



JOURNAL
ETICA & CINE
Revista Académica Cuatrimestral



Σ elSigma
Cine y psicoanálisis

Volumen 4 / Número 1

MARZO 2014

PASIONES

Pasiones [pp 7]

Ágora [pp 9] / [pp 17]

Blue Valentine [pp 27]

Romeo + Julieta [pp 31]

Aún no han visto nada [pp 35]

Fresa y chocolate [pp 39]

El gato en el tejado de zinc caliente [pp 43]

Contra la pared [pp 47]

 AUAPSI





Volumen 4 | Número 1 | Marzo 2014
ISSN 2250-5660 print | ISSN 2250-5415 online

Pasiones



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



Ética & Cine

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

- Programa de Estudios Psicoanalíticos. Ética, Discurso y Subjetividad. CIECS - CONICET y Cátedra de Psicoanálisis. Facultad de Psicología. Universidad Nacional de Córdoba.
- Departamento de Ética, Política y Tecnología, Instituto de Investigaciones y Cátedra de Ética y Derechos Humanos, Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires.
- Con la colaboración del Centro de Ética Médica (CME), de la Facultad de Medicina, Universidad de Oslo, Noruega.
- Con el auspicio de la Asociación de Unidades Académicas de Psicología de de las universidades estatales de Argentina y Uruguay.

Editores

Juan Jorge Michel Fariña
Cátedra de Psicología, Ética y Derechos Humanos
Facultad de Psicología
Universidad de Buenos Aires
jjmf@psi.uba.ar

Mariana Gómez
Cátedra de Psicoanálisis
Cátedra de Deontología y Legislación Profesional
Facultad de Psicología
Universidad Nacional de Córdoba
margo@ffyh.unc.edu.ar

Editor invitado

Jan Helge Solbakk
Center for Medical Ethics
Facultad de Medicina
Universidad de Oslo, Noruega

Comité editorial

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

Secretaría de Redacción

Alejandra Tomas Maier (Coordinadora - UBA)
Juan Pablo Duarte (Coordinador - UNC)
Agustina Brandi (UNC)
Lorena Beloso (UNC)
David González (UNC)
Gabriel Goycolea (UNC)

Traducciones

Eileen Banks
Susana Gurovich

Comité de arbitraje

Renato Andrade Cominges, UNMSM, Perú

Armando Andruet, UNC

Patricia Altamirano, UNC

Alejandro Ariel, Fundación Estilos, Argentina

Jessica Bekerman, 17 Instituto de Estudios Críticos, México

Moty Benyakar, Red Iberoamericana de Ecobioética. The UNESCO Chair in Bioethics

María Cristina Biazus, UFRGS, Brasil

María Teresa Dalmaso, UNC

Osvaldo Delgado, UBA

Francisco Manuel Díaz, UNLa

Hugo Dvoskin, UBA

Fabian Fawjwacks, París 8, Francia

Diego Fonti, UCC

Yago Franco, Grupo Magma

Ana Cecilia González, UAB, Centro de Investigación Psicoanálisis y Sociedad

Gabriel Guralnik, UBA

Ana María Hermosilla, UNMDP

Rolando Karothy, UBA

Carolina Koretzky, París 8, Francia

Judy Kuriansky, Columbia University, USA

Benjamín Mayer, 17 Instituto de Estudios Críticos, México

Carlos Gustavo Motta, USAL, EOL

Denise Najmanovich, UBA

Débora Nakache, UBA, Programa “Hacelo Corto” Ministerio de Educación CABA

Ricardo Oliveros Mejía, UNMSM, Perú

Pablo Russo, EOL

Luis Dario Salamone, Universidad Kennedy

Juan Samaja (h), UBA

Fabian Schejtman, UBA

Marta Sipes, UBA

Soledad Venturini, París 7, Salpêtriere

Mónica Vul, UCACIS, Costa Rica

Rubén Zukerfeld, USAL-APA

Índice

- 7 Editorial
Pasiones. La causa de un sujeto
Lorena Beloso, Agustina Brandí y Mariana Gómez
- 9 La pasión de la Ignorancia en *Ágora*
Ágora | Alejandro Amenábar | 2009
Jorge Assef
- 17 Pasiones de la razón, patologías de la religión. Consideraciones sobre el film *Ágora*
Ágora | Alejandro Amenábar | 2009
Diego Fonti
- 27 Triste San Valentín. Una historia de *Odioamoramiento*
Blue Valentine | Derek Cianfrance | 2010
Mariana Gómez
- 31 Odio + Amor en Verona Beach
Romeo + Juliet | Baz Luhrmann | 1996
Lorena Beloso
- 35 *Aún no han visto nada* o el amor, la muerte, la mirada
Vous n'avez encore rien vu | Alain Resnais | 2012
Elvira Dianno
- 39 *Fresa y chocolate*. Del síntoma al amor
Fresa y Chocolate | Tomás Gutierrez Alea, Juan Carlos Tabío | 1993
Javier Ladrón de Guevara Marzal
- 43 La tristeza, una pasión del alma, en *El gato en el tejado de zinc caliente*
Cat on a Hot Tin Roof | Richard Brooks | 1958
Roberto Bertholet
- 47 De la segregación al amor *sinthomático*
Contra la pared | Fatih Akin | 2004
Sebastián Llanceza

EDITORIAL

Pasiones

La causa de un sujeto

Lorena Beloso, Agustina Brandi, Mariana Gómez*

Una vez más el *Journal Ética & Cine* recoge el producto de trabajo del Ciclo de Cine y Psicoanálisis de la Universidad Nacional de Córdoba para volcarlo en un nuevo número. En esta oportunidad tomamos el contenido de su IX Edición al cual su equipo llamó “Pasiones”. En las reuniones preparatorias, el método habitual orientó la tarea: considerar las producciones cinematográficas como manifestaciones artísticas que interpretan la subjetividad de una época y que, a la vez, generan interrogantes. Como en el trabajo analítico, aquí también, una simple palabra puede ser el motor que lleva a producir mucho más.

Cuando trabajamos con una obra fílmica, no nos interesa tanto el relato en sí, sino lo que se construye más allá de la pantalla, es decir, cómo el director logra capturar algo de la subjetividad, que no podría ser dicho si no a partir de bordear un vacío, como sólo es capaz de hacerlo el arte visual.

En este sentido, no nos interesa tanto lo explícito que pueda proponer un film, sino aquello que, sin ser dicho o mostrado, sin embargo, está presente. En definitiva, el modo en el que el director elige, crea una escena, a partir de una elección calculada, e interpreta un fenómeno de la subjetividad.

Entendemos, como hemos dicho en otros trabajos, que el artista es capaz de interpretar allí donde también podría hacerlo el psicoanalista.

Así, en *El secreto de sus ojos* (Campanella, 2009), una de las películas trabajadas en el Ciclo, vemos cómo el director capta y transmite las características de una época terrible y dolorosa de la historia de nuestro país, aunque entremezcladas con un hecho policial. Campanella resalta las particularidades de una era de corrupción, de favores políticos, de silencios, de exilio y de muerte.

La *Academy of Motion Picture Arts and Sciences* la premió con el Oscar a Mejor Película Extranjera, segunda

estatuilla que recibe un film argentino en esta categoría, siendo la primera *La Historia Oficial* (Puenzo, 1985). No es casual que ambos films bordeen, cada uno a su manera, el real de la dictadura en la Argentina.

Quizá podemos pensar que hay algo de nuestro pasado siniestro que conmueve a Hollywood. ¿Los psicoanalistas se conmueven? Por supuesto. No están exentos de lo que el arte genera. Pero, al mismo tiempo, de eso intentan hacer una extracción, intentan leer ese real que se cuela, abordando cada vez, obra por obra, cada pieza artística en su singularidad. Y así como en la clínica, aquí también puede tomarse un fragmento, una frase, una escena. Algo que se desliza y se dice, a veces, sin querer que sea dicho. Así es que un divino detalle llamó nuestra atención. En la escena en la que Pablo Sandoval (Guillermo Francella) le transmite a Benjamín Espósito (Ricardo Darín) un camino posible para encontrar al asesino, podemos escuchar: “... el tipo puede cambiar de todo. De cara, de casa, de familia, de novia, de religión, de Dios... pero hay una cosa que no puede cambiar Benjamín, no puede cambiar de pasión”. El director elige mostrar la vía para encontrar al homicida, a pesar de las trabas institucionales y los obstáculos impuestos, por algo propio del sujeto, algo que “no se puede cambiar”, algo que llama “pasión”.

Empujados por este recorte dedicamos este número del *Journal Ética & Cine* a las pasiones. A las pasiones del ser, y de la manera en que Jacques Lacan las trabajó: el amor, el odio y la ignorancia. Pasiones estas que para el psicoanálisis se diferencian de las pasiones del alma, aquellas que responden a la idea cartesiana sobre los estados de humor, afectos que no guardan relación con el Otro. Las pasiones del ser, por el contrario, sí se relacionan con el Otro y se desatan ante su presencia tomando, además, el cuerpo.

Los films que se trabajan en este número, uno por uno, nos muestran cómo estas pasiones nunca se presentan

* lorenabeloso@gmail.com; agusbrandi@hotmail.com; margo@ffyh.unc.edu.ar

puras. De *Blue Valentine* (Cianfrance, 2010) a *El gato en el tejado de zinc caliente* (Brooks, 1958), pasando por *Aun no han visto nada* (Resnais, 2013), podemos captar cómo amor y odio se entrelazan. En 1973, en el Seminario *Aún*, Lacan nos planteó que el psicoanálisis aportó un saber nuevo sobre una pasión: hacia el final del seminario nos dice que “el más grande amor acaba en odio” (Lacan, 1972-1973 [2007], p.176). Ambos se confunden y alternan. No hay una sin la otra. Es lo que Lacan llamó *odioamoramiento*.

Podemos advertirlo, principalmente, tanto en *Blue Valentine* como en *Ágora* (Amenábar, 2009), incluso en este último film no sólo lo vemos en el lazo entre un hombre y una mujer, sino que también se puede precisar cómo el amor por la verdad se puede convertir en la puerta de entrada al odio, generando la ruptura de todo lazo social posible. El odio a la diferencia, es la pasión que encontramos radiografiada en *Fresa y chocolate* (Gutiérrez Alea & Tabío, 1993).

La pasión de la ignorancia no compete menos al psicoanálisis. Lacan la plantea como la pasión del analista y nos dice que “el discurso analítico se sostiene en la frontera sensible entre la verdad y el saber, pues entonces, levantar la bandera del no saber es un buen camino”. (Lacan 1971 [2012], p. 21). Ésta permite maniobrar sobre el “no querer saber nada de eso”, que determina el modo de un sujeto

de transitar por el mundo, y que muchas veces produce sufrimiento subjetivo, sin que éste pueda responsabilizarse por ello.

Esta referencia es trabajada en el Journal en el ensayo dedicado a *Romeo + Juliet* (Luhmann, 1996), donde vislumbramos las consecuencias y padecimientos por los que atraviesa el enamorado Romeo al aferrarse a la fatalidad del destino. Este personaje se nombra como juguete de la fortuna y es dicha posición la que lo conduce por los caminos de la tragedia, desde el inicio al final del film, sin preguntarse en qué punto se encuentra implicado.

En este sentido encontramos cómo dialogan los films *Romeo + Juliet* y *Ágora*. Ambos nos dan el puntapié para diferenciar la ignorancia como respuesta neurótica o como resistencia, de la ignorancia como pasión del ser. Ambas películas dejan latente la pregunta: ¿qué hubiese sucedido en la vida de estos personajes, de ser atravesados por el discurso psicoanalítico? Quizás no podamos dar respuestas certeras, pero lo que sí podemos decir es que un analista al alojar a un sujeto, otorga la posibilidad de un encuentro, que no es ni más ni menos que el encuentro con el vacío propio, volviéndolo, de este modo, operativo. Es por el discurso psicoanalítico que advertimos que es la pasión de la ignorancia la que otorga las vías para preguntarnos por el propio ser y así escapar a las fatalidades del destino.

Referencias

Lacan, J., (1971[2012]) *Hablo a las paredes*. Buenos Aires: Paidós.

Lacan, J., (1972-1973 [2007]) “Aún” en *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 20*. Buenos Aires: Paidós.

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

La pasión de la ignorancia en *Ágora*

Ágora | Alejandro Amenábar | 2009

Jorge Assef*

Universidad Nacional de Córdoba
Escuela de la Orientación Lacaniana Sección Córdoba
Asociación Mundial de Psicoanálisis

Recibido: 02/02/2014; aceptado: 28/02/2014

Resumen

El film *Agora*, localiza la narración en el momento de ascenso creciente del cristianismo en el mundo antiguo. En la ciudad de Alejandría convivían con dificultad judíos, paganos (que aún creían en las religiones desprendidas del politeísmo romano y egipcio) y cristianos, además estaban los “científicos”, los estudiosos, los matemáticos, astrónomos, filósofos, quienes se congregaban en la biblioteca y en su mayoría estaban del lado del paganismo, por descender de familiar patricias de estirpe romana.

Hipatia era una filósofa de clase acomodada, pagana, que daba clases en la Biblioteca de Alejandría.

En torno a la figura de Hipatia se construye un relato fílmico que nos permite desplegar los efectos de la pasión de la ignorancia, una de las pasiones del ser de las que habla Lacan, como pasión del analista, diferenciarla del gusto neurótico por la ignorancia, y establecer comparaciones entre el psicoanálisis, la ciencia y la religión.

Palabras Claves: Pasión de la Ignorancia | Ciencia | Religión | Lo femenino | Posición del analista

The passion of ignorance in *Agora*

Abstract

Agora is set in the moment of rising Christianity in Ancient World. In Alexandria live together with some difficulty Jews, pagans (they still believe in roman and egyptian politeism) and Christians. Also there live ‘scientists’, mathematicians, astronomers, philosophers. Almost all of them were pagans.

Hypatia was an upper class philosopher, pagan, who teach at the Library of Alexandria.

Around Hypatia’s figure it is built a filmic story that shows us the effects of passion of ignorance. This is one of being’s passions described by Lacan like analyst’s passion, different from neurotic liking for the ignorance. The films allows us to make comparations between psychoanalysis, science and religion.

Keywords: Passion of Ignorance | Science | Religion | Feminine | Psychoanalyst’s position

I. Otra historia

Decía una canción “Si la historia la escriben los que ganan, eso quiere decir que hay otra historia”¹, *Ágora* (Amenábar, 2009) nos cuenta otra historia. Es un film actual de un subgénero que estaba en desuso, el *Peplum*², caracterizado por ofrecer un gran espectáculo pleno de masas, mármol, templos y togas, un género que si bien ha renacido con *Gladiator* (Scott, 2000), *Troya* (Petersen,

2004) o *300* (Snyder, 2006), no es el más popular. Aún así *Ágora* sigue la línea marcada por éste género y su originalidad radica en su enunciación, es decir el punto desde dónde se narra la historia.

Efectivamente, lo más común en este tipo de películas es ver a los cristianos mártires, héroes o santos, perseguidos y devorados por leones en el Coliseo Romano, esa es la historia que contaron los que ganaron, *Ágora* nos cuenta la otra historia, nos cuenta cómo ganaron. Y para contárnosla

* jorgepabloassef@hotmail.com

pone en el centro del relato a Hipatia de Alejandría, una filósofa y astrónoma que pasó al olvido durante siglos, y que murió asesinada a manos de los fanáticos religiosos por negarse a negociar con el poder eclesiástico, como sí lo hizo Galileo para no ser asesinado por la inquisición.

Hipatia fue hija y discípula del astrónomo Teón, tal como la presenta el film de Amenábar, que no se pretende rigurosamente histórico, como ningún *peplum* por otra parte. Hipatia trabajaba en la mítica Biblioteca de Alejandría, estaba empeñada en descubrir las leyes que mueven a los astros, y lo habría conseguido, diez siglos antes que Kepler. Murió junto con la Biblioteca más importante de la Antigüedad, en el momento en que occidente empezaba a caer en las profundidades de ese periodo terrible de la historia llamado “Oscurantismo”, cuando la Iglesia Católica de Roma tomó el poder absoluto del discurso extendiendo un universo de supersticiones y terror por toda Europa, Hipatia fue una de sus primeras víctimas.



Hoy Hipatia está considerada la primera mujer matemática de la que se tiene conocimiento, gran parte de sus aportes se conocen gracias a su alumno Sinesio de Cirene. A partir de los años setenta su figura comienza a reaparecer por diferentes vías culturales, en 1980 se popularizó mucho más debido al capítulo 13 de la serie *Cosmos* dirigido por Carl Sagan, y en 2009 llega la versión de su vida que presenta Alejandro Amenábar con *Ágora*, un film complejo cuya riqueza tal vez se deba a la filosofía de su director quien sostiene que prefiere hacer un cine de preguntas, no de respuesta.

Ágora, localiza la narración en el momento de ascenso creciente del cristianismo en el mundo antiguo. En la ciudad de Alejandría convivían con dificultad judíos, paganos (que aún mantenían las creencias de diferentes sincretismos politeístas de la Antigüedad) y cristianos, además estaban los “científicos”, los estudiosos, los matemáticos, astrónomos, filósofos, quienes se congregaban en la biblioteca y en su mayoría estaban del lado del paganismo por descender de familias patricias de estirpe romana y egipcia.

Hipatia daba clases en la Biblioteca, acompañada siempre por su esclavo Davus, era leal compañera de su padre, y completamente dedicada al estudio astrofísico.

Entre sus alumnos se destacaban Sinesio, cristiano, y Orestes, ateo con vocación militar. Cuando la biblioteca es destruida por los cristianos y el poder clerical igualaba al del Estado, Sinesio ya se había convertido en Obispo, y Orestes en el jefe del Estado y el Ejército de la ciudad.

Para entonces la cabeza de la Iglesia de Alejandría era el Arzobispo Cirilo, y la orden de los Parabolanos, de la cual ahora Davus formaba parte, éstos patrullaban las calles como una especie de policía de la fe. Para entonces Hipatia que no salía de su casa pero mantenía una amistad con Orestes, era vista como un peligro, por lo tanto se la acusaba de bruja, y de herejía. Este es el marco de la película.

II. Las Pasiones

Reconocemos que las pasiones que Lacan mencionó como pasiones del ser son tres: amor, odio e ignorancia. No son nunca puras, sobre todo en lo que refiere al amor y al odio, y en este film lo vemos claramente a partir, por ejemplo, de las parejas que se construyen a lo largo del relato: Hipatia y su esclavo Davus, Hipatia y su alumno y amigo Orestes, ambos hombres se enamoran de ella y ambos pasan por momentos de amor y odio hacia Hipatia. Sin embargo, es la pasión hacia ella lo que guía el camino de la vida de ambos.

Además de este entrecruzamiento complejo de las pasiones, también podríamos señalar que la pasión por la verdad, o mejor dicho el amor por la verdad, es la semilla de la pasión del odio, entonces pretender que una verdad es la única válida enciende la primera chispa del odio al que no piensa igual, al que no acuña mi verdad, al diferente.

Acá aparece entonces otra vertiente argumental del film, una cuestión que se destaca en las tomas aéreas cuando se ven las persecuciones y las peleas entre los distintos grupos religiosos que habitaban Alejandría. La cámara muestra desde lo alto las calles de la ciudad como el escenario en donde los paganos persiguen y golpean a los cristianos con espadas, luego a los mismos cristianos asesinando judíos en la calle. Y lo interesante es que esto no es sólo una referencia histórica, sino que es una cuestión de absoluta actualidad, la pasión del odio, particularmente del odio a la diferencia, impregna la cultura contemporánea, más allá de los esfuerzos de las corrientes de estudio multiculturalistas y los intentos de legislación y administración de diversas políticas de tolerancia y respeto por las diferencias.

Justamente si nos preguntamos ¿Cómo es posible que una corriente religiosa tan compleja e interesante como es el cristianismo devenga una entidad terrorista en la época

en que está localizada *Ágora*?, ¿cómo es posible que una doctrina que predique el amor al prójimo como principio fundamental termine alimentando tanto odio?



Por empezar, el film nos remite a los orígenes revolucionarios del Cristianismo, por ejemplo en las permanentes menciones al trabajo apostólico con los sectores más vulnerables de la sociedad, el acercamiento de los monjes a los esclavos y a los pordioseros, cuando reparten pan y condenan la ostentación de las familias nobles. Vemos que en las luchas callejeras, quienes defienden la fe cristiana son los sectores más humillados del estrato social, lo hacen con rastrillos palos, picos, palas.

Peroluegoesemovimiento decampesinosydesdichados, se va transformando en un poderoso aparato represivo, y deviene en un terrorismo religioso naciente, momento en que se ubica la historia del film, pero que sabemos luego se cristaliza en los templarios y la inquisición. Justamente allí es cuando el amor de la prédica apostólica vira en odio al diferente, entonces nuevamente tenemos un ejemplo de cómo esas dos pasiones se confunden y se alternan.

Ahora bien, contamos con una tercera pasión: la ignorancia, según Lacan esta es la pasión del psicoanalista, dice incluso: “Levantar la bandera del no saber es un buen camino. No es un mal estandarte” (Lacan, 2012, p. 21).

III. La pasión de la ignorancia

En primer lugar, hay que situar el gusto neurótico por la ignorancia: “No quiero saber nada de eso”, es decir la resistencia neurótica a saber sobre nosotros mismos.

