



JOURNAL  
**ETICA&CINE**  
Revista Académica Cuatrimestral



**Σ elSigma**  
Cine y psicoanálisis

Volumen 10 / Número 1

MARZO 2020

# Ética, Estética y Política



Melancolía y duelo [p. 9]  
Política, ética y estética [p. 29]  
La mirada y la cámara [p. 37]  
La batalla de Chile [p. 45]  
Trilogía de Dolan [p. 53]

Vivir sin fundar [p. 61]  
Un cuchillo en el corazón [p. 71]  
El cine, pasador de lo real [p. 87]  
Frida Kahlo [p. 95]  
Me Too y su filosofía [p.103]

AUAPSI

Aix+Marseille  
université







Volumen 10 | Número 1 | Marzo 2020 - Junio 2020

ISSN 2250-5660 print | ISSN 2250-5415 online

# *Ética, Estética y Política*

En coedición con



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





*Ética y Cine Journal*

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

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

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

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

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

Editores

Juan Jorge Michel Fariña

Cátedra de Psicología, Ética y Derechos Humanos

Facultad de Psicología

Universidad de Buenos Aires

jjmf@psi.uba.ar

Mariana Gómez

Cátedra de Psicoanálisis

Cátedra de Deontología y Legislación Profesional

Facultad de Psicología

Universidad Nacional de Córdoba

margo@ffyh.unc.edu.ar

Irene Cambra Badii

Cátedra de Bioética

Universitat de Vic - Universitat Central de Catalunya

Grupo de Investigación sobre Educación en Ciencias

de la Salud (GRECS) en Universitat Pompeu Fabra,

Barcelona, Catalunya, España

irene.cambra@uvic.cat

Editores invitados

Michèle Benhaim, Université Aix-Marseille (AMU)

Comité editorial

Jorge Assef, Escuela de Orientación Lacaniana,  
Argentina

Michèle Benhaim, Université Aix-Marseille, Francia

Orlando Calo, Universidad Nacional de Mar del Plata,  
Argentina

Gustavo Costa, Universidad Nacional de Lomas de  
Zamora, Argentina

Gabriela Degiorgi, Universidad Nacional de Córdoba,  
Argentina

Andrea Ferrero, Universidad Nacional de San Luis,  
Argentina

Eduardo Laso, Universidad de Buenos Aires, Argentina

Anabel Murhel, Universidad Nacional de Tucumán,  
Argentina

María Laura Nápoli, Universidad de Buenos Aires,  
Argentina

Elizabeth Ormart, Universidad Nacional de La  
Matanza, Argentina

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

Alejandra- Taborda Universidad Nacional de San Luis,  
Argentina

Vania Widmer, Université de Fribourg, Suiza

Secretaría de Redacción

Coordinadores:

Alejandra Tomas Maier, Universidad de Buenos Aires,  
Argentina

Juan Pablo Duarte, Universidad Nacional de Córdoba,  
Argentina

Equipo de redacción

Lorena Beloso, Universidad Cuenca del Plata,  
Argentina

Juan Brodsky, Argentina, Universidad Nacional de  
Córdoba, Argentina

Eugenia Castro, Universidad Nacional de Córdoba,  
Argentina

Eugenia Destefanis, Universidad Nacional de Córdoba,  
Argentina

Gigliola Foco, Universidad Nacional de Córdoba,  
Argentina

Paula Mastandrea, Universidad de Buenos Aires,  
Argentina

Integrantes de AUAPSI

Ana María Hermosilla y Orlando Calo, Universidad  
Nacional de Mar del Plata, Argentina

Andrea Ferrero, Universidad Nacional de San Luis,  
Argentina

Anabel Murhell, Universidad Nacional de Tucumán,  
Argentina

Gabriela Di Giorgi, Universidad Nacional de Córdoba

Traducciones

Eileen Banks  
 Susana Gurovich  
 Noelia Luzar  
 Salomé Landívar  
 Federico Gianotti  
 Carolina Kasimierski  
 Valentín Huarte

Asesora web

Laura Albarracín

Comité de arbitraje

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

Débora Nakache, UBA, Programa “Hacelo Corto”  
 Ministerio de Educación CABA  
 Ricardo Oliveros Mejía, Universidad Nacional Mayor  
 de San Marcos, Perú  
 Hugo Rabbia, CONICET  
 Pablo Ruiz, Department of Romance Languages, Tufts  
 University, Estados Unidos  
 Pablo Russo, Escuela de Orientación Lacaniana  
 Luis Dario Salamone, Universidad Kennedy  
 Juan Samaja (h.), Universidad Nacional de Lanús  
 Fabian Schejtman, Facultad de Psicología, UBA  
 Marta Sipes, Facultad de Filosofía y Letras, UBA  
 Inés Sotelo, UBA  
 Eduardo Suarez, UNLP  
 Carlos Tewel, USAL-APA  
 Soledad Venturini, Paris 7, Salpêtrière  
 Mónica Vul, UCACIS, Costa Rica  
 Elena Waisman, Departamento de Educación,  
 Universidad Nacional de San Juan, Argentina  
 Rubén Zukerfeld, USAL-APA

