muestra (el objeto de deseo) sino lo que señala, es decir, la nada, lo que falta (la carencia).

Esto último, podemos suponer, es el motor de la pasión perversa y, por esa razón, se puede pensar que las escenas perversas en el cine apuntan a un más allá de la pantalla en la que se proyectan.

Dicho lo anterior, el presente análisis no puede quedarse en la lectura del deseo proyectado en la pantalla, pues de esta manera solo podríamos hacer un ejercicio de psicoanálisis aplicado, es decir, se aplicaría a algún filme la teoría psicoanalítica para tratar de interpretar aquello que intenta hacerse reconocer del deseo inconsciente en la producción cinematográfica de algún autor determinado. Por esta razón, en nuestro análisis tenemos que integrar un elemento más para entender ese más allá: el público espectador. En la estructura del cine el espectador tiene un papel muy importante, pues necesita de su participación, de su implicación en la posición en la que se encuentra; en el cine el otro-Otro cuenta y en el cine perverso tiene un papel fundamental.

Lacan y el goce como pasión fundamental en la perversión

Para articular de manera más puntual el presente análisis sobre el cine y su relación con la perversión es necesario introducir la segunda elaboración que Lacan hace de las perversiones. En esta teorización, ya no es el falo el elemento clave, sino el objeto “a”. Para dar contexto a esta elaboración, antes es necesario introducirnos al campo del goce. Después de trabajar en torno al deseo, la alienación y el significante, Lacan anuncia que “[...] la originalidad de la condición del deseo del hombre, se implica en otra dimensión diferente, en otro polo contrapuesto al deseo, que es el goce” (Lacan en Braunstein, 2015, p. 18). Es importante señalar que el concepto de goce no es el del deseo ni el del placer y, además, es algo subjetivo, particular e imposible de compartir.

Lo que yo llamo goce en el sentido en el que el cuerpo se experimenta es siempre del orden de la tensión, del forzamiento, del gasto, incluso de la hazaña. Indiscutiblemente, hay goce en el nivel en el que empieza a aparecer el dolor, y sabemos que es solo en este nivel del dolor que puede experimentar-

se toda una dimensión del organismo que de otro modo permanece velada. (Lacan, 1985, p. 95)

Lacan parte de la idea de un cuerpo originariamente gozante y el cual, en su entrada en el lenguaje, pierde esa dimensión e intenta recuperarla en su articulación en relación con el significante y el deseo. Es indispensable señalar que la ley simbólica de la castración está fundada en la prohibición del goce, lo cual hace que este no solo quede desplazado de la articulación significante, sino que sea inaceptable en sus presentaciones e intolerable en sus manifestaciones. Es por ello que el goce no puede ser abordado sino a través de su pérdida. En este sentido, para Lacan las neurosis plantean un modo de separación del goce y lo muestra a través del matema del fantasma ($\$ \langle \rangle a$). En la neurosis, el objeto que recubre la nada está a nivel de lo imaginario, relacionado con la imagen, vinculado a cierta complementariedad narcisista del sujeto con el objeto. “El sujeto neurótico ha perdido el objeto y tiende a suponer que lo hallará en el campo del Otro, y es por eso que va a demandarlo” (Muñoz, 2008).

Este señalamiento de la neurosis permite entender por qué en el cine se proyecta el objeto de deseo “neurótico” también a nivel de lo imaginario. Sin embargo, la lógica de ese deseo dista mucho de lo que representa la escena perversa por dos situaciones particulares. Primero, el matema del fantasma en la neurosis sostiene los síntomas o, dicho de otra manera, el neurótico acentúa la función de su fantasma como soporte de su deseo y solo puede sostenerse frente a él como sujeto deseante. La segunda situación, en términos muy generales, consiste en que el neurótico se satisface en las fantasías y, por ello, gran parte de la producción cinematográfica corresponde a escenas de realización de los deseos insatisfechos e imposibles de la neurosis. Existe una gran lista en la historia del cine de películas cuya narrativa son imágenes relativas al heroísmo, el poder, la completud, la plenitud. en suma, de personajes que pueden superar grandes adversidades, frustraciones y fracasos de todos los tipos y en diversas situaciones humanas. Por esta cuestión, señalamos en un primer momento que el cine es un escenario de la realización del deseo. No obstante, cuando se trata de la perversión, el cine tiene que convertirse en un escenario del goce, pues es en esta dimensión donde se pone en juego la pasión perversa.