Esta es la primera ignorancia que debe atravesar un analista cuando un paciente llega, ¿cómo lo hace?, conduciendo sus intervenciones a una pregunta: “¿Qué tiene que ver usted con eso de lo que se queja?”

Por ejemplo, si Orestes nos consultara porque sufre de no ser correspondido por una mujer a la que intenta conquistar hace años, lo primero que un analista debiera preguntarse es: ¿por qué este sujeto insiste en concretar una relación con una mujer que claramente dice y sostiene “no”? Seguramente esa dirección nos conduciría a que Orestes en su síntoma obsesivo torna a su deseo en imposible, así, mantiene la fantasía de un amor sin pérdidas.

Y si nos consultara Hipatia que sufre porque la persiguen unos fanáticos religiosos y sus amigos la obligan a convertirse a una religión que ella no acepta, un analista debiera preguntarse: ¿por qué esta mujer prefiere arriesgar su vida y se mantiene obstinada en no ceder un ápice una posición que la deja cada vez más sola en el mundo? Y allí seguramente nos veríamos conducidos a pensar que en el centro del drama de Hipatia se encuentra la posición histórica de amor a un padre que casi moribundo le dice “Sólo quiero que seas libre”, frase que la sujeto transforma en un imperativo superyoico interpretándola del peor modo.

Entonces, como vemos, la orientación del análisis se dirige a preguntas que buscan conmovir las quejas con las que llegan los pacientes, abriéndoles acceso al saber sobre el modo en que su propia posición subjetiva construye las condiciones de su sufrimiento.

Ahora bien, se puede notar que en los párrafos anteriores dijimos que quien debiera preguntarse es el analista, no dijimos que el analista le preguntaría al paciente.

Pues, cuando Lacan plantea que la ignorancia es la pasión del analista es porque el analista no tiene como misión revelar verdades, no enseña, no explica a un sujeto lo que le pasa. El analista en primer lugar se pregunta qué tiene que ver este sujeto en aquello de lo que sufre, y se encarga de que esa pregunta circule en el tratamiento, oriente las sesiones y finalmente se instale como una pregunta para el propio paciente, que casi siempre cuando llega cree que su problema proviene del exterior de sí mismo, justamente a causa de su gusto neurótico por la ignorancia, en el sentido de que no quiere saber nada de sus propios demonios.

Es cuando el paciente comienza a preguntarse sobre sí mismo y se sorprende, allí comienza un análisis, un camino en el que la ganancia del sujeto es llamada por Lacan “gai savoir”, “la alegría del saber”.

Entonces: ¿cómo el analista consigue que un paciente abandone su gusto neurótico por la ignorancia para acceder al “gai savoir” sobre sí mismo?: a través de su posición, que no es exactamente la posición de encarnar un saber sino, por el contrario, la de la ignorancia. Leemos en Lacan: “La ignorancia es una pasión. Para mí no es una

minusvalía, ni tampoco es un déficit. La ignorancia está ligada al saber. Es una manera de establecer el saber”. Luego plantea— “Si la ignorancia, a partir de cierto momento, en cierta zona, lleva el saber a su nivel más bajo, no es por culpa de la ignorancia sino más bien de lo contrario” (Lacan, 2012, p. 15). A ese contrario Lacan le llama “Crassa Ignorancia”, mientras que a la ignorancia como una pasión ligada al saber, apoyándose en Nicolas de Cusa, la llama “Docta Ignorancia”, y allí ubica el saber más elevado posible.

Como lo señala claramente Jacques-Alain Miller: “La pasión de la ignorancia no es la pasión del neurótico que, con su falsa modestia, goza de su falta en ser, y se complace en el no sé poniendo el saber en el Otro, sino que designa el saber hecho conjunto vacío. La pasión de la ignorancia restablece un vacío en el saber que permitirá que aparezca lo nuevo. Es un saber ignorar lo que ya se sabe. Sin embargo, no se llega a esta docta ignorancia sin haber atravesado el saber, después de haber atravesado bibliotecas”. (Miller, 2000, p. 221).

Entonces tenemos dos modos de encarar el tema de la ignorancia, uno como el gusto neurótico, tal como lo vimos antes, y otro como una pasión del ser, a este segundo modo es al cual se refiere Lacan cuando dice que la ignorancia es la pasión del analista, y lo interesante de *Ágora* es que su narración también pone en escena la ignorancia como pasión del ser, incluso en el mismo personaje central, el de Hipatia.

Hipatia no quiere saber nada de su condición sexuada, es decir que, lejos de un hombre, se olvida de esa “triste condición” que es la feminidad (así la califica su padre en un momento del relato). Hipatia entonces, cuando hablando de religión defiende su tesis “somos todos iguales”, dice mucho más de lo que ella cree que dice, porque allí se escucha una vehemencia que entraña algo de su enredo con la sexualidad.

No obstante, cuando Hipatia quiere comprender el funcionamiento de los cuerpos celestes se deja tomar por la pasión de la ignorancia en el mejor sentido. Hipatia se anima a cuestionar las tesis canonizadas a diferencia de quienes las toman como únicas verdades. Hipatia no intenta calmar su curiosidad con supersticiones, como lo vemos en una escena en la cual unos monjes se preguntan por qué la Tierra no se cae y cada uno responde un mito que inventa en el momento, o repite uno que escuchó antes. Hipatia tampoco se apoya en la obediencia a un ser completo (supremo y perfecto) garante de una verdad inaccesible para el hombre, como lo vemos en una escena donde Sinesio le dice a Orestes: “...la obra de Dios, es lo que es, no se cuestiona”.

Podríamos decir que cuando Hipatia está del lado de la filósofa, no cuando está del lado de su histeria, consiente a dejarse tomar por la pasión de la ignorancia, en ese marco le explica a su ex alumno: “...si tu eres obispo es porque no cuestionas lo que crees, yo debo cuestionar lo que creo”. Justamente ése es el principio de la filosofía, y cabe recordar en este punto, que Lacan decía que Sócrates fue el primer analista.

El film a través del personaje de Sinesio construye la representación de un sujeto consagrado a la pasión del amor, en este caso a Dios, esa pasión del amor le da consistencia al gusto neurótico por la ignorancia “las cosas son así porque Dios lo quiere, punto”, y esa pasión del amor está a un paso (como bien lo señala la sabiduría popular) de transformarse en la pasión del odio por todo aquel que no adore al mismo dios, como lo vemos en Cirilo.

Mientras tanto Hipatia dice en un momento ante quienes la acusan de atea: “Yo sí creo, creo en la filosofía”, por lo tanto tiene que creer en el poder de la pregunta por sobre las certezas... y así la vemos en el film: armando y desechando hipótesis, tirando todo lo que construye para volver a empezar, cambiando premisas. En el proceso no parece estar atenta ni a su propio narcisismo, no siente cansancio, no se deprime cuando pierde el hilo del razonamiento, no permanece impotente ante el fracaso, es que está habitada por algo más fuerte: la pasión de la ignorancia, que en ella toma una forma precisa, le llama “Filosofía”.

IV. Ciencia y religión, la mujer y el psicoanálisis

En 1974, en la ciudad de Roma, Lacan brinda una conferencia de prensa, allí sostiene (¡¡en Roma!!) que la religión fue pensada para que los hombres no se den cuenta de lo que no anda, luego dice que la religión es inagotable y que finalmente triunfará sobre el psicoanálisis y sobre “un montón de otras cosas”. Un periodista le pregunta si está seguro y el responde: “Ni siquiera se puede imaginar lo poderosa que es la religión. La ciencia, que es lo nuevo, introducirá montones de cosas perturbadoras en la vida de cada uno. Sin embargo la religión, sobre todo la verdadera, tiene recursos que ni siquiera podemos sospechar (...) son capaces de dar sentido a cualquier cosa (...) Y la religión dará sentido a las pruebas más curiosas, esas en las que los propios científicos comienzan a experimentar un poquito de angustia” (Lacan, 2005, pp. 78-79)

Lacan estaba haciendo mención a lo que llama “la verdadera religión”, y más adelante en su conferencia lo

precisa: “Hay una verdadera religión y ésta es la cristiana.” (Lacan, 2005, p. 80)

Ahora bien, como dijimos, *Ágora* aborda la cuestión de la fe religiosa, tan cercana muchas veces a la ignorancia neurótica, pero a ese eje temático le agrega la cuestión de la búsqueda de un saber verificable, universal, que establezca leyes generales: eso es el saber de la ciencia. Ambas posiciones: religión y ciencia, son diferentes en muchos puntos, sin embargo tienen en el horizonte un punto en común, la obtención y propuesta de un saber universal, un “para todos”. Como dice Laurent retomando este texto de Lacan: “Ciencia y religión, lejos de eliminarse, se completan el uno al otro desde el punto de vista del sentido. Desde este punto de vista, los dos discursos se oponen al psicoanálisis que debe poner en su lugar las dos figuras de lo universal que ellos encarnan para hacer su lugar a lo particular. Frente al ‘para todos’ de la causalidad científica, o a la garantía final del sentido común de un significanteamo que cubre las nostalgias del orden divino” (Laurent, octubre de 2012, p. 7).

A pesar de ello, en gran parte del film, ciencia y religión parecen enfrentados, salvo en un punto, cuando aparece lo femenino en escena.

También en el medio de ese debate entre ciencia y religión, esta Hipatia y la Biblioteca de Alejandría, ellas representan algo distinto... La Biblioteca de Alejandría, a pesar de estar en Egipto, mantiene una construcción griega, en el centro del techo un círculo abierto, un vacío, una ausencia, algo que podría representar que ningún saber es completo ni total ni cerrado como un círculo.

Entonces, por un lado tenemos posiciones que pretenden un saber universal; por otro, el agujero del saber, e Hipatia misma representa ese agujero, esa mancha.

Hay una secuencia central en el film: el Obispo de Alejandría, Cirilo, lee un párrafo de la Biblia que plantea condiciones para que las mujeres sean bien vistas a los ojos de Dios, eso no es ficción, está en la Biblia. Luego de esa secuencia tenemos otra en la cual Sinesio le advierte a Orestes: “No se puede obedecer a Dios y a una mujer”.

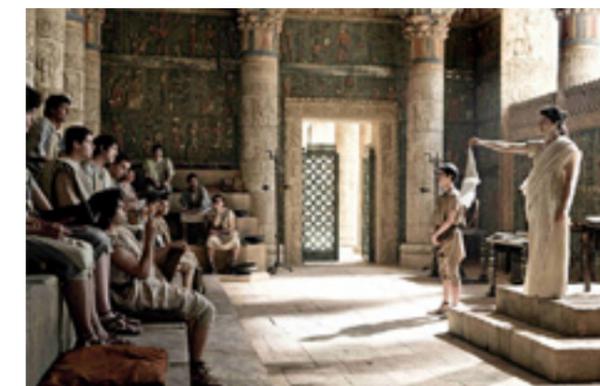
Allí está otro de los ejes argumentales del film, es el conflicto entre la mujer y la religión.

Históricamente la mujer ha sido representante de lo impuro, la mujer ha encarnado la representación cultural del efecto que tiene el discurso falocéntrico sostenido por siglos en la cultura de occidente.

Justamente Freud recoge los efectos psíquicos de esas organizaciones culturales a partir de sus descubrimientos, entre ellos el complejo de Edipo y de Castración. Freud construye una representación de la falta constitutiva del ser

humano a partir de la diferencia sexual en la cual la mujer es la que encarna la falta fundamental. El cuerpo femenino lleva la marca de la diferencia, por eso hay que cubrirlo de pies a cabeza, tal es así que cuando al final del film los monjes Parabolanos capturan a Hipatia, y la desnudan dicen: “Que Dios contemple toda tu inmundicia”.

Lo interesante aquí es que las propias mujeres pueden volverse agentes del discurso del amo falocéntrico. En una de las secuencias, Orestes le declara su amor a Hipatia durante una función de teatro, en frente de toda la comunidad noble de Alejandría la halaga diciéndole lo que ella significa para él, expone su adoración en público. La secuencia siguiente Hipatia se encuentra con Orestes en su clase, le entrega en frente de todos los alumnos un regalo, un pañuelo manchado con sangre, le dice que eso servirá para recordarle que su condición, femenina, está lejos de representar la armonía y la belleza que él dice ver en ella.



Entonces mientras el Dios de la “verdadera religión” representa el saber absoluto, la mujer representa siempre un elemento disruptivo, que interroga, su sola presencia cuestiona el universal.

Por ejemplo, vemos que en la película los judíos también están del lado de aquello que descompleta el universal, pero por entonces un judío se podía convertir al cristianismo y evitar la persecución (cosa que el nazismo no aceptó), pero una mujer no podía evitar serlo.

La mujer representa la diferencia fundamental que las religiones intentan reducir a la mínima expresión, de Lilit a Hipatia, de las brujas de Salem a la moral victoriana, de las históricas de Charcot a las feministas de los setenta, lo femenino no se puede reducir a la lógica fálica y eso es lo insoportable a través de los siglos.

Miller (2012) en su seminario “Un esfuerzo de poesía” sostiene la tesis, basándose en el título freudiano, de que el trabajo que realiza Lacan hacia el final de su enseñanza podría llamarse “la mujer y la religión monoteísta”.

Esta referencia de Miller hace mención al lugar que

tiene el padre en la obra de Freud, cómo ese lugar se asimila a la idea del Dios judeocristiano, así el autor articula *Totem y tabú* y el *Moisés y la religión Monoteísta* y desde allí el modo en el cual Lacan piensa a ese Dios a partir del S1: “El monoteísmo condensa la fuerza, la insistencia del significante amo (...) expresa y perpetúa la fijación que liga a los humanos al significante uno” (Miller, 2012, p. 101). Justamente lo que viene a romper esa fantasía de unidad, es la diferencia fundamental que encarna la mujer.

Entonces Miller advierte que “Los hombres no se ubican bien frente a la femineidad emergente (...) La cultura está armada para controlar el goce femenino, que es incontrolable. Pero desde el comienzo de la civilización ese era un factor que había que dominar, encuadrar, controlar.” (Miller, 30 de mayo de 2012, s/p.)

A medida que *Ágora* avanza, el conflicto entre el arzobispo de la ciudad de Alejandría, Cirilo, y el jefe del Estado representado por el Prefecto Romano Orestes se hace manifiesto, Cirilo quiere regular la relación de Orestes con Hipatia, y que Hipatia acepte convertirse al Cristianismo. Casi al final Orestes le dice a Hipatia que sin ella no podrá vencer a Cirilo, y ella le responde en una secuencia memorable: “Orestes: Cirilo ya ganó”.

Lacan vaticinaba el “triumfo de la religión”, denominó así una de sus conferencias. Es que si bien tanto la religión como la ciencia tienen en común la búsqueda del universal, el camino y los efectos son diferentes, ya que la ciencia para alcanzar “su” universal abre caminos que generalmente hacen temblar los universales antiguos que son los de la religión.

Lo que Lacan advierte es que finalmente cuando la ciencia comienza a mostrar los efectos de su discurso: que el orden natural no existe sino que es contingente, cuando la ciencia abre ese agujero en el sentido tradicional del saber sobre la naturaleza, viene el discurso de la religión a reclamar “No toquemos el orden de la naturaleza”, a colmar de sentido el agujero que la ciencia abre, y éste sería el triunfo de la religión.

V. ¿Qué le queda al psicoanálisis?

Que la ignorancia sea la pasión del analista implica que el discurso analítico no persigue el universal.

El analista cuenta con un bagaje de conocimiento, pero en su consultorio busca que sea el sujeto el que despliegue su saber, que entre sus palabras se cuele su saber, y que cada quien descubra su modo de vivir, el mejor y el más acertado para cada uno, aquello que Stendhal llamaba

“la audacia de no ser como todo el mundo” (Miller, 30 de mayo de 2012, s/p.). En ese sentido el psicoanálisis no pretende ni persigue un universal, por el contrario su máxima apuesta es a la singularidad de cada quien.

Por lo tanto, la posición del psicoanálisis es la opuesta a la de la ciencia y a la de la religión, Lacan plantea que el saber del que trata el psicoanálisis es un saber no sabido: “La novedad que revela el psicoanálisis es un saber no sabido para sí mismo [y agrega más adelante] es un saber que efectivamente se articula, que está estructurado como un lenguaje.” Más adelante afirma que esta propuesta “es una subversión que se produce en la función, en la estructura del saber”. (Lacan, 2012, p. 28)

Para terminar, volvamos a la historia. Hipatia supuestamente muere apedreada, aunque la versión del film es más romántica, no hay pruebas conclusivas, la hipótesis más fuerte es que los cristianos la matan porque ella se niega a aceptar la conversión y las condiciones que le impone Cirilo (quien en 1882 fue proclamado por el Papa León XIII Doctor de la Iglesia y canonizado).

Irónicamente durante el Renacimiento un joven artista es convocado por el Papa Julio II para decorar los muros del Vaticano, así es como Rafael Sanzio pinta justamente en la sala de biblioteca de las habitaciones pontificias el fresco *La Scuola di Atene* (Rafael, 1512), el mismo muestra a los filósofos, astrónomos y matemáticos más importantes de la época clásica reunidos en una plaza, allí, entre Pitágoras y Heráclito, está Hipatia.



Así, la figura de Hipatia terminó constituyendo uno de los tesoros artísticos universales más valiosos de los Museos del Vaticano, quienes quisieron silenciar su voz, sin darse cuenta la tuvieron de regreso donde menos lo esperaban. Sí, a la historia la escriben los que ganan, pero existen otras historias, y también el retorno de lo reprimido.

Referencias

Lacan, J. (2005) *El Triunfo de la Religión*. Buenos Aires: Paidós.

Lacan, J. (2012) *Hablo a las paredes*. Buenos Aires: Paidós.

Laurent, E. (octubre de 2012) “Lacan, hereje” en *Revista Enlaces. Psicoanálisis y Cultura*. Buenos Aires: Grama, pp. 6-12.

Miller, J-A (2000) *Los Signos del Goce. Los cursos psicoanalíticos de Jacques-Alain Miller*. Buenos Aires: Paidós.

Miller, J-A. (2012) *Punto cenit*. Buenos Aires: Diva.

Miller, J-A. (30 de mayo de 2012) “Qué decimos al decir Lacan” en *Revista Ñ*. Recuperado en http://www.revistaenie.clarin.com/ideas/decimos-decir-Lacan_0_707329274.html

¹ Nebbia, L. (1984). Quien quiera oír que oiga. En *Evita, quien quiera oír que oiga* (banda sonora) [CD]. Argentina.: Melpo Discos.

² El término fue acuñado por el crítico francés Jacques Siclier en el número de mayo de 1962 de la revista. *Cahiers du Cinéma*, en un artículo titulado “L’âge du péplum”, usando metonímicamente el nombre de una prenda de vestuario muy frecuente en tales películas, el llamado “péplum”, (del griego “πεπλον” –peplo–), especie de túnica sin mangas abrochada al hombro. Las temáticas antiguas no eran novedad en el cine, como por ejemplo *Cabiria* o *Intolerancia*. Sin embargo, el género *péplum* propiamente dicho aparece hacia 1958 con la película *Hércules*.

Pasiones de la razón, patologías de la religión. Consideraciones sobre el film *Ágora*

Agora | Alejandro Amenábar | 2009

Diego Fonti*

Universidad Católica de Córdoba (UCC). Universidad Nacional de Córdoba. CONICET

Recibido: 04/12/2013; aceptado: 04/03/2014

Resumen

La relación entre filosofía y religión, o entre creencias religiosas y conocimiento científico, ha sido tensa y fructífera en Occidente. El caso expuesto en el film *Agora* de Alejandro Amenábar nos lo muestra en un lugar y momento históricos privilegiados: Alejandría y el Helenismo del siglo IV. El presente trabajo es una indagación desde la filosofía de la religión, y tiene como objetivo exponer las tensiones y posibilidades de este vínculo, especialmente en vistas a las demás áreas de la filosofía práctica, sobre todo la ética y la política. Al mismo tiempo, una fenomenología de la experiencia religiosa en su vínculo con la tradición filosófica puede mostrarse como una herramienta contemporánea viable para preservar el vínculo con el otro.

Palabras clave: filosofía | religión | ética | política

Passions of ratio, pathologies of religion. Considerations about *Ágora*

Abstract

The relation between Philosophy and Religion has been tense and fruitful in Occident. Alejandro Amenabar's film *Agora* shows us that in privileged place and historical moment: Alexandria and Helenism in 6th century. This paper is an indagation from Religion Philosophy and its goal is to show the tenses and possibilities of this relation, also from Ethic and Policy. Furthermore, a phenomenology of religion experiency related with phylosophyc tradition can be a useful tool to preserv the link to the other.

Keywords: philosophy | religión | ethic | policy

Dictio π[ι]θεσιν non habet latinam respondentem, sed in animi affectious, dicimus eius loco perturbationem. Passio latinum non est, affection uel morbus conueniunt.

Hieronymi Cardani, In Hippoc. Aph. Lib. VII
Comm.