# Índice

- 7 EDITORIAL  
¿Fin de mundo?  
Michèle Benhaim, Delphine Scotto, Christian Bonnet, Irene Cambra Badii, Mariana Gómez,  
Noelia Luzar, Eduardo Laso y Juan Jorge Michel Fariña  
Aix-en-Provence - Barcelona - Buenos Aires - Córdoba
- 9 Melancolía y duelo.  
El duelo de sí mismo: tratamiento de la dimensión irrepresentable de lo real de la muerte en el cine  
*Melancolía* | Lars von Trier | 2011 - *Solo el fin del mundo* | Xavier Dolan | 2016  
Vladimir Broda - Michèle Benhaim  
Université Aix-Marseille (AMU)
- 29 Poner en crisis a la política, la ética y la estética  
*Saló o los 120 días de Sodoma* | Pier Paolo Pasolini | 1975  
Isée Bernateau  
Université Paris 7
- 37 La mirada a través de la cámara / Cine, escenas puberales y teorías sexuales juveniles  
Christian Bonnet, Julie Chevalier, Clarisse Vollon y Guy Gimenez  
Aix Marseille Université (AMU)
- 45 La batalla de Chile: imagen, poesía, memoria  
La nostalgia de la luz | Patricio Guzmán | 2010  
Derek Humphreys  
Université Paris 13
- 53 Trilogía de Dolan: ¿dos o tres?  
Xavier Dolan | *Maté a mi madre* | 2009 | *Amores imaginarios* | 2010 | *Laurence de todos modos* | 2012  
Nicolas Rabain  
Aix Marseille Université
- 61 Vivir sin fundar. Política y psicoanálisis, una vez más  
*Nosotros* | Tristan García | Editorial original: Grasset  
Daniel Liotta  
Profesor de filosofía en clases preparatorias literarias
- 71 Un cuchillo en el corazón. Gaspar Noé: ¿cineasta de un social contemporáneo?  
La tragedia de un hombre (solo) en la tragedia del siglo.  
*Solo contra todos* | Gaspar Noé | 1998  
Vladimir Broda  
Paris 1 Panthéon-Sorbonne UFR04
- 87 El cine como pasador de lo real  
*L'envahisseur* | Nicolas Provost | Bélgica 2011  
Eduardo Laso y Juan Jorge Michel Fariña  
Universidad de Buenos Aires

- 95 Frida Kahlo: la mirada del cine  
*Frida, naturaleza viva* | Paul Leduc, 1983 | Frida | Julie Taymor, 2002  
Delphine Scotto Di Vettimo  
Aix-Marseille Université
- 103 Reflexiones sobre el movimiento Me Too y su filosofía  
Jean-Claude Milner
- 115 Reseña de libro  
Series: ¿hipnosis u ocasión de pensamiento?  
*Imaginarios de los trastornos mentales en las series* | Jorge Martínez Lucena e Irene Cambra Badii |  
UOC | 2020  
Paula Mastandrea y Lucía Amatriain  
Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires



## EDITORIAL

### ¿Fin de mundo?

“La muerte propia no se puede concebir; tan pronto intentamos hacerlo podemos notar que en verdad sobrevivimos como observadores. (...) En el fondo, nadie cree en su propia muerte, o, lo que viene a ser lo mismo, en el inconsciente cada uno de nosotros está convencido de su inmortalidad”.

S. Freud. De guerra y muerte. Temas de actualidad (1915)

En sus inicios este número de *Ética y Cine Journal* fue concebido para plasmar una selección de los trabajos presentados en la segunda bienal de Cine y Psicoanálisis realizada en Aix-en-Provence, Francia, en Abril de 2019. Entre aquel evento y esta edición medió casi un año, signado durante los últimos meses por la expansión a escala global del coronavirus. Una realidad que entró rápidamente en la vida diaria de nuestros países, nuestras ciudades, nuestras universidades, nuestros consultorios, nuestras familias. De manera imprevista, como el fantasma devastador que tan bien describió Albert Camus en *La peste*: “La gran ciudad silenciosa no fue entonces más que un conjunto de cubos macizos inertes, entre los cuales las efigies taciturnas de bienhechores olvidados o de antiguos grandes hombres, ahogados para siempre en el bronce, intentaban únicamente, con sus falsos rostros de piedra o hierro, invocar una imagen desvaída de lo que había sido el hombre.”

Esta dura realidad nos permitió volver sobre el material con nuevos ojos y sorprendernos ante el valor de anticipación que tenían varios de los textos, lo que reafirmó el valor de su publicación. Es que también el cine, como la literatura de Camus, se anticipó a este paisaje inquietante en el que se va convirtiendo el planeta. El comentario inicial de Michele Benhaim y Vladimir Broda sobre los filmes *Melancolía* y *Solo el fin del mundo* con que abrimos el número, es un claro ejemplo de ello. Dos catástrofes, el impacto de un meteorito gigante y la pandemia del Sida, ponen en evidencia la doble vulnerabilidad de la condición humana tan bien descripta por Freud.<sup>1</sup>

Ambas dimensiones aparecen en este paralelo de Benhaim y Broda: pondremos en tensión los procesos narrativos y fílmicos usados en *Melancolía* y en *Solo el fin del mundo* para representar y expresar una reflexión filosófica sobre lo irrepresentable y lo indecible de la

desaparición inminente y anunciada de uno mismo: ya sea como individuo o para todo el planeta, siendo ambas vivencias de “fin del mundo”.<sup>2</sup>

En esta misma línea, hemos decidido cerrar el número con el artículo compartido con Eduardo Laso que presenta el valor del cine en este contexto ominoso: el cine como pasador de lo real. ¿Cuál es la función del cine frente a la catástrofe? Leemos allí: “Elaborar un trauma –