



PIBAS

Movimientos, identidades, posiciones

Editorial [pp. 7]
 El cuento de la criada [pp. 9]
 Ninotchka [pp. 13]
 Disney princesas [pp. 17]
 She's gotta have it [pp. 21]

Roma [pp. 25]
 Encuentro con M.T. Andruetto [pp. 29]
 Reseña Alta sociedad [pp. 37]
 Reseña MOOC [pp. 39]



Volumen 9 | Número 3 | Noviembre 2019 - Febrero 2020

ISSN 2250-5660 print | ISSN 2250-5415 online

Pibas

Movimientos, identidades, posiciones



Con el auspicio de AUAPSI - Asociación de Unidades Académicas de Psicología



Ética y Cine Journal

es una Revista Académica Cuatrimestral, editada de manera conjunta por:

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

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

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

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

Editores

Juan Jorge Michel Fariña

Cátedra de Psicología, Ética y Derechos Humanos

Facultad de Psicología

Universidad de Buenos Aires

jjmf@psi.uba.ar

Mariana Gómez

Cátedra de Psicoanálisis

Cátedra de Deontología y Legislación Profesional

Facultad de Psicología

Universidad Nacional de Córdoba

margo@ffyh.unc.edu.ar

Irene Cambra Badii

Cátedra de Bioética

Universitat de Vic - Universitat Central de Catalunya

Grupo de Investigación sobre Educación en Ciencias de la Salud (GRECS) en Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, Catalunya, España

irene.cambra@uvic.cat

Editor invitado

Jan Helge Solbakk

Center for Medical Ethics

Facultad de Medicina

Universidad de Oslo, Noruega

Comité editorial

Jorge Assef, Escuela de Orientación Lacaniana, Argentina

Michèle Benhaim, Université Aix-Marseille, Francia

Orlando Calo, Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina

Gustavo Costa, Universidad Nacional de Lomas de Zamora, Argentina

Gabriela Degiorgi, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Andrea Ferrero, Universidad Nacional de San Luis, Argentina

Eduardo Laso, Universidad de Buenos Aires, Argentina

Anabel Murhel, Universidad Nacional de Tucumán, Argentina

María Laura Nápoli, Universidad de Buenos Aires, Argentina

Elizabeth Ormart, Universidad Nacional de La Matanza, Argentina

María José Sánchez Vázquez, Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Alejandra- Taborda Universidad Nacional de San Luis, Argentina

Vania Widmer, Université de Fribourg, Suiza

Secretaría de RedacciónCoordinadores

Alejandra Tomas Maier, Universidad de Buenos Aires, Argentina

Juan Pablo Duarte, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Equipo de redacción

Lorena Beloso, Universidad Cuenca del Plata, Argentina

Juan Brodsky, Argentina, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Eugenia Castro, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Eugenia Destefanis, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Gigliola Foco, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Paula Mastandrea, Universidad de Buenos Aires, Argentina

Integrantes de AUAPSI

Orlando Calo, Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina

Andrea Ferrero, Universidad Nacional de San Luis, Argentina

Anabel Murhell, Universidad Nacional de Tucumán, Argentina

María José Sánchez Vázquez, Universidad Nacional de La Plata, Argentina

 Traducciones

Eileen Banks
 Susana Gurovich
 Asesores web
 Laura Albarracín

 Comité de arbitraje

Renato Andrade Cominges, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú
 Armando Andruet, Facultad de Derecho, UNC
 Patricia Altamirano, Facultad de Psicología, UNC
 Alejandro Ariel, Fundación Estilos, Argentina
 Jessica Bekerman, 17 Instituto de Estudios Críticos, México
 Moty Benyakar, Red Iberoamericana de Ecobioética. The UNESCO Chair in Bioethics
 María Cristina Biazus, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil
 Raquel Crisóstomo, UIC Barcelona
 María Teresa Dalmasso, UNC
 Osvaldo Delgado, Facultad de Psicología, UBA
 Francisco Manuel Díaz, Universidad Nacional de Lanús
 Fabián Fajnwaks, Paris 8, Francia
 Diego Fonti, CONICET - Universidad Católica de Córdoba
 Yago Franco, Grupo Magma, Argentina
 Ana Cecilia González, Escuela de la Orientación Lacaniana, Argentina
 Begoña Gutiérrez San Miguel, Universidad de Salamanca
 Ana María Hermosilla, Facultad de Psicología, UNMDP
 Carolina Koretzky, Paris 8, Francia
 Judy Kuriansky, Columbia University, USA
 Benjamín Mayer, 17 Instituto de Estudios Críticos, México
 Fernando Mazás, Universidad del Cine
 Carlos Gustavo Motta, Universidad del Salvador, Escuela de Orientación Lacaniana
 Catherine Mooney, School of Theology and Ministry, Boston College, Estados Unidos
 Denise Najmanovich, UBA
 Débora Nakache, UBA, Programa "Hacelo Corto" Ministerio de Educación CABA
 Ricardo Oliveros Mejía, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú
 Hugo Rabbia, CONICET
 Pablo Ruiz, Department of Romance Languages, Tufts University, Estados Unidos
 Pablo Russo, Escuela de Orientación Lacaniana

Luis Dario Salamone, Universidad Kennedy
 Juan Samaja (h.), Universidad Nacional de Lanús
 Fabian Schejtman, Facultad de Psicología, UBA
 Marta Sipes, Facultad de Filosofía y Letras, UBA
 Inés Sotelo, UBA
 Eduardo Suarez, UNLP
 Carlos Tewel, USAL-APA
 Soledad Venturini, Paris 7, Salpêtriere
 Mónica Vul, UCACIS, Costa Rica
 Elena Waisman, Departamento de Educación, Universidad Nacional de San Juan, Argentina
 Rubén Zukerfeld, USAL-APA

Índice

- 7 EDITORIAL
Pibas
Movimientos, identidades, posiciones
Juan Pablo Duarte y María Pía Marchese
Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
- 9 El cuento de la criada: psicoanálisis, feminismos y religión
The handmaid's tale | Bruce Miller | 2017
Matías Meichtri Quintans
Escuela de Orientación Lacaniana (EOL) Sección Córdoba, Argentina
- 13 Garbo laughs!
Ninotchka | Ernst Lubitsch | 1939
Daniela Fernández
Instituto Clínico de Buenos Aires, Argentina
- 17 El amor en los tiempos de las Princesas de Disney
Lorena Beloso y Marisol Fullana
Universidad Católica de las Misiones, Argentina
Grupo en Formación Catamarca IOM2, Argentina
- 21 She's gotta habit
She's gotta have it | Spike Lee | 2017
Lucía Benchimol
Universidad Nacional de San Martín, Argentina
- 25 El agalma de Roma
Roma | Alfonso Cuarón | 2018
Iara Suárez
Universidad Nacional de La Plata, Argentina
- 29 Crónica de un encuentro de escritura con María Teresa Andruetto.
Mujeres, deseo y literatura
Gigliola Foco
Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
- 37 Alta Suciedad. La Ciudad Analítica
Eugenia Destefanis
Centro de Investigación y Estudios Clínicos, Argentina
- 39 Curso masivo online: síntomas sociales en las series de TV
del siglo XXI
María Victoria Tomasetti
Centro de Día 4, Córdoba, Argentina

EDITORIAL

Pibas

Movimientos, identidades, posiciones

Juan Pablo Duarte* y María Pía Marchese**

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Invitada a dar una conferencia acerca de la novela y la mujer o “las mujeres y las ficciones que escriben”, Virginia Woolf comenzó por lo siguiente:

Para escribir novelas es necesario que una mujer cuente con dinero y con un cuarto propio; y eso, como ustedes verán, deja sin resolver el problema esencial de la verdadera naturaleza de la mujer y la verdadera naturaleza de la ficción. (Wolf, 1993, p.7).

La no-solución de la verdadera naturaleza de la mujer hace de lo femenino una cuestión. Definido por la irresolución, lo femenino se transforma en sinónimo de búsqueda, interrogante y problema. Sería inconcebible abordar la subjetividad contemporánea eludiendo la cuestión femenina, tan inconcebible como en el pasado resultó que una mujer cuente. Para lograrlo, la verdad y la naturaleza fueron menos necesarias que un cuarto propio, una ficción propia y un lector. El artificio desde el cual Sigmund Freud inventa el psicoanálisis responde a estas características y se funda con voces de mujeres. Al igual que Virginia Wolf, Freud se rehúsa a responder la pregunta acerca de la naturaleza de la mujer. ¿Qué quiere una mujer? es la pregunta con la que el psicoanálisis despierta al siglo XX del adormecimiento que implicaría una respuesta taxativa. Freud dispone un cuarto propio para cada uno, un cuarto donde cada uno cuenta, el consultorio del psicoanalista.

El presente número *Ética & Cine* toma como punto de referencia la XV edición del Ciclo de Cine y Psicoanálisis de la Universidad Nacional de Córdoba *Pibas. Femenidades hoy*. Este sintagma propició la ocasión para interrogarnos sobre las mujeres de esta época desde las ficciones actuales. Los *quince años* de este Ciclo de Cine,

funcionó como un plus, ya que este número “15” representó durante mucho tiempo en occidente la edad de la entrada de la mujer al plano social, el paso de la condición de niña al de mujer y el comienzo de las responsabilidades asociadas a la posibilidad biológica de acceso a la maternidad. Esta construcción social proliferó en torno a una marca que deja el cuerpo, y que en la actualidad muestra su carácter de ficción; quedando en evidencia que el modo de responder a qué es una mujer, varía en cada época, con cada mujer.

El modo en que un sujeto responde al malestar frente al sin sentido de la no-relación sexual y cómo se procura la satisfacción de sus pulsiones, se entrama en una dialéctica con la civilización que habita, la cual — como señala Jacques-Alain Miller (2015) — privilegia ciertos semblantes por sobre otros para elaborar esas respuestas. La cuestión femenina, como una discusión clave del campo social actual, viene a desestabilizar los semblantes de la tradición e instala la posibilidad de un cuarto propio, un lugar en la civilización donde cada mujer cuente.

En el año 2008, una edición anterior del Ciclo de Cine y Psicoanálisis, versó también sobre las mujeres, pero ¿podría hablarse de ellas hoy de la misma manera que hace una década? Ciertamente no. La celeridad de los tiempos *hipermodernos* evidenció la veloz caída de los semblantes predominantes en la época del Nombre-del-Padre pero también el surgimiento de nuevos signos. En este sentido *Pibas* se leyó como un significativo nuevo, que nombra un rasgo que signa a nuestra época y crea un lugar desde el cual muchas mujeres cuentan los desafíos que presenta el actual contexto del lazo social. *Pibas* es un signo que remite a mujeres que inventan so-

* juanpduarte2@hotmail.com

** piamarchese@gmail.com

luciones una a una, como aquellas por cuyo enigma se interroga la escritora cordobesa María Teresa Andruetto.

Pibas impulsó también la puesta en el centro de la discusión social del fenómeno de la violencia de género “como la emergencia del machismo más radical”, que desarrollará en su escrito Matías Meitchtri Quintans, hacia lo que aparece como otredad en estos tiempos. Desde este signo, Daniela Fernández impulsa en su escrito sobre *Ninotchka* una localización geográfica para el *dark continent* freudiano, el París de Ernst Lubitsch. En este número, también las series de TV sirven de objetos que causan el deseo de saber en torno a las *pibas* y

las formas del malestar que ponen en escena. Esta operación de lectura es llevada adelante por Lucía Benchi-mol en su texto sobre la serie *She's Gotta Habit*, una reflexión acerca de la función del semblante en relación al trauma en Nola, la joven artista surgida de la pluma de Spike Lee.

Pibas. Movimientos, identidades, posiciones, una edición del *Journal* que apuesta a la senda abierta por Freud: dejarse enseñar por los signos de la época. En este caso, por las *pibas* esas que “empujan con su voz los límites de lo instituido”, como la carcajada de Greta Garbo, una voz en la que suena el cuerpo y nos invita a despertar.

Referencias

Wolf, V. (1993). *Un cuarto propio y otros ensayos*. Buenos Aires: AZ.

Miller, J-A. (octubre de 2015). La teoría del partenaire. *Revista Lacaniana de Psicoanálisis*. Número (9), p. 8

El cuento de la criada: psicoanálisis, feminismos y religión

The handmaid's tale | Bruce Miller | 2017

Matías Meichtri Quintans*

Escuela de Orientación Lacaniana (EOL) Sección Córdoba, Argentina

Recibido: 20 de julio 2019; aceptado: 8 de octubre 2019

Resumen

El presente artículo, a partir de la serie *El cuento de la criada* (Atwood y Moss, 2017), aborda la historia de las mujeres y el universo de lo femenino en articulación con el psicoanálisis, intentando responder el lugar que ellas ocupan para el mismo. Así, parte desde los inicios del psicoanálisis con Freud y su apuesta a escuchar el malestar de las *pibas* de aquella época. El recorrido lleva a esbozar una respuesta acerca de qué es lo femenino para el psicoanálisis y que implicaría hablar de un psicoanálisis feminista. Asimismo, hace hincapié en dos significantes que toman un protagonismo inédito en el estado actual y que la serie, en tanto fenómeno que da cuenta de la actualidad, permite abordar: los feminismos y las religiones.

Palabras clave: *Neopaternalismo* | no relación sexual | sexuación | posición femenina | *pibas* | Freud

The handmaid's tale: psychoanalysis, feminisms and religion

Abstract

The present article, from the TV series *The handmaid's tale* (Atwood and Moss, 2017), addresses the history of women and the universe of the feminine in articulation with psychoanalysis, trying to answer the place they occupy to it. Thus, it starts from the beginning of psychoanalysis with Freud and his commitment to listen to the discomfort of the *pibas* of that time. The tour leads to outline an answer about what is feminine for psychoanalysis and what it would mean to speak of a feminist psychoanalysis. Likewise, it emphasizes two signifiers that take an unprecedented prominence in the current state and that the series, as a phenomenon that accounts for the present, allows addressing: feminisms and religions.

Keywords: *Neopaternalism* | no sexual intercourse | sexuation | female position | *pibas* | Freud

1

Llama la atención, por el modo en que está relatado *El cuento de la criada* (Miller, B, 2017), la des-ubicación temporal. Una época donde no pareciera haber distancia entre presente y futuro. O más precisamente, se trata de una ficción con referencia a un pasado que es nuestro presente pero que la autora -Margaret Atwood (1985)- hace derivar en una sociedad futurista, que por asombroso que parezca, también es la nuestra.

Es necesario hacer un esfuerzo por ubicar esta distopía -escrita en 1985 y estrenada como serie de televisión en 2017-, donde el futuro se desarrolla a partir de elementos del pasado que nos resultan familiares, porque pertenecen a nuestro presente aunque levemente modificados.



Uno de esos elementos fácilmente reconocibles, es el modo en el que la civilización muestra los cambios promovidos por el movimiento de mujeres junto a la emergencia del machismo más radical.

Cuando la psicoanalista Marie-Hélène Brousse tomó a esta serie para referirse a la acentuación de esos rasgos

* matiasmq@yahoo.com

patriarcales, llamó *neopaternalismo* al dogma que subyace a lo largo de la trama narrativa. Esta acentuación, pareciera un retroceso en el tiempo sin embargo la novela lo ficciona en un futuro. Brousse lo ejemplifica así:

el problema [en la obra] es que todos son más o menos infértiles, y especialmente los hombres, pero hay una negación total de eso y se tiene la idea muy banal, propia de las sociedades patriarcales, de que cuando no hay un hijo en una pareja es porque la mujer es la estéril. (Brousse, 2019, p. 28)

Esta idea, aparentemente conservadora y típica de un pasado machista, forma parte de la urdimbre alrededor de la cual se trama toda la novela. Ese *neopaternalismo* ubica entonces un retorno de formas conocidas aunque radicalizadas, lo que da la idea de que se trata de algo nuevo, precisamente, por que las funciones que se hacían derivar de la figura del padre ya no son tales.