El contexto en otro contexto, y la dificultad de la referencia

A menudo se ha considerado que las religiones llegaban a su fin, sobre todo desde la consolidación de lo que se llamó Ilustración o modernidad. A partir de ellas se produce un avance de validez cultural de las ciencias (Lübbe, 1986, p. 19), esto es, una reivindicación

de su valor como instancia de legitimación de la validez de las afirmaciones sobre el mundo. Y la fuerza cultural de esta visión yace en la aparente imposibilidad de objeción a sus juicios que no sea mediante un ejercicio de falsación hipotético-deductivo; por lo que toda posición alternativa desde la cual objetar sus resultados aparecería como irracional, premoderna, reaccionaria y, finalmente –y con una comprensión definida y limitada del término– inhumana. Desde la modernidad serán las ciencias las que juzguen sobre la relevancia de un estudio del mundo, y reivindicando al mismo tiempo tanto la curiositas, o sea la negación de toda impertinencia a priori de cualquier pregunta, como la Werturteilsfreiheit, o libertad de juicio de valor de las afirmaciones científicas. Sin embargo, el período histórico que nos toca vivir ha dado por tierra

* diegofonti@gmail.com

con la creencia en la supuesta neutralidad axiológica del conocimiento científico. Esto no significa que no existan modelos explicativos del mundo e hipótesis imposibles de ser influenciadas política o moralmente, sino que el marco de los contextos de descubrimiento y validación de las mismas, así como el ejercicio de esos conocimientos en la configuración de prácticas sociales legitimadas el mismo conocimiento incluido— responden a intereses mucho más abarcativos que la mera comprensión del funcionamiento del mundo. Es decir que estamos —en palabras de Lyotard (1989)— en una época donde se evidencia de un modo singular la estructura humana del deseo: de-siderare es el movimiento subjetivo que ocurre cuando los sidera callan, cuando los dioses ya no hablan por medio de los astros, cuando nos encontramos irreductiblemente solos y sin embargo subsiste un movimiento hacia algo otro, una búsqueda insaciable de respuesta, frente al cual toda respuesta —y fundamentalmente la científica— se muestra como insuficiente. Esta experiencia nos permite volver sobre las búsquedas pasadas y presentes por aquello que trasciende la finitud, en lo cual la finitud busca su propio sentido.

Esas búsquedas manifiestan una desazón ante el desencantamiento del mundo, expuesto por Weber en La ciencia como vocación, pero también el agotamiento de los intentos de reemplazo de los modos pasados de construcción de sentido, especialmente el religioso. Ciencias y religión pudieron proponerse a sí mismas como visiones comprensivas de mundo, como un universal. Y a menudo ejercieron el prevaricato de injerencias allende sus campos de verdad, tratando de influir mutuamente en los resultados de la otra. Incluso pudo darse en los totalitarismos, en términos de Lübke, una fusión entre doctrinas de salvación y explicaciones científicas del mundo, ante lo cual ciencias y religión tendrían la función positiva de hacer una demarcación de la legitimidad y límites de las propias afirmaciones.

En este contexto es que se ha de abordar una lectura filosófica del film *Agora*, cuyo eje es la relación entre la construcción de un corpus religioso y su vínculo con la construcción paralela de una episteme científica; y todo esto a partir de la experiencia histórica de una filósofa, Hipatia, y su marco de comprensión: su filosofía, su vínculo con el poder y sus propios prejuicios, y su vivencia del conflicto entre creencia religiosa y conocimiento científico. Ante esta tarea, los riesgos son notables. Por un lado acecha el siempre posible anacronismo, que erige a los espectadores contemporáneos en jueces de sus antepasados, sobre todo en jueces de unos antepasados

mimetizados con otros modelos de comprensión del mundo y cosmovisiones mucho más recientes e influyentes, a los que se toma como representantes o herederos de aquellos otros antecesores. Este riesgo está particularmente presente en la interpretación de este film, ya que la experiencia que ha supuesto el cristianismo en Occidente es inescindible de su “historia efectual” —aun cuando durante el período Helénico en que se ubica el film, y a pesar de todas las influencias externas, el norte de Egipto es un baluarte de la cultura Greco-romana y el Cristianismo aún una intrusión oriental. También está particularmente presente en tanto nuestro contexto observa una nueva vitalidad de ciertas experiencias religiosas, en particular caracterizadas por lo que se puede denominar un emotivismo acrítico y un rigorismo excluyente. Por ello, si se admite metodológicamente la *Wirkungsgeschichte*, esta debe significar tanto la historia de los efectos que una comprensión ha tenido, como los efectos sobre nuestra propia comprensión en su trabajo de comprenderla e interpretarla. Esta historia de los efectos es ineludible, ya que pertenece al ser mismo de lo que se comprende (Gadamer, 1993). Pero esta afirmación, que participa de un modelo hermenéutico que parte de la precomprensión de un horizonte de comprensión del mundo para profundizarla, no debe hacernos olvidar que también hay algo de ajeno y extraño en el encuentro con lo que se debe interpretar. Y es esa experiencia de lo ajeno y extraño una salvaguarda frente al tentador anacronismo. Pero también subyace un segundo riesgo —que se lee en Mann y en Jünger: “Comprenderlo todo significa perdonarlo todo” (Jünger, 1974, p. 296)— es decir el relativismo, o mejor, la indiferencia. O sea, el peligro de juzgar anacrónicamente no puede conducir al riesgo contrario de la epoché o suspensión de todo juicio. Y por supuesto que la pregunta que inmediatamente se impone es aquella por la medida del juicio. Pero antes de todo juicio es imprescindible comprender lo juzgado. Y la dificultad ante lo que debemos comprender por la vía de un film es que la referencia es compleja, y está atravesada por siglos de historia de las religiones, las ciencias, y las políticas religiosas y científicas, y finalmente por nuestra propia menesterosidad ante la pregunta por el sentido.

Si se toma, entonces, como clave de interrogación de esos dos modos humanos de lidiar con la propia contingencia y la necesidad de respuestas, que son religión y ciencia, y si pretendemos comprender a partir de una reconstrucción contemporánea de un hecho histórico la estructura de lo religioso, su vínculo con el conocimiento

científico, y las patologías o posibilidades abiertas de esta relación, es posible organizar las siguientes páginas en tres momentos. En primer lugar, se abordará la cuestión epocal del significado de las pasiones en el período helénico, el rol de la razón y las presumibles consecuencias epistemológicas y prácticas de las mismas. En segundo lugar, se intentará vincular esta comprensión epocal con el otro colectivo que al mismo tiempo confronta y se nutre del helenismo, el cristianismo. El objetivo de esta vinculación no es sólo una confrontación con los datos provenientes del film y un complemento histórico o filosófico, sino indagar la estructura del evento religioso y su vínculo tenso con otras construcciones humanas, como las ciencias. Finalmente, y teniendo en cuenta estos elementos, se intentará formular una respuesta posible —contemporánea y post-moderna— a los retos que la historia de estos efectos nos impone, buscando a partir de la estructura de lo religioso como modo de respuesta a la contingencia sus modos patológicos de expresión y las posibilidades remanentes luego de su crítica.

Razones de las pasiones: Un marco histórico-filosófico

Agora se ubica en un período y un lugar notables: fines del siglo IV, en Alejandría, o sea, en la vanguardia de la cultura helénica y en un lugar central de la cultura grecolatina. Es vanguardia tanto en el sentido de motor y promoción cultural de ideas, filosofías y modos de vida, así como también en el sentido de punta de lanza ante otras influencias culturales y religiosas, con la tarea de constituir una *Ecumene* que garantice institucionalidad y unidad. Y en este marco se da un encuentro con el cristianismo, que aparece en dos de sus facetas más ricas: la vitalidad de un mensaje carismático y popular, una palabra de consuelo y salvación para los oprimidos y esclavos que buscan reconocimiento, y al mismo tiempo en diálogo con la ciencia de su época, tratando de hacer confluir en una única episteme las verdades de fe y las científicas. Ambas facetas no carecen de tensiones internas, que luego tendrán eco en cada período histórico, como tampoco de claras consecuencias políticas. Si bien no se puede hablar de una unidad filosófica en las corrientes de la época, sí se puede expresar la importancia de una noción platónica de racionalidad y el estoicismo como transversales a las diversas escuelas. Racionalidad y estoicismo proponen un particular manejo de las pasiones que condice con la más influyente herencia griega. Este manejo obliga a pensar la relación entre las creencias y afirmaciones sobre el mundo

y la influencia que puedan tener sobre ellas nuestras afecciones y pasiones.

En general *pathos* conlleva el sentido de un afecto, en especial dolor o padecimiento. Ya los presocráticos ubican en el *pathos* el deseo, el placer, y el dolor. En Aristóteles es un modo de receptividad, que es una categoría del ser ubicada dentro de lo accidental (Aristóteles, 2004). Así, los testimonios filosóficos de la pasión reflejan su sentido original de una modificación o afección sufrida por efecto de la acción de otra cosa. También reflejan el sentido de una pasividad o receptividad habitualmente lesivas para la sustancia que las sufre. La metafísica aristotélica entiende que toda la realidad, con la excepción del primer motor inmóvil, está compuesta de una faceta activa y una pasiva, potencial, pasible de ser afectada por otro agente y a partir de ese ser-movido-por-otro alcanzar una situación nueva. Esta pasividad implica sometimiento a lo otro y al tiempo, finitud y posibilidad de corrupción y deterioro, y por eso significa también una carencia si se ve en el primer motor inmóvil al paradigma de lo activo. En lenguaje aristotélico, esta pasividad es *dynamis*, y su concepto está particularmente expuesto en el cuarto libro de la *Metafísica*. Por cierto que el término también contuvo el sentido de fuerza o virtud en tanto capacidad de obrar, pero en general esta capacidad era entendida como capacidad de mutar.

Esta estructura metafísica del mundo, que compone toda sustancia en dos facetas inescindibles, acto y potencia, y mediante esta se explica la posibilidad de mutación, también tiene una consecuencia antropológica y ética, ya que obrar de modo moral es sinónimo de obrar razonablemente, y éste, a su vez, de obrar evitando los extremos, como lo expone en su *Ética nicomaquea*. A pesar de la influencia aristotélica, la matriz paradigmática en este sentido es el dualismo platónico. Y el lugar filosófico fundamental para comprender la posición occidental más influyente sobre las pasiones es la alegoría del auriga en el *Fedro*. Allí Platón busca explicar al alma mediante una comparación: se parece a una fuerza que, como si hubieran nacido juntos, lleva a una yunta alada y a su auriga. En el caso del alma humana, hay, en primer lugar, un conductor que guía un tronco de caballos y, después, estos caballos de los cuales uno es bueno y hermoso, y está hecho de esos mismos elementos, y el otro de todo lo contrario, como también su origen. Necesariamente, pues, nos resultará difícil su manejo. La bondad o excelencia, la *areté* del caballo bueno, es su moderación, *pundonor*, su capacidad de seguir la opinión verdadera, su docilidad a la palabra. En cambio, el otro es *contrahecho*, y gusta de excesos,

desobediente, impetuoso, en síntesis, pasional. Y el auriga debe manejarles, ordenarles. He aquí el origen de la vieja antropología que consideraba como partes del alma a la razón, con su capacidad de verdad pero también con la debilidad de su búsqueda; la voluntad, con la fuerza de su apetito por el bien, pero su ceguera ante los objetos en los que le hallaba; y finalmente la memoria, que al mismo tiempo es pasado y futuro, pues como el deseo porta desde siempre aquello que mueve a buscar, pero como siempre no se tiene y por eso genera la moción. Pero la moción puede ser desmedida, y en ese sentido irracional, excesiva, y contraproducente.



Con un concepto particular de naturaleza y atravesado por esta herencia que admite la existencia de las pasiones pero busca limitar su influencia, el estoicismo influye en el período helénico y a través de él y por medio del cristianismo en la historia occidental. El estoicismo tiene una larga tradición, que a pesar de las diferencias se ve unificada por una idea del cosmos como organismo único, con un principio del devenir que rige y une las diversas manifestaciones individuales. En este sentido, la razón humana que orienta la decisión no es sino una parte de la razón divina inmanente al cosmos, y por ende aquella no debe comportarse de un modo que no sea coherente con esta. Y a diferencia de la ética platónica, no se trata al decidir sobre las cosas de una secuencia in crescendo en la graduación del bien, sino que la sabiduría puede separar lo bueno virtuoso de lo que no es bueno, y esto, a su vez, contiene también una gran cantidad de cosas que carecen de toda valoración, o sea, que son indiferentes. Y finalmente, para el sabio la posesión o pérdida de bienes carece de toda significación. El error está en absolutizar la posesión de esos bienes, mientras que el sabio es libre de esa inclinación –*apatheia*–, y posee el dominio confiado de sí –*eupatheia*. La denominada “doctrina de la *oikeiosis*” indica que hay que reconocer impulsos en el ser humano,

pero sólo son aceptables aquellos que acaban en el ser racional y la acción racional del ser humano. Esta libertad de las pasiones desviadas es también una condición epistemológica, porque le permite ver al sabio el orden, dominio y providencia divina en el mundo (Ritter, 1998).

Jackie Pigeaud expone la concepción estoica de la pasión a partir de la recepción latina de Crisipo y lo que ella llama su monismo (Pigeaud, 1989: 269). El epígrafe de Cardano lo muestra también, cuando afirma que la voz griega *pathesin* no tiene un paralelo latino en la afección sino en el morbo, en un padecimiento finalmente patológico. Esto es así porque la pasión no es una afección que siga a un juicio, sino que es el juicio mismo pero cuyo origen y manifestaciones afectan el orden racional (Pigeaud, 1989). De este modo, la pasión es la contracara del juicio. Por eso no se trata de una propuesta de superar el impulso, como si la razón hubiera de controlar a la pasión, sino de encontrar el recto orden natural en el que encauzar las mociones. Como lo expone Pigeaud en tanto idea transversal del estoicismo, el proyecto personal debe tener en cuenta tanto el cálculo como la fuerza propia, el ideal al que llegar y las condiciones elementales. La recta medida está juzgada por la adecuación o inadecuación del acto. Por eso Pigeaud llama monismo a la posición de Crisipo, en tanto no habría diferencia entre naturaleza y derecho, naturaleza y razón, entre el juicio y la manifestación fisiológica del mismo.

Si este aparato nocional se aplica a los personajes del film, se muestra en la experiencia de Hipatia una influencia expresa tanto del estoicismo como del neoplatonismo. En primer lugar el dominio de sí, la desconfianza respecto de los impulsos pasionales, la aceptación del estado de cosas del mundo y la experiencia de la libertad como vida interior, se manifiestan en algunos momentos centrales: la admisión de las condiciones sociales imperantes, la sumisión a las perspectivas de la época sobre las características y límites de la mujer, el uso de la sangre como muestra de la imperfección material con el fin de permanecer libre para sus fines intelectuales, y finalmente la expresión postrera de dominio de sí y la aceptación de la muerte. También se muestra desde una perspectiva epistemológica la confluencia de platonismo y estoicismo: hay un orden en el mundo que no es accesible a los sentidos, y la experiencia de los sentidos debe ser analizada desde otra perspectiva para acceder a la verdad del mundo. Este platonismo aparecerá más tarde en el Renacimiento, que también conlleva la negación de la percepción sensible superficial del mundo como acceso a su verdad, con una paralela matematización de la experiencia. Pero Hipatia no formula una posición

metafísica dualista, sino que su aceptación del orden del mundo implica al mismo tiempo un uso particular de sus pasiones. Y a su vez este uso rubrica sus razones, pues la pasión por el conocimiento ahoga por desviadora– toda otra pasión. En todo caso, el dualismo debe verse desde fuera de su sistema, como lo hacemos al analizar la imagen de la menstruación como ruptura de la idealización y como desvalorización de la relación material y corporal con el otro.

Esta perspectiva personal de Hipatia y su contexto histórico-cultural, no sólo tienen consecuencias a nivel individual y académico. También significa que políticamente lo racional y lo irracional tienen un rol claro: mantener un orden estable frente a los desordenes provenientes de la subversión irracional, particularmente aquella proveniente del fanatismo y la exaltación religiosa. Paradojalmente, cristianismo y estoicismo tienen un lazo en la doctrina de libertad interior, pero su concepción de la piedad está enfrentada. La piedad cristiana es escándalo para los judíos, locura para los gentiles (1 Cor. 1:17). Aparecería así un primer vínculo crítico del cristianismo respecto del dominio racional del mundo y de sí. Frente a este dominio propio, se muestra inadecuada la efervescencia religiosa cristiana. Pero no menos criticable aparece la racionalidad de los estudiosos y sacerdotes del Dios olímpico-egipcio, Serapis, pues su ira desmesurada acabaría atentando contra el orden del mundo, cuando en su celo por la pureza maculada del Dios acaben despertando las iras del populacho crédulo y supersticioso de la nueva religión.



Paradojalmente, una de las consecuencias más relevantes del período en cuestión es el trasvase de nociones ético-religiosas helénicas al cristianismo. El estoicismo porta consigo una idea de libertad interior muy influyente en el cristianismo, pero también las no menos influyentes ideas de una naturaleza ordenadora del mundo, y del juicio moral

recto como aquel apegado a esa naturaleza insuperable; la idea de aceptación del orden de cosas particularmente el social– como muestra del reconocimiento de la providencia divina y su orden para el mundo; y finalmente la idea de que la carencia o despojo de pasiones es lo más conducente al reconocimiento y aceptación de ese orden, pues la misma divinidad es modelo de la carencia de esas mociones. La idea aristotélica del primer motor “inmóvil”, esto es, incapaz de pasar de un estado a otro por ser puro acto y carecer de toda “potencia” o pasividad que activar, subyace en la propuesta de un hombre activamente afirmante de las cosas “como son”. Ser y deber ser confluyen radicalmente, ante lo que se necesita un acto de la voluntad que afirme dicha confluencia y elimine toda moción ulterior. La paradoja es que al mismo tiempo el cristianismo era portador del espíritu profético de la religión de Israel, capaz de enfrentarse a la naturaleza y a los poderes fácticos naturalizados, cualquiera fuera su justificación (divina, racional, natural, fáctica).

La calificación de patológico vinculado con un uso pasional de la razón llega hasta la modernidad. Por ejemplo, y sin emplear el término, la idea de Spinoza de la irreductibilidad mutua de pasiones y razones, y la advertencia ante un uso en este sentido –por ejemplo, de razones que busquen corregir o administrar pasiones– sería un modo patológico de relación. Pero es en Kant donde el uso patológico de la razón adquiere su más clara significación. Patológico es el modo de juzgar ligado a un padecer, en oposición al juicio práctico operado por la razón. Patológico es el deseo previo a las leyes dadas por la razón, pero que es condición para que suceda un acto (cf. Eisler, 1979). Pero también se expone cómo se configura una religión patológica, que se basa en cuentos de espíritus y conjeturas sobre seres imaginarios, en cuya compañía se produce la exaltación y la irracionalidad (cf. Kant, 2001; 2004). Esta irracionalidad, que para Kant se encarna de modo institucional principalmente en el catolicismo con su afecto por los excesos sensibles, su antropomorfismo, y sus ritos populares (Kant, 2001). En cambio, la religión erudita puede eliminar estos excesos patológicos y volver al único modo racionalmente justificado de hablar de la divinidad, que es el moral. La moral, entendida en sentido kantiano, sería la posibilidad de identificar aquellos resultados de la razón pura práctica, en su autonomía y la universalización de sus resultados, con la herencia proveniente del cristianismo. Pero toda otra exacerbación sería inadmisibles tanto para la filosofía moral como para la religión.

¿Pasiones de la religión, razones de la ciencia?

La pregunta por los vínculos entre razón y religión, o entre el conocimiento científico del mundo y la visión teológica, no es ajena a occidente. De hecho, en occidente se da una separación de ambas perspectivas, y la tensa relación que va desde la mutua negación hasta algún modelo intermedio de compromiso— sólo en casos excepcionales fue pensada como fusión unificadora de ambas comprensiones. Lo que puede constatar en el mundo griego pre-cristiano es una progresiva purificación de la comprensión de Dios, mediante la atribución de características cada vez más espirituales e ilimitadas a su concepto (cf. Enders, 1999, 2000). Esta posición filosófica tuvo al mismo tiempo adherentes y detractores. El joven estudiante de Hipatia, Sinesio de Cirene, luego Obispo, representa claramente la posición que busca una relación entre fe e inteligencia, mientras que el joven esclavo Davo, originalmente formado en la visión científica del mundo, encuentra en el cristianismo la posibilidad de romper con aquella visión —que sostenía y justificaba además el orden social imperante—, y mediante su conversión quiere romper con esa comprensión, incluido su modo de racionalidad.

Estas ideas no son nuevas en ese período. Ya Tertuliano propone a fines del s. II la in-credibilidad del mensaje cristiano como prueba de su veracidad, o por lo menos del tipo de creencia que debe acompañarla, mientras que, por el contrario, las diversas fundamentaciones teóricas del *intellectum fidei*, de la comprensión intelectual de la fe, significaban un vínculo posible entre ambas. Con su credo *quia absurdum*, Tertuliano propone un modelo de comprensión performativamente autocontradictorio, que paradójicamente es un modo —“negativo”— de comprender la tarea teológica como fe que quiere entender. En cambio, la vertiente positiva en la relación comprende que efectivamente hay un doble origen del conocimiento, la razón y la fe, aunque afirmando también que para las verdades religiosas ésta es condición para el uso de aquella (Gilson, 1956). De hecho, ya algunas de las apologeticas del cristianismo quieren argumentar que el cristianismo no es una irracionalidad, y por ende la religión puede confiar en el uso de la razón para alcanzar un modo de comprensión de lo creído superior a la mera afirmación por una fe ciega.