De acuerdo con Lacan, el neurótico se protege de encontrarse frente a un goce absoluto, incluso experimentado en su propio cuerpo. Por ese motivo Lacan sugiere en muchos lugares que el fantasma neurótico es una defensa frente al goce del Otro. Lo importante en el matema del fantasma es que “a” representa ese goce perdido, esos objetos de la pulsión, ese objeto que causa el deseo, el objeto con el cual el Otro puede gozar, pero, ante todo, representa la pérdida, la falta.

Ahora, con estos elementos centrales, se puede abordar la segunda elaboración lacaniana de las perversiones, para lo cual es necesario citar el texto “Kant con Sade” donde Lacan revela una proximidad inesperada entre el filósofo prusiano y el escritor francés, pues el mundo sadiano puede ser entendido como una aplicación de la máxima kantiana: “Obra de tal modo que la máxima de tu voluntad siempre pueda valer al mismo tiempo como principio de una legislación universal” (Kant, 2002). A través de esta máxima Kant trata de llevar la universalidad de los enunciados matemáticos al terreno de la ética, de allí que el imperativo categórico pretenda tener una validez universal y, por ende, desprenderse así de todo objeto patológico. Es decir, se trata de una moral que no depende de las pasiones ni de la subjetividad, sino de la racionalidad. “La ley moral no es otra cosa que esa escisión del sujeto que se opera por toda intervención del significante” (Lacan, 2011, p. 732).

Sin embargo, Lacan piensa el mundo sadiano como una realización posible del mundo gobernado por Kant, pues el imperativo categórico puede ser una voluntad que apunte al goce o estar gobernado por un principio de goce (más allá del principio de placer, del bien y de la belleza). En este sentido, el perverso, según Lacan, es aquel quien impone una voluntad de goce que erige como ley: (obra de tal modo que maximices tu goce), lo cual revela que en la estructura perversa la voluntad de goce actúa en el lugar del deseo e implica la inversión del matema del fantasma ($a \leftrightarrow \$$). Cabe destacar que esta inversión del matema es una manera en la cual Lacan muestra el aforismo freudiano “las neurosis son el negativo de la perversión”. Mientras en la neurosis el matema del fantasma sirve de sostén de los síntomas, en el caso de la perversión, en el fantasma se escenifica, se actúa, es decir, el sujeto perverso se encarga de demostrar que no hay falta, quien goza es el Otro. Esto implica que la posición del perverso en el fan-

tasma está en el lugar de “a”, es decir, en su acto hace objeto de goce del Otro. De esta manera, todas las escenificaciones de la perversión son demostraciones de que la castración (prohibitiva del goce) se puede corregir, pero su acto tiene que cumplir una condición, la cual es producir la sensación de división, la apertura, la hiancia del otro lado de su fantasma (a <> \$).

Visto de esta manera, es muy claro que el perverso es un ilusionista y se pone a trabajar en ello, pues llevado por una voluntad de goce se vuelve instrumento del goce del Otro y ejecuta su acto. Llegado a este punto, es notable cómo la perversión continúa teniendo su esencia restitutiva imaginaria, solo que ya no se trata de restituir el falo al Otro, sino de restituir el goce al Otro; su causa es volverse instrumento, hacerse objeto “a” plus de goce para lograr esa tarea. Pero para ello, como se había mencionado, hay una condición que es al mismo tiempo un elemento indicativo cuando se cumple esa tarea. Por ello, Lacan (2007) subrayó que: “El perverso cree, que lo que busca es el goce del Otro, y precisamente porque lo cree no es esto lo que busca. Lo que se le escapa [...] es que busca la angustia del Otro” (p. 166). “Lo que se busca es, en el Otro, la respuesta a esa caída esencial del sujeto en su miseria final y dicha respuesta es la angustia” (p. 178). El perverso busca producir en su *partenaire* la sensación de división, es decir, la angustia le indica que pudo ubicarse como el objeto “a” plus de goce frente a su compañero, lo cual logra sincrónicamente la puesta en escena del paraíso perdido y hace presente de manera ilusoria eso que en esencia debería faltar; por esta razón se afirma que la angustia es la falta de la falta.

Aquí se abre una cuestión fundamental: la necesidad del otro-Otro en la perversión, pues es este quien va a validar la actuación perversa con el desprendimiento de la angustia. En este sentido, el espectador frente a la mostración de una escena perversa se hará cómplice del goce al experimentar angustia.

El cine perverso es el cine de las pasiones humanas

Haber hecho este recorrido nos permite afirmar que la imagen cinematográfica tiene el poder de convocar la pasión humana (entendida esta en un polo contrapuesto al deseo). La pasión, al igual que el deseo, se realiza en

un campo ficcional, por esa razón el cine posibilita su aparición y, aunque de manera furtiva, puede estructurar escenas del orden de la pasión catalogadas comúnmente como perversas.