El psicoanálisis desde hace bastante tiempo sostiene que esa función tributaria de un orden simbólico, cayó. Lo que emerge es la vertiente más bien imaginaria, presente en la aparición más cruel de un amo feroz.

2

La proyección del episodio piloto en el décimo quinto Ciclo de Cine y Psicoanálisis de la Universidad Nacional de Córdoba, es una buena ocasión para situar una breve reflexión a propósito del nombre que este año la comisión organizadora eligió para interpretar la época: *Pibas*.



Sigmund Freud tenía una frase respecto del nacimiento del psicoanálisis, decía: “no brotó de una roca ni cayó del cielo” (Freud, 1979, p. 203), diciendo también que no hay que olvidar ni las épocas ni los estados que lo precedieron. Se puede extraer una buena indicación a la hora de pensar los síntomas sociales, es decir, pensar su existencia en función de la época.

Entonces: si uno reflexiona, como con un síntoma, sobre el contexto en el que surge el psicoanálisis, encon-

tramos una sociedad represiva dotada de una doble moral que Freud vino a cuestionar.

Cuestiona el Discurso del Amo, es decir que cuestiona el sentido instituido de esa época y lo hace a partir de detenerse a escuchar el malestar de jovencitas, de *pibas* como Anna O. que tenía 21 años o Dora que visita a Freud por primera vez a los 18 años, Elizabeth von R tenía 24, Mathilde 19...

Estas *pibas* le muestran a Freud toda una fenomenología sintomática que rompe con el saber instituido, el saber científico de la neurología y de la psiquiatría de la época. Encontramos que en lugar de acusarlas de histrionismo, locura, exageración; en lugar de minimizar su queja o de recurrir a los padres de las pacientes para acallarlas, manicomializarlas o encerrarlas, Freud hace una apuesta. Se pregunta si no son las disciplinas mismas las que no están a la altura de la época, de los síntomas que la época genera.

Esta apuesta le permite descubrir el inconsciente y entrar en un universo nuevo, el de la realidad psíquica que, a medida que lo descubre, lo revela y lo teoriza. Y lo hace dándole lugar al relato de mujeres jóvenes, de *pibas*, que como ocurre hoy en numerosos lugares, empujan con su voz los límites de lo instituido.

Esto nos lleva nuevamente a *El cuento de la criada* (Atwood, 1985), que refleja un rasgo propio de la historia de las mujeres y, podríamos decir, del universo de femenino:

la historia de las mujeres es, en cierto modo, la de su acceso a la palabra. (...) Pero la audición directa de su voz depende del acceso de las mujeres a los medios de expresión: el gesto, la palabra, la escritura (...) cuestión de penetración en un dominio sagrado y siempre marcado por las fronteras fluctuantes de lo permitido y lo prohibido. (Perrot y Duby, 2000, p. 25)

Lo que nos muestra la serie es ese estado de prohibición sobre las mujeres, a quienes no le está permitido leer ni escribir. Reducida a sus óvulos, la protagonista puede ver, oír y callar.

3

En la edición de 2018 del libro *El cuento de la criada*, hay una introducción que la autora escribe para relatar el proceso que implicó esa obra: sus premisas principales, las formas que fue tomando al ser adaptada para una versión fílmica, una ópera, un ballet etc., las diversas situaciones de las que se nutrió -entre las que figura “el robo de niños en Argentina por parte de los generales” (Atwood, 2018, p. 18)- y tres preguntas, que resumen lo que habi-

tualmente los lectores le dicen: “¿*El cuento de la criada es una novela feminista?* ¿*El cuento de la criada es una novela en contra de la religión?* ¿*El cuento de la criada es una predicción?*” (pp. 15-17).

El interés por la última pregunta no radica en que se trata de una novela futurista, más bien se trata de un fenómeno que dice de la actualidad. En este sentido, uno podría extraer dos significantes que se ponen en cuestión en las dos primeras preguntas para ubicar el estado actual de nuestra civilización donde, al menos en Latinoamérica, los feminismos y las religiones toman un protagonismo inédito.

Lo hemos visto en Argentina con el debate generado alrededor del Proyecto de Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo, en ese escenario el movimiento de mujeres irrumpió en la escena pública con gran impacto en la agenda política. Hay que decir que este impacto es producto de una historia de resistencia y reclamos por los derechos a favor de la igualdad y también el reconocimiento de los colectivos de disidencia sexual.

Ahora bien, en paralelo tenemos el significante religión que denota no solo el auge evangélico y sus logros electorales, sino también aquellas estrategias retóricas que se oponen a la denominada *ideología de género*.

Para el psicoanálisis no son ajenos los significantes religión y feminismos, por el contrario, hay que decir que aunque no se diga de él que sea religioso o feminista, es verdad que bordean las mismas discusiones, sólo que el psicoanálisis no pretende un saber universal sobre el goce, como sí lo hace la religión: “dar un sentido a las cosas que antes eran las cosas naturales” (Lacan, 1974, p. 79).

Por otro lado, y no menos importante, el psicoanálisis para nada sostiene la creencia en una naturaleza recíproca entre el hombre y la mujer. Precisamente en ese punto, Lacan dijo “no hay relación sexual” (Lacan,

1972-73, p. 46) lo que debe ser traducido como no hay nada en la naturaleza que diga cómo deben relacionarse los cuerpos sexuados.

Lo que releva el psicoanálisis, es que cada quién deberá hacer un esfuerzo por situarse bajo una categoría que diga algo de su sexuación frente a los demás. Ahora bien, Lacan señala que esto no es sin conflicto, para eso recurre en 1957 al siguiente apólogo:

un tren llega a la estación. Un muchachito y una niña, hermano y hermana, en un compartimiento están sentados el uno frente a la otra del lado en que la ventanilla que da al exterior deja desarrollarse la vista de los edificios del andén a lo largo del cual se detiene el tren: “¡Mira, dice el hermano, estamos en Damas! — ¡Imbécil!, contesta la hermana, ¿no ves que estamos en Caballeros?” (...) Caballeros y Damas serán desde ese momento para esos dos niños dos patrias hacia las que sus almas tirarán cada una con un ala divergente, y sobre las cuales les será tanto más imposible pactar cuanto que, siendo en verdad la misma, ninguno podría ceder en cuanto a la preeminencia de la una sin atentar contra la gloria de la otra. (Lacan, 1957, p. 480)

El conflicto está dado, no sólo porque caballeros y damas son sólo significantes ligados al uso corriente del lenguaje, sino porque ninguno va a ceder en su convicción, en lo que quiere decir damas o caballeros, sin atentar contra el otro que se sitúa como diferente. Es una punta para pensar las diversas formas de violencia hacia lo que aparece como otredad.

Para el psicoanálisis, lo femenino no tiene nada que ver con el género, instala una asimetría en relación a la posición masculina. Está por fuera de la reducción fálica, por lo que su naturaleza implica un suplemento, con lo cual cabe interrogarse sobre las consecuencias de hacer existir hoy un *psicoanálisis feminista* cuando desde los inicios su posición ha sido la de no rechazar la “originalidad de la posición femenina” (Laurent, 1999, p. 115).

Referencias

- Atwood, M. (1985). *El cuento de la criada*. España: Salamandra.
- Brousse, M-H. (abril, 2019). ¿Qué madres hoy? *Bitácora Lacaniana. Revista de Psicoanálisis de la Nueva Escuela Lacaniana*. Volúmen (6).
- Freud, S. (1979). Breve informe sobre el psicoanálisis. *Obras Completas. Tomo XIX*. Argentina: Amorrortu.
- Perrot, M. y Duby, G. (2000). *Historia de las Mujeres*. España: Santillana.
- Lacan, J. (1957). La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud. *Escritos I*. México: Siglo XXI.
- Lacan, J. (1972-1973). Aun. *El seminario de Jacques Lacan. Libro 20*. España: Paidós.
- Lacan, J. (1974). *El triunfo de la religión: precedido de Discurso a los católicos*. Argentina: Paidós.
- Laurent, E. (1999). Posiciones femeninas del ser. Argentina: Tres Haches.
- Miller, B. (productor). (2017-). *El Cuento de la Criada* [serie de televisión]. Estados Unidos: HBO- Paramount Channel.

Garbo laughs!

Ninotchka | Ernst Lubitsch | 1939

Daniela Fernández*

Instituto Clínico de Buenos Aires, Argentina

Recibido: 7 de julio 2019; aceptado: 4 de noviembre 2019

Resumen

En el presente artículo se trabaja a partir de la película *Ninotchka* (1939), de la dupla Lubitsch-Wilder, protagonizada por Greta Garbo. El propósito de este artículo es elaborar la articulación entre amor del padre y categoría lógica lacaniana del *no-todo*, a partir de la mencionada película. La lección de *Ninotchka* es que la falla en el régimen paterno no es introducida por las tentaciones capitalistas, sino más bien por lo femenino lacaniano. Además, distingue entre la liberación de la mujer y su “liberalización”. El gran hallazgo de la película reside en la invención de un modo de expresar el goce femenino imposible de decir, por medio de la risa desenfrenada de Garbo que produjo una de las escenas míticas del cine de Hollywood.

Palabras clave: Goce femenino | padre | comunismo | capitalismo | no-todo lacaniano

The handmaid's tale: psychoanalysis, feminisms and religion

Abstract

This article works from the movie *Ninotchka* (1939), by the duo Lubitsch-Wilder, starring Greta Garbo. The purpose of this article is to elaborate the articulation between love for the father and the Lacanian logical category of not-all based on the aforementioned film. *Ninotchka's* lesson is that the failure in the paternal regime is not introduced by capitalist temptations, but rather by the Lacanian feminine. In addition, it distinguishes between the liberation of women and their “liberalization”. The great finding of the film lies in the invention of a way of expressing the feminine jouissance impossible to say, through Garbo's unbridled laughter that produced one of the mythical scenes of Hollywood cinema.

Keywords: female jouissance | father | communism | capitalism | not-all Lacanian

Ninotchka (Lubitsch, 1939), nombre de mujer, título de película, sátira política, interpretada por una gran diva de Hollywood: Greta Garbo.

Es una comedia romántica y, al mismo tiempo, una parodia de la Guerra Fría. Su estreno en 1939 es anterior al Movimiento de Liberación de las Mujeres que tuvo lugar en los Estados Unidos hacia finales de los años '60. La tensión entre comunismo y capitalismo constituye el telón de fondo de la transformación de la protagonista.

La dupla de Ernst Lubitsch (director y productor) y Billy Wilder (guionista) nos introduce en la cárcel dorada del amor del padre, para demostrarnos ese resto que escapa y que Jacques Lacan (1972-1973) llamó “lo femenino”.

La película propone una localización geográfica del *dark continent* freudiano. Para *Ninotchka*, el encuentro con la Otra extranjera para sí misma tendrá lugar

en París. La Ciudad Luz parece propiciar la hora de la verdad para nuestra heroína.

Múltiples figuras de mujer desfilan frente a nuestros ojos: la agente soviética, la mujer que ríe, la austera, la soñadora, la extranjera, y otras. El lápiz labial, las joyas expropiadas, los vestidos de gala, un sombrero de mujer de alta costura, las palabras de amor de un Conde, son las diversas máscaras parisinas de la nada.

En su *Seminario 20*, Jacques Lacan (1972-1973) elabora el concepto de “goce femenino”. No se puede medir, no es numerable, tiene la potencia de lo continuo, cuando se desencadena no respeta ningún límite. Además, sobre dicho goce, la mujer no dice ni *mu*. Sin embargo, el goce femenino se expresa de algún modo, ese es el gran hallazgo de *Ninotchka*.

Introduzcámonos en la película, para poner pausa en el instante de surgimiento de ese goce ilimitado que se convirtió en una escena mítica del cine de Hollywood.

* danielafernandez75014@gmail.com

El Freud de Wilder

Una digresión. Formado en la escuela de Lubitsch, Billy Wilder es ante todo un guionista. De origen judío, nació en 1906 en una región de Polonia que en aquella época formaba parte de Austria. Creció en Viena. A los 20 años se fue a Berlín donde trabajó como periodista y se convirtió en un talentoso guionista fantasma para la industria cinematográfica alemana. La llegada de Hitler al poder lo condujo al exilio, primero a París, donde realiza un *film*, luego a Los Ángeles, donde desarrollará su brillante carrera cinematográfica, como director, productor y guionista (Crowe, 2004).

Una anécdota. En 1925, en Berlín, cuando Wilder era periodista, quiso entrevistar a Sigmund Freud para un artículo del diario del domingo sobre Mussolini, bajo el título: “¿Qué piensa Ud. del nuevo movimiento político en Italia?”. Según Wilder (Crowe, 2004, s/d), Freud detestaba a los periodistas y así fue que lo echó antes de que pudiese abrir la boca. Para el joven periodista, el padre del psicoanálisis era un nombre desconocido. Dice: “Nunca había encontrado un austríaco que hubiese hecho un análisis. Nunca había encontrado a nadie que hubiese hecho un análisis, el psicoanálisis era una especie de secreto” (s/d). Continúa: “Toqué la puerta, la mucama me abrió y me dijo: *HerrProfessor* está desayunando” (s/d). Wilder se sentó a esperar. Agrega:

En Europa los doctores usan sus departamentos como consultorio. En el de Freud, el *living* era la sala de espera y por la puerta que conducía al consultorio yo veía su diván. Era muy pequeño, lleno de alfombras superpuestas. Y tenía una colección de arte africano y precolombino, ya en esa época. Yo estaba sorprendido por la pequeñez del diván. Y me dije: ¡todas sus teorías están fundadas en el análisis de gente muy chiquita! (Crowe, 2004, s/d).

La agente soviética

La Segunda Guerra Mundial está a punto de estallar cuando se estrena *Ninotchka*. La película comienza con un plano de París y una voz en *off* que advierte que la historia que nos será contada tendrá lugar en una “*época maravillosa en que una sirena era una bella mujer y no una alerta*” (*Ninotchka*, Lubitsch, 1939).

Tres camaradas, Iranoff, Buljanoff y Kopalski, enviados del gobierno soviético, llegan a París para vender las joyas de una aristócrata rusa, la Duquesa zarista Swana, y obtener a cambio máquinas agrícolas. Alojados en un

fastuoso hotel, fascinados por los esplendores de la Ciudad Luz, los camaradas disfrutaban de los placeres mundanos, olvidando entonces su misión.

Pero la Unión Soviética nunca deja de vigilarlos: el comisario Razinin (interpretado por Bela Lugosi) envía un agente a París para restablecer el orden, y enderezar al trío de desviados que cedió ante las tentaciones capitalistas.

Cuando los camaradas van a la estación de tren a buscar al agente, comienzan por confundirlo con un oficial nazi. La verdadera sorpresa llega en segundo lugar, cuando descubren que el agente soviético es una mujer: Nina Ivanovna Yakushova.

El pequeño diálogo con el maletero nos ofrece como primer retrato, una Ninotchka severa y sobria que consagra su vida al Partido. El maletero quiere llevarle las valijas. Ninotchka pregunta por qué. El responde que ese es su trabajo. Ella replica que eso no es un trabajo, es injusticia social; mientras le arranca la maleta de las manos. Al llegar al *Ritz*, lo primero que hace nuestra incorruptible heroína es transformar el precio de la *suite royal*, que los tres descarriados reservaron para ella, en cantidad de posibles vacas para el pueblo ruso.