La búsqueda de afirmación racional de creencias religiosas no sólo fue elaborada con fines apologetico-políticos, sino también epistemológicos. Por ejemplo, Orígenes se opone a Celso, pensador anticristiano del platonismo medio, argumentando que sus ataques son

errados. No poseemos el texto *Alethés logos*, Verdadera doctrina, de Celso, pero Horacio Lona ha reconstruido sus tesis a partir de los fragmentos citados especialmente por Orígenes. En realidad, Celso sería un defensor de la antigua doctrina platónica contra la degeneración de la divinidad propuesta por el cristianismo, especialmente en tres puntos (Lona, 2005). Ante todo, la diferencia y trascendencia insuperable de Dios impide una relación de éste con la historia, lo que toda imagen humanizada o mundana de Dios sería una reducción de sus cualidades. Consecuentemente, y en segundo lugar, las nociones cristianas de encarnación y muerte de Dios son inaceptables. Finalmente su comprensión de la realidad increada del mundo se resiste contra la idea de un tiempo lineal, limitado por un origen y un fin. Lo interesante es que la herencia platónica de Orígenes mismo implica que su crítica a Celso no conlleve un rechazo de sus doctrinas sino una respuesta a las mismas, pensando que la explicación cristiana conllevaba un nivel de racionalidad que superaba al de Celso pero no al platonismo. No se trata, como dice Lona, de un platónico, sino de diversos grados de cristianismo platonizante.

Un aspecto central en las disputas que atraviesan las relaciones en *Agora* es la imagen que se tiene de la divinidad. Los estudios recientes muestran que en realidad los defensores de la “pureza” de la divinidad —su eternidad, inmutabilidad, infinitud, imperturbabilidad, espiritualidad, etc.—eran precisamente aquellos que la tradición cristiana consideró paganos. Y paradójicamente aquellos que atribuían características filosóficamente discutibles a Dios, pues iban contra la progresiva depuración de la imagen de Dios de toda multiplicidad, emoción, moción y sentimiento, o sea de toda pasión, eran los monoteístas cristianos. Por eso es interesante la ubicación de la estatua del Dios en el film: el atrio de la biblioteca. El lugar de la búsqueda libre se ve así asociado a la tutela o al menos guía de la sabiduría personificada en la divinidad. Y también es significativo el estrecho vínculo de sacerdotes y hombres de letras, unidos para defender la pureza mancillada del Dios.

Independientemente de las escuelas filosóficas utilizadas para la comprensión de lo creído, es importante ver la doble vertiente en el seno de las tradiciones religiosas: aquella que niega todo vínculo con la racionalidad, y aquella que —con diversos grados de vinculación— la aceptan y la afirman como necesaria incluso para una experiencia más profunda de lo religioso. Por eso, lo que está en juego en el film no es sólo una cuestión de creencias, sino un modelo epistemológico de comprensión de la divinidad, con

consecuencias pragmáticas insoslayables. La protección de las prerrogativas de la divinidad plantea la pregunta por el modelo de conocimiento de la misma, la valoración de sus demandas éticas —entendiendo ética no como serie de normas sino como modo de configuración de un ethos social, que a su vez es la matriz de configuración de las subjetividades—, y su vínculo con los poderes fácticos. No es casual que también estas relaciones dieran lugar a estructuras conceptuales que luego sirvieron para definir cuestiones como los límites de las injerencias mutuas de los Estados y las religiones, y los límites de ambas estructuras respecto de las convicciones personales, etc. Al mismo tiempo, esa indagación conceptual sirvió para la autocorrección de estas instituciones. Es difícil, por ejemplo, pensar en los ideales emancipatorios de la Revolución Francesa si se pretende ligar directamente fraternidad o igualdad a la isonomía griega, sin pasar por los ideales universalistas provenientes del monoteísmo. Y a partir de estos ideales, el movimiento vuelve sobre las propias estructuras religiosas para intentar en ellas una transformación.

Esta mutua confrontación, esta crítica mutua, permite comprender mejor la toma de posición del film respecto de la cofradía de los parabolani, como también del rol del Obispo Cirilo de Alejandría en el asesinato de Hipatia. Es poco importante que la posición de los historiadores no sea unívoca respecto de la interpretación de Amenábar. Lo importante es que la experiencia social, la multiplicidad de voces, el respeto y cuidado de las mismas, la limitación de las propias afirmaciones respecto de lo divino, y finalmente la noción de que no hay exigencia divina que justificablemente elimina la responsabilidad por el otro y su vida, son todas ellas nociones que el vínculo de filosofía y religión permiten poner en escena. Hay patologías de lo religioso que la razón puede evidenciar, sin desconocer ni que en su trasfondo había también algún tipo de razón pasional, ni que la crítica misma está movida por una razón apasionada, pues quiere dar cuenta de algo que la trasciende y la llama. De hecho, la experiencia religiosa puede echar luz sobre un modo de temporalidad que rompe con el anonimato y la secuencia de lo cotidiano, regulada por el mercado y sus ciclos, y poner, como en toda cultura tradicional, hitos en el tiempo para darle sentido (Casper, 2011). Al mismo tiempo, la filosofía puede advertir de los riesgos de una experiencia religiosa acrítica, como por ejemplo escabullirse de la seriedad de la historia, la configuración idolátrica de la creencia, la violencia y el fanatismo, y finalmente el particular uso patológico del lenguaje en la repetición (Casper, 2011). Por eso, la

tarea filosófica podría ser una herramienta religiosa de desmitificación y crítica de la idolatría presente y posible en toda experiencia religiosa.



Y a pesar de toda la barbarie surgida de sus filas, la religión tiene aun una capacidad que excede la descubierta por el funcionalismo sociológico, o sea, la de poner en evidencia una experiencia humana particular: la capacidad humana de vincularse con una alteridad que excede todo concepto y cuya estructura vocativa supera las capacidades racionales de darle un sentido acabado, delimitado por la razón y científicamente justificable.

El Otro irreductible

Una crítica de la experiencia religiosa, en especial desde una perspectiva filosófica, puede servir para mostrar las consecuencias indeseables de la misma. Pero puede también servir para afirmar las funciones históricamente constituidas con que la religión ha contribuido a experiencias de liberación y emancipación. Más aún, la religión en su diálogo con los modelos de racionalidad puede permitir la preservación de una experiencia de alteridad, de aquello no subordinable por la razón y sus manifestaciones. Quizás sólo un ejemplo de ello es lo que Davo encuentra en esa comunidad desordenada pero carismática: la experiencia del sentido del mundo y de la fraternidad de los despojados. Frente a la enseñanza estoica de la aceptación del orden del mundo natural, aparece la idea de la historia, la temporalidad de las estructuras, y por lo tanto de su posible cambio. La visión racional del mundo se muestra insuficiente para dar cuenta de otro tipo de deseo. Es que a pesar de todos los intentos de sistematización del logos —teológico, científico, etc.— lo otro persiste. Se muestra al mismo tiempo finito y con una exigencia infinita. Se trata de una exigencia infinita, en tanto ninguna respuesta

finita parece estar a la altura de la misma, pero también porque se muestra con una temporalidad extraña, difícilmente ubicable en la secuencia crono-métrica. Y el vínculo con eso-otro, que es siempre particular en cada subjetividad, significa también un modo particular para ella de rehuir las clasificaciones, de dar un sentido propio a la temporalidad que es su estructura esencial, y finalmente de establecer una relación de respuesta – responsabilidad– a los otros. Es decir, el vínculo con lo otro impone la ruptura de todo modelo de fijación, que siempre hace perder al otro (Casper, 2011). Es posible pensar en un modelo de vínculo entre experiencia religiosa y pensamiento filosófico que señalan a toda responsabilidad por lo otro con una estructura de trascendencia, en tanto indican un futuro y una relación que supera toda relación intencional. Toda afirmación objetivamente fijable, sea religiosa, sea científica, se ve trastornada por la presencia, aunque sea al modo de una huella, del otro (Casper, 2008).

Utilizando su lenguaje y el sentido particular que aplica a Mismo y Otro, Levinas escribe: La religión, en la que la relación subsiste entre el Mismo y el Otro a pesar de la imposibilidad del Todo –la idea de lo Infinito– es la estructura última (Levinas, 1995, p. 103). El sujeto no puede abarcar conceptualmente el mundo. La estructura intencional de la conciencia revela su propia imposibilidad, ya que el noema que se manifiesta en el otro excede la noesis y la propia capacidad de dar sentido abarcativo. La religión es un modo de ética que permite

dar cuenta de esa imposibilidad y de la responsabilidad por ese vínculo. Más aún, preserva la experiencia siempre particular que cada subjetividad establece con esa alteridad y su reclamo (Levinas, 1999). Una comprensión filosófica de la respuesta a ese reclamo, que en Levinas es el movimiento del deseo a la responsabilidad por el otro (Levinas, 1995), que al mismo tiempo afirma el goce del mundo y lo concibe subordinado a la experiencia de la alteridad.

Finalmente, y así como el helenismo y la vanguardia occidental es el motivo central de Agora, cabe preguntarnos desde América Latina por las diversas formas de relación que se ha establecido en nuestra región entre tradiciones religiosas, corrientes científicas y relaciones sociales políticas. Se trata claramente de una relación en que conviven la modernidad y la diferencia (Ortiz, 2013). Por eso es preciso un análisis que excede largamente las propuestas de los funcionalismos, y nos obligan a pensar los vínculos con la estética (Asselborn, 2009), la política y la economía (Löwy, 1999). Un análisis serio de estas relaciones impone la necesidad de pensar estos campos como insubsumibles e insubordinables a otros saberes, y pensar al otro y nuestro vínculo con él como irreductible. La pasión del otro, la pasividad subjetiva ante esa alteridad que se impone, y la respuesta a la misma en diversos modos de racionalidad, no serían así posibilidades superables de relación con lo que trasciende al sujeto sino una estructura insoslayable de la subjetividad.

Referencias

- Ab Armin, I. (ed.) (1921-2923) *Stoicorum veterum fragmenta*, Leipzig.
- Aristóteles, (2004) *Metafísica*, Buenos Aires, Debolsillo.
- Asselborn, C., Cruz, G., Pacheco, O. (2009) *Liberación, estética y política. Aproximaciones filosóficas desde el sur*, EDUCC, Córdoba.
- Casper, B. (2008) *Pensar de cara a otro. Elementos del pensamiento de Emmanuel Levinas*, EDUCC, Córdoba.
- Casper, B. (2011) *El acontecimiento de orar. Líneas fundamentales de una hermenéutica del evento religioso*, Alción, Córdoba.
- Eisler, R. (1979) *Kant Lexikon*, Olms, Hildersheim.
- Enders, M. (1999) “*Platons Theologie : Der Gott, die Götter und das Gute*”, *Perspektiven der Philosophie*, 25, 131-185.
- Enders, M. (2000) *Natürliche Theologie im Denken der Griechen*, Fuldaer Hochschulschriften, 36, Fulda.
- Gadamer, H.G. (1993) *Verdad y método*, Sígueme, Salamanca.
- Gilson, E. (1965) *La filosofía en la Edad Media*, Gredos, Madrid.
- Jünger, E. (1974) *Meistererzählungen*, Klett, Stuttgart.
- Kant, I. (2001) *La Religión dentro de los límites de la mera razón*, Alianza, Madrid.
- Kant, I. (2004) *Sueños de un visionario, Leviatán*, Buenos Aires.

- Levinas, E. (1995) *Totalidad e Infinito. Ensayo sobre la exterioridad*, Sígueme, Salamanca.
- Lona, H. (2005) *Die ‘Wahre Lehre’ des Kelsos*, Herder, Freiburg i. Br.
- Long, A.A.; Sedley, D.N. (2000) *The Hellenistic Philosophers*, Vol. 2, Cambridge University Press, Cambridge.
- Löwy, M. (1999) *Guerra de dioses. Religión y política en América Latina, Siglo XXI*, México.
- Lübbe, H. (1986) *Religion nach der Aufklärung*, Styria, Graz-Wien-Köln.
- Lyotard, J.-F. (1989) *¿Por qué filosofar?*, Paidós, Barcelona.
- Ortiz, G. (2013) *América Latina. ¿Una modernidad diferente?*, EDUCC, Córdoba.
- Pigeaud, J. (1989) *La maladie de l’âme. Etude sur la relation de l’âme et du corps dans la tradition médico-philosophique Antique*, Les Belles Lettres, Paris.
- Ritter, J.; Gründer, K., Gabriel, G. (eds.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Tomo 10, Schwabe, Basel 1998.

¹ Se asocia inmediatamente a este dicho popular francés, hecho propio por ambos autores alemanes, la contundente afirmación de Nietzsche en el Epílogo de su *Contra Wagner*: “*Tout comprendre - c est tout mépriser*”.

² No obstante, es preciso decir que ya en el texto evangélico la idea del dominio y control de sí se encuentra presente, como en 1 Tes 4:5.

Triste San Valentín. Una historia de *odioamoramiento*¹

Blue Valentine | Derek Cianfrance | 2010

Mariana Gómez*

Universidad Nacional de Córdoba

Recibido: 20/01/2014; aceptado: 03/02/2014

Resumen

Blue Valentine es una historia de amor entre dos personas comunes, que muestra el dolor en una relación y cómo un *partenaire* puede funcionar como un síntoma para el sujeto. La película trabaja la imposibilidad para esta pareja de seguir adelante juntos y, al mismo tiempo, de separarse.

A partir del neologismo lacaniano *odioamoramiento* o la pasión en su doble cara: amor y odio, se intenta mostrar cómo el realizador construye la historia basada en el malentendido y el desencuentro entre los sexos, pero también en el amor y el odio entrelazados.

Palabras clave: Síntoma | Amor | Odio | Estrago

Blue Valentine. A history of hainamouration²

Abstract

Blue Valentine is a love story, between two ordinary people, that shows pain in a relationship and how a *partenaire* can function as a symptom for the subject. The film works the impossibility for this couple to move forward together and, at the same time, separate one from each other.

From lacanian neologism *hainamouration* or passion in its double face: love and hate, it pretends to show as the director builds the story based on the misunderstanding and disagreement between sexes, but also on love and hate intertwined.

Keywords: Symptom | Love | Hate | Havoc

Blue Valentine es la historia de amor de dos jóvenes. No una historia extraordinaria, sino una historia habitual cuyo nombre podría estar inspirado, tal vez, en el álbum de Tom Waits, que traducido al castellano sería algo así como “Triste San Valentín”. Y con este nombre, el director ya nos está indicando que el amor y la tristeza, entremezclados, es lo que enlazará a sus personajes.

Esta película nos enseña, a su vez, que a nivel del inconciente y de lo real, no todo es lo que parece, no todo es lo que se advierte a simple vista. Así, una lectura desprevenida nos llevaría, posiblemente, a buscar un culpable para el fracaso de esta relación. Sin embargo, no se trata de esto, empresa completamente infructuosa, sino de pensar las cosas desde otro ángulo. Con el psicoanálisis dejamos de buscar al verdadero culpable, como se haría en

el terreno jurídico (Miller, 2003) para, más bien, entender cómo determinada pareja funciona a partir del ensamble de sus síntomas, desde sus respectivas posiciones subjetivas y desde cierta complementariedad, aunque sea en el dolor. Complementariedad que muchas veces posibilita los vínculos más fuertes. Que no quiere decir los más felices. De lo que se trata, entonces, es de un sujeto que siempre es culpable de gozar y de existir.

Si la pareja de esta historia pidiera consulta a un analista podría decir que lo hace por “problemas de pareja”. Así se enuncia, muchas veces, una demanda de análisis. Es decir, a partir de cierta disfunción que se presenta como síntoma y que se sostiene como queja.

Pero no se trata del síntoma intrasubjetivo como, por ejemplo, una obsesión o una afección en el cuerpo.

* margo@ffyh.unc.edu.ar

Sino que se trata del síntoma que toma la forma de una relación o cuando la pareja termina siendo un síntoma para el sujeto. Y si decimos que alguien termina siendo un síntoma para el otro, nos referimos a que el otro aparece como difícil de soportar, cuando el sufrimiento está del lado de lo imposible de soportar del otro.

Entonces, veremos que cuanto más quiere uno separarse del otro, de su pareja sintomática, más muestra su imposibilidad de lograrlo (Miller, 2008). Y la película juega con esto, justamente, con la imposibilidad para esta pareja de seguir adelante juntos y, al mismo tiempo, la dificultad para separarse. Este film nos muestra el dolor en una relación.

1. Primer tiempo

En el primer tiempo³ de la historia ocurre el flechazo. Como aquel ocurrido entre Adán y Eva. Aquel primer encuentro que podríamos ubicar en el plano imaginario, de un yo a un tú, que se da más bien por la vía del instante de ver. Es el momento en donde interviene el azar, lo contingente, que sumado a cierta condición erótica necesaria, que no es sin relación al cuerpo, posibilita que algo cese de no escribirse (Lacan, 1995). Esa condición erótica, ese divino detalle, tal la expresión tomada por Miller (2010) del novelista ruso Nabokov, puede cambiarlo todo. Este poder del pequeño detalle nos indica que vale más que el Todo, el Todo del Uno, y que eso es lo “divino”. Allí donde el Dios del Uno, el divino, es desplazado por el detalle (Miller, 2010).

El primer flechazo, la primera vez que se ven los personajes es en un asilo de ancianos. Algo de ella lo cautiva a él. El dato podría ser lo que él le dice a su amigo: “siento como si la conociera”. Algún divino detalle en ella se le torna familiar y eso a él le basta en esa contingencia.



Y él de tanto insistir le hace ver que no le vendría mal alguien que la quiera. Bailan y se enamoran. Todavía estaba para ella la promesa de convertirse en médica y despegarse así del estrago de su familia. Una familia que encontraba en la agresividad su modo de relación. Además, estaba su

pregunta sobre el amor. La vemos preguntándole al Otro, su abuela, “de qué se trata el amor”.

Y en él, estaba su deseo de una familia. En una escena dice: “nunca lo planeé, el tener una familia, pero es lo que quise. No quiero hacer otra cosa”. Entonces, él parece haber encontrado su lugar. Era lo que buscaba, lo que lo causaba y lo encuentra. Así, la hija que ella espera será el fundamento para una familia. El hará de ella causa de su deseo y por ello obtendrá el amor y el respeto de su hija, tal como lo señala Lacan en su seminario “R.S.I.” inédito dictado entre los años 1974 y 1975.

Y la cosa parecía estar funcionando. Porque el amor tiene la costumbre de irrumpir en un vacío. La demanda de amor apunta generalmente a recibir el complemento del otro. Lacan (1972-1973[1995]) nos dice que el amor es en esencia narcisista. Además, causa y sostén de insatisfacción y hasta de su imposibilidad.

Derek Cianfrance, el director, lo construye a él como el más tierno de la pareja, cree en el amor a primera vista, más cercano a la niña, más apegado al hogar, más desmesurado en el amor. Más del lado de lo que ubicamos como lo “femenino”, si seguimos con Lacan, las tablas de la sexuación (Lacan, 1972-1973[1995]) o a Freud cuando sostiene que las mujeres sufren por el amor y los hombres por el trabajo. Ella, por el contrario, es menos demostrativa, menos romántica, más fría, más práctica. Un poco más del lado masculino en las tablas.

2. Segundo tiempo

En el segundo tiempo, ya se ven los cambios. Ella se conformó con ser técnica en imágenes y ha abandonado su deseo de ser médica. Él, pintor de brocha gorda, aun aferrado a su afán de familia. Y entonces, los vemos extremadamente desdichados. Ya no hay ese buen encuentro, como cuando bailaban juntos. Todo se ha desmoronado.

Miller (2012) señala que el desencuentro en el amor es la profunda ignorancia de las reglas del juego. ¿Qué quiere decir esto? Que hay dos para el amor y tres para el anudamiento. Y ese anudamiento solo puede darse si se sabe sobre uno y sobre el otro. Si se sabe sobre el otro, sobre lo que opera en él o ella, sobre sus gustos pero además si se consiente con eso. Si se está dispuesto a aceptarlo y a vivir con eso del otro.

Y esta pareja lo que nos muestra es que para ellos las reglas del juego se rompieron y así dejó de funcionar. Hay un acontecimiento que precipita todo y es la muerte de la mascota, de su perra. Algo termina de morir ahí.

Y entonces, ante el desamor de ella y frente a lo desesperante que le resulta a él ver este derrumbe, se le ocurre invitarla, intentando reparar lo irreparable, a un hotel futurista. La invita a ese hotel a emborracharse y a hacer el amor.

Ella acepta, pero a esta altura ya es la “vagina de una mujer robótica”. Ya no hay deseo, ni amor. El pequeño brillo fálico que pudo haber visto ella en él ya no está. El Uno de la identificación narcisista ya se ha desmantelado en la imposibilidad. Es impactante verlos en el dolor del sexo, en el puro dolor psíquico.



Lacan nos enseña que el amor, no es sin odio. Y le inventa un nombre: *odioamoramiento*, o la pasión en su doble cara: amor y odio. Nos dice que amar es esencialmente querer ser amado, que el amor pide amor, exige reciprocidad, pide sin cesar aún y más aún, y que por eso puede producir estragos (Lacan, 1978-1979). Porque matar el deseo con tanto amor, ¿no es, en definitiva, una forma del odio?