Como habíamos mencionado, la pulsión carece de objeto real (pues su objeto es el objeto perdido) y el único objeto adecuado para ella solo puede persistir en lo imaginario, por esta razón la pulsión escópica —al mantener por su naturaleza una distancia con respecto al objeto— hace que el objeto proyectado en la pantalla de cine resulte enigmáticamente más adecuado bajo ciertas circunstancias. Es por ello que consideramos que el plano imaginario en el que se desarrolla la producción cinematográfica posibilita la aparición del objeto, pero siguiendo nuestro argumento, existen imágenes cinematográficas que distan de producir la sensación de satisfacción, más bien ellas producen cierto nivel de angustia. Y es porque el espectador logra reconocer que lo que es puesto en escena no tiene nada que ver con su satisfacción, sino precisamente con aquella pasión a la que se tuvo que renunciar en la ascensión de su deseo, nos referimos al goce. Este goce para todos los sujetos hablantes se ha convertido entonces en una meta imposible de alcanzar, pues su consecución supondría la muerte.

Sin embargo, el cine, al ser un escenario de la pasión, bien puede ilusoriamente remitirnos a ese goce. Es por ello que en estas reflexiones sobre la perversión se hizo hincapié en puntos de fijación en el desarrollo y la historia del sujeto, estos puntos de fijación son momentos previos a la prohibición del goce, por lo que las escenas perversas en el cine necesariamente tienen esta narrativa de imágenes fuera de la ley y las prohibiciones, son escenas pasionales, que muestran la entrega de un sujeto en actos más allá del principio del placer, del bien y de la belleza, no se trata entonces de la satisfacción, sino de la dimensión del goce. Por lo tanto, la escena perversa en el cine remite al espectador a la dimensión del goce, al montar escenas que desmienten su prohibición. Por ello se ha señalado con anterioridad que el poder restitutivo de la perversión consiste, no en devolver al sujeto su objeto, sino en remitirlo al goce.

Pero esto solo es posible imaginariamente, en un primer acercamiento analizamos que la pantalla cinematográfica facilita las proyecciones imaginarias de las identificaciones que el perverso mantiene con el falo o la madre fálica, pero insistimos en que el análisis debía avanzar en ese más allá

del objeto proyectado. En ese sentido solo la dimensión del goce puede ponderar la escena perversa en el cine, y evidenciar que representa el goce perdido, ello implica que se actué, que el papel a desempeñar por alguno de los actores implique hacerse objeto del goce (a), es en este sentido que insistimos en que no se trata solamente de la proyección del objeto en la pantalla, sino que la escena perversa haga aparecer la pasión con el objeto, paraíso perdido, escena cuyo efecto en el espectador necesariamente tendrá que despertar angustia.

En este sentido, todos aquellos filmes que escenifican de alguna manera actos perversos, como *Irreversible* de Gaspar Noé, *La pianista* de Michael Haneke, *Saló o los 120 días de Sodoma* de Pier Paolo Pasolini, *Los hombres detrás del sol* de Tun Fei Mou, *Holocausto caníbal* de Ruggero Deodato, *Schramm* de Jörg Buttgereit, *A Serbian Film* de Srdjan Spasojevic, *Los perros no usan pantalones* de J-P Valkeapää, solo por mencionar algunas propuestas filmicas que hacen aparecer la sensación de angustia en el espectador, serían bajo este análisis películas que se estructuran en el lenguaje de la pasión.

Estas representaciones filmicas escenifican, hacen presente ilusoria y temporalmente ese objeto “a”, no en su presentación como objeto de deseo, sino como objeto de la pasión, o la pasión con el objeto. Lo anterior, puesto que la escena perversa en el cine coloca en el centro el foco en aquello ante lo cual el perverso se apasiona, sin olvidar que en la estructura del cine catalogado de perverso todo el público espectador cumple la función del Otro al que se ofrece la actuación perversa y es el mismo público espectador que da su retroalimentación a través de la angustia, lo cual lo convierte en tanto público expectante, en el lugar de la hiancia, frente a la cual se hace presente la pasión.

Por último, se debe considerar que la voluntad de goce que motiva el acto y la escena perversa es de un orden exterior —un orden abismal, quizá—, que empuja a los sujetos de manera enigmática a no renunciarle, a preservarle, aunque sea en espejismos. De este presupuesto imaginario toma su poder la imagen perversa en el cine: del abismo presubjetivo, reino de las imágenes, que antecede a toda ley y por lo cual nos resulta tan insoportable.