En el *hall* del lujoso hotel tiene lugar el primer gran encuentro de Ninotchka, cuando desde la vidriera de una casa de alta costura, un sofisticado sombrero de mujer la mira, deteniendo su marcha. La joven comunista parece hipnotizada, pero luego seguirá su camino no sin antes expresar su desprecio: “¿Cómo puede sobrevivir una civilización que permite a sus mujeres llevar cosas como estas en la cabeza?”

Mucho se ha escrito sobre este ridículo sombrero, que encarna la famosa *Lubitsch Touch*. El propio Wilder confesó que no fue él, sino el gran director quien inventó dicho recurso (Crowe, 2004). Para el director español Fernando Trueba (2004) el particular sombrero constituye “una metáfora de la película y sintetiza la evolución que la protagonista experimenta a lo largo de la historia” (p.266).

Garbo laughs!

El segundo gran encuentro de Ninotchka será con León, el Conde de Algout, “*un objeto de estudio interesante*”, como ella lo califica. El protagonista masculino que propone esta película es un *playboy*, vividor, charlatán y embustero, que encarna la corrupción capitalista.

El Conde invita a almorzar a nuestra heroína que no encuentra placer alguno ni en la cocina ni en los vinos

franceses. En un *bistrot* parisino, repleto de obreros, veremos a León fracasar en una misión imposible: hacer reír a Ninotchka. Para ello, le contará diversas historias. A pesar de sus repetidos esfuerzos, solo le arrancará un *ja-ja* seco y glacial. Pero, de pronto, al darse vuelta, el Conde quiebra la pata de su silla, y cae al piso.

Es ahí, en el minuto '47, que sucederá lo imprevisible, introduciendo un antes y un después en la vida de la protagonista. El *gag* más simple y antiguo del mundo logrará lo que parecía imposible. La agente soviética explota en sonoras carcajadas. Por primera vez, Ninotchka ríe, ríe con ganas, con todo el cuerpo. El Conde cae, la agente rusa ríe, ríe junto a su mundo que entonces también comienza a reír. Ríe Ninotchka y, con ella, ríe Garbo, ríe el proletariado que allí almuerza, hasta Lenin ríe.

A finales de los años '30, el éxito de Greta Garbo en América sufre un declive. Sus películas, que tantas ganancias habían reportado a la Metro Goldwyn Mayer, comienzan a tener más éxito en Europa que en los Estados Unidos. Para relanzar su carrera, la MGM decide que, por primera vez, Garbo protagonice una comedia. La mítica escena de la carcajada le permitirá publicitar el lanzamiento de *Ninotchka* con el atractivo eslogan: “-*Garbo laughs!*”, que atraerá a un numeroso y curioso público que estaba acostumbrado al gesto adusto de la actriz sueca.

Las carcajadas de *Ninotchka* constituyen el punto de discontinuidad de la película. La gran lección de la película es que la piedra en el zapato comunista, la falla en la maquinaria del régimen paterno, no es introducida por las múltiples e insistentes tentaciones capitalistas, sino más bien por el instante de plenitud en el que la risa de Garbo, a mitad de camino entre lo verbal y lo corporal, expresa lo que el lenguaje no puede decir.

Pero, ¿por qué ríe *Ninotchka*? Nunca lo sabremos, algo escapa en esa escena, algo que no es del orden del sentido, y que concierne al cuerpo.

Little Fatherlaughs!

A partir de la inolvidable escena, nada volverá a ser igual. Una transformación se opera en la protagonista.

Ninotchka cae en los brazos de León, el falso Conde. Comienza a mostrarse distraída, se tiente de risa, habla demasiado, y en vez de escribir un informe a Moscú sobre los oprobios cometidos por sus tres compañeros bolcheviques, les da dinero, y se compra el ridículo sombrero a escondidas.

Con los labios pintados, un vestido de gala y su nueva adquisición en la cabeza, asiste a una cita en la casa del Conde, en la que se volverá Otra para sí misma. En ese lugar en el que ya había estado, confiesa sonriente: “*Yo nunca vine a esta casa. La que vino fue otra, seria, que se preocupaba por el norte y el sur. Hoy usted estará sorprendido.*”



Si bien nuestra comunista modelo sucumbe a las tentaciones capitalistas, el verdadero gran tropiezo es otro. *Ninotchka* produce su primer sueño. Dime tu concepción del padre y te diré tu concepción de lo femenino, es la tesis que demuestra la película.

En su habitación de hotel, ebria de amor y *champagne* francés, la agente soviética pronuncia un discurso de propaganda comunista frente a una asamblea invisible. Para concluir, declara: “*La revolución está en marcha, pero no tan rápido, déjennos tiempos para ser felices*”. El Conde la conduce en brazos hasta la cama, ella se queda dormida y, por primera vez, sueña. Su sueño muestra al serio y percuciente Lenin de una foto enmarcada, que ella trajo desde URSS y que nunca la abandona, que de pronto comienza a sonreír. “¡*Little Fathersonríe!*”, exclama la soñadora. Y mientras sueña, le roban las joyas de la duquesa.

Al despertar, descubre que los discursos ideológicos de la radio la aburren, *Ninotchka* quiere escuchar música.

El régimen soviético, como el sueño neurótico, buscan sostener un padre ideal, sin falla, sin inconsciente. Pero en la película, el orden establecido se ve perturbado por ese resto que por definición escapa a todo pacto y que Lacan (1972-1973) llama *no-todo* fálico. Se trata de una categoría lógica que Lacan inscribe del *lado-mu-*

jer de sus fórmulas de la sexuación. El *no-todo* lacaniano no reconoce a nada ni a nadie, no es respetuoso ni leal, es imprevisible.

Confrontarse a dicho resto genera angustia en los sujetos neuróticos, ya que lo consideran un defecto de la potencia del falo, al que justamente intentan preservar como garante del todo. Gracias a la magia de Lubitsch y Wilder, la emergencia del *no-todo* nos produce risa, en lugar de angustia. Para estos artistas, como para el psicoanálisis, la falla del falo, en vez de ponerlos en peligro, constituye su aliada más fiel, ya que de allí extraen su fuerza creadora.

Lo que escapa a la censura

El gobierno ruso reenvía a nuestra heroína castigada a su país natal. En una vivienda colectiva, padeciendo los rigores del racionamiento, reencontraremos a Ninotchka, junto a sus tres camaradas, y la foto de Lenin que dejó de sonreír y otra vez nos contempla serio desde una pared.

Mientras cenan, ella recibe una carta de León. El texto está censurado, sólo pueden leerse el nombre del destinatario y la firma. Frente a la desolación de Ninotchka, uno de los camaradas dice: “No pueden censurar nuestros recuerdos”. Algo escapa al severo régimen, algo escapa al mecanismo de la represión. La carta censurada llega a su destinatario, convirtiéndose en una declaración de amor y un acto político. El reencuentro de Ninotchka y León tendrá lugar, una vez más, en una ciudad extranjera: Constantinopla. Él la abraza, le cuenta que la visa para poder visitarla en Moscú le fue rechazada una y otra vez, y que sus numerosas

cartas fueron sistemáticamente censuradas. Wilder hace decir al enamorado: “No volveré a decirte lo que había puesto en la carta”.

La película ilumina un rinconcito del *dark continent*. Pero el misterio no será revelado completamente.

Eric Laurent (2016) advierte que, para Lacan, el punto de silencio de lo femenino es “un punto donde el goce que no puede decirse está ligado solo en apariencia a condiciones sociológicas, mientras que de hecho se enlaza con condiciones de estructura” (p. 194).

Ninotchka se burla de los ideales bolcheviques, pero también de la hipocresía capitalista. No confunde la liberación de la mujer, con su “liberalización” (Fernández, 2015, p. 31). El quiebre en la película no lo introduce la tentación capitalista, sino el punto de silencio de lo femenino que en la mítica escena ríe a carcajadas insensata y desenfrenadamente.



Referencias

- Crowe, C. (2004). *Conversations avec Billy Wilder*. París: Actes Sud.
- Fernández, D. (2015). *Mujeres de papel*. Buenos Aires: Grama.
- Franklin, S., Lubitsch, E. (productores) y Lubitsch, E. (director). (1939). *Ninotchka* [Cinta cinematográfica]. EU.: Metro-Goldwyn-Mayer.
- Lacan, J. (1972-1973). Aun. *El seminario de Jacques Lacan. Libro 20*. Buenos Aires: Paidós.
- Laurent, E. (2016). *El psicoanálisis y la elección de las mujeres*. Buenos Aires: Tres Haches.
- Trueba, F. (2004). *Diccionario de Cine*, Madrid: Plot.

El amor en los tiempos de las Princesas de Disney

Lorena Beloso* y Marisol Fullana**

Universidad Católica de las Misiones, Argentina
Grupo en Formación Catamarca IOM2, Argentina

Recibido: 23 de septiembre 2019; aceptado: 22 de octubre 2019

Resumen

El “maravilloso Mundo de Disney”, a partir de sus Princesas, propone estereotipos femeninos como posibles respuestas a la pregunta freudiana sobre que quiere una mujer. Desde la primera aparición hasta la actualidad, estas princesas fueron modificando sus posiciones y semblantes, según el discurso del amo imperante. De igual manera se vio transformada su relación a los hombres, y el lugar que otorgan al amor. Desde la década del 30, con el modelo de madre y ama de casa, pasando por los 60 con la liberación sexual, y los primeros movimientos feministas, a la actualidad donde los feminismos toman protagonismo, las mujeres fueron reinventándose, y con ella sus lazos, al otro, y en consecuencia al Otro.

Palabras clave: Disney Princesas | amor | goce | feminismos | síntoma social

Love in the time of Disney princesses

Abstract

The “Wonderful Disney World”, from its Princesses, proposes female stereotypes as possible answers to the Freudian question about what a woman wants. From the first appearance to the present, these princesses were modifying their positions and countenance, according to the discourse of the prevailing master. In the same way their relationship to men was transformed, and the place they give to love. Since the 30s, with the model of mother and housewife, going through the 60s with sexual liberation, and the first feminist movements, to the present where feminism take center stage, women were reinventing themselves, and with it their ties, to the other, and consequently to the Other.

Keywords: Disney Princesses | love | jouissance | feminism | social symptom

Si decimos que *Disney* es una de las compañías de entretenimiento y comunicación más influyente de la cultura contemporánea, es porque además de tener entre sus personajes al ratón más famoso del mundo, ha sabido forjar un imperio que se fue expandiendo de manera monumental desde sus inicios. Una de sus franquicias más importantes es la que conocemos como *Disney Princess*, siendo catorce personajes los que lo integran hasta el momento: Blancanieves (primer largometraje de la compañía), Cenicienta, Aurora, Ariel, Bella, Jazmín, Pocahontas, Mulan, Tiana, Rapunzel, Mérida, Anna, Elsa, Moana. Todos ellos protagonistas femeninos, algunos tomados de la literatura, otros son adaptaciones de la historia universal y también hay creaciones originales de la cadena.



Podríamos pensar que, en sus orígenes, el “Maravilloso Mundo de Disney” proponía un estereotipo femenino, elaborando respuestas a la pregunta freudiana sobre qué quiere una mujer (Freud, 1925). Así, desde fines de los años 30 y hasta los 60, fue la princesa que desea ser

* lorenabeloso@gmail.com

** marifullana@hotmail.com

rescatada por un príncipe, a partir de un beso de amor, la versión más repetida y tradicionalmente conocida. *Blancanieves* (Disney, 1973), *Cenicienta* (Disney, 1950) y *La Bella Durmiente*, Aurora, (Disney, 1959) son damitas que se dedican al cuidado maternal (con enanos o animales) y tareas domésticas, invirtiendo mucho de su tiempo en ensoñaciones diurnas y fantasías que involucran un príncipe, lo que les permite a su vez escapar de su cruda realidad, generada por su némesis femenino: una bruja malvada, una madrastra desalmada y un hada oscura y resentida.

Es posible ubicar por ejemplo, que Blancanieves inicia entonando *deseo que un gentil galán me entregue su amor, un día encantador mi príncipe vendrá y dichosa en sus brazos iré a un castillo hechizado de amor... Un día volverá rendido de pasión y por fin mi sueño se realizará, lo siento aquí en mi corazón*. En la misma línea, Cenicienta, se presenta diciendo *si amor es el bien deseado en dulces sueños llegaré* y en el baile, cuando finalmente conoce al príncipe, canta *esto es amor, es todo cuanto soñé... mi corazón puede volar, estrellas ya puedo tocar. Esto es el milagro aquél que tanto yo soñé, esto es amor. Aurora así también expresa quisiera con mi melodía encontrar algún día al hombre que espero y al fin se enamore de mí; y en el bosque cuando aparece el príncipe cantando refiere eres tú el príncipe azul que yo soñé...eres tú la dulce ilusión que yo soñé*. Aquellos clásicos proponen modelos femeninos a la espera de un gran amor que modifique su situación actual.

En la década del 90 nuevas princesas hacen su aparición: en *La Bella y la Bestia* (Trousdale y Wise, 1991), Bella una mujer que ama leer, desestima la propuesta de casamiento del soltero más codiciado del pueblo y no teme enfrentarse a una bestia para rescatar a su padre, y *Mulan* (Bancroft y Cook, 1998) una valiente guerrera oriental que ocupa el lugar de su progenitor en batalla para protegerlo. *Pocahontas* (Gabriel y Goldberg, 1995), una nativa americana con tatuajes que dispone de su cuerpo a su gusto. Jóvenes decididas que encuentran, esta vez sin añorarlo, el amor de hombres protectores y cariñosos que se dejan asombrar por estos nuevos semblantes femeninos, que promueven mujeres capaces de enfrentar la adversidad por ellas mismas. Bella, por ejemplo termina convirtiendo con su amor a aquella bestia maldita en un príncipe encantado, y Pocahontas le muestra, en la versión animada, a John Smith – un egocéntrico explorador – el valor de la naturaleza que los rodea y así se enamoran.

Las últimas producciones de la cadena, presentan

en cambio princesas en una búsqueda diferente, Anna y Elsa, las hermanas de *Frozen* (Buck y Lee, 2013), nos muestran que el acto de amor necesario para la salvación no proviene de un hombre. Y *Moana* (Clements y Musker, 2016), la hija del jefe de una tribu, movilizada por el amor hacia su tierra, protege a su aldea aventurándose a una peligrosa odisea. Pareciera que aquí, ya no es la pregunta freudiana sobre qué desea una mujer la que orienta el argumento, sino más bien “qué puede una mujer”. Las figuras masculinas cambian rotundamente: lejos del estereotipo del príncipe azul, en la primera serán un noble de linaje incierto que sólo busca aprovecharse del título nobiliario de las hermanas, y un trabajador un tanto torpe pero valiente; en la segunda un semidiós narcisista y egoísta que finalmente cede en ayudar a la joven líder, entablando una honesta amistad con ella.

Nos preguntamos entonces, ¿qué cambia y qué permanece en el recurso al tópico del amor en esta serie de películas?



Los primeros movimientos feministas y sus efectos

El recorrido por la historia universal, y por la saga de las Princesas, nos permite constatar que las mujeres han ido mutando a lo largo del tiempo y transformándose en su esfera privada, y a partir de allí incidiendo en lo social y político. Puede pensarse en el papel cultural desarrollado por las mujeres antes de la década del 60, mujeres que se dedicaban al cuidado de sus hijos y esposos en po-

sición maternal, como el tiempo de aquellas inaugurales princesas de Disney.