Referencias

- Lacan, J. (1972-1973[1995]) “Aun” en *El seminario de Jacques Lacan. Libro 20*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (1974-1975) “R.S.I.” Seminario 22. Inédito.
- Lacan, J. (1978-1979). “La topología y el tiempo” Seminario 26. Inédito.
- Miller, J.-A. y otros (2003) *La pareja y el amor*. Buenos Aires: Paidós.
- Miller, J.-A. (2008) *El partenaire-síntoma. Los cursos psicoanalíticos de Jacques-Alain Miller*. Buenos Aires: Paidós.
- Miller, J.-A. (2010) *Los divinos detalles. Los cursos psicoanalíticos de Jacques-Alain Miller* Buenos Aires: Paidós.
- Miller, J.-A. (2012) “Leer un síntoma” en *Revista Lacaniana* N° 12. Año VIII. Marzo de 2012. Buenos Aires: Grama.

¹ Una primera versión de este trabajo fue presentado en el III Congreso Internacional Online “Ética y Cine” <http://www.eticaycine.org/Congreso-Internacional-Online>

² In french.

³ Es interesante el trabajo estético del director para mostrar dos temporalidades distintas: el tiempo de la promesa, del idilio, del enamoramiento, y el tiempo del odio, del dolor, de la agresividad. Así, lo que sería el pasado está filmado en 16 mm, lo que le otorga calidez y distancia. Mientras que el presente está captado en planos cortos y cerrados, plagados de señales de malestar, asfixiantes.

Odio + Amor en Verona Beach

Romeo + Juliet | Baz Luhrmann | 1996

Lorena Beloso*

Universidad Nacional de Córdoba

Recibido: 20/01/2014; aceptado: 04/02/2014

Resumen

Romeo + Juliet es una adaptación hipermoderna de un clásico de la literatura universal. Con un estilo excéntrico y vertiginoso, respeta la esencia de la obra original, contando fielmente la muy conocida ficción de los amantes de Verona. La perspectiva de este trabajo, desarrolla una lectura del film a partir del recorte de algunas secuencias y de dos coordenadas: el amor y el odio. Se intenta pensar, con los aportes del psicoanálisis lacaniano, qué papel juegan estas dos dimensiones en la historia de los protagonistas, orientando el análisis mediante la oposición destino/responsabilidad subjetiva.

Palabras claves: Amor | Odio | Destino | Responsabilidad subjetiva

Hate + Love in Verona Beach

Abstract

Romeo + Juliet is a hypermodern adaptation of a universal literature classic. With a vertiginous and eccentric style, respects the original play's essence, telling faithfully the world know fiction of Verona's lovers. The perspective of this paper, make a lecture of the film taking a few scenes and two coordinates: love and hate. We try to think, with the lacanian psychoanalysis theory, the role of these two dimensions in the history of the main characters, directing the analysis with the opposites destiny/subjective responsibility.

Keywords: Love | Hate | Destiny | Subjective responsibility

¿Hay acaso una historia de amor más citada, interpretada, analizada y hasta parodiada, que la de Julieta y su Romeo?

Romeo + Juliet (Luhrmann, 1996) es una adaptación de la tragedia de William Shakespeare que se sitúa en nuestro tiempo, en la acalorada *Verona Beach*. Como en otros dos films, que junto a este componen *The red curtain trilogy*¹, el director apela a un estilo artístico marcado por la elección de ciertas paletas de color con alto grado de contraste, tomas bruscas y desplazamientos acelerados, una cámara vertiginosa con objetos que obturan el cuadro, vestuarios llamativos y una teatralidad imponente. En las escenas que transcurren en la playa, por ejemplo, circulan personajes bizarros y exagerados y, entre esqueletos de autos abandonados, bares de mala muerte y un carrusel oxidado, se observan vestigios de un escenario; ruinas, sobre las que aparece por primera vez un pensativo Romeo (Leonardo DiCaprio) y donde tiene lugar el acto de la muerte de Mercutio (Harold Perrineau).

* lorenabeloso@gmail.com



Junto a esta estética que con Umberto Eco (2011) podemos pensar, se ubica entre lo *kitsch* y lo *camp*², asistimos a un guión que respeta en su mayoría el libreto original, en perfecta armonía con una banda sonora impecablemente seleccionada en su heterogeneidad.

¿Qué lectura posible desde el psicoanálisis, de este clásico de la literatura universal, así reinventado?

1. Una historia (no solo) de amor

No hay quien no tenga aunque sea una idea vaga, de la historia de los amantes de Verona. Ficción del siglo XVI, cuya autoría es discutida y sus antecedentes tan confusos, como incesante la búsqueda de su posible veracidad. Lo que sí es certero, es que esta dupla resulta más agalmática que otras con desventuras similares, como Tristán e Isolda o Calisto y Melibea³. ¿Es quizá, porque expone directamente lo que señala Lacan en el *Seminario 20*, “no se conoce amor sin odio” (Lacan, 1972-1973 [2009], p. 110)?

En la neo-versión que hace Luhrmann, el odio ancestral que signa este romance se anuncia, reiteradamente, desde el principio. El coro original es suplantado por la imagen de quien pareciera ser una reportera, quien comenta el desenlace funesto de la historia que presenciaremos. Luego una voz en *off*, e inmensas letras en la pantalla, lo repiten. Se alternan imágenes de una ciudad en caos, con pálidos rostros angustiados de aquellos cercanos a los llamados *pair of star cross'd lovers*⁴.

La escena siguiente es la de un enfrentamiento público entre los revoltosos chicos Montesco y los Capuleto, en la que se deja en claro que, cada vez que miembros de estas dos castas se cruzan, algo trágico sucede. Dirá Teobaldo (John Leguizamo) primo de Julieta, antes de comenzar a disparar: “¿Paz? ¿Paz? Odio esa palabra. Como odio al infierno, odio a los Montesco. Y a ti”.

Los Montesco y los Capuleto son familias enemistadas. No sabemos desde cuándo ni el motivo de la discordia. Sólo estamos al tanto de que se ha derramado sangre en varios duelos entre ellas. De estirpe “igualmente noble”, su posición se representa en la película con carteles inmensos y coloridos. Sus nombres propios aparecen como referencias en diferentes puntos de la ciudad, lo que nos da una idea de que podrían ser acaudalados empresarios rivales.

Hay entonces un odio que preexiste a cualquier lazo posible entre estas dos casas. Pero como desde el psicoanálisis apuntamos a la responsabilidad subjetiva y a la inventiva de cada quien de hacer con sus condiciones de existencia, no podemos dejar de preguntarnos: ¿qué hacen con ello estos dos jovencitos al encontrarse?

2. El destino y la condición de amor

La primera vez que vemos a Romeo está lamentándose por un amor no correspondido. Parecería que eso da consistencia a su ser, sus lamentos exaltan su alma atormentada que padece un rechazo, y lo mantienen en

un estado de sufrimiento penoso. Cuando en su familia todos promulgan el odio, él elige las palabras de amor, las cuales recita y escribe. Así, le dice a su primo Benvolio (Dash Mihok), al enterarse del pleito que en un pasado inmediato tuvo lugar: “Hay mucho que hacer con el odio, pero más con el amor”.

Si seguimos a Lacan (1972-1973 [2009]), quien dice que algo es serio cuando hace serie, podemos pensar que en Romeo este estado de constante desasosiego, aparece bajo esa forma. Ante los ojos del espectador, sus elecciones amorosas, siempre están lejos de ser fortuitas.

Benvolio: —¿Qué tristeza alarga las horas de Romeo?

Romeo: —El no tener lo que al tenerlo las acorta.

Benvolio: —¿Enamorado?

Romeo: —Privado de ello.

Benvolio: —¿Del amor?

Romeo: —Sin su amor estando enamorado.

Miller (junio de 2011) nos recuerda que la posición de dependencia e incompletud en la que recae el hombre enamorado, conlleva una cierta agresividad hacia el objeto de amor. Y Romeo lo nombra “Oh, amor pendenciero. ¡Oh, odio amoroso!”. Pareciera que está enamorado del amor, es adicto a este sentimiento. ¿Cuál es su condición de amor? ¿Importa el objeto, mientras este lo mantenga en ese purgatorio, de una espera eterna? ¿Podríamos pensar que hay algo de un amor prohibido que lo causa? Quizá porque la proximidad del objeto hace aparecer la angustia...

La referencia al destino en la obra de Shakespeare está muy bien trabajada por el director australiano. En boca de Romeo podemos escuchar “¡Soy juguete de la fortuna!” luego de dar muerte a Teobaldo Capuleto, en un ataque de ira. Como si una fuerza superior, que lo excede, lo llevase a cometer tal acto, ignorando la pasión que produce su arrebato.



La idea de lo predeterminado, lo conduce por los pasillos de la tragedia, sin que él pueda preguntarse qué responsabilidad tiene sobre eso. Y es su concepción de aquel amor no correspondido, la que lo predispone a asistir a la fiesta donde conocerá a Julieta (Claire Danes), diciendo “...mi ánimo presiente nefastas consecuencias, ocultas en las estrellas, cuyo terrible y fatal progreso

comenzará con los festejos de esta noche, y pondrá fin a una vida despreciada que guardo en mi pecho por cruel ultraje de una muerte prematura, pero quien dirige mi rumbo, guíe mi nave”.

Bajo aquellas coordenadas conoce a la joven Capuleto. A diferencia de Rosalía, su latente obsesión, quien “... huye de las palabras de amor” (Shakespeare, 1597 [1981], p. 188) para ordenarse ante Dios, Julieta las recibe gustosa. Desde un primer momento, responde a estas palabras, que la sumergen en un amor cortés. Nos dice Laurent, refiriéndose a la disimetría del amor entre los sexos “Del lado de la dama, es preciso que el ser amado hable. Ella solo puede consentir a la sexualidad después de una preparación que consiste esencialmente en ser envuelta en palabras, después de lo cual, el sujeto consiente” (Laurent, 2004, p. 129). Y si hay alguien que habla de amor, ese es Romeo.



En el Seminario *Aun*, ya citado, Lacan propone que, al hablar del encuentro amoroso, nada está programado de antemano. Hace alusión a la contingencia, y de este modo, expresa que no hay nada preestablecido que lo determine. No hay más garantía para el acontecimiento que lo que cada sujeto pueda hacer con ese encuentro, pudiendo o no elegir, de lo que resulta que a partir de este, ya nada es como antes. Decimos entonces que un hombre no encuentra a cualquier mujer sino a aquella que consueña con su inconsciente, a título de síntoma. Pero es la mujer la que debe consentir a ello, mediante una consonancia que prefigura una respuesta. Es el caso de Julieta, quien lo expresa diciendo “mi único amor, proviene de mi único odio”.

Sin duda, esto no podría terminar bien... o sí.

3. Un desenlace diferente

Julieta yace en el sepulcro monumental de los Capuleto, rodeada de flores e incontables velas encendidas. Finge su muerte, dormida gracias a aquel brebaje que le

proporcionó Fray Lorenzo (Pete Postlethwaite), quien con buenas intenciones esperaba “tornar el odio de vuestras familias en puro amor”. Como en muchos casos, en los que las buenas intenciones intervienen, las cosas no salieron de acuerdo a lo planeado. Romeo no tiene noticias del simulacro y desesperado llega a la tumba de su amada. Lleva consigo un veneno, pero este sí, letal. Pronuncia su despedida, mientras la observa y acaricia. Cuando se dispone a beberlo, Julieta realiza un suave e imperceptible movimiento, solo visible por el espectador... ¡está viva! Y es en este pequeño desfase temporal, con la obra original, que elige hacer el director, en el que radica esa mínima esperanza de que Romeo advierta lo que está sucediendo (olvidamos por un instante que ya conocemos el final fatal). Pero no. Toma el veneno, Julieta detiene su mano, pero es tarde. Sus miradas se cruzan, y al morir, Romeo alcanza a decir: “con este beso, muero”. Palabras de amor, una vez más. Como sabemos, ella lo acompaña, dándose muerte con el arma de su esposo.



En este acto se evidencia la lectura que hace Laurent (2004) de la enseñanza de Lacan en cuanto a las pasiones del ser, pasiones de la relación con el Otro. Término proveniente de la filosofía, al cual el psicoanálisis añade la dimensión de la acción. “Amamos, detestamos, somos indiferentes, porque hay algo que se impone, en cierto modo es una elección forzada [...] Podemos decir que las acciones humanas se demuestran todas hechas de determinaciones; la determinación de la pasión amorosa hace serie con el *acting out* o el pasaje al acto para demostrar la determinación de la acción humana hasta lo más profundo” (Laurent, 2004, p. 10).

¿Sería acaso posible, un final distinto para esta historia, en la que se entrecruzan pasiones de este tipo? No podemos ignorar las condiciones de producción del relato, escrito en un tiempo en el que el Otro existía y estos símbolos universales del amor juvenil, creían en él. Se subordinaban a la autoridad del Nombre del Padre, época en que los ideales vigentes estaban en consonancia con el Superyó que Freud describía en su texto de 1929.

Su trasgresión, no llega tan lejos. Sólo la infracción de la

Ley paterna posibilitaría su amor terrenal. Esa elección de la excepción que realizan “todos menos... un Montesco/Capuleto”, queda a mitad de camino. Amagar con renegar de sus nombres, y hallar así la “libertad” para estar juntos, no es suficiente. Pero encuentran en la muerte una vía posible para eternizar su amor.

De todos modos, ¿sería una historia tan memorable, si el florecimiento de su relación no se hubiese visto interrumpido?

Referencias

Eco, U. (2011). *Historia de la fealdad*. España: Debolsillo.

Freud, S. (1929 [1994]) “El malestar en la cultura”, *Obras Completas Tomo XXI*. Buenos Aires: Amorrortu.

Lacan, J. (1972-1973 [2009]) “Aun” en *El Seminario de Jacques Lacan, Libro 20*. Buenos Aires: Paidós.

Laurent, E. (2004) *Los objetos de la pasión*. Buenos Aires: Tres Haches.

Miller, J. (junio de 2011) “Amamos a aquel que responde a nuestra pregunta: ¿Quién soy yo?” en *Consecuencias. Revista digital de psicoanálisis, arte y pensamiento*. Nro. 6. Disponible en: <http://www.revconsecuencias.com.ar/ediciones/006/template.asp?arts/alcances/Amamos-a-aquel-que-responde-a-nuestra-pregunta-Quien-soy-yo.html>

Shakespeare, W. (1597 [1981]) *Romeo y Julieta*. Madrid: Edaf.

¹ “La trilogía de la cortina roja” es el nombre que engloba a películas del director australiano Baz Luhrmann: *Strictly Ballroom* (1992), *Romeo + Juliet* (1996) y *Moulin Rouge!* (2001). No hay entre ellas la continuidad de una historia, pero comparten una técnica específica de filmación, que contiene elementos teatrales.

² Umberto Eco define la estética *kitsch* como algo que busca provocar un efecto intenso en lugar de permitir una contemplación desinteresada de una obra de arte. Intenta poner en evidencia las reacciones emotivas del consumidor. La ubica como subversiva ante la sensibilidad estética dominante, que históricamente relacionaba este estilo con lo vulgar. Refiere que la “alta” cultura cataloga de *kitsch*, por ejemplo, a las estatuillas devocionales. *Lo camp* se asocia a los productos de arte popular, el autor dice que en este estilo debe haber cierta exageración y cierta marginalidad, hay un amor por lo excéntrico, refiere que una de las grandes imágenes de la sensibilidad *camp* lo constituye lo andrógino.

³ “Tristán e Isolda” es una leyenda de origen celta, que ha sido retomada en varias obras medievales. Es la historia de dos jóvenes atraídos irresistiblemente a pesar de que su unión sea moralmente imposible. Una versión libre de esta ficción fue llevada al cine por Truffaut en 1982, bajo el nombre *La Femme d'à côté*. Calisto y Melibea son personajes de la tragicomedia del Siglo XVI, más conocida como *La Celestina*, cuya autoría se atribuye a Fernando de Rojas. Es la historia de dos enamorados, que por intromisión de terceros, ven eclipsado su amor, con el trágico final de la muerte accidental del joven, lo que desencadena el suicidio de Melibea.

⁴ *A pair of star cross'd lovers* es una expresión utilizada para denominar a aquellos amantes cuya relación se ve obstaculizada por fuerzas externas, a modo de que cuentan con una “mala estrella”. Con mención a la astrología, se basa en la creencia de que la posición de las estrellas puede regir el destino de las personas.

Aún no han visto nada o el amor, la muerte, la mirada¹

Vous n'avez encore rien vu | Alain Resnais | 2012

Elvira Dianno*

Escuela de la Orientación Lacaniana Sección Santa Fe.
Butaca Lacaniana: Espacio de Psicoanálisis y Cine.
Asociación Mundial de Psicoanálisis.

Recibido: 20/01/2014; aceptado 21/02/2014

Resumen

Una docena de actores concurre al funeral de un director de teatro y se encuentran con que les ha dejado un pedido: ellos deberán ver y considerar la *performance* de “Eurídice” a cargo de una joven compañía nueva. Mientras están mirando la grabación comienzan ellos mismos a representarla, tal como lo habían hecho antes. Esta versión de Eurídice nos muestra tres puestas en escena simultáneas. Además, en este film, Eurídice y Orfeo deben luchar contra sus celos y los deseos de sus padres. Hades —dios de los infiernos— tiene un especial papel, es quien parece saber acerca de la vida y la muerte y cuándo el amor se termina. Resnais, a sus 90 años, llama a este film —hasta ahora el último— parafraseando al protagonista principal de su primera película (*Hiroshima, mon amour*, 1959): “Aún no has visto nada en Hiroshima”. Estas enigmáticas palabras nos llevarán a ver este film desde las perspectivas de la mirada y la del amor como posibilidades de vencer al paso del tiempo y a la muerte.

Palabras clave: Amor | mirada | Eurídice | Orfeo | Lacan | Resnais

You have not seen nothing yet or love, death and gaze

Abstract

A dozen of actors goes to the funeral of a theatre director and found out he left them a wish: they would have to appreciate “Eurydice’s” performance by a young new company. While they are watching the tape, they start acting, since they’ve been actors in it before. This Eurydice’s version shows us three simultaneous stagings. Moreover, in this film Eurydice and Orfeo have to fight against their jealousy, and also to their parent’s wishes. Hades, hell’s god, has a special role, he is who seems to know about live and dead, and when the love ends. Resnais, at his 90’s, calls this film — by now his last one — paraphrasing some words said by the principal actor in his first film (*Hiroshima, mon amour*, 1959): “You have not seen nothing in Hiroshima, yet”. These enigmatic words will make us look this film in many different gazes.

Key words: Love | gaze | Eurydice | Orfeo | Lacan | Resnais

En vano llega tu imagen a mi encuentro.
Y no me entra donde estoy que sólo la muestro.
Tú volviéndote hacia mí sólo encuentras.
En la pared de mi mirada tú sombra soñada.
Soy ese desdichado comparable a los espejos.
Que pueden reflejar pero no pueden ver.
Como ellos mi ojo está vacío y como ellos habitado.
Por esa ausencia tuya que lo deja cegado

Le Fou d’Elsa,
Aragón titula *Contre-chant*, “Contracanto”.
(Lacan, 1964 [2005], p. 25)

1. Tiempos de ver

Sabemos que Lacan dijo algo sobre *Hiroshima, mon amour* (Resnais, 1959)², pero nunca podremos saber qué hubiera dicho del que suponemos será el último film de Alain Resnais, “Aún no han visto nada” (Resnais, 2012), estrenado recientemente.

Del director sabemos que, en su primer largometraje, la guionista —la inolvidable Marguerite Duras— le hace decir al protagonista a su amada “Aún no has visto nada en Hiroshima”. Con estas palabras el director, nonagenario, enlaza su primer y su último largometraje, éste de un irónico tono testamentario. Asimismo —estas enigmáticas

* edianno@gmail.com

palabras—nos llevarán a ver este film desde las perspectivas de la mirada y la del amor como posibilidades de vencer al paso del tiempo y a la muerte.



Este film, una representación teatral en el cine, recuerda los equívocos a los que los directores nos someten en *La rosa púrpura del Cairo* (Allen, 1985) y *The Truman Show* (Weir, 1998): donde no se sabe quién es el espectador, quiénes los actores. El punto de la mirada íntimo e íntimo se mueve incesantemente envolviendo a los que están en sus butacas en el celuloide o bien en la sala del cine deslizándose por una banda de Moebius tan sutil como resbaladiza.

El film comienza con unas llamadas telefónicas que reciben los protagonistas a quienes se convoca—no por sus nombres de ficción— sino por sus nombres—llamémoslos así— en la vida real; así cada uno actuará en el papel de sí mismo. Cabe señalar que muchos de ellos han acompañado a Resnais en sus películas, entre ellos se destacan Mathieu Amalric, Lambert Wilson, Michel Piccoli, Anne Consigny, Sabine Azéma, Hippolyte Girardot.

Es el mayordomo de un amigo en común—verbigracia, director de teatro— quien los convoca anunciándoles su inesperado y confuso fallecimiento en un accidente que podría parecerse a un suicidio transmitiéndoles un pedido póstumo del desaparecido amigo.