En los años 60, surgen los primeros movimientos feministas del siglo XX, lograr la igualdad de derechos y responsabilidades entre hombres y mujeres era uno de sus objetivos principales (Mallet, 2010). Los 60 - 70 inauguran un nuevo momento social, bajo el slogan “lo personal es político” las mujeres se congregan, proponiendo nuevos ideales respecto de lo que define a la mujer. Logran desplazar problemas pertenecientes a la intimidad y lo cotidiano, a problemas de sociedad buscando incidir en la política. Cuestionando de este modo, el punto de vista masculino que ubicó el poder. Se buscaba luchar contra las relaciones jerárquicas entre los sexos dejando en claro que estas no responden a las diferencias biológicas, sino a relaciones de poder.

Entonces, lo femenino ya no se reduce al ser madre. Nuevas reivindicaciones movilizan a las mujeres, de las cuales dos son principales: el derecho al propio cuerpo (con el aborto legal, seguro y gratuito), y contra la violencia sexual y los femicidios. A partir del empoderamiento, entendiendo a este por adquisición de poder e independencia por parte de un grupo social desfavorecido para mejorar su situación, las mujeres emergen como sujetos políticos, en lucha contra la opresión y la violencia.

Con este movimiento, se comienza a reconfigurar la identificación de la mujer con el ideal romántico sentimental. En este momento de la historia, “la religión femenina del amor dejó de darse por sentada” (Lipovetsky, 1999, p. 22), y las mujeres comenzaron a rehusarse a abandonar estudios o su profesión en nombre del ideal amoroso. Sin embargo, remarca Lipovetsky (1999) “no hay que hacerse ilusiones: incluso en lo más álgido del periodo contestatario, las mujeres jamás han renunciado a soñar con el amor” (p. 23).

Quizá esta propuesta nos permita abordar a las “princesas de los 90” (Bella, Mulan, y Pocahontas) quienes se dejan sorprender por el amor, más allá de que su ideal de vida estaba atravesado por la posibilidad de la elección propia, del derecho a decir no a lo impuesto por la familia, la tradición o los ideales sociales y las costumbres culturales. Cuando un hombre, aunque ya no con atributos del príncipe clásico aparece, consienten al amor. Esta perspectiva dialoga también con lo expuesto por Miller (1998) “es claro; la mujer moderna tiende a hacer del hombre un pequeño a, ella le dice “eres a penas un medio de goce” y eso va junto con una desvalorización del amor, pero no es verdad, es puro teatro” (p. 83).

Las princesas de la época actual y el amor

En la nueva era de las Princesas de Disney, una fórmula se repite: ya no será la espera del *prince charming* lo central de la historia. Incluso, como espectadores, no aguardamos más que aparezca para que el desenlace acontezca, y como propone Assef (2013) pensar sobre cómo miramos permite reflexionar sobre cómo vivimos. Las princesas actuales se presentan con una nueva mascarada de lo femenino, una nueva forma de velar el sintagma lacaniano “no hay relación sexual” (Lacan, 1971-72, p. 13).

Si la década del 70, con la liberación sexual que promovía favoreció el encuentro entre hombres y mujeres, bajo el lema “hagamos el amor y no la guerra”, cabe preguntarse qué lugar hay en la actualidad para el encuentro amoroso entre los sexos, y de qué manera los feminismos repercuten en ello. En este sentido, M-H Brousse (s/f) plantea que el feminismo actual ya no se organiza por la reivindicación respecto a lo masculino, sino por la paridad, lo que decanta en que cada sexo va de su lado sin interesarse en el otro, y por ende en el Otro.

¿Podemos pensar entonces, al rechazo del amor como síntoma contemporáneo? Lo que las “princesas” nos muestran a nuestro parecer, es que hay un cambio de discurso en relación al amor, una localización diferente del goce y el amor en la sociedad contemporánea, lo cual daría lugar a otros vínculos posibles.

Síntoma social, en tanto entraña un nuevo arreglo del sujeto con la división, un nuevo modo de hacer con la división entre el amor y la pulsión: el rechazo del amor tal como está planteado al homologar las posiciones masculina y femenina. Una nueva oferta para las mujeres en nombre del feminismo en vía de obtener la igualdad en términos de derechos, impulsando a borrar las diferencias. Lo que era específico de lo femenino, ese saber hacer con el amor, se pierde: puede situarse del lado del goce, sin recurrir al amor.

En esta misma línea, J-A Miller (2012) propone:

(...) el crecimiento del “Uno” se traduce en el plan político por la democracia a diestra y siniestra: el derecho de cada uno a su propio goce se convierte en un “derecho humano”. ¿En nombre de qué mi goce sería menos ciudadano que el tuyo? Ya no es comprensible. (p. 7)

Es esta la apuesta de la cultura actual gobernada por la reivindicación de la prescindencia de los temas del amor y el empuje al goce.

En sentido inverso, el psicoanálisis propone conducir al sujeto a un nuevo amor, no a eliminarlo: que las

mujeres puedan consentir a un amor que no implique desaparecer en el encuentro con el otro.

Así, lo amoroso sigue siendo una vía privilegiada para reintroducir las diferencias. Dando lugar a que la

vida amorosa se presente bajo semblantes diferentes, alojando el desamparo esencial del sujeto, funcionando como suplencia al vacío que existe en la relación entre los sexos.

Referencias

- Assef, J. (2013). *La subjetividad Hipermoderna. Una lectura de la época desde el cine, la semiótica y el psicoanálisis*. Buenos Aires: Gramma.
- Brousse, M-H (s/f). El nuevo feminismo, lacaniano. *Textos de la Nueva Escuela Lacaniana de la Ciudad de México*. Recuperado de <http://www.nel-mexico.org/articulos/seccion/textosonline/subseccion/Goce-femenino/742/El-nuevo-feminismo-lacaniano-1#>.
- Coats, P (productor). Bancroft T., Cook, B (directores). (1998). *Mulan* [Cinta cinematográfica]. Walt Disney Pictures. Estados Unidos.
- Del Vecho, P., Lassefer, J. (productores) y Buck, C., Lee, J. (directores). *Frozen*. (2013). El reino del hielo [Cinta cinematográfica]. Walt Disney Animation Studios. Estados Unidos.
- Disney, W (productor) y Hand, D (director). (1937). *Blancanieves y los siete enanitos* [Cinta cinematográfica]. Walt Disney production. Estados Unidos.
- Disney, W (productor) y Geronimi, C., Jackson, W., Luske, H. (directores). (1950). *Cenicienta* [Cinta cinematográfica]. Walt Disney production. Estados Unidos.
- Disney, W (productor) y Geronimi, C., Clark, L., Larson, E., Reitherman, W. (1959). *La bella durmiente* [Cinta cinematográfica]. Walt Disney Pictures. Estados Unidos.
- Freud, S. (1925). Algunas consecuencias psíquicas de la diferencia anatómica de los sexos. *Obras Completas. Tomo XIX*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Hahn, D (productor) y Trousdale G., Wise, K (directores). (1991). *La bella y la bestia* [Cinta cinematográfica]. Walt Disney Feature Animation. Estados Unidos.
- Lacan, J. (1971-1972) ...O peor. *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 19*. Buenos Aires: Paidós.
- Lipovetsky, G. (1999). *La tercera mujer*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Mallet, D. (2010). *Mordiéndolo manzanas y besando sapos*. México: Grijalbo.
- Miller, J-A. (1998). *El hueso de un análisis* Buenos Aires: Tres Haches.
- Miller, J-A. (2012). Entrevista en Registros. *Tomo Gris Hombres*. Buenos Aires: Ricardi Impresos.
- Pentecost, J (productor), y Gabriel, M., Goldberg, E (directores). (1995). *Pocahontas* [Cinta cinematográfica]. Walt Disney Pictures. Estados Unidos.
- Shurer, O (productor) y Clements R., Musker J (directores). (2016). *Moana* [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos. Walt Disney Pictures. Estados Unidos.

She's gotta habit

She's gotta have it | Spike Lee | 2017

Lucía Benchimol*

Universidad Nacional de San Martín, Argentina

Recibido: 20 de mayo 2019; aceptado: 20 de septiembre 2019

Resumen

En el 2017 la plataforma de contenido audio visual Netflix presenta *She's Gotta Have It*, serie que se basa en la película de Spike Lee filmó en 1986, con la que comparten el nombre y el director. Trabajaremos algunas cuestiones de la primera temporada que consta de diez capítulos, de treinta minutos aproximadamente cada uno, con un guión adaptado. Vuelve Nola Darling, mujer negra activista y artista que vive en Booklyn, y encuentra en permanentemente búsqueda de su propia identidad. En este recorrido coinciden su aspiración en la profesión y los acontecimientos que la nombran como mujer. Nola resiste toda alienación a un nombre, y se sostiene a partir de multiplicar las otras que inventa. Esta solución no alcanza cuando se trata de abordar lo real del acontecimiento traumático. El director nos muestra el contraste entre un barrio colmado de referencias identitarias, con sus imágenes, sus películas, sus discos y una mujer que idealiza la forma negra femenina, al punto de que cada vez que algo la representa no es. Al modo *Rashomon* (Jingo, 1950) cada quien la mira desde una perspectiva, pero no hay una forma acabada. Nola sabe que no hay La Mujer, pero cree en ella y crea un modo de hacerla existir, sin nombrarla, sin serla.

Palabras clave: Identidad | Brooklyn | Lee | cuerpo | Afroamericano | Psicoanálisis

She's gotta habit

Abstract

In 2017, the audiovisual content platform Netflix presents *She's Gotta Have It*, a story based on the Spike Lee film filmed in 1986, both of them share the name and the director. We will work some questions of the first season that consists of ten chapters, of approximately thirty minutes each, with an adapted script. Nola Darling returns; black woman, activist and artist who lives in Booklyn, and finds herself permanently searching her own identity. In this journey, her aspiration in the profession and the events that name her as a woman coincide. Nola resists all alienation to a name, and it is sustained by multiplying the others that it invents. This solution is not enough when it comes to addressing the real traumatic event. The director shows us the contrast between a neighborhood full of identity references, with its images, its films, its discs and a woman who idealizes the feminine black form, to the point that whenever something represents it, it is not. In the *Rashomon* (Jingo, 1950) mode everyone looks at it from a perspective, but there is no finished form. Nola knows that there Woman does not exist, but believes in her and creates a way to make her exist, without naming her, without being her.

Keywords: Identity | Brooklyn | Lee | body | African American | Psychoanalysis

El hábito ama al monje, porque por eso no son más que uno.
Dicho de otra manera, lo que hay bajo el hábito y que llamamos cuerpo, quizás no es más que ese resto que llamo objeto a.
(Lacan, 1972-1973, p. 14)



De la pantalla grande a la chica

La plataforma de contenidos audiovisuales Netflix, ofrece a Spike Lee revivir el personaje que introdujo al director en el cine hace más de treinta años. Nola Darling, una mujer negra, artista plástica que sostiene tres relaciones simultáneas con distintos hombres. La historia se desarrolla en Brooklyn, algo que no pasa desapercibido, ya que el director insiste con escenas cotidianas del barrio. La película *She's gotta have it* (Lee, 1986) ganó el premio a mejor director debutante en Cannes en 1986, lo que ubicó a Spike Lee en el mundo cinematográfico. En ese año el *New York Times* dice “estas

* luciabenchimol@gmail.com

personas no son víctimas de fuerzas ciegas; toman decisiones, las defienden y comprenden, como resultado no son siempre felices. Su historia se disfrutaría ampliamente en una película más prolija, pero su poder no se disipa por estas debilidades” (Bruckner, 8 de agosto de 1986, p. 14).

Una cita del libro *Their eyes were watching god* (1937) de Zora Neale Hurston, aparece al comienzo de la historia de Nola Darling. Hurston es una escritora fundadora del movimiento el Renacimiento de Harlem, el cual concentraba el trabajo de artistas afroamericanos de los años veinte. Lee, del mismo modo, se inscribe en una corriente que tiende a hacer visible la resistencia de los ciudadanos afroamericanos, su productora lleva el nombre de la oferta que el General Sherman propuso para emancipar los esclavos de la Guerra de la Secesión, *40 Acres and a Mule Filmworks* (A.A, 2017).

Se trata tanto en la serie como en la película de una mujer negra, independiente, activista y artista que sacudida por un episodio traumático se replantea su vida. Sin embargo, son dos historias que difieren en su presentación; ya sea por el formato, la película cuenta con un tiempo acotado para desarrollar la historia a diferencia de la serie que fracciona en diez episodios el contenido; las condiciones de producción, la película se filmó con muy bajo presupuesto, el equipo era un grupo conformado por la familia y los amigos del director, en cambio la serie contó con un gran presupuesto y un equipo especializado; los cambios de época, treinta años entre uno y otro, tiempo en el que Brooklyn se transformó por la introducción de latinos y mestizos en sus calles y el director decidió hacer referencia al seleccionar los personajes; decisiones estéticas del director, la película se filmó en blanco y negro, con una única fracción a color de un baile, al estilo cine clásico, y la serie es a color.

Sin olvidarnos de una diferencia esencial, el autor del episodio traumático en la película es uno de los hombres con quien Nola sostiene una relación y la situación se desarrolla en su propia cama, espacio sagrado para la protagonista; a diferencia de la serie donde es un extraño en la calle quien la aborda e insulta ante su negativa a acercarse. En este momento se abren dos caminos, en la película Nola se aferra voluntariamente a su agresor, corta con los otros hombres para consentir a ser nombrada por este personaje quien la quiere mujer de la casa, eso durará muy poco. En cambio, en la serie, Nola tras el episodio traumático decide erradicar de su vida al Otro sexo, corta con todos sus amantes mas-

culinos para elegir una relación homosexual estable. A su terapeuta le dice: “*ya no tengo que luchar todo el tiempo*”, lo que nos hace pensar que el Otro sexo la tiene luchando todo el tiempo, finalmente esta respuesta tampoco durará.

Identidades

Shemekka Epps – Mi nombre no es...

Lacan retoma los tres tipos de identificación que Freud (1920-1922) postula cuando escribe *Psicología de las masas y análisis del yo* para ubicarlos en relación a los conceptos de significante, castración y rasgo unario. Planteando que el primer tipo de identificación del que nos habla Freud refiere al amor al padre, donde el sujeto queda capturado por los efectos de un significante S1 que a su vez lo nombra; el segundo tipo de identificación es la propiamente histórica, según la cual el sujeto se identifica al costado de la castración (Miller, 2006-2007) de la falta en ser del sujeto, de aquí derivan los síntomas conversivos; y el tercero es a un rasgo, que puede ser cualquiera, es un rasgo que condensa goce. En el *Seminario 18* Lacan dice que este rasgo podría ser en Hitler su bigote (Lacan, 1971, p. 18).

Spike Lee nos presenta un Brooklyn colmado de referencias de la cultura afroamericana, la resistencia se palpita constantemente en el personaje principal y en su entorno. El primer capítulo cierra haciendo referencia al movimiento social que se originó en el 2013 en Estados Unidos como denuncia ante la brutalidad policial con tinte racista *#blacklivesmatter*. El capítulo ocho comienza con una placa que dice: 8 de noviembre 2016, fecha en la que gana las elecciones del país Donald Trump, candidato abiertamente xenófobo, con la música que repite “*payaso con una bomba nuclear en su poder*”. Al siguiente capítulo, la protagonista dirigiéndose a la cámara se queja de la muerte de Muhammad Ali, Prince, Bowie, Maurice Withe, Rod Temperton, Leonard Cohen, Natalie Cole, George Martin, Phife Dawg, Harper Lee, Bill “Radio Raheem” Nunn... Artistas y activistas de la resistencia, gente que; siguiendo su propio discurso, la inspiraron... El director nos vuelve vecinos de Brooklyn, habitantes estadounidenses con flashes de películas clásicas y tapas de discos entre las escenas, se palpita la decadencia del sueño americano.