Para participar del funeral y enterarse del pedido llegan a la nueva mansión, allí se enteran que cada vez que cambiaba de amor compraba una nueva. Es el mayordomo—advenido maestro de ceremonias— quien los recibe y ubica en una sala donde les proyectará una filmación con un mensaje de despedida del viejo amigo—Antoine D'antarc— y un particular pedido: les solicita su opinión acerca de una remake de Eurídice—obra de su autoría— a cargo de una *nouvelle* compañía de teatro. Es también el mayordomo quien confiesa a una de las invitadas que D'antarc—según su idea— se habría quitado la vida luego

de no haber podido superar la partida de su último amor, 25 años menor que él.



Ni bien comienza la proyección, los invitados—quienes a su vez habían representado la obra en otros tiempos— empiezan a inmiscuirse siguiendo el guión, así desde el público—en al menos dos elencos más— acompañarán a los actores de la filmación intercalándose y superponiéndose en las actuaciones.

En el film, el tiempo que sabemos con Lacan que es real (Miller, 2013)—pero que es tratado magníficamente en este film como si no lo fuera— se desliza en un único espacio que envuelve a espectadores y actores en una misma trama, el hilo fino que teje la tela de la ficción se transparentiza y opaca en un juego de ocre y semi-luces incomparable, todo huele a irreal y a real al mismo tiempo, a pasión eterna.

Como una bruma que se eleva desde las butacas y vela los planos, una puesta teatral de magros escenarios dan un marco de sobriedad y austeridad lujosas para que lo que se destaque sean los tonos intensos de la pasión: el *odioamoramiento* que no entiende de épocas, poniendo en primer plano los celos atormentados de Orfeo enamorado de Eurídice. Resnais, co-autor del guión adapta en esta ocasión dos obras teatrales del célebre dramaturgo francés Jean Anouilh: *Eurídice* (1932) y *Querido Antonio o el amor fallido* (1969).

Así, aquí, Eurídice celará a Orfeo de la mujeres que podría amar y él se desesperará por quienes la hubieran amado antes. Pasado y futuro fantasmáticos dejarán poco lugar para el amor de un día. Un amor no-todo no sería posible entre estos enamorados.

2. Tiempos del amor pasión

Esta versión de Resnais sigue en parte el mito de Orfeo y Eurídice según el cual—en el momento de la boda— ella, huyendo de un intento de rapto, es mordida por

una víbora y muere, Orfeo, desesperado, desciende a los infiernos a buscarla. Convenciendo con el encanto de su lira al mismísimo dios de los infiernos, Hades, consigue rescatarla con la condición de no contemplar el rostro de Eurídice hasta tanto ambos no hubieran salido de los infiernos. Orfeo no resiste la tentación, la mira y la pierde nuevamente.

Algunos personajes se suman al conocido drama en esta ocasión: el padre de Orfeo, la madre y los amantes de Eurídice.

La disyuntiva de este amor tendrá que lidiar no sólo con los celos recíprocos sino también con el Otro Materno de Eurídice, y Orfeo—por su parte— intentará ir más allá de la vida mortífera que su anciano padre le ofrece en total acuerdo con Hades.

¿Qué de la verdad de una mujer se torna insoportable para Orfeo que prefiere abandonarla y perderla para siempre?

A lo largo del film son numerosas las referencias en los dichos de Eurídice acerca de la imposibilidad de librarse de las palabras y los gestos del pasado y más aún de ocultar sus pensamientos que se reflejarían en sus ojos. Su condición femenina de no-toda impedirá el goce-todo de Orfeo quien la empujará al infierno. “tienen sed de eternidad y al primer beso saben que no lo será” sentencia Hades quien también sabe de la finitud del deseo.

Resnais le hace jugar a Hades un papel preponderante: sabe de la vida y de las formas más convenientes de la muerte y acompaña en la decisión final a Orfeo para ir al encuentro con su amada en un Monte de los Olivos, al parecer hasta el mismísimo Antoine D'antarc queda enredado en la trama de su ficción y, luego de una sorpresiva aparición en la sala al término de la representación, mantiene una conversación con sus amigos, para, finalmente, hundirse en un lago: “la muerte más dulce”, había sugerido Hades. Es en su funeral donde se verá aparecer a su amada, hasta entonces perdida.

Eurídice, la dos veces perdida, nos dice Lacan (1964 [2005]), quien la ubica en el mismo texto como metáfora del inconsciente al que coloca en la orilla contraria del amor aunque Orfeo pueda—como el analista— ir en su búsqueda.

Pérdida de la mirada, pérdida en lo imaginario que se desliza en lo real, si privarse de verla haría que perdure ¿se trata aquí entonces del objeto misterioso, el objeto más oculto, el de la pulsión escópica del que nos habla Lacan (1964 [2005])?



D'antarc, a su vez, se presenta post-mortem para sus amigos, él también aparece y desaparece. Aparece cuando sus amigos acuden a su llamado para volver a desaparecer, será él, entonces, el dos veces perdido. ¿Es ésta una respuesta al enigma del enlace que Resnais propone entre el principio y el final de su obra? ¿Esa función de velar con el celuloide lo real: la vida que continúa en la ficción después de la muerte, la vida que entrelaza ficción y realidad? Es al menos una de las costuras permanentes de este film: simular ir de un registro a otro, tan es así que en una escena que recuerda a la de aquel personaje de *La rosa púrpura del Cairo* (Allen, 1985) que se enamora de la espectadora—protagonizada por Mía Farrow— y sale del film para ir a su encuentro, los invitados-espectadores no sólo también actúan el guión de “Eurídice” sino que conversan con los actores de la joven compañía.

Lo que también perdurará es el amor que más allá de la muerte queda en Orfeo como la pena que podrá conservar para siempre, la del amor perdido. Que permanezca en ti Orfeo la pena de darte vuelta, como en Gide, *Poenaque respectus et nunc manet, Orpheus, in te*. Tal la referencia de Lacan (1958 [1999]) acerca de *Et nunc manet in te*—Quedará en ti— que fue escrito tras la muerte de su mujer. En este escrito Gide “evoca el castigo, que más allá de la tumba pesa sobre Orfeo, debido al resentimiento de Eurídice por el hecho de que, habiéndose vuelto para verla durante su ascenso de los infiernos, Orfeo la condenó a retornar a ellos” (Lacan, 1959 [1999], p. 738). Será la pena la que pasará a la eternidad.

¿Qué más podemos esperar del enunciado “Aún no han visto nada”? Si mirar la verdad de una mujer es perderla para siempre, ¿el enigma del título se resuelve en tanto a una mujer no se puede gozarla toda?

Una referencia más al primer largometraje de Resnais, en *Hiroshima...* será también el protagonista el que quede sin su amada, de quien tampoco podrá saber todo, allí si bien la muerte los había precedido largamente en la guerra, no había impedido el amor. ¿Había sido en esa ocasión también el goce todo lo que arruinará los planes de los enamorados? Una mujer y sus misterios, sus secretos, sus silencios. Lacan (1962-1963 [2006]) ya nos advertía al respecto a propósito de *Hiroshima, mon amour* que cualquier irremplazable podía ser sustituido por el primer japonés que apareciera. Esto valdría, muy probablemente, para confirmar los fantasmas de Orfeo.

3. ¿Habrá concluido Resnais?

Resnais, en su última película se da el gusto no sólo de filmar con sus amigos, sino incluso que sea la amante de Antoine D'antarc quien quede con el lamento, fórmula que intenta garantizar alguna forma de eternidad en la que, sin embargo, el director demuestra estar al tanto de la paradoja que se encierra en que mientras algo se deje para ver, el amor tendrá alguna posibilidad —por un instante— de vencer al goce. ¿Será Eurídice quien quedará con la pena eterna? De todos modos no sabemos si este film ha sido el último de Resnais o si él le ha jugado una broma no sólo a sus amigos y seguidores sino al gran público, tampoco se puede decir que con Resnais esté dicha la última palabra. Aún.

Referencias

Lacan, J. (1958 [1999]) “Juventud de Gide o la letra y el deseo”, *Escritos 2*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Lacan, J. (1964 [2005]) “Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis” en *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 11*. Buenos Aires: Paidós.

Lacan, J. (1962-1963 [2006]) “La angustia” en *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 10*. Buenos Aires: Paidós.

Miller, J. (2013) *El ultimísimo Lacan*. Buenos Aires: Paidós.

Motta, C. (2013) *Las películas que Lacan vio y aplicó al psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.

¹ Artículo redactado antes del fallecimiento de Alain Resnais.

² Referencia ampliamente trabajada por Carlos Motta (2013) en su libro “Las películas que Lacan vio y aplicó al psicoanálisis”.

Fresa y chocolate. Del síntoma al amor

Fresa y Chocolate | Tomás Gutierrez Alea, Juan Carlos Tabío | 1993

Javier Ladrón de Guevara Marzal¹

Universidad de Oriente, Cuba
Grupo Lacaniano de Psicoanálisis Santiago de Cuba

Recibido: 17/01/2014; aceptado: 05/02/2014

Resumen

La película cubana *Fresa y Chocolate* narra una historia sobre la amistad y el amor entre dos hombres de diferentes orientaciones sexuales en una sociedad intransigente frente a la homosexualidad. El filme, constituye además, un acercamiento audaz a la realidad cubana de los años 90, al fenómeno de la intolerancia ante lo diferente y a la complejidad de las relaciones humanas, logrando mostrar, de un modo bastante real, los prejuicios que ampararon las injusticias cometidas contra todo lo que representara la diversidad sexual en Cuba.

El artículo que presentamos está dividido en tres tiempos que van marcando cada vez los momentos por los que atraviesa la relación entre David y Diego (los protagonistas del filme) y cómo lo que al inicio fuera un juego, una apuesta, se convierte en una relación de amistad defendida, a pesar de los riesgos y las incomprensiones de una sociedad machista.

Palabras claves: Cine cubano | amor | intolerancia

Strawberry and Chocolate. From symptom to love

Abstract

The Cuban film *Fresa y Chocolate* tells a story about friendship and love between two men of different sexual orientations in an uncompromising society towards homosexuality. The film also represents a bold Cuban reality of the 90 approach, the phenomenon of intolerance of difference and to the complexity of human relationships, achieving display of a very real way, the prejudices cover up injustices against everything that represented the sexual diversity in Cuba. The article is divided into three stages that mark each time the moments that traverses the relationship between David and Diego (our protagonists) and how what to start out a game, a bet, becomes a relationship defended friendship, despite the risks and misunderstandings of a male chauvinist society.

Keywords: Cuban cinema | love | intolerance

La Habana, años 90: Cuba atraviesa por una de las peores crisis de su historia. La caída del paradigma soviético del marxismo-leninismo influyó notablemente en las esferas económica, social e ideológica del país. Los cambios producidos en el mapa político del mundo, permitieron que afloraran – ya de forma más abierta y acelerada –, un sinnúmero de malestares en la vida cotidiana del cubano, como consecuencias de diversos errores cometidos por interpretaciones del proyecto de la Revolución cubana, emprendido en 1959. Lejos de cumplirse el sueño del igualitarismo y del surgimiento del “hombre nuevo” cubano, las diferencias sociales se hicieron más agudas y empezaron a salir a la luz pública críticas y demandas de sectores vulnerados por la aplicación de una política

totalitarista. En nombre de un ideal de justicia, lo único que se obtuvo ha sido un aplastamiento de la individualidad y la segregación de minorías representantes de la diversidad.

Uno de los grupos sociales que más sufrieron la aplicación de dicha política fue el de los homosexuales, quienes fueron blancos de cruzadas depuradoras en nombre de “La Revolución” y de una correcta formación de los jóvenes comunistas. Al respecto, el autor Jon Hillson, cita al líder de la Revolución cubana Fidel Castro, cuando dice:

Nunca hemos creído que un homosexual pueda personificar las condiciones y requisitos de conducta que nos permita considerarlo un verdadero revolucionario, un verdadero

* javier@occ.co.cu

comunista. Una desviación de esa naturaleza choca con el concepto que tenemos de lo que debe ser un militante comunista. (Hillson, 2001, s/p).

Durante muchos años en Cuba, la homosexualidad fue considerada una desviación, por lo tanto, desde la mentalidad dirigente de entonces era necesario evitar su influencia en los jóvenes y eliminar su propagación. Pero ya en la década del 90 comenzaron a aparecer espacios de crítica y denuncia, bastante atrevidos, que si bien en esos años eran muy pocos, aislados y con una divulgación casi nula, sirvieron como antecedentes de un movimiento social de apoyo y por la aceptación y respeto de lo diverso.

Un ejemplo de esos primeros actos de denuncia y probablemente su emblema, es la película cubana *Fresa y Chocolate* (1993), que narra una historia sobre la amistad y el amor entre dos hombres – uno de ellos gay – en una sociedad intransigente frente a la homosexualidad. La película, constituye un acercamiento audaz a la realidad cubana de los años 90, al fenómeno de la intolerancia ante lo diferente y a la complejidad de las relaciones humanas, logrando mostrar, de un modo bastante real, los prejuicios que ampararon las injusticias cometidas en Cuba contra todo lo que representara la variedad sexual.

Fresa y Chocolate está inspirada en un cuento del escritor cubano Senel Paz, titulado *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*; fue dirigida por Juan Carlos Tabío y Tomás Gutiérrez Alea y su puesta en escena tuvo lugar en el año 1993.



De los diferentes temas que desarrolla el filme, nos interesa destacar el del amor. Los protagonistas de la película y de este conflicto amoroso son David (Vladimir Cruz) y Diego (Jorge Perugorría), dos jóvenes cubanos,

con diferentes maneras de ver la realidad cubana y con intereses sexuales distintos. David es universitario, militante de la Unión de Jóvenes Comunistas de Cuba y Diego, un intelectual que, a causa de una posición crítica hacia el sistema socialista cubano y por su orientación homosexual, ha sufrido las incomprendiones y agresiones de la ideología estalinista imperante en esos años.

Lo que comienza como un juego perverso termina en amor incondicional, en una amistad verdadera que sus dos protagonistas tienen que defender al costo de ser marginados y separados el uno del otro, a través de la emigración forzada de Diego, el más vulnerable ante la sociedad machista cubana.

Primer tiempo: La apuesta perversa y el síntoma.

Esta historia de amor comienza en una heladería. Diego va junto a su amigo Germán (Joel Angelino), y su mirada se tropieza con David, un muchacho cualquiera, muy bien ajustado al modelo ideal de “joven comunista” y que buscaba lo mismo que los otros dos: tomar un helado. La soledad de la mesa de David provoca ser conquistada, aunque de los otros dos, será Diego el asaltante que se convierte, con toda intención, en una presencia invasiva, molesta, como objeto aplastante por su goce (Lacan, 1963-1964). La estrategia será seducir a David a toda costa, desde ya convertido en el blanco de su lujuria. Cabe aclarar que no hay que interpretar el acto perverso de Diego como rasgo universal de la elección homosexual de objeto, pues no se trata de eso, bien pudieran ser dos hombres heterosexuales frente a una mujer. Lo que está detrás es un juego, una apuesta entre dos amigos que luego tomará otro camino, pero no nos apresuremos, esto aún no ha sucedido. En el punto donde estamos, lo que tenemos es la maniobra para cazar a David, su rigidez de joven macho alimenta el deseo homosexual de Diego quien acierta que en la literatura y el teatro está la debilidad de su víctima, pero no será muy fácil para él. David se defiende del invasor, se resiste, parapetado con orgullo detrás de su carnet rojo, emblema de su identificación a la masa comunista y a la comunidad heterosexual.

En el inicio, lo que prevalece es el deseo de Diego, completamente separado del amor, fórmula de la homosexualidad masculina de la que habla Miller (1992) en “Los laberintos del amor”. Lo único que le importa a Diego, como parte de una apuesta con su amigo gay, es seducir a David, “llevarlo a la cama”. Alcanza algo de satisfacción cuando, como parte de su táctica, le derrama

el café en la camisa: logra verle el torso desnudo y se moja los labios, tal vez imaginando lo que pudiera venir después. La camisa tendida en el balcón, será la señal para el amigo voyerista del acto consumado.

De cierta forma, ya David está enrolado en el juego, debe recuperar las fotos, anzuelo escópico que elige morder. Tal vez piense que no debe permitirse ser mirado por un homosexual, que debe impedir que su imagen sea el objeto fetichista de Diego o quizás, sin saberlo, anhela encontrarse con un buen libro, de esos que escasean en la lista de “la juventud”¹, pero de eso no estamos seguros, solo podremos hacer conjeturas.

“La guarida”, nombre con que Diego bautiza su apartamento, es un significante que le viene muy bien al lugar donde ocurrirán los encuentros: llevar a la presa hasta el refugio y así devorarla. Allí hay objetos que deslumbran a David, sobre todo los libros, pero también un universo intelectual desconocido para él, que en “la juventud” no existía. De pronto, un exceso de Diego echa a perder su montaje. Su goce se muestra en demasía, descarnado, al querer contarle al otro su primera relación homosexual, provocando su angustia, asustándolo y logrando así que se escapara su presa.

Lo cierto es que Diego, “el maricón”, se ha convertido en un síntoma para David, ya no le es indiferente, le molesta bastante y hasta lo denuncia ante un compañero de estudios, que también es un militante comunista. Entre los dos elaborarán una estrategia para combatir a David, “un tipo que no le es fiel a su propio sexo”.

Segundo tiempo: La falta en el otro, condición del amor.

David regresa a casa de Diego con el pretexto de recoger un libro que se le había quedado en “La guarida”, esta vez motivado por la “misión” de investigar y denunciar lo que para ellos se presenta como peligroso para la Revolución. Pero, ¿es sólo eso lo que lo lleva a “La guarida”, al encuentro con Diego? O ¿es que a estas alturas de la relación, detrás del síntoma que le resulta Diego, ya podemos suponer algo de satisfacción libidinoso en juego? (Freud, 1916). David se deja conducir por lo que le orienta el colega militante, que bien pudiéramos nombrar como representante del superyó que le empuja a gozar (Lacan, 1972-1973).

Ahora bien, del lado de Diego, ¿qué ocurre? Sorpresa, no esperaba esa visita y este cambio marcará el segundo momento de su relación con David. El regresar al apartamento, volver luego varias veces y de un modo más

dócil, hace aparecer algo amable en él (Miller, mayo de 2011). El deseo de antes, separado del amor se transforma y pasa al orden de lo femenino. David tiene muy poco dominio de la cultura cubana, de músicos y escritores clásicos y es ahí cuando comienza a ser amado, cuando su falta emerge (Miller, 1992) y dejará de ser el objeto del deseo sexual del otro para convertirse en objeto de amor. Diego está seducido definitivamente, enamorado. La presa que había que “llevar a la cama” y devorar, será ahora el blanco de su amor. El goce perverso que desplegara en la heladería y que angustiaba a David, pasa a convertirse en un amor maternal, en una especie de “tutor” que le cuidará y enseñará de literatura y arte, intentando llenar su falta, completarlo. Diego disfrutará de su presencia, se conformará con esos encuentros y la amistad que le acepta David.



Las muestras de amor de ambos comienzan a aparecer en este segundo momento. El cambio de posición de David se nota cuando este colega de la juventud, al que llamaremos “representante del superyó”, le dice que Diego puede ir preso, lo que al final sería el logro exitoso de la misión planeada, pero ya a David no le interesa eso, el “maricón” ahora es su amigo y disfrutan de la compañía mutua. David además es capaz de mostrarle a Diego su bien máspreciado: unos cuentos que había escrito y que se los da para que los revise, otra muestra de que también de su lado comienza a haber amor, aunque no de la manera en que el otro quisiera.

Hay otra escena donde se hace notorio el punto sublime del amor de Diego y su renuncia a David como objeto sexual. Ocurre cuando prepara una cena a la que invita a Nancy (Mirta Ibarra), una prostituta, quien será la encargada de iniciar a David en el sexo. Diego es capaz de sacrificar su objeto de amor para verlo completo, entregándolo a la prostituta. Es lo que Miller (marzo de 2011) llama “prueba de amor”: “pasa por el sacrificio de lo que se tiene, es sacrificar a la nada lo que se tiene...”



Tercer tiempo: Separación.