En este contexto Nola Darling se describe a sí misma como cinéfila y artista plástica, aunque la vemos dubitativa sobre esta última nominación, no se encuentra

ahí. Conscientemente, su empuje la orienta a producir un cuadro que represente la forma de la mujer negra, ideal que establece en su Otro, pero en donde no se representa. Shemekka condensa esta idea, es su mejor amiga, bailarina *stripper* de un bar nocturno, es parafraseándola, esa marca especial de marrón de Brooklyn. En el *Seminario 10*, Lacan (1962-1963) ubica que la función de la mancha es interpelarnos, la mancha nos mira. Eso hace mella, agujero y en el mejor de los casos, pregunta. Nola una otra desde donde es mirada, Shemekka, esa marca especial de marrón de Brooklyn que intenta captar en un cuadro. Por supuesto que fracasa, no se puede imaginarizar el agujero que produce ese agujón.

En paralelo, la forma de la mujer negra que ella idealiza se ve conmovida, su imagen cae por el trauma que produce un encuentro azaroso con un hombre, que la difama. Lacan (1972-1973) utiliza en el *Seminario 20* un equívoco entre *dit-femme* (dice-mujer) y *diffâme* (difamar), para decir que “lo más famoso que de las mujeres ha guardado la historia, es propiamente hablando, lo más infame que puede decirse” (p. 103). Lee convoca a Tatyana Fazlalizadeh, conocida activista y artista americana, responsable de la campaña *Stop Telling Women To Smile* (Deja de Decir a las Mujeres que Sonrían), para asesorarse sobre una campaña que comienza nuestra protagonista. Distribuye por su barrio carteles con imágenes de mujeres negras y letras que dicen: “*no me llamo sexi, sexi, sexi; no me llamo pedazo de hembra; no me llamo cariño; no me llamo corazón; definitivamente no me llamo negra puta*”...

Allí donde la forma de la mujer negra queda reducida, Nola hace emerger esta campaña que convoca la atención de los ciudadanos de su barrio, inclusive hay quienes intentan soslayar su efecto. No nos sorprende saber que Nola reniega de la posibilidad de que se le adjudique esta obra.

#LBD

“*Busca la mujer en el vestido, sin mujer no hay vestido*”, cita retomada en el capítulo tres adjudicada a Coco Chanel.

Miller en su dilucidación de la obra de Lacan nos orienta a pensar el reverso de los tres tipos de identificación anteriormente expuestos para anteponer lo real al principio de identidad. Se trata de bajar del podio al Otro, junto a estos tres modos identificatorios, para

hacer lugar a la consistencia del cuerpo, no del cuerpo del Otro, sino el propio. Así el amor propio, ego según Freud, ya no se asienta tanto en la identificación, sino en la pertenencia, en la propiedad (Miller, 2006-2007).

Las identificaciones pierden valor para Nola cuando un encuentro traumático convoca un más allá de los esquemas identitarios. Podríamos siguiendo el guión nombrar como *Rashomon*, el recurso que inventa la protagonista, donde según ella misma nos cuenta, tres hombres la miran desde distintas perspectivas y ella no es ninguna de esas. *Rashomon* (Jingo, 1950) hace referencia a la película dirigida en 1950 por Akira Kurosawa, donde cuatro personas testimonian un mismo hecho desde donde cada uno lo vio. Hacer inconsistente a la Otra a partir de representarla en diversas miradas deja de ser una solución cuando un desconocido viene y la nombra como una *negra puta*.

Consulta a una terapeuta, que lejos de orientarla, es cómplice de su goce. Lacan (1972-1973) dice que:

cuando se entra al registro de lo verdadero no hay manera de salirse. Para minorar la verdad como se merece, debe haberse entrado en el discurso analítico. Lo desalojado por el discurso analítico pone a la verdad en su lugar, pero no la desquicia. (p. 131)

Lejos de tomar el camino de un análisis que le permita minorar el punto de verdad que convocaba su trauma, Nola, mujer de época se compra un vestido. Más allá de lo cómico que esto pueda resultar, no debemos olvidar que desde Freud entendemos que la mascarada femenina puede ser un buen refugio para una mujer que se encuentra con un goce ilimitado. Con Lacan podemos diferenciar lo cómico que tiene que ver con lo fálico, en tanto semblante y lo cómico que aliviana el peso de lo real del trauma. El segundo se acerca a los momentos conclusivos de un análisis.

Este vestido es un intento de Nola de inmiscuirse en el discurso fálico que nuevamente falla. Pero su fracaso resulta interesante, porque la remite a su ser de artista. La prenda se vuelve un objeto de su arte, el guionista nos deja con la duda del destino de este objeto, no vuelve a retomarlos. Lacan dice que el hábito y el monje no son más que uno, el hábito ama al monje y debajo de este está el cuerpo, que no es un resto, un objeto a. Lo que hace que la imagen se mantenga es un resto (Lacan, 1972-1973). La confusión de Nola es creer que si se deshace del vestido queda una mujer. Hace falta una asunción de ese resto para salir del derrotero de mi nombre no es... mi nombre no es... *She's Gotta Have It, She's Gotta Habit* (*have it, habit/ tenerlo, hábito*).

En el primer capítulo Nola se presenta diciendo que hace esto porque la gente cree que la conoce, pero eso no es así. Eso se confirma al final: ella no se conoce, si es que existe algo así como poder conocerse a uno mismo. Nola sabe que no hay La mujer, pero cree en ella, la sostiene en su ideal de la forma negra femenina.



Referencias

- A. A. (10 de Diciembre 2017). Volver a tenerlo. *Radar-Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/81406-volver-a-tenerlo>
- Bruckner, D. J. R. (8 de agosto de 1986). Film: Spike Lee's She's gotta have it. *New York Times*. Recuperado de <https://www.nytimes.com/1986/08/08/movies/film-spike-lee-s-she-s-gotta-have-it.html>
- Freud, S. (1920-1922). *Psicología de las masas y análisis del yo. Obras Completas. Libro XVIII*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Hurston, Z. N. (1937). *Their eyes were watching God*. Estados Unidos: Little, Brown Book Group.
- Jingo, M. (productor) y Kurosawa, A. (director). (1950) *Rashomon* [cinta cinematográfica]. Japón: Daiei.
- Lacan, J. (1962-1963). La Angustia. *El Seminario. Libro 10*. Argentina: Paidós.
- Lacan, J. (1971). De un discurso que no fuera del semblante. *El seminario de Jacques Lacan. Libro 18*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (1972-1973). Aun. *El seminario de Jacques Lacan. Libro 20*. Buenos Aires: Paidós.
- Lee, S. (productor) y Lee, S. (director). (1986). *She's gotta have it* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: 40 Acres & A Mule Filmworks.
- Lee, S. y Lee, T. L. (productores). (2017-2019). *She's gotta have it* [serie de televisión]. Estados Unidos: 40 Acres & A Mule Filmworks.
- Miller, J. A. (2006-2007). *El ultimísimo Lacan. Los cursos psicoanalíticos de Jacques-Alain Miller*. Buenos Aires: Paidós.

El agalma de Roma

Roma | Alfonso Cuarón | 2018

Iara Suárez*

Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Recibido: 19 de julio 2019; aceptado: 4 de noviembre 2019

Resumen

En el presente artículo se trabaja la película Roma de Alfonso Cuarón (2018), inspirada en la infancia del director y en las mujeres que lo criaron. En este film, una mujer de la aristocracia mejicana y su empleada se enfrentan a circunstancias angustiosas e inventan un saber hacer allí prescindiendo de los hombres. Tomando como eje esta situación, el presente trabajo se propone pensar cuál es el componente aglutinador en los vínculos sociales contemporáneos, tomando el caso del feminismo como respuesta sintomática al malestar en la cultura, en su diferencia con los vínculos que provienen de las instituciones del Nombre-del-Padre.

Palabras Clave: Lazo social | redes | angustia | feminismo | familia | subjetividad

The agalma of Rome

Abstract

This article works on the film Roma directed by Alfonso Cuarón (2018), inspired by the director's childhood and the women who raised him. In this film, a woman from the Mexican aristocracy and her employee face distressing circumstances and invent a knowledge there, without men. Taking this situation as the axis, the work proposes to think about the agglutinating component in contemporary social link, taking the case of feminism as a symptomatic response to the discontents in the civilization, in its difference within the links that come from The-name-of-Father institutions.

Keywords: social links | anxiety | feminism | family | subjectivity

Objeto de culto

Roma, la película dirigida por el mexicano Alfonso Cuarón (2018) se ha vuelto de culto y muy popular entre quienes participan del movimiento feminista. En el volumen ocho, número tres, de la Revista *Journal Ética & Cine* (2018-2019), varios autores abordaron distintos aspectos del fanatismo y los diversos lazos sociales que cada comunidad de fanáticos puede proponer. El feminismo, desde nuestro punto de vista no sería tanto una expresión del fanatismo, sino más bien una respuesta sintomática que surge como invención frente al malestar en la cultura actual. Por este motivo hace parte de la serie de temas tratados en el presente número del *Journal* y mantiene con ellos múltiples puntos de encuentro. Su título, "Pibas. movimientos, identidades, posiciones" enmarca nuestras preguntas: ¿Qué es lo que hace grupo en los diversos movimientos de mujeres? ¿Cómo se definen los

lazos entre mujeres en los diferentes discursos?

Quizás el que esta obra circule frecuentemente como objeto *agalmático* entre quienes integran esas comunidades, nos permita extraer de allí algún saber que colabore con nuestras interpretaciones.

Memorias del director

"El tiempo y el espacio nos limitan, pero también definen quienes somos, creando vínculos inexplicables con aquellos que fluyen con nosotros por los mismos lugares y al mismo tiempo" (<https://twitter.com/ROMACuaron>). Como decíamos, se trata de un relato inspirado en la infancia del propio Cuarón, acerca del sitio donde creció, sus costumbres, y, principalmente, en las mujeres que lo criaron. Filmada en blanco y negro, esta película establece una distancia temporal con aquella Colonia

* iarasuarez.psi@gmail.com

Roma de los años '70. Se muestra allí un barrio mexicano, donde viven las familias de clase media alta, en las que operan de algún modo las antiguas estructuras del discurso del amo (Lacan, 1969-1970) con sus correspondientes determinaciones que, no obstante, se ven confrontadas a pinceladas muy precisas del malestar en la cultura hoy. En efecto, aparece puesto en evidencia, magníficamente, que no solamente se trata de una decadencia del Nombre-del-Padre y de la posición masculina sino, fundamentalmente, del resto que queda cuando esa devaluación tiene lugar.

Cleo (Yalitza Aparicio), una empleada doméstica de origen mixteco, trabaja junto a una amiga siguiendo las indicaciones de Sofía (Marina de Tavira), la mujer de la casa. Sofía se autoriza en el personaje de su marido médico (Fernando Grediaga) y su saber, para impartirles órdenes.

Poco a poco, la angustia comienza infiltrarse en ellas. El *film* nos va llevando a través de las escenas más cotidianas a un punto de ruptura, Cleo queda embarazada de su novio Fermín (Jorge Antonio Guerrero), quien se encuentra demasiado lejos de asumir la paternidad. En la pareja de los patrones por su parte, las cosas tampoco van bien: el personaje paterno los abandona sin decir palabra, mientras que el de la madre tiene que vérselas sola con la casa, con los niños y con la verdad inefable del padre. El clima de fondo es el del Otro barrado.



Lazos rizomáticos

A partir de ese momento, ese en que cada uno de los personajes quedan a merced de su angustia de modo solitario, las mujeres comienzan a articularse entre ellas de una manera muy especial. Es entonces que aparece un

nuevo personaje, el de una abuela que se muda a la casa y que acompaña en lo que cada quien necesita sin tener que preguntar. Gracias a ella se establece una red social por la que comienza a circular de cada una para con cada una, todo tipo de recursos e invenciones que se van instalando allí, en ese lugar donde habitaba la angustia. Los intentos por reestablecer el orden anterior fracasan ya que eso era imposible sin el retorno encarnado del padre, tampoco parece interesarles que venga otro hombre en su reemplazo. Es así que Sofía rechaza una propuesta que recibe en navidad. Ahora más bien, la condición para que las cosas funcionen es que no haya hombres intercediendo y que cada una desarrolle bien su juego dentro de esta nueva forma de anudarse. Si en un comienzo, con la presencia de los hombres encarnando el significativo amo los lazos eran asimétricos, —patrón -empleado, madre-hijo, esposo-ama de casa—, ahora, dentro de esta nueva configuración, se vuelven horizontales: la empleada habla con su patrona de cosas personales mientras esta le expresa sus sentimientos, la acompaña al médico o la lleva de viaje para superar malos momentos; los niños ya no guardan silencio, hacen preguntas e intervienen con gestos de amor en momentos en que ven en apuros a los adultos, e incluso, a veces, prescinden de las normas. Ahora se autorizan de sí mismos y solo los detiene algo del orden de lo real. Una escena sobre el peligro en el agua nos lo presenta cuando los niños —desoyendo la advertencia materna— se dejan llevar hasta una zona de peligro. Es entonces cuando el deseo se vuelve invención en acto, y Cleo se sumerge arriesgando su vida para salvarlos.



En la actualidad, la familia toma otras formas que aquella ordenada bajo el régimen paterno, y este relato muestra muy bien como la célula madre-hijo puede ser el núcleo de un pequeño conjunto sin límites definidos, que agrega o segrega miembros, que puede expandirse o

contraerse más o menos erráticamente. El funcionamiento es el de una red, que podríamos pensarla en términos de Deleuze y Guattari (1993) en tanto conjunción rizomática, sin un centro fijo que al que todos los elementos se refieren. Ya no opera la lógica de la *Psicología de las masas* (Freud, 1921), esto es, un ordenamiento bajo el ideal de la ley y la identificación el rasgo del líder.



Lo Real del grupo

En el marco de una conversación con Christine Agnot, Jacques-Alain Miller (2013) plantea:

Hay otro discurso que está en camino de suplantar el discurso único de antaño y eso no se hace sin desgarrar.

rros. Digamos que es la innovación en el lugar de la tradición, es la atracción por el porvenir allí donde el peso del pasado encadenaba, más que la jerarquía es la red, se han dado cuenta ya hace unos diez años. Y también es lo femenino que le gana el paso a lo viril. Se conserva un orden, en ese límite inmutable, se inscriben en flujos transformacionales que empujan sus límites. (p. 26)

Eric Laurent (2016) sostiene desde hace algunos años que en la orientación de Jacques Lacan es posible prescindir del papel del rasgo identificador aislado por Freud para leer el régimen del vínculo social contemporáneo. La nueva *Massenpsychologie*, presidida por la angustia originaria, colectiviza de otro modo al introducir al fantasma como operador y nos permite pensar una articulación entre la subjetividad contemporánea y el corte del sujeto.

¿Cuál sería el modo de colectivizar de la angustia? Para responder esta pregunta, habría que diferenciarlo del lazo que propone la histeria, porque allí hay un síntoma que preside el lazo como lo ilustra magistralmente Freud (1921) con el ejemplo del pensionado de señoritas en *Psicología de las masas*.

Habría que pensar que si la angustia, además de un afecto que no engaña, es también potencialmente capaz de hacer signo. En efecto, la angustia circunscribe el momento en que los cuerpos se quedan solos, sin el sostén del suelo simbólico. Un signo cuya emergencia plantea el “momento de suspensión del sujeto, en un tiempo en que ya no se sabe dónde está” (Lacan, 1956-1957, p. 228).

Referencias

- Cuarón, A., Rodríguez, G., Celis, N. (productores) y Cuarón, A. (director). (2018). *Roma* [Cinta cinematográfica]. México: Participant Media y Esperanto Filmoj.
- Cuarón, A. [Alfonso]. (16 de agosto de 2018) [Actualización de estado en Twitter]. Recuperado de: <https://twitter.com/ROMACuaron/status/1030081106966601729?s=20>
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1980). *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*. Valencia: Pre-texto.
- Freud, S. (1921). *Psicología de las masas y análisis del yo. Obras Completas. Tomo XVIII*. México: Amorrortu.
- Freud, S. (1930). *El malestar en la cultura. Obras Completas. Tomo XXI*. México: Amorrortu.
- Fanatismos (2018, noviembre). *Journal Etica & Cine*. Recuperado de: <http://journal.eticaycine.org/-Volumen-8-Nro-3->
- Lacan, J. (1956-1957). La relación de objeto. *El seminario de Jacques Lacan. Libro 4*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (1969-1970). El Reverso del Psicoanálisis. *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 17*. Buenos Aires: Paidós.
- Laurent, E. (2016). *El reverso de la biopolítica*. Buenos Aires: Grama.
- Miller, J-A. (2013). Conversación de Jacques-Alain Miller con Christine Agnot en el Teatro Soriano. *Feminismos: Variaciones y controversias*. Buenos Aires: Grama.

Crónica de un encuentro de escritura con María Teresa Andruetto

Mujeres, deseo y literatura

Gigliola Foco*

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Muchas veces he sentido que hay en la experiencia del análisis, cuando uno se tiende, una cierta simetría con la lectura. Cuando uno lee una novela, un cuento, va encontrando algunos signos. Es como lo que el analista hace con la vida de uno. (...) Eso está en la memoria del analista. Es como si hubiera leído un libro y ese libro se le hubiera quedado.



La segunda noche del Ciclo de Cine y Psicoanálisis de la Universidad Nacional de Córdoba llegaba a su fin. Aplausos sostenidos, el episodio piloto de la serie de televisión *El Cuento de la Criada* (Miller, B., 2017) y la conversación de dos invitados habían transcurrido en el Salón de Actos del Pabellón Argentina. Sin embargo, las luces aún no se apagaban y se dirigían hacia ella. Entre el público curioso que se había acercado a saludar y aquellos que se retiraban, el equipo del *Journal Ética &*

Cine se preparaba para hacer aquella propuesta. Desde arriba del escenario, un — ¡por supuesto! — se hizo escuchar junto a sus brazos abiertos y una cálida sonrisa. Era un sí. ¡Era un sí! La entrevista iba a concretarse.

Ese sería el comienzo de una experiencia que recorrió treinta y cinco kilómetros de paisaje serrano desde la Ciudad de Córdoba hasta Cabana, Unquillo, pueblo de artistas. El equipo del *Journal* iba camino a la casa de la escritora María Teresa Andruetto¹ para conversar acerca de las mujeres y su literatura.

Un mail fijó el día y la hora en el calendario: jueves veintisiete de junio a las doce.

— Los espero — dijo. Entre libros y papeles, el camino se comenzó a bosquejar. Había mucho trabajo por realizar y una lista de preguntas que haría de brújula en el viaje empezó a tomar forma a partir de reuniones en un bar de la ciudad.

Aquel jueves de junio los encontró en la terminal de ómnibus. Entre *Lengua Madre* (Andruetto, 2010) y la poesía de la escritora en cuestión, el equipo emprendió su camino. Las palabras de una hija, una madre y una abuela. Julia y sus cartas. El envío de un bizcochuelo para los mates. ¿Era bizcochuelo? Eva, la dictadura y un informante. Un hombre con ojos de agua, manos de seda, la voz cortada y pies de alas, y una tranquilidad que no le gusta a mucha gente, los acompañaron en el trayecto.

Casi sin advertir que disminuía la velocidad, entre risas que se cruzaban sobre el pasillo del colectivo, llegaron a Cabana. Todavía tenían tiempo y un bar aledaño los invitó con un café a pensar por dónde empezar. Uno de ellos había impreso aquella guía sobre la cual nuevas palabras y signos de pregunta se asomaron. Se repartie-

* focogigliola@gmail.com

ron las tareas: alguien tomaría las notas, otro grabaría con su celular. Lo que no imaginaron fue que en aquel encuentro las palabras de la escritora harían que el tiempo se suspenda por un momento para luego, hacerlos despertar. Al fin y al cabo, más allá de cualquier lista, llevaban consigo una invitación a escuchar y dejarse enseñar por su voz, la de ella.

—Van a lo de la Tere. La señora que nunca toma taxis —dijo bromeando el hombre que los condujo hasta aquella casa en el campo, quien supo de inmediato a dónde se dirigían. Quince minutos por una calle de tierra y una conversación sobre el pueblo los llevaron hasta allí.

La espera había terminado. Desde la entrada, un detalle llamó la atención del equipo. Decorando una de las paredes de la casa, se extendía el colorido mural de un paisaje campestre pintado por el pincel de Jorge Cuello.

La campana se agitó con fuerza y allí estaba. Vestida de rojo y muy sonriente se acercó hasta la entrada donde comenzaron las presentaciones: Eugenia Castro, Juan Brodsky, Eugenia Destéfani y Gigliola Foco. El equipo del *Journal Ética & Cine* había llegado. Acto seguido, María Teresa pronunció una invitación a pasar.

—No puedo creer que estamos acá.

Sólo con atravesar el marco de la puerta, un clima cálido se hizo presente. La luz del sol penetraba por cada rincón de la vidriada casa que dejaba traslucir el verde de las plantas que estaban fuera. Libros, fotos, algunos dibujos y cassettes, tapizaban las paredes de ladrillo.

Los invitó a sentarse en la mesa adornada con un mantel tejido por las manos de su madre y, tras ofrecerles algo de beber, se dispuso a prepararles un té. Tazas blancas junto a una tetera con ribetes de color azul se colocaron en la mesa acompañadas de una miel de maple que ellos no conocían. Así fue como, entre el tintineo de la cerámica, la voz de aquella mujer se hizo escuchar.

Distintas

Esas mujeres distintas. Esa era la lectura que el equipo del *Journal* había podido hacer respecto al universo femenino que tejía la escritora. Mujeres que no se conforman, que cuestionan los estándares de belleza, lo establecido. Como aquella niña que quiere ser concertista

de piano cuando le dicen que será profesora, o como Eva, más alta que la media y de ojos verdes que, a pesar de no ser del verde más deseado para unos ojos, parecían ser “realmente notables” (Andruetto, 2003, p. 11).

—De chica, siempre me llamaron la atención esas que eran como distintas. Por ejemplo, hay un cuento que se llama *Gina*, en mi último libro, que tiene ecos, cambios, de una mujer de mi pueblo que era italiana, inmigrante, que andaba en moto, con pelo cortado. Tomaba, fumaba delante de todos. Había que tener mucho coraje en un pueblo para hacer eso, ¿no? —Las risas de todos acompañaron esa frase.

Fue Juan Brodsky quien le señaló que, entre sus escritos, podía leerse la singularidad de mujeres que iban muy emparentadas a su deseo. Mujeres que, a pesar de ser llamadas por el otro a habitar ciertos lugares tradicionales, se mostraban fuertes, deseantes.

—¿Vos sabés que sí? Mujeres que reniegan del lugar al que son convocadas, rompiendo el hábito. El tema de la mujer, como preocupación, aparece casi desde siempre. Supongo que tiene una explicación también personal. Aparece en la escritura desde el primer libro y en todo lo que hago. Casi siempre es una mujer la narradora o el personaje. ¿Qué explicación personal puedo darle a eso? Además de ser yo una mujer, entonces también soy mi propio campo de exploración, hay en mi historia familiar, una presencia de mujeres muy fuertes. Fuertes no en un sentido de anuladoras de los varones sino mujeres que han tenido que fortalecerse porque la vida las puso en situaciones.

Un trajecito sastre en lugar del vestido de novia, una vecina que tocaba el acordeón en un grupo cuartetero, una abuela colchonera con un marido enfermo que trabajaba para ganar dinero, una madre con una subjetividad compleja, lectora, coleccionista de estampillas, amante de los relatos y las historias, extremadamente deseosa, enseñante.

—Mujeres de un pensamiento moderno —dijo.

Escenarios de lo femenino

Algo de lo que conversaban esa tarde llevó a la escritora a levantarse de la mesa y desaparecer por un momento entre sus libros para volver con unas hojas en su mano. Se trataba de un escrito que había armado para una charla a la que había sido convocada un tiempo atrás. *Escenarios de lo femenino* se leía en el título. Un tejido hecho de piezas que desplegó, una a una.

—Tomé varias imágenes para escribir eso. Una tiene que ver con una imagen de mi suegra, la mamá de mi marido, que era otro tipo de mujer más grande que mi mamá. Una mujer de campo, que trabajó en el campo y que estuvo contenta de su vida. Menos pretenciosa en sus deseos. Más tradicional, en la cosa de los hijos. Muy sostenedora.

Con su mirada en aquel recuerdo, les contó que tenía una foto de su marido donde está él junto a otros niños. Les dijo que esta mujer, su suegra, había querido ocultarse pero que sus piernas aparecían en la foto, como aquello que la sostiene.

—Otra imagen que tomé para esta charla tiene que ver con una conversación con mi madre quien los últimos años tuvo Alzheimer. Siempre hablamos mucho. Ella contaba mucho, tanto las lecturas como los relatos de otros. El mundo del relato siempre estuvo muy presente en mi casa. Cuando se perdió, seguimos hablando así como en una lengua muy loca.

Fue en ese momento cuando tomó el escrito y les leyó sus palabras, aquellas que escribió una vez.

—Ella me decía, en un lenguaje nuevo, cosas que yo percibía verdaderas. Hablábamos, como dice Hélène Cixous, la lengua que hablan las mujeres cuando nadie las escucha para corregirlas. En mi libro *Cleofé* tomo las conversaciones que tuve con mi madre. Ella en su desvarío pero diciendo cada cosa que madre mía. Recuerdo que ya perdida decía que la madre es una pasión que no sirve para nada. La que me hablaba era una mujer más que mi madre. Y eso es muy rico pero a la vez muy fuerte para una hija. Lo que yo veía en esa foto que les conté, era que mi suegra era más madre que mujer y mi mamá mas mujer que madre. Ahora que soy más grande, pienso que está muy bueno.

La mujer y la madre. Esa era otra de las preguntas que había llevado al equipo del *Journal* hasta allí. Pero, antes de que pudieran darse cuenta, ella ya había dado una respuesta, la suya.

—Yo creo que una escritora tiene que aprender a rescatar a la madre. La madre literaria, o a la madre real pero también a la madre literaria. Ver qué de mujer hay y qué de escritora, desde el lugar de una mujer. Yo era esa niña que quería comprender qué era lo que quería su madre que nada le satisfacía. Se trataba de una subjetividad muy compleja que yo trataba de entender. Me doy cuenta ahora de grande que de niña hacía mucho esfuerzo por comprender qué la hiciera feliz. Bueno, yo no pude solucionar eso en mi madre y apenas sí uno puede con uno —y una vez más, las risas de todos se hicieron escuchar.

—Lo que sí pude entender es que había muchas maneras de ser mujer, de convertirse en una mujer y cómo y qué... Siempre en un lugar distinto de ese en que... —¿Se las espera?

El aforismo lacaniano del “no hay La Mujer” (Lacan, 1972, p. 89) no tardó en hacerse presente, ya que “por esencia ella no toda es”. Las hay, entonces, una por una. Cada una con su propia versión.



Pedacitos ahuecados

—Cuando yo escribo, lo que me impulsa a la escritura es un profundo deseo de comprender. Que en eso está la raíz materna de la que les digo. Cuando miro un personaje es eso lo que aparece. Ese profundo deseo de comprender algo de lo humano. Y bueno, me aparece más en las mujeres.

Hojeando *La mujer en cuestión* (Andruetto, 2003), Gigliola Foco mencionó algo sobre el modo en que el informante escribe la historia de Eva:

—Arma un informe con lo que otros dicen de ella. Lo hace tomando distintos fragmentos, trozos que nunca terminan de armarla, de construirla por completo.

Recordaron entonces un aporte de la psicoanalista Marie-Hélène Brousse (2005) quien sostiene que la transmisión de una madre a una hija, metonímica, es de “pedacitos” (p. 120), que jamás lograrán formar una mujer.

—Ese es un modo de escritura que responde a lo fragmentario. A mí me interesa mucho eso. Además, es como muy rico para la escritura por todos los huecos que deja al otro, ¿no? Para que el lector se tome él la posibilidad de decidir en todo caso. Nadie le dice al informante que esta mujer es buena, no hizo nada, quedate tranquilo, o esta mujer es mala. Siempre hay algo para descifrar pero siempre hay resto de misterio. Nunca llegamos. Hay más materia que lo que puede decirse de eso, ¿no? El cierre de *La mujer en cuestión* un poco está en ese sentido. Hay más mujer que eso que se dice de ella. Aunque pongamos a cincuenta a hablar de ella siempre habrá más Eva.

—Huecos que habilitan diferentes interpretaciones —respondió Eugenia Castro.

Una hiancia, una grieta que invita a realizar una lectura singular. El lugar de un vacío que, tal como sostiene el psicoanalista Jacques Lacan en su *Seminario X* (1962-1963), es “lo único importante” (p. 80).

—Recuerdo el momento de mi vida en el que descubrí que no hay una verdad sino distintos modos de ver algo. Lo recuerdo como algo que me inquietó mucho, que no me gustó de la vida, niña todavía. En la escritura aparece siempre. Es como esa incerteza, dónde está la verdad, cada uno tiene su razón. Eso es muy rico para la literatura que se enriquece mucho si uno trabaja con el rumor, con lo que no es certero, no es seguro, lo que es sesgado. Con lo que se dice de muchas maneras y ninguna es.

Así, recordaron nuevamente las palabras de Lacan sobre la verdad *no-toda* que se medio dice. Una verdad imposible que tiene estructura de ficción. Es en su *Prefacio a la edición inglesa del Seminario XI* (1976) donde dice: “quedaría que diga una verdad. No es el caso: la malogro. No hay verdad que (...) no mienta. Lo cual no impide que se corra tras ella” (p. 1).

—Sí. Uno escribe de una manera en la cual no se impone a los personajes y le deja lugar al otro que está leyendo. Uno está escribiendo en solidaridad y en duelo, en tensión con un otro posible que lo leerá, que en principio es uno mismo. Yo soy como la delegada de los lectores que vaya a tener porque uno es el uno que escribe con el uno que lee, que es un lector avisado que corre con ventaja en el sentido en que puede ver. No sé

si uno puede esperar del otro, un lector capaz de escudriñar todo.

Mejor lector que escritor

—“Soy mejor lector, que escritor”, dice Borges. Es una verdad muy grande porque el techo de un escritor es su condición lectora. Uno no puede ir más allá de esa condición lectora. Mientras mejor lector se sea, mejor escritor. No es sólo una cantidad de libros, es como una especie de perspicacia en el leer. No puedo dejar de pensar en la perspicacia de los analistas.

Leer, entonces, condujo al equipo del *Journal* hacia *Radiofonía*, donde Lacan (1970) habla sobre que, quien sabe leer, “por la letra se distancia de su palabra, encontrando ahí el intervalo para hacer uso de una interpretación” (p. 49).

La teoría del “buen lector”, tal como la retoma la psicoanalista Ana Aromí (2005) de Amos Oz, remite a la idea de que “cada relato tiene un núcleo vivo” (p. 2). Se trata de invitar a quien lee a “bajar a sus mazmorras, a encontrar en ellas el verdadero corazón, el del relato y el suyo mismo, en un trayecto cercano al que se hace en un psicoanálisis” (p. 2).

Eugenia Destéfánis fue quien sostuvo que se trata de poder aprender a leer sin la prisa, leer el libro que a veces aparece en los pequeños detalles.