Diego se va del país, sus críticas al sistema han sobrepasado el estrecho margen de tolerancia del aparato represor y cree que tiene muy pocas posibilidades de encontrar trabajo y ser aceptado. A partir de este punto, comienza una crisis entre él y David, quien cree aún en el sistema socialista cubano y está convencido de que es posible ser “maricón” y vivir en este país, que los errores cometidos por la intolerancia algún día serán enmendados. Pero no hay solución, la suerte está echada, Diego está decidido y la separación es inevitable. Es aquí que la falta del otro se hace más real, y en esa falta encarnada encontramos un rasgo de feminización: David deja de lado su ideal masculino y abraza a Diego, no solo porque este lo pidiera, sino porque él también lo necesitaba. La escena de ese abrazo, al final, expresa el dolor por la separación del otro, pero también es el símbolo de la transformación

Referencias

- Freud, S. (1916) “Conferencia 23. Los caminos de la formación de síntoma.” CD-ROM.
- Hillson, J. (2001) *La política sexual de Reinaldo Arenas: realidad, ficción y la verdadera historia de la revolución cubana* en CENESEX. 22 de marzo del 2001 Recogido el 6/01/2014 de: <http://www.cenesex.sld.cu/webs/diversidad/Arenas.html>
- Lacan, J. (1963-1964) “Seminario 10 La Angustia.” CD-ROM.
- Lacan, J. (1972-1973) “Seminario 20 Aún.” CD-ROM.
- Miller, J.-A. (1992) “Los laberintos del amor” en *Blogspot: Psicoanálisis a la luz del cine*. Publicación del 14 de febrero de 2012. Traducción de Héctor Mendoza. Recogido el 5/01/2014 de: <http://hectormendoza.blogspot.com/search?q=los+laberintos+del+amor>
- Miller, J.-A. (3 de marzo de 2011) “Signo de amor” en *Página/12. Suplemento Psicología*. Recogido el 6/01/2014 de: <http://www.pagina12.com.ar/diario/psicologia/9-163348-2011-03-03.html>
- Miller, J.-A. (mayo de 2011) “Sobre el amor” en *Varité*. Nueva Escuela Lacaniana del Campo Freudiano. México D.F. Recogido el 6/01/2014 de: <http://www.nel-mexico.org/articulos/seccion/varite/edicion/Problemas-de-pareja/352/Sobre-el-amor-Jacques-Alain-Miller>

¹ “La juventud”: denominación popular de la Unión de Jóvenes Comunistas de Cuba (UJC). Es una organización que ha intentado ser líder de los jóvenes cubanos.

de un síntoma en un amor, posible, amistad correspondida entre dos personas de intereses sexuales distintos. Es otra vez una apuesta, pero distinta, ya no se trata de seducir a alguien como al inicio, sino de sostener una amistad ante la incompreensión, aunque uno de los dos deba marcharse.

La homofobia en Cuba: a los 20 años de *Fresa y Chocolate*

Sobre las manifestaciones homofóbicas en la sociedad cubana, es alentador saber de una disminución en los niveles de represión y que ya no son oficiales, aunque los cambios resultan demasiados lentos aún, sobre todo para quienes más lo padecen. De todas formas, hay que destacar la existencia en la actualidad de instituciones como el Centro Nacional de Educación Sexual (CENESEX) que velan por los derechos de estas personas, con actividades que promueven el respeto a las diferencias y espacios de inclusión para ellos.

En el 2013 se cumplieron 20 años del estreno de *Fresa y Chocolate* y sigue siendo uno de los films más importantes de la cinematografía cubana. Marcó una nueva etapa para un tratamiento más abierto al tema de la intolerancia ante la diversidad sexual en nuestro país y su mensaje ha logrado expandirse a otras manifestaciones artísticas. Ganadora de “El Oso de Plata” en el Festival de Berlín, el “Goya” en España y siendo la primera y única película cubana nominada al Oscar, sigue dando de qué hablar, toda vez que muchos de los temas que trata aún están por resolverse en la Cuba de hoy.

La tristeza, una pasión del alma, en *El gato en el tejado de zinc caliente*

Cat on a Hot Tin Roof | Richard Brooks | 1958

Roberto Bertholet¹

Universidad Nacional de Rosario
Escuela de la Orientación Lacaniana Sección Rosario
Asociación Mundial de Psicoanálisis

Recibido: 28/01/2014; aceptado 21/02/2014

Resumen

Brick, uno de los personajes de *El gato en el tejado de zinc caliente* (R. Brooks, 1958), nos presenta la tristeza y sus consecuencias, tal como Lacan la ubicara como pasión del alma, siguiendo la tradición ética, tanto en su dimensión filosófica como religiosa. Agobiado por la culpa en relación con su amigo y por los celos hacia su esposa, sumado a su frustración de amor en relación con el padre, termina sufriendo una profunda tristeza. Culpa, celos y frustración de amor son las coordenadas que mantienen un modo de gozar en él, lejos de la responsabilidad por la significación inconsciente de cada una de estas complicaciones en su vida.

La tristeza es consecuencia de un modo de relación a la falta, propia y del Otro: una falta de consentimiento a la falta, a lo que debe conjugarse que no se forme un síntoma que haga las veces de un tratamiento metafórico del inconsciente. Brick acusa a su padre, demanda a su padre, actúa para su padre un papel de castrado, de impotente. Le hace sentir el fracaso a su padre. En tal posición queda encerrado en el lugar de un hijo que espera de su padre las claves para desenvolverse en la vida.

Palabras claves: Tristeza | Pasiones del alma | Odioamoramiento

Sadness, a passion of the soul, in *Cat on a Hot Tin Roof*

Abstract

Brick, one of the characters of *Cat on a Hot Tin Roof* (R. Brooks, 1958), show us the sadness and its consequences, such as Lacan places it like soul's passion, following the ethical tradition, into the philosophical and religious dimensions. Overwhelmed for the guilty for his friend and for the jealousy to his wife, plus his love's frustration in relation to his father, he ends suffering a deep sadness. Guilty, jealousy and love's frustration are the coordinates that keeps a way to enjoy in him, far away of the responsibility for the subconscious signification of itch one of this complications in his life.

The sadness is consequence of a way to relationship to the lack, from him and from the Other: a lack of consent to the lack, whatever should be combine, causing no symptom and can be a metaphoric treatment of the subconscious. Brick accuses his father, demands his father, he plays a role of a castrated man for his father, of impotent. He makes his father feels his failure. In that position stay locked in the place of a soon that wait from his father the keys to manage in life.

Keywords: *Sadness | Passions of the soul | bainamouration*

Michel de Montaigne (1533-1592 [2011]), en sus *Ensayos*, califica a la tristeza de “pasión”. Y más aún: al terminar el capítulo II, la destaca como una “pasión violenta”, propia de la “fragilidad humana”.

Es a esta “pasión violenta”, la tristeza, que vemos aparecer en el personaje de Brick (Paul Newman), en la película *El gato en el tejado de zinc caliente* (1958) dirigida por Richard Brooks, co-autor del guión sobre la obra *Cat*

on a hot tin roof de Tennessee Williams. Fue estrenada en 1958, interpretada por Elizabeth Taylor y Paul Newman, a lo que se suma una magnífica actuación de Burl Ives.

Una familia millonaria, propietaria de un campo en el sur de Estados Unidos, se reúne para festejar los 65 años del patriarca, al que llaman Gran Papá (Burl Ives). La familia está formada por un joven matrimonio, Brick y Margaret (Elizabeth Taylor), el hermano mayor de Brick, Cooper

* robertobertholet@gmail.com

(Jack Carson), su mujer Mae (Madeleine Sherwood), sus cinco hijos pequeños y la esposa de Gran Papá, a la que llaman Gran Mamá (Judith Anderson).

En un ambiente de fiesta por el cumpleaños, una gran noticia: los análisis hechos al patriarca sobre su posible cáncer de intestino han resultado negativos. Será, entonces, una reunión doblemente alegre. Hay música, comida y bebida, servidos por personal negro.

Pero esta alegría se muestra muy frágil, cuando las verdades van apareciendo: Brick consume alcohol sin medida y la relación con su esposa está destruida a partir del suicidio de su amigo y compañero de fútbol americano, Skipper. La culpa por la muerte de su amigo como también los celos y el odio por la sospechada infidelidad de su esposa con Skipper, aunque negada por ella, construyen para él los motivos de tanto dolor.



A su vez, las ambiciones de un placer largamente postergado por Gran Papá para su vida van de la mano de una cruel sinceridad al decir que jamás ha amado a su esposa en cuarenta años de matrimonio.

No pasa mucho tiempo hasta que una nueva verdad se da a conocer: el médico revela que Gran Papá tiene un cáncer en estado tan avanzado que no hay nada por hacer, salvo la aplicación de morfina para aliviar el dolor. A partir de allí, el director logra extraer de cada personaje y de cada actor, las mejores actuaciones que seguramente pudieron dar, en particular la de Burl Ives.

Hay una densa trama argumental, que refleja la riqueza del texto de Tennessee Williams, que incluye la desesperación no disimulada del hermano de Brick y su cuñada por apropiarse de la fortuna familiar, anticipando la desaparición del padre.

La película muestra claramente cómo esta familia presenta un modo de lazo de cada sujeto al Otro caracterizada por la violencia, el egoísmo, el desprecio y la desconsideración.

El director Richard Brooks logró intensas escenas en que aparece con claridad ese lazo al Otro de la familia, dando la impresión de que el título de la película es

aplicable no sólo a uno de los personajes sino a todos y cada uno de los miembros de esa familia:

- ¿Sabes cómo me siento? Como una gata sobre un tejado
- Los gatos saltan de los tejados y no se hacen daño. Adelante. Salta.
- ¿Saltar adónde?



Diálogo entre Brick y Margaret, en el que cada uno expresa su desgarradora soledad. A lo largo de la película, todas las relaciones están teñidas de una hipocresía poco astuta, por momentos torpe y cruel. Y una ausencia muy evidente de expresiones tiernas en el lazo amoroso. La dirección de la película se ocupó eficazmente de generar una ausencia de placer en los espectadores, en reflejo a la ausencia de placer en todos los personajes del film. Sólo se ven cordiales y atentos a los empleados de la casa.

Brick sufre un profundo dolor. Cree que contribuyó al suicidio de su amigo al no responder a su llamado y tiene una fantasía que lo atormenta: Maggie y Skipper mantuvieron un encuentro sexual. Está celoso por la infidelidad y no quiere hablar de ello. Se mantiene inexpugnable a cualquier diálogo que propone su mujer. Se encierra y su único partenaire es el alcohol.

Pero no es sólo ése su drama: la relación con su padre expresa una fuerte tensión de *odioamoramiento* (lectura que hace Jacques Lacan del concepto de “ambivalencia” freudiano).

El padre representa al amo, muy lejos del amor, una figura de padre autoritario, que ha fracasado en su transmisión de una posición viril para la vida de sus dos hijos varones. Brick se mantiene en una posición demandante y por lo tanto, de permanente frustración de amor en relación a su padre, con las complicaciones a nivel de su masculinidad, de su relación a una mujer y en una posición infantil para con toda su familia.

El final depara una sorpresa: en un ambiente muy significativo, el sótano de la casa, padre e hijo, Gran Papá y Brick, mantienen un diálogo tenso, difícil, pero también vital, cuando los semblantes amos (de los que cada uno fue títere y actuó un papel en su pantomima) no ocupan todo

el lugar y dejan espacio subjetivo para que otro lazo pueda generarse.

Brick le dice a su padre: “¡¡El hombre que construye imperios muere y también los imperios!!”

Y su padre le responde: “No, están tú y Gooper”.

A lo que Brick decididamente contesta: “¡¡Mira lo que es Gooper!! ¿Es lo que querías que fuera? Mírame a mí. Soy un niño de 30. Pronto seré un niño de 50 años. No sé en qué creer. ¿Para qué vivir? Debe haber algún fin en la vida, algún sentido. Mírame, por amor de Dios, ¡antes de que sea tarde! Por una vez en tu vida, mírame como soy. Soy un fracaso. Un alcohólico. No valgo ni el precio de un entierro decente”.

Lacan (1973 [2012]) sostiene en su texto *Televisión*: “la tristeza (...) es una falta moral, como se expresaba Dante, o también Spinoza (...) que sólo se sitúa en última instancia a partir del pensamiento, es decir, a partir del deber de bien decir o de orientarse en el inconsciente, en la estructura” (p. 552).

El efecto de no orientarse en el inconsciente, del no-querer-saber de las verdades particulares y de las determinaciones simbólicas que gobiernan la propia vida, considera Lacan que lleva a la tristeza. La tristeza es consecuencia de un modo de relación a la falta, propia y del Otro: una falta de consentimiento a la falta, a lo que debe conjugarse que no se forme un síntoma que haga las veces de un tratamiento metafórico del inconsciente.

Brick, agobiado por la culpa en relación con su amigo y por los celos con su esposa, sumado a su frustración de amor en relación con el padre, termina en una profunda tristeza. Culpa, celos y frustración de amor son las coordenadas que mantienen un modo de gozar en él, lejos de la responsabilidad por la significación inconsciente de cada una de estas complicaciones en su vida.

Lacan retoma los desarrollos conceptuales freudianos que articulaban el inconsciente con las pulsiones, el retorno de lo reprimido vía la voluntad de decir propia de lo inconsciente, con las variadas formas de satisfacciones pulsionales.

En esta perspectiva, Jacques Lacan reformula el concepto de inconsciente freudiano y, desde el *Seminario 11* en adelante, lo va construyendo como un saber sobre lo real del goce (Lacan, 1964 [1973]). Y en el *Seminario 23* (Lacan, 1975-1976 [2006]), a partir de la nueva conceptualización del síntoma (*sinthome*), encontramos la reformulación del concepto de pulsión.

La reformulación del inconsciente y las pulsiones le permite recuperar de la filosofía a las “pasiones” y darles valor de articulación entre el saber inconsciente

y lo real del goce. En el lugar conceptual en que Freud ubica a las fantasías, Lacan —en su última enseñanza y con un paradigma diferente al freudiano— coloca a las pasiones como soldadura entre inconsciente y goce. La tristeza junto con el tedio, el aburrimiento, el gay-saber, la felicidad y la beatitud, quedarán ubicadas por Lacan como “pasiones del alma”. Coloca como primera en su lista de las pasiones, a la tristeza; sin dudas, por su valor central en el siglo pasado y en lo que va de éste. La tristeza, para Lacan, es un saber, pero cortado de la vida, del deseo. En su última enseñanza, hace uso de la teoría de las pasiones para pensar las dificultades del sujeto con un cuerpo que siempre le es exterior.

La tristeza, una falla moral, un pecado. Lacan hace comparecer a Dante, a Spinoza, a la tradición religiosa y filosófica; allí busca referencias sólidas y esclarecimientos.

En el siglo IV, la Iglesia cristiana elaboró doctrina sobre la *tristitia*, la *acedia* y la *desperatio*. En palabras de Juan Casiano (360-435), la *acedia* era una “preocupación o tristeza del corazón”; que afectaba a algunos monjes, en especial a los ascetas, perturbando la comunión con Dios. A lo largo de toda la Edad Media, la *tristitia* provocó un desarrollo de doctrina al respecto, desde que Juan Casiano la ubicó como uno de los ocho pecados capitales: gula, lujuria, avaricia, ira, tristeza (*tristitia*), acedia, vanagloria y orgullo. Pecado capital: no estar en armonía con Dios por ceder a una fuerza contraria, representada por el demonio. En el libro X de *Institutos de los cenobios*, titulado “Del espíritu de la acedia”, sostiene:

Nuestro sexto combate es con lo que podemos denominar fatiga o angustia en el corazón. Algunos de los antiguos dicen que eso es el demonio meridiano, del que habla el salmo noveno. Produce disgusto con el lugar y desdén y desprecio por los hermanos. También hace al hombre perezoso y negligente en cualquier tipo de trabajo que haya que hacer (Jackson, 1989, pp. 67-77).

Según la enseñanza de Lacan, la tristeza pone en evidencia una dificultad en la elaboración simbólica, un goce que empuja desde un más allá del inconsciente, más allá de lo que la doctrina religiosa inventa como Dios (uno de los nombres del inconsciente). El despoblamiento simbólico, efecto de lo insostenible (frente al que el sujeto no pudo responder ni con la seguridad fantasmática ni con un síntoma) lleva hacia la tristeza y a su vertiente de goce superyoico. La desestabilización de los significantes en el Otro facilita que la voz superyoica haga de las suyas, ordenando gozar sin conexión con ningún bienestar. Satisfacción mortífera de la pulsión que se hace presente en ocasión de la vacilación fantasmática, al mismo tiempo que afecta el brillo narcisista y el goce fálico.



Brick acusa a su padre, demanda a su padre, actúa para su padre un papel de castrado, de impotente. Le hace sentir el fracaso a su padre. En tal posición queda encerrado en el lugar de un hijo que espera de su padre las claves para desenvolverse en la vida.

Sólo puede moverse de esta posición cuando al final de la película se hace presente la castración del Padre Omnipotente, cuando reconoce la proximidad de la muerte y le ofrece a la vez que le pide ayuda a su hijo:

- Tengo agallas para morir, pero tú ¿tienes agallas para vivir?
- No lo sé.

Referencias

- Montaigne, M. (1533-1592 [2011]) *Ensayos*. Buenos Aires: Losada.
- Jackson, S. (1989) *Historia de la melancolía y la depresión, desde los tiempos hipocráticos a la época moderna*. Madrid: Turner.
- Freud, S. (1924 [1979]) “El problema económico del masoquismo” en *Obras Completas Tomo XIX*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1929 [1979]), “El malestar en la cultura” en *Obras Completas Tomo XXI*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Lacan, J. (1964 [1973]). “Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis” en *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 11*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (1972-1973 [1998]). “Aun” en *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 20*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (1975-1976 [2006]). “El sinthome” en *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 23*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (1973 [2012]). “Televisión” en *Otros escritos*. Buenos Aires: Paidós.
- Miller, J.-A. (1985-1986 [2010]) *Extimidad. Los cursos psicoanalíticos de Jacques-Alain Miller*. Buenos Aires: Paidós.
- Laurent, E. (2003), *Los objetos de la pasión*. Buenos Aires: Tres Haches.

- Podemos intentar. Empecemos ayudándonos a subir la escalera.

La tristeza, “pasión del alma” es el resultado de una posición con relación a la falta, a la castración tanto propia como la del Otro. En la película vemos el fracaso del sujeto, cuando de demanda de amor se trata, allí donde falló su estrategia para hacerse un lugar en el Otro. En Brick la relación a su padre muestra un lazo homosexual a nivel de la posición inconsciente, mantenido más allá de los tiempos infantiles. Es lo que Freud ubicó claramente como la base necesaria para el masoquismo moral o femenino en los hombres, consecuencia del modo de tramitar la relación de amor al padre.

La tristeza se alimenta de modos de gozar superyoicos: la crítica, los reproches dirigidos al propio yo o al objeto de amor, convirtiéndolo en objeto del odio. También en el personaje de Brick está presente este movimiento pulsional. La culpa por el suicidio de su amigo —que en el texto literario de Williams aparece manifiestamente como una relación de tinte homosexual— revela la complicación con el padre.

De la segregación al amor *sinthomático*

Contra la pared | Fatih Akin | 2004

Sebastián Llana¹

Departamento de Estudios Psicoanalíticos sobre la Familia/Enlaces (CICdeBA). Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín. Universidad Nacional de La Plata.

Recibido: 31/01/2014; aceptado: 05/03/2014

Resumen

Partiendo de la conocida consigna lacaniana de que los artistas nos llevan la delantera, el presente escrito se propone interrogar distintos conceptos psicoanalíticos a partir de la película titulada *Contra la pared*, un film realizado por el prestigioso cineasta turco-alemán Fatih Akin. Nociones tales como “segregación”, “*acting out*”, “pasaje al acto”, “sentimiento de la vida”, “reinención del Otro” y “amor *sinthomático*” serán exploradas a partir de la pasional historia de amor, tan destructiva como constructiva, que protagonizan Cahit (Birol Ünel) y Sibel (Sibel Kekilli). Dos personajes excesivos, coléricos, y frenéticos, que pactando un matrimonio por conveniencia lograrán limitar el goce que los empuja hacia la muerte. Pues en ese matrimonio ficticio terminarán encontrándose con un amor que, aún siendo posesivo y enloquecedor, tendrá por consecuencia que el goce mortífero que los invade condescienda al campo del deseo.

Fatih Akin nos enseña, de una manera contundente, cómo el amor, aún el más indigno, puede cumplir una función de anudamiento subjetivo.

Palabras claves: Segregación | Desorden en la juntura más íntima del sentimiento de la vida | acting out | Pasaje al acto | Reinención del Otro | Sinthome.

From segregation to symphomatic love

Abstract

Starting from the known Lacanian slogan “artists are ahead of us”, this paper analyzes various psychoanalytic concepts extracted from the film “head-on” (Akin, F., 2004), a film done by the celebrated Turkish - German director Fatih Akin.

Notions such as “segregation”, “acting out”, “passage to the act”, “sense of life”, “reinvention of the Other” and “sinthomatic Love” will be explored from the passionate and crazy love story, so destructive as constructive, starring by Cahit (Birol Ünel) and Sibel (Sibel Kekilli). Two excessive, angry and frenetic characters, who agreeing to a marriage for convenience will achieve to restrict the joy (*jouissance*) that pushes them to death. In that sham marriage they will end finding a love that, even being possessive and maddening, will accomplish that this deadly condescend joy (*jouissance*) reaches the field of desire.

Fatih Akin teaches us, in a forceful way, how love, even the most unworthy, can play a role of subjective knotting.

Keywords: segregation | acting out | passage to the act | sense of life | reinvention of the Other | sinthome

1. Introducción

En el año 1965, el Dr. Jacques Lacan rinde un homenaje a la conocida escritora indochina Marguerite Duras. Una artista dramática que, además de ser considerada una referencia literaria, también se nos presenta como una referencia cinematográfica. Pues, como es sabido, aparte de haberse desempeñado como guionista, Marguerite Duras también ha dirigido varias películas, muchas de

estas son conocidas, como es el caso de *Los niños* (*Les Enfants*, Duras, M., 1984) y de *India Song* (Duras, M., 1975).

Ahora bien, cuando el maestro francés le rinde un homenaje, en ese mismo contexto, pronuncia una frase que merece toda nuestra atención. Se trata de un enunciado que, para nosotros, tiene toda su importancia. Me refiero, precisamente, a la siguiente consigna: los artistas nos llevan la delantera.