—Exacto —respondió—. Por ejemplo, yo tenía unos talleres que hoy se llamarían clínicas de revisión de cosas ya escritas. Ahí, hacíamos un aprendizaje de otros escritores, de otras escrituras. Uno aprende leyendo como escribe el otro. Tomaba un cuento, lo leíamos una vez e íbamos viendo cómo lo maneja el narrador, cómo suministra la información, viendo qué es lo que se oculta, cómo se resuelve, cómo comienza. Uno puede leer veinte veces el mismo cuento y, a lo mejor, sabe más de leer que leyendo rápidamente, superficialmente. La desconfianza es muy interesante.

—Por lo que decía usted también, usted no confiaba en...

—En mí. Porque uno de los requisitos es no enamorarse de lo que uno hace —respondió.

—Si uno se enamora de eso que lee... —dijo el equipo.

—Está frito. Y si se enamora de lo propio peor todavía.

Y es que, tal como Lacan (1962-1963) lo aborda en su *Seminario X*, la fascinación suspende toda división subjetiva, captura y obtura ese no saber.

No saber. Saber olvidar lo que se sabe

—Muchas veces, voy a escuelas en las que leen *La mujer en cuestión* y allí preguntan: ¿pero al final, ella hizo, no hizo? Yo no sé más que lo que está ahí.

Las palabras de la escritora les hicieron evocar la figura del “mal lector” de Amos Oz (citado en Aromí, 2005) aquel que quiere saber inmediatamente cuál es la historia que está detrás del relato, qué pasa, de qué lado está cada quien. Que busca arrebatar “la última palabra” (p. 1), el qué quiso hacer o decir el escritor.

—Yo creo que un escritor, un artista, necesita no saber. Primero que si uno sabe ya no interesa tanto escribir, ¿no? Hay un no saber y sobre eso se construye el cuento. Entonces la sutileza es eso. No es cualquiera. Es este que mira desde este lugar. La sutileza es la singularidad. Cuanto más sepamos de la singularidad de ese que cuenta y más entremos en esa singularidad para mirar desde ahí, podremos pensar cuándo mira, desde dónde mira. Todas esas son capas y capas entre la verdad a la cual llevar y quien conoce. Mientras más capas de mediación hay, más rico se vuelve lo que se cuenta. Hay más enigma, más misterio, más no saber.

—Se trata, entonces, de soportar y poder servirse de ese no saber —dijo Juan Brodsky.

Haciendo eco de los aportes del psicoanalista Eric Laurent (1999), el equipo sostuvo que se trata de “ir de lo sabido a lo no sabido” (p. 22). Plantear la posibilidad de partir del no saber, de lo que uno no tiene, en dirección al deseo de investigar sobre ese no saber.

—Eso me parece súper interesante —respondió ella. Al compás de su voz, se escuchó: —porque en realidad, escribir es construir un no saber. Es ir en ese no saber a construir un no saber, que se construye. Es la construcción de un no saber, en el que el otro puede entrar y leer su verdad. ¿Qué me interesa a mí? Salirme de mí y mirar desde otro a una mujer o una mujer mirando a otro.

Así fue como la escritora compartió con ellos una frase que la actriz Cristina Banegas le regaló.

—Me dijo que se la dijo su maestro de teatro. Bueno, vos tenés que vaciarte de vos para ser un personaje. Vaciarte de vos para que el inconsciente te tire un hueso. Si uno se mete mucho, uno sale de uno para escribir una narrativa. Vaciar de uno para mirar desde un ángulo, desde el ángulo de un narrador que uno se propone. A mí me interesa mucho explorar, seguir explorando. Por eso, tomo desafíos de formas. Me ayuda mucho el hecho de que escribir en distintos géneros. Eso es muy bueno para mí porque es como que me mudo de zona y enton-

ces permite seguir buscando.

Un refugio. La escritura fuera de la lógica del Mercado, resguardada como un refugio. Otra lógica.

—La escritura es como ir buscando en esas preguntas que uno se puede hacer acerca de algo que ve y no conoce. Yo muchas veces he sentido que hay en la experiencia del análisis, cuando uno se tiende, una cierta simetría con la lectura. Cuando uno lee una novela, un cuento, va encontrando algunos signos. Es como lo que el analista hace con la vida de uno. Yo me sorprendo porque, de pronto, puede pasar un año o dos que no he vuelto y voy, digo dos cosas y eso está en la memoria del analista. Es como si hubiera leído un libro y ese libro se le hubiera quedado. No sé, una cosa así.

Las palabras del psicoanalista Jacques-Alain Miller (2002) se hicieron presentes esa tarde en su *Cartas a la opinión ilustrada*. Allí, sostiene que:

(...) el psicoanálisis convida al deber de descifrar el inconsciente del que se es sujeto: ese libro con tirada de un solo ejemplar cuyo texto virtual llevas por todas partes y en el que está escrito el guión de tu vida, o al menos su hilo conductor. (p. 5)

—En ese sentido, quizá el escritor, o más que el escritor, la escritura, el paciente, se ofrece para que otro le lea... Se tiende para que el otro lea —dijo ella.

Lacan y su *Seminario XX* (1972-1973) fueron convocados, una vez más, a aquel encuentro. “Es bien evidente que en el discurso analítico no se trata de otra cosa, no se trata sino de lo que se lee, de lo que se lee más allá de lo que se ha incitado al sujeto a decir” (p. 38).

Algo de lo vivo en tiempos de escritura

El minuterero del reloj había dado un par de vueltas. Casi sin advertir el paso del tiempo, el equipo del *Journal* se dejaba atravesar por las palabras que salían de la boca de aquella escritora y resonaban en sus cuerpos.

—¿Qué es interesante en la escritura cuando uno escribe? ¿Cómo mantener esa vitalidad, ese deseo que estaba antes de la publicación de mis libros? ¿Cómo conservarlo? Eso lo que hace ir más allá del oficio. Hay un tema también con el oficio que supongo que será en todas las ocupaciones. Es muy necesario para que uno pueda tomar vuelo pero es peligroso y puede ser el enemigo, el mayor enemigo de la escritura. Si uno pone antes lo que se construye de oficio, lo que uno hace se convierte en un producto. Mucha atención a ese sentimiento en el cuerpo para poder percibir, digamos, para no fabricar nuevas

cosas iguales a las anteriores, parecidas recicladas de uno mismo, sino, no dejar de buscarlo.

Eso. No dejar de buscar algo de lo vivo.

—A veces, uno está cuatro años para escribir y para leerla está, una tarde, un día o dos. A veces, uno se estanca ¿no? Yo vuelvo a lo que he leído para ver. Pero, a veces, dejo muchos días porque me voy. Tampoco siento como angustia de no escribir. Si escribo siempre es porque estoy respondiendo unas preguntas o escribiendo un pequeño texto. Ese tipo de cosas que para mí son como del orden del trabajo, las charlas, las conferencias, trabajo público. Después, está este recreo, llamémosle, que es la escritura misma que tiene ese lugar más protegido que no sucede todo el tiempo. Tampoco la fuerza. Sí soy trabajadora pero no la fuerza porque está hecha de esa manera. Nunca quise que pase por el lugar del deber. La llevaría a un lugar que no es el que me gusta para la escritura.

Eugenia Castro le dijo a la escritora que creía que se trataba de un cuerpo afectado, trayendo a mesa una frase de Lacan (1972): “la lengua nos afecta primero por todos los efectos que encierra y que son afectos” (p.168).

—Sí. Está muy atravesado por mi cuerpo lo que voy escribiendo. No porque hable del cuerpo sino porque en el proceso de escritura voy sintiendo también en el cuerpo ese hacer. Quiero decir, la alegría, la eroticidad, la bronca, según lo que el personaje, el narrador sobre todo sienta.

Palabras que se sienten, que resuenan en el cuerpo.



Más tarde, ella los llevaría a conocer su biblioteca. Un pasillo de ladrillo visto los condujo hasta allí. En el camino, Gigliola Foco se detuvo frente a un gran cuadro pegado sobre la pared. Una foto que llamó a su mirada. Se trataba de una silla y una mesa, fusionadas, en una gran biblioteca de colores verdosos, oscuros. María Teresa, pareció advertir su interés y corrió a mostrarles un libro con fotografías que tomaba ese autor, Luis González Palma. Compartir con ellos una parte de aquel mundo tan especial, el de ella.

Con una pared vidriada que confundía el afuera y el adentro, aquel espacio los invitaba a quedarse, tomar un libro y sumergirse en él. En silencio, se perdieron por un momento entre esas hojas que tantas veces ella habría leído. Los había de todos los colores, libros marcados por el tiempo y el deseo de una ávida lectora que había dejado su firma ahí, en cada doblez. Libros que se hacían presentes en cada rincón de aquel lugar.

Pero antes de llegar hasta allí, la mesa del comedor los había encontrado un tiempo más.

Escritura de mujeres

—Siempre me he interesado la escritura en las mujeres. Supongo que con esta cosa de exploración de la subjetividad de las mujeres. En los años ochenta empiezo a tomar consciencia de esas escrituras y de recomendarlas, usarlas en talleres, llevarlas para leer. Las mujeres escribieron siempre. Lo que pasa es que son las condiciones las que cambiaron. Menos tiempo en la vida pública, eso no ayudó mucho, después ciertas cuestiones personales.

Trazando una recta histórica, Eugenia Destéfanis recordó que en una época la mujer, la escritora, estaba asociada a la poesía, a lo romántico.

—Exacto— respondió ella. —O a los niños, como una extensión de su maternidad o de su Magisterio. Esto de que las mujeres que hacían otra cosa, pagaban eso, perdiendo amor o el ser querida. Entonces, una mujer quedaba sometida al marido o al padre, al hermano más grande. Uno pierde la dimensión y entonces se pregunta porque no rompían. Y, porque no era tan fácil. Yo a mis mujeres las descubro en su complejidad. Intento aprehenderlas en su complejidad. No sé si están liberadas, si les interesa serlo. Algunas se liberan, otras no, otras se quedan a medio camino, otras mueren sometidas por el hombre del piano, digamos. Puede haber mil maneras. Tampoco creo que en la vida cotidiana, todos nuestros actos sean actos libertarios, siempre hay mucha comple-

alidad. Hay un juego, una tensión entre las condiciones de vida, social, política, económicas, vitales y el deseo. Siempre hay una negociación entre las pasiones y las condiciones, entre las pulsiones y el contexto.

Lectura: acto político

—¿Usted cree que el arte y la literatura puede tener efecto de transformación en una sociedad?— le preguntó el equipo.

—Creo que un libro puede hacer en nosotros una cierta revolución individual, interna, en el sentido de revolver algunas cosas, sacarlas, ponerlas por encima, relativizarlas. Lo que uno lee, una obra de teatro, una relación con alguien, claro que sí. Esos cambios personales tienen un efecto en la sociedad. Yo no sé si le pediría a la literatura que transforme una sociedad. No le pediría tanto. En cambio, sí creo en el poder transformador de la lectura cuando la construcción de lectores se convierte en una cuestión de estado, en una cuestión política, a través de la escuela, las bibliotecas públicas. El deseo de inclusión puede hacer como una transformación más grande. Así es como pienso la transformación que muchas mujeres, chicas o personas están teniendo en sus lugares privados. Han empezado a salir a la calle con más intensidad y están produciendo desde lo privado. Están produciendo una transformación social, otros modos de transformación.



encuentro como una directriz.

—Entonces, armamos un proyecto y se lo presentamos a la editorial universitaria de Villa María. Es, en realidad, el deseo de inscribirse en una genealogía de mujeres que escriben. El deseo de mirar nosotras una tradición de mujeres que escriben, recuperarlas, igual que la historia familiar. Hay una diversidad de modos de escribir. Una mujer no es solamente las pasiones, no sólo la poesía, es narradora de cuentos. Las mujeres pueden escribir de muchas cosas, un policial, literatura política. Cada una tendrá una forma que puede ser más experimental o más convencional, más clásica. Hay algo de la reconstrucción de una genealogía de las mujeres que me interesa, como algo de lo que Julieta busca en las cartas de *Lengua Madre*— dijo.

—¿Se trata entonces de hacer hablar a estas mujeres que escriben?— preguntó el equipo.

—Es para visibilizar escrituras. Ellas hablar por su propia voz o sea, no necesitan que uno las haga hablar. Es como un acto político de visibilización de escritura de mujeres. Está ese deseo de ponerlas otra vez en circulación porque en esa época no existían las redes. El deseo de ver cómo escribían. Nadie se hace solo. Todo escritor se coloca en un punto entre la tradición y la vanguardia, pero si una mujer escribe también es interesante ver la tradición de la escritura de su país sin negar que también hay hombres. Pero allí se pueden ver preocupaciones de estas mujeres que editamos. En todas aparecen el aborto, la maternidad soltera, las relaciones paralelas, las cuestiones del trabajo, el travestismo, el transexualismo, la homosexualidad. Miles de problemáticas súper actuales. No eran las problemáticas que interesaban en la época o se ocultaban.

Luego de conocer su biblioteca, el mismo pasillo los llevó hasta su lugar, su taller, donde la escritura tenía lugar. La puerta se entreabrió, ella pasó hacia adentro y desde el marco una habitación con libros y papeles por doquier se vislumbró. En ella, los libros se disponían abiertos, formando una montaña de colores. Una ventana a la izquierda permitía el paso de la luz, un escritorio de madera y una computadora.

—Éste es mi refugio —dijo sonriendo y abriendo sus brazos.

Un decir que tiene efectos de escritura

Si algo les quedó claro esa tarde fue que las palabras que salían de aquella mujer parecían escribirse en el aire.

— Ella habla como escribiendo —decían.

Cada palabra entonada por su boca seguía un ritmo particular y cautivante. Entre ellas, parecía que los signos de puntuación tomaban partido y hasta daba la sensación de que colocaba puntos y comas en su discurso.

Tres horas habían transcurrido mientras escuchaban la música de esas palabras que sólo se interrumpía con el cantar de algún pájaro. Cuando desde el vidrio del taxi que los devolvió a la terminal de Unquillo vieron aquella casa hacerse cada vez más pequeña, el equipo del *Journal* se preguntó en silencio cómo hacer para transmitir algo de lo que vivieron ese día. Cómo encontrar las palabras que les permitieran decir sobre aquel encuentro.

Una frase que la escritora había dicho, resonó en ellos:

— Hay un poema de Montale que dice que no hay experiencia que capture el rayo pero el que vio la luz nunca la olvida.

Eso que nunca se olvida y este intento de escribir algo sobre eso, se despiden entonces sin terminar.



Referencias

- Andruetto, M. T. (2003). *La mujer en cuestión*. Argentina: Literatura Random House.
- Andruetto, M. T. (2010). *Lengua Madre*. Argentina: Literatura Random House.
- Andruetto, M. T. (comunicación personal, 27 de junio de 2019).
- Aromí, A. (2005). *Lectura y psicoanálisis*. NODVS XVI. Recuperado de <http://www.scbicf.net/nodus/contingut/article.php?art=208&rev=28&pub=1>
- Brousse, M. H. (2005). Bits of Bits. *Registros. Mujeres y Psicoanálisis*. Recuperado de <http://revistaregistros.com/tomo-mujeres.html>
- Lacan, J. (1962-1963). La Angustia. *El Seminario de Jacques Lacan. Libro X*. Argentina: Paidós.
- Lacan, J. (1970). Radiofonía. *Psicoanálisis Radiofonía & Televisión*. Argentina: Anagrama.
- Lacan, J. (1972-1973). Aun. *El Seminario de Jacques Lacan. Libro XX*. Argentina: Paidós.
- Lacan, J. (1976). *Prefacio a la edición inglesa del Seminario XI*. Recuperado de http://www.eol.org.ar/template.aspSec=el_pase&SubSec=articulos&File=articulos/prefacio_seminario11.html
- Laurent, E. (1999). *¿Cómo se enseña la clínica?* Argentina: ICdeBA-Campo Freudiano.
- Miller, J-A. (2002). *Cartas a la opinión ilustrada*. Argentina: Paidós.
- Miller, B. (productor). (2017). *El Cuento de la Criada* [serie de televisión]. Estados Unidos: HBO- Paramount Channel.

¹ María Teresa Andruetto es una escritora argentina nacida en Arroyo Cabral, provincia de Córdoba. Actualmente vive en la ciudad de Unquillo. La construcción de la identidad individual y social, las secuelas de la dictadura y el universo femenino son algunos de los ejes de su obra. Ha publicado *Pavese/Kodak*, *Beatriz*, *Sueño americano* y *Clofé* (poesía); *Hacia una literatura sin adjetivos* y *La lectura, otra revolución* (ensayo); *Tama*, *La mujer en cuestión*, *Lengua madre* y *Los manchados* (novela); *Cacería* (cuentos); y numerosos libros para jóvenes lectores, tales como *Stefano*, *La niña*, *el corazón y la casa* y *El país de Juan*. Atenta a la escritura de otras mujeres, codirige la colección Narradoras Argentinas en la Editorial Universitaria de Villa María, EDUVIM que rescata narradoras argentinas olvidadas. Finalista del premio Rómulo Gallegos, obtuvo, entre otros, el Premio Novela del Fondo Nacional de las Artes, el Premio Iberoamericano a la Trayectoria en Literatura Infantil SM, el Premio Hans Christian Andersen y el Konex de Platino. Fue elegida para llevar adelante el discurso de cierre del VIII Congreso Internacional de Lengua (CILE) realizado Córdoba.

Reseña

Alta Suciedad. La Ciudad Analítica

Eugenia Destefanis*

Centro de Investigación y Estudios Clínicos, Argentina



Índice N°2: Alta suciedad

Jacques- Alain Miller

Los conceptos

La clínica

El hospital

La práctica

Miniaturas

Las cartas

Misceláneas: Foucault, Marx, Huxley

Las letras: Beckett, Swift

City-tour: Quinquela, McQueen, Beckett, Kuczynski

La entrevista

Dossier: Mundo Inmudo

Bonus track: Comprometerse | Gérard Wajcman

Epílogo

Alta Suciedad (2019) es el nombre que lleva el segundo número de la Revista del Instituto Clínico de Buenos Aires (ICdeBA), *La ciudad analítica*. Revista que nos invita a “descubrir la política lacaniana del objeto a” (p. 9), como nos lo dice en la *nota editorial*, su directora de redacción, Daniela Fernández. En esta oportunidad, nos encontramos con más de treinta artículos que bordean uno de los objetos lacanianos más paradójicos: el objeto anal.

En *Las ruinas del objeto*, texto que le da inicio a este número, Jacques- Alain Miller (2019) transmite una precisión que nos orientará en todo el recorrido: “fuera-de-significado, el objeto anal es aquel del que tenemos que deshacernos y que se acumula a pesar de haberlo abandonado” (p.18). Objeto del cual jamás podremos librarnos ya

que “aquello que más rechazas, es lo que tú eres y siempre fuiste” (p.8), cita Daniela Fernández retomando a Lacan.

El objeto anida en la civilización. Desde siempre, el hombre tuvo que vérselas con los objetos que lo rodean. Objetos de consumo, de adoración, de colección, así como también de desecho. El hombre acumula diccionarios, bibliotecas, conocimiento, ciencia y su propia mugre, pero no sabe bien qué hacer con sus desechos, plantea el *Dossier Mundo Inmudo* citando a Lacan. Los escritos de dicho *Dossier*, abordan el objeto anal en lo social y las distintas maneras de hacer con los restos. *Escoria*, da cuenta del objeto en su cara más cruel, como puro desecho, y su articulación con el nazismo y el racismo. *Belleza cartonera*, es un ejemplo de un saber hacer

* eugeniadestefanis@gmail.com

con los desechos, un ejemplo de cuando el resto se vuelve causa y efecto de deseo, como lo muestra el trabajo que lleva a cabo la cooperativa editorial que fabrica libros de manera artesanal con cartón recolectado por cartoneros. *Reciclaje*, por su parte, se ocupa del mandato imperante del ideal capitalista que empuja a la evacuación sin resto. Búsqueda que desconoce un imposible: hay algo de lo que no podremos deshacernos jamás.

Sobre esta paradoja del objeto en la civilización, Guy Briole dice: “el mundo está fundado sobre la *Cloacine*, la diosa etrusca, que es al mismo tiempo la diosa de la limpieza y de la cloaca” (p.63). En una imperdible entrevista que le realiza *La ciudad analítica*, nos enseña de su práctica en el hospital, de su saber hacer con los desechos, de lo que implica el psicoanálisis para él, de cómo fue su encuentro con Lacan, de las guerras y el odio. “La guerra ensucia todo” (p. 61). Y continúa: “en dicha guerra de las pulsiones hay que poder civilizar el objeto anal, porque si nos dejamos atrapar por este objeto, hay algo que irá hacia lo peor. Hay siempre algo por destruir ¡el desecho del desecho!” (p.61)

La ciudad analítica no habla sola, sale a la ciudad, ese es su escenario. Como lo expresa Ariel Chiodi en el *Epílogo*: “La ciudad analítica es nuestro discurso en la ciudad” (p.153). Dialoga, conversa con otros discursos, se deja interpelar por acontecimientos que interpreta. A medida que la recorremos nos encontramos con distintos tratamientos del objeto. Pasamos por el arte, la literatura, el teatro, los fenómenos de la época. *La clínica, El hospital, Las prácticas y Miniaturas*, abordan el objeto anal puesto en acto. La praxis analítica, los lugares donde ésta se lleva a cabo, contando con la rigurosidad conceptual y el esfuerzo de escritura para la transmisión de casos, que nos enseñan muy bien acerca del objeto anal en la dirección de la cura, su operatividad, su alcance clínico y su relación con el deseo del analista. Este último exhaustivamente trabajado en la sección *Conceptos*: el deseo del analista está marcado por una impureza, el cual lo anima y da sustento a la manera de ejercer la función.

Asimismo, dialoga con pensadores de otras disciplinas: Marx, Foucault, Huxley. Y, por supuesto, no desconoce a Freud en todo esto, nos da el gusto de leerlo a partir de una de las perlas de su obra: *Las Cartas*.

En *City Tour* sale al encuentro de Quinquela Martín, Beckett, Mc Queen y Kuczynski. Cada uno de ellos, con su arte, portando un saber hacer con el objeto anal. Allí se puede localizar un precioso recorte a partir de la obra de Beckett *Los días felices*: “cada uno, e incluso el amor, esconde bajo sus ropajes el objeto desecho” (p. 123).

En la vertiente de acumulación y adoración del objeto, la *entrevista* a un coleccionista de arte: Anibal Jozami quien da cuenta de la experiencia de ser “un buscador de belleza”, modo en que nombra el ser coleccionista. Mientras que el *Bonus Track* es una joya. Un imperdible texto de Gerard Wajcman que nos dice: “el psicoanalista, toma partido, elige, se compromete” (p. 150).

La posición del analista frente a los restos, frente a los desechos, atraviesa el número. Cada uno de los escritos de *Alta Suciedad* da cuenta de la importancia del desecho para el psicoanálisis. “¿Qué hacemos los psicoanalistas con los restos?”, se pregunta Ariel Chiodi en el *Epílogo*. Esto resuena con el apartado *Las letras*, donde nos encontramos con el glotón de Joyce y el anoréxico de Beckett, “el resto tiene todo su valor en psicoanálisis y Lacan se ubica junto a Beckett en el tacho de basura donde saben hacer algo con él” (p. 107). En consonancia, *Reciclaje* plantea: “lo que hace el ser hablante con su porquería nos incumbe, si de psicoanálisis se trata. El analista se ubica en sintonía con la posición del cartonero, en semejanza con estos recolectores que surcan la ciudad agitando los cubos de basura, esperando el hallazgo” (p. 147).

De este modo, *La ciudad analítica* nos muestra el alcance y el estatuto del objeto anal en la praxis y clínica lacaniana. Nos ubica en el entusiasmo y el desafío del psicoanalista por aproximar el deseo a lo más inmundo de cada *parlêtre*; dando cuenta que desde sus inicios el psicoanálisis se ocupó de los desechos de la vida psíquica, como nominaba Freud a los lapsus, sueños, síntomas y actos fallidos. Nos enseña de *La salvación por los desechos*, como lo define Miller sirviéndose de la fórmula del surrealismo.

La ciudad analítica es una belleza en sí misma, es un precioso tratamiento de uno de los objetos más desagradables. Su lectura es un deleite de cultura, de actualidad y de rigurosidad conceptual. ¡A no perdersela! *Alta suciedad* es un objeto del que no querrán desprenderse.

Referencias

Alta suciedad (14 de mayo de 2019). *La ciudad analítica*. *Revista de Psicoanálisis*. ICdeBA. (2).

Reseña

Curso masivo online: síntomas sociales en las series de TV del siglo XXI

María Victoria Tomasetti*

Centro de Día 4, Córdoba, Argentina



Curso Masivo Online

Síntomas Sociales en las Series de Televisión del Siglo XXI

MÓDULO 1: “La era de la imagen en *Mad Men*”

MÓDULO 2: “El inconsciente y la ciudad en la serie *The Wire*”

MÓDULO 3: “Las grietas de la ciudad en *Black Mirror*”

MÓDULO 4: “La mujer y los feminismos en *La casa de papel*”

MÓDULO 5: “Ballers: capitalismo, cuerpos y deporte de alto rendimiento”

“Que renuncie quien no pueda unir a su horizonte la subjetividad de su época”
(Lacan, 1953, p. 309).

Nueva era, otros tiempos, nuevos goces, otros modos, nuevos síntomas. ¿Otra época?

Ensayar un esbozo de respuesta, implica tener en cuenta que la época en la que se enmarcaron los desarrollos de Lacan, dista del tiempo en el que nos encontramos hoy.

Apunto: ¿cuál es nuestra época?

Quienes estamos convocados por el discurso del psicoanálisis, atestiguamos desde hace tiempo, una notable disminución en los efectos del remedio freudiano. Al interrogante sobre nuestra época, puede decirse que asistimos a la época del Otro que no existe, época de los desengaños, de la errancia tal como lo nombra Miller (2005).

El Nombre del Padre ya no funciona, ya no viene al lugar de solución para dar respuesta ante la angustia. Entonces, ¿con qué nos encontramos hoy?

Como lo propone Miller (2005), hoy nos encontramos con sujetos desengañados, ya no se engañan con el Nombre del Padre ni con la existencia del Otro. Asistimos a una época donde implícita o explícitamente, estamos anoticiados de que el Otro es sólo un semblante. En palabras de Lacan (1976): “podemos prescindir del Nombre del Padre con la condición de servirnos de él” (p. 133), a lo que Miller (2005) agrega: “podemos prescindir del Nombre del Padre en tanto real, a condición de servirnos de él como semblante” (p. 12).

¿Alguna oferta para hacer ante el desengaño? ¿En qué creen los sujetos hoy?

Orientada por un detalle que, sostengo hace signo en la sociedad actual, ¿es posible pensar al fenómeno de las series como un síntoma?

¿Qué le enseñan las series de televisión al psicoanálisis acerca de los síntomas sociales que se presentan en la actualidad?

* tomasettiviactoria@gmail.com

Se constata que en los últimos años, el mercado de las series televisivas incorpora a sus tramas, fenómenos y problemáticas de la realidad social contemporánea. Sea por lo que constituyen, como por los fenómenos que dejan entrever, desde la teoría psicoanalítica lacaniana esto puede analizarse como manifestaciones del síntoma social y serán abordados como tales.

Pensar a las series como un síntoma, posibilita capturar a partir del uso ficcional de determinadas tramas y personajes, algo de ese real imposible de nombrar para cada uno de los sujetos que, expectantes, esperan semana tras semana el lanzamiento del próximo episodio. Los de hoy, sujetos descreídos, protagonistas de vidas anónimas y normalizadas donde la ficción les abre paso a la utopía de creer, que al menos por un instante, pueden hallarse soluciones para hacer con eso que no anda.

Así, a partir de este interrogante presento aquí la I° Edición de “**Síntomas Sociales en las Series de TV del Siglo XXI**”. Se trata de un Curso Masivo Online (MOOC) perteneciente al Programa de Extensión “Psicoanálisis y Discurso Contemporáneo” llevado adelante por la Maestría en Teoría Psicoanalítica Lacaniana de la Universidad Nacional de Córdoba.

Dirigida a todas aquellas personas familiarizadas con las series que estén interesadas en ampliar su lectura acerca de este producto de la cultura de masas, el MOOC se enmarca en una actividad libre y gratuita a la que puede accederse desde una plataforma virtual.

Así, el mundo reducido a una **imagen**. La **ciudad** como ese espacio que llenan quienes la habitan. La **segregación** siendo efecto de estrategias de dominación. **Cuerpos** diseñados que circulan como objetos de

consumo. **Mujeres**, en todas sus versiones, encarnando todo aquello que queda por fuera de la norma, siendo la voz de eso que no anda.

Con esto, cinco módulos, cinco tramas. En cada uno, dos participantes, dos miradas. El psicoanálisis no está solo, dialoga con otras voces para abordar algo de lo que atraviesa la pantalla para hacerse escuchar.

Hacia el final, retomo las palabras de Lacan: “Que renuncie quien no puede unir a su horizonte la subjetividad de su época” (Lacan, 1953, p. 309).

De allí, esta nueva propuesta que viene entre los modos de la época. Porque se apuesta a no retroceder, porque hay una causa que antecede. Porque el psicoanálisis tiene para decir y se ofrece a la escucha allí donde, capturados por grandes pantallas y teclados táctiles, la palabra cae, se degrada, se banaliza y hierde. Porque ahí, ante la emergencia de eso que socialmente falla, algo hace síntoma a través del uso indiscriminado de las redes sociales, del cuerpo, de la publicidad, y todo aquello que esté al alcance del consumo a uno y otro lado de la cámara de televisión, a uno y otro lado de la pantalla.



Referencias

- Brodsky, G. (29 y 30 de octubre de 2016). Elogio de la virtualidad. [Blog #8]. Recuperado de <http://www.eol-laplata.org/blog/index.php/elogio-de-la-virtualidad/#more-3074>.
- Brodsky, G. (3 de diciembre 2016). Ponencia. En C. Ríos (Presidencia), *El poder de los objetos. El régimen de la pulsión en la sociedad virtual*. Jornadas llevadas a cabo en las III Jornadas EOL Sección La Plata. Buenos Aires, Argentina.
- Lacan, J. (1988). Función y campo de la palabra y el lenguaje en psicoanálisis. *Escritos 1*. Argentina: Siglo XXI.
- Lacan, J. (1975-76). El Sinthome. *El seminario de Jacques Lacan. Libro 23*. Argentina: Paidós.
- Miller, J-A (2005). *El Otro que no existe y sus comités de ética*. Argentina: Paidós.

ESCRIBEN en este número:

Lucía Benchimol
Lorena Beloso
Eugenia Destéfanis
Juan Pablo Duarte
Daniela Fernández
Marisol Fullana
Gigliola Foco
María Pia Marchese
Matías Meichtri Quintans
Iara Suárez
Victoria Tomasetti

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



Universidad Nacional de Córdoba
Facultad de Psicología

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



Universidad de Buenos Aires
Facultad de Psicología

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



UiO : Faculty of Medicine
University of Oslo

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



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