* llanezalacan@hotmail.com

Para decirlo en sus propios términos, citaré un fragmento que puede encontrarse en los *Otros escritos*: "... la única ventaja que un psicoanalista tiene derecho de sacar de su posición [...], es la de recordar con Freud que en su materia, el artista siempre lo precede, y que no tiene por qué hacerse entonces el psicólogo allí donde el artista le abre el camino" (Lacan, 1965, p. 211).

Como el lector podrá apreciar, se trata de un enunciado que nos brinda una orientación muy precisa y que puede servirnos de brújula en el análisis de una película. Pues, en esta frase, lo que Lacan nos está diciendo es que cuando nos encontramos ante la presencia de una obra de arte los analistas no debemos oficiar de psicólogos, lo que significa que no debemos interpretar. De nada sirve utilizar esa herramienta que sí aplicamos en el consultorio cuando nos encontramos ante la presencia de "un sujeto que habla y oye" (Lacan, 1958a [2005], p. 727).

Por lo tanto, para Lacan no se trata de aplicar el psicoanálisis al arte sino a la inversa. Se tratará de aplicar el arte al psicoanálisis y de dejarse enseñar por las historias, por las ficciones, que escriben los artistas (Llana, 2011).

Esta frase siempre me pareció importante porque, a mi criterio, traza una diferencia fundamental entre la posición política de Jacques Lacan y la de aquellos analistas que se agrupan en la I.P.A., es decir, en la Asociación Psicoanalítica Internacional fundada por Freud en el año 1910. En este grupo de analistas, que pertenecen a la I.P.A, los trabajos de psicoanálisis aplicado consisten, aún hoy, en interpretar la vida privada del artista. A través del análisis de una obra interpretan la vida privada del artista, lo que para Lacan era, verdaderamente, una tontería. No solo le parecía una tontería sino también una panadería.

2. Contra la pared

Por lo tanto, para no quedar como tontos y pedantes, propongo que nos animemos a interrogar lo que, desde mi punto de vista, podemos aprender de este film, titulado *Contra la pared* (2004) y que ha sido realizado por el reconocido director Fatih Akin. Un joven cineasta alemán, guionista y productor, de ascendencia turca, que a partir de esta película comenzó a ser considerado por la crítica internacional. Pues, en el año 2004, gracias a esta película, obtuvo el *Oso de oro*, que es el premio más valioso que se otorga en el festival de Berlín, uno de los festivales más prestigiosos del cine internacional. También, ese mismo año, obtuvo la condecoración como mejor director de cine en los premios europeos.

3. La segregación

Ahora bien, esta película nos enseña muchas cosas. Pero, en primer lugar, nos enseña sobre las consecuencias subjetivas de la segregación.

Ambos protagonistas, Cahit (Biol Ünel) y Sibel (Sibel Kekilli), dos personajes coléricos, dos personajes frenéticos, manifiestan, cada uno a su manera, el padecimiento de no contar con un lugar en el campo del Otro. Ambos son turcos pero no viven en Turquía, ambos viven en Alemania pero no son alemanes. No tienen un lugar en el campo del Otro y padecen del desarraigo. Cahit es turco de nacimiento y Sibel lo es por ascendencia, pero ninguno de los dos vive en Turquía. Ambos viven en Alemania aunque tampoco forman parte de la cultura actual de ese país. Por lo tanto, no se sabe donde están. No están anclados ni en Turquía ni en Alemania, lo que nos obliga a preguntarnos por su paradero: ¿Dónde están estos sujetos? ¿Cuál es su lugar en el mundo? ¿Cuál es su localización subjetiva?



Como lo ha señalado Mónica Torres (2006) ellos están en el "borde". Ni en un lugar ni en el otro, permanecen en el borde, en esa zona multicultural que les ofrece la ciudad de Hamburgo, una ciudad localizada al norte de Alemania donde, a su vez, se alojan otros inmigrantes pertenecientes a distintas colectividades.

Desde mi punto de vista, no es fácil de localizarlos porque siempre están en el límite, como la mayoría de las situaciones a las que se exponen. Están en un margen, segregados, no solo en el límite de Turquía y Alemania sino también en el límite de la vida y la muerte.

Ahora bien, es importante aclarar que hablar de segregación no significa hablar de discriminación. Si bien es cierto que muchas veces usamos estos términos como si fueran sinónimos, en realidad no lo son. Y es importante tener en cuenta que conllevan significaciones diferentes. La discriminación, a diferencia de la segregación, se define por hacer distinguir la diferencia (Naparstek, 2004). Por lo

tanto, el discriminado es aquel que ha sido distinguido por ser diferente, es aquel al que se le adjudica un brillo que lo diferencia de los demás. Por ejemplo, cuando en un grupo de alumnos se selecciona a uno de ellos para galardonarlo como abanderado. En ese contexto, se lo discrimina del resto y se lo distingue por un rasgo diferencial, ya sea por su buen comportamiento o por su inteligencia. Pero, al mismo tiempo, en la escuela, se lo hace convivir con el resto de sus compañeros. Por lo tanto, en la discriminación, no se rechaza la diferencia sino que se brinda la posibilidad de convivir con ella, lo que significa que el abanderado y sus escoltas podrán convivir con los demás compañeros del mismo modo que, en la época feudal, el amo y el esclavo podían vivir en un mismo castillo. En cambio, en la segregación, sucede lo contrario. No se distingue la diferencia sino que se la rechaza. Efectivamente, se trata de un término que proviene del latín *segregare* y que significa apartar a alguien de un rebaño. Supone separar a alguien de otro o a una cosa de otra. Por lo tanto, la segregación implica siempre el rechazo de la diferencia. Consiste en apartar del rebaño a aquel que goza de una manera diferente, a aquel que tiene costumbres diferentes.

Fatih Akin transmite, de una manera muy contundente, las consecuencias de este apartamiento. Las hay en distintos niveles.

Una de éstas se manifiesta en el ámbito ocupacional. Me refiero a las dificultades que tiene el inmigrante para insertarse en el medio laboral. Cahit, por ejemplo, es un sujeto que sobrevive recogiendo cascos de botellas en un bar.

Otra consecuencia es situada en el choque de culturas que viven los expatriados sin ningún tipo de comprensión por parte de sus propios familiares. Se trata de lo que podemos ubicar, de una manera muy precisa, en la familia de Sibel. Una familia reducida, conservadora y religiosa, que sostiene el ideal de que podría haber un mismo nombre de goce para todos los integrantes de la familia. No se acepta la pluralidad de los modos de gozar, y a Sibel no se le permite acceder a su goce singular.



Esa diferencia es rechazada y cuestionada por el Otro familiar, sobre todo por su padre, un hombre demasiado cruel que, alienado a sus principios religiosos, no admite la diferencia de goce. Lo mismo sucede con el hermano mayor quien, orientado por el ideal paterno, en un momento determinado, le fractura el tabique a Sibel al verla caminar por la calle de la mano de un joven que no era turco. Por lo tanto, la diferencia de goce no es admitida en el seno familiar.

Ahora bien, nosotros sabemos que lo que no es admitido en lo simbólico retorna desde lo real. Lo que no se admite en el campo del Otro, retorna desde lo real. Y en el caso de Sibel retorna como *acting out*. Pues considero que su primer intento de suicidio puede leerse como un *acting out* dirigido al padre. Sibel intenta, por medio de un *acting*, cavar una falta ahí donde no la hay. Ahí donde el Otro se muestra completo, desalojando la diferencia de goce, y no dando lugar al sujeto, ella intenta cavar un agujero.

Lo que estoy proponiendo sigue la lógica de lo planteado por Jacques Lacan en su texto titulado *Respuesta al comentario de Jean Hippolyte sobre la Verneinung de Freud* (Lacan, 1956 [2005]), donde no duda en equiparar el *acting out* con lo forcluido. En este escrito Lacan compara el *acting* con el fenómeno elemental y, hay que decirlo, es una aseveración que tiene toda su lógica. Pues lo rechazado en el campo del Otro, retorna desde lo real, retorna desde afuera del Otro. No es un retorno desde adentro (*in*) sino desde afuera (*out*). Entonces, desde afuera, Sibel hace un llamado al Otro, para que rectifique su posición, pero tampoco lo consigue. El Otro no cambia de posición sino que se vuelve más cruel. Pues sanciona su conducta actuadora acusándola de ser una sinvergüenza por haber entregado el mayor regalo de un ser humano que es la vida misma.

Por lo tanto, podríamos decir que la falta de la falta, la ausencia de la falta en el Otro, ha puesto a Sibel "contra la pared". Si en el Otro no se presenta la falta, el sujeto no tiene un lugar donde ser alojado, por lo que se encuentra "contra la pared".

4. La pérdida del sentimiento de la vida

Ahora bien, en lo que respecta a Cahit, podríamos decir que, al inicio de la película, se nos muestra como un sujeto muy solitario. Apenas tiene algunos amigos. El director lo presenta desenganchado del Otro y alienado a un objeto de goce. Se lo exhibe como un toxicómano que lo único

que hace de sus días es beber alcohol y consumir cocaína. Cahit está perdido, no tiene intereses, y en su vida no hay nada que funcione como causa de deseo. Muy por el contrario se encuentra inmerso en una profunda nostalgia por el objeto perdido. Me refiero, más precisamente, a su ex mujer, con quien llegó a casarse, y de la que ni siquiera se puede hablar. Verdaderamente, presenta serias dificultades para hacer el duelo de ese objeto perdido. La película no nos ofrece muchos datos al respecto. No sabemos si se encuentra en ese estado desde la muerte de su mujer o si ya estaba así desde mucho antes. Como no tenemos esos datos, no podemos precisar el momento de discontinuidad, el antes y el después, en la vida de Cahit.

De todas maneras, con los datos que tenemos, yo me inclino a pensar que es a partir de la muerte de su mujer que se produce en Cahit lo que Jacques Lacan denominó el “desorden provocado en la juntura más íntima del sentimiento de la vida” (Lacan, 1958b [2005], p. 540). Como es sabido, en la primera enseñanza de Lacan, el sentimiento de la vida se produce por una identificación a lo que se es como objeto de deseo para el Otro. La identificación al falo imaginario es lo que permite reparar el efecto desvitalizador generado por el flechazo del significante sobre el ser viviente. Por lo tanto, es esta identificación la que genera una “potencia vital” (Mazzuca, 2012, p. 47). Tal es así que cuando falta se origina una perturbación en la vivencia del sentimiento de la vida que deja al descubierto el dolor de existir.

Ahora bien, cuando Cahit pierde a su mujer, podríamos pensar que pierde ese lugar que tenía para el Otro, se desengancha de lo que era como objeto de deseo para el Otro, y su vida pierde el sentido que le permitía ser vivida. Por esto mismo, habiendo comprobado que carecía de un futuro probable, decide quitarse la vida estrellando su auto “contra la pared”. Realiza un pasaje al acto que tendrá por consecuencia la internación en un hospicio de rehabilitación para pacientes suicidas.

En ese contexto, conoce a un terapeuta que tiene todas las características de lo que Lacan denominó un “Psico” (Lacan, 1973 [2012], p. 543). Es decir, alguien que carga con la miseria del mundo como todos los psico-algo. Ya sean los psicólogos, los psiquiatras, los psicopedagogos. En fin... los psi, los denominados trabajadores de la salud mental.

Este mismo psicoterapeuta alemán se muestra simpático, muy amable, e intenta, por medio de la música, buscar un código compartido para poder reinsertar a Cahit en el campo del sentido común. Lo quiere convencer de que puede encontrar una solución “haciendo algo útil”. Le propone, desde las buenas intenciones, que se dirija al África

para ayudar a los que más lo necesitan, a los carenciados. Pero coincido plenamente con Cahit que se trata de una verdadera locura. La solución no consiste en la adaptación al ideal de utilidad, en reinsertarlo en el Otro del sentido común, sino en acompañarlo a que el sujeto mismo pueda reinventarse un Otro. Es de esta manera que Cahit podría encontrar una solución más acorde a su singularidad. Es la orientación que nos propone Eric Laurent en su artículo titulado *El revés del trauma* y que recomiendo leer. Laurent propone “tras un trauma, hay que reinventar al Otro” (Laurent, 2002 [2009], p. 19). Pero para esto es necesario devolverle, a quien está en esa situación, su condición de sujeto. En lugar de proponerle viajar al África, introducimos nuestras preguntas analíticas: ¿Cuándo empezó? ¿Cómo era su vida en ese momento? ¿Era la primera vez que le pasaba? ¿Qué le sucedió la primera vez?

5. Matrimonio por conveniencia

Ahora bien, en segundo lugar, también considero que esta película nos enseña una versión sobre los llamados “matrimonios por conveniencia”. Un fenómeno que, en la actualidad, suele causar el interés de muchísimos sociólogos. Pues, como es sabido, nuestra época se caracteriza por la fragilidad de los lazos sociales, por la labilidad de los vínculos amorosos. Por esto mismo Zigmunt Bauman (2005), un sociólogo polaco, residente en Israel, nos habla de los amores líquidos, de los amores que se liquidan. Y en este último tiempo se ha estado estudiando mucho de qué manera las relaciones de pareja pueden estar determinadas por la economía y el mercado. A estas relaciones se las denominó relaciones de conveniencia.

De alguna manera es lo que nos enseña Woody Allen, que siempre es un adelantado, sobre todo en estos temas, con su película *Match Point* (2005), donde su protagonista, un joven irlandés, profesor de tenis, planea y calcula casarse con una joven alumna para poder pertenecer a una familia adinerada. Es una relación que no está determinada por el amor sino, precisamente, por sus intereses económicos.

Ahora bien, en *Contra la pared*, se nos enseña otro tipo de matrimonio por conveniencia. Se trata de una conveniencia que no está condicionada por intereses económicos sino por razones culturales y subjetivas.

Cahit y Sibel se conocen en la sala de espera de una clínica psiquiátrica y su encuentro no testimonia de ningún divino detalle. Podríamos decir que el divino detalle, que siempre está presente en los encuentros amorosos, brilla por

su ausencia. Se trata de una escena en la que no contamos ni con la mirada de Beatriz ni con el encantamiento de Dante (Miller, 1989 [2010], p. 15). No se trata de ningún flechazo amoroso. Lo que sabemos es que Sibel solo se interesa por Cahit por el hecho de ser turco. Pues si se casa con un turco podrá huir de su conservadora familia.



Ella busca una solución proponiéndole a Cahit un matrimonio blanco, sin sexo, y lo hace de una manera feroz, muy violenta, y hasta sangrienta. Pues le dice que si no se casa con ella, si no acepta su propuesta de casamiento, ella va a quitarse la vida. Y no se sabe muy bien por qué pero Cahit termina aceptando y se casa con Sibel.

En este punto propongo pensar el estatuto de este matrimonio como un síntoma, es decir, como una formación de compromiso. Pues, desde mi punto de vista, el contrato civil les permitirá a ambos atravesar esa pared en la que estaban detenidos. Sibel logrará separarse de su familia y Cahit, aún cuando tiene que pasar por la experiencia de estar preso, logrará tener una vida más digna. Como se logra apreciar en el film, su historia empieza a cambiar a partir de un beso. El encantamiento que provoca la luminosidad de Sibel comienza a detener su intenso deseo de morir. Por lo tanto, lo que en un principio acordó ser un matrimonio por conveniencia termina por convertirse en una pasional historia de amor.

De ahí la desesperación de Sibel cuando Cahit queda detenido y privado de su libertad. En ese instante se produce para ella una caída de la escena que había logrado armarse. Su marido preso, más el rechazo radical de su familia, precipitan la caída del Otro y su consecuente pasaje al acto. Un nuevo intento de suicidio que, en este caso, ya no será una simulación. Se corta sus brazos, se hace humillar, y hasta se hace golpear de un modo ilimitado.

En lo que respecta a Cahit, pareciera que este matrimonio también le ha aportado una solución. El director nos da a entender que su personaje ha encontrado un arreglo por la vía del amor a una mujer.

Si bien se trata de un amor posesivo, avasallante y destructivo, al mismo tiempo nos presenta un costado

constructivo. Se trata de lo que, a mi criterio, nos enseña Fatih Akin, es decir, de cómo un encuentro amoroso, aún el más indigno, puede permitirle al sujeto condescender su goce mortífero al campo del deseo. Por lo tanto, podríamos preguntarnos si Sibel no ha cumplido para Cahit la función de un *sinthome*, entendiendo por este último el elemento mismo que, en la vida de un sujeto, cumple una función de anudamiento subjetivo.

Como el lector podrá apreciar, en este contexto, no reduzco el *sinthome* al producto de un análisis llevado hasta su término sino que lo defino como aquello que permite la estabilidad de la estructura psíquica, generando un estado de “salud aparente” (Freud, 1896 [1999], p. 170). ¿La luminosidad de Sibel logra anudar ese real que empuja a Cahit hacia la muerte?



Como es sabido, en el *Seminario 23*, Lacan dice que una mujer puede cumplir una función de anudamiento para un hombre, nos dice que puede ser el *sinthome* de un hombre (Lacan, 1975-1976 [2011]). Y para ilustrarlo nos brinda como ejemplo el lugar que Nora tenía para Joyce como así también la función que Jantipa cumplía para Sócrates. Dos relaciones amorosas que no se caracterizaron ni por la dicha ni por la felicidad. Jantipa trataba tan mal a su esposo, hablaba de él tan despectivamente, que pasó a ser reconocida históricamente como una mujer insolente, de mal carácter y feroz. Sin embargo, no dejaba de cumplir en Sócrates una función de anudamiento. Algunos estudiosos de su enseñanza transmiten que el filósofo griego, reconocido como el hombre más sabio de la antigüedad, llegó a decir que la relación con su mujer le era útil y que hasta llegaba a sentirse poca cosa sin ella. Lo subrayo para hacerles saber que el *sinthome* puede no ser el mejor de los mundos, puede no ser una panacea. Si bien una mujer puede ser el síntoma de un hombre, es decir, aquello que lo enloquece, eventualmente, puede cumplir una función de *sinthome*. Me refiero a la respuesta de Cahit: “Sin ella no lo hubiera conseguido, sin ella no hubiera conseguido seguir vivo”.

Referencias

- Bauman, Z. (2005) “Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos”. Madrid: Editorial Fondo de Cultura Económica.
- Freud, S. (1896 [1999]) “Nuevas puntualizaciones sobre las neuropsicosis de defensa” (1896) en *Obras completas*. Tomo III. Buenos Aires: Editorial Amorrortu.
- Lacan, J. (1956, [2005]) “Respuesta al comentario de Jean Hippolite sobre la Verneinung de Freud” en *Escritos I*. Buenos Aires: Editorial Siglo XXI.
- Lacan, J. (1958a [2005]) “Juventud de Gide, o la letra y el deseo” en *Escritos II*. Buenos Aires: Editorial Siglo XXI.
- Lacan, J. (1958b [2005]) “De una cuestión preliminar a todo tratamiento posible de la psicosis” en *Escritos II*. Buenos Aires: Editorial Siglo XXI.
- Lacan, J. (1965, [2012]) “Homenaje a Marguerite Duras, Por el arrobamiento de Lol. V. Stein” en *Otros escritos*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Lacan, J. (1973 [2012]) “Televisión” en *Otros escritos*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Lacan, J. (1975-1976 [2011]) “El sinthome” en *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 23*. Buenos Aires: Paidós.
- Laurent, E. (2002 [2009]) “El revés del trauma” en Sotelo, I. (2009) *Perspectivas de la clínica de la urgencia*. Buenos Aires: Editorial Grama.
- Llana, S. (2011) “Lacan y el arte aplicado al psicoanálisis” en *Blog de CINEquanon: El arte como condición indispensable para el Psicoanálisis*. Disponible en: <http://cinequanon.bligo.com.ar/lacan-y-el-arte-aplicado-al-psicoanalisis>
- Miller, J.-A. (1989 [2010]) “Los divinos detalles”. *Los cursos psicoanalíticos de Jacques-Alain Miller*. Buenos Aires: Paidós.
- Miller, J.-A. (1997-1998 [2008]) “El Partenaire-Síntoma”. *Los cursos psicoanalíticos de Jacques-Alain Miller*. Buenos Aires: Paidós.
- Mazzuca, R. (2012) “De la perversión a la Père-versión” en *Revista Ancla IV/V*. (Septiembre del 2012). Revista de la Cátedra II de Psicopatología. UBA. Buenos Aires.
- Naparstek, F. (2006) “Introducción a la clínica con toxicomanías y alcoholismo” (2004). Buenos Aires: Grama.
- Soler, C. (1995) “Sobre la segregación” en *Pharmakon III*. Revista del Instituto del Campo Freudiano. Buenos Aires: ICF.
- Torres, M. (2006) “Todos contra la pared en la civilización del trauma” en *Revista Virtualia Número 14*. Enero-Febrero de 2006. Año 5. Revista digital de la Escuela de la Orientación Lacaniana. Disponible en: <http://virtualia.eol.org.ar/014/index.html>

ESCRIBEN EN ESTE NUMERO:

Jorge Pablo Assef
Lorena Beloso
María Agustina Brandi
Elvira Dianno
Diego Fonti
Mariana Gómez
Javier Ladrón de Guevara Marzal
Sebastián Llaneza

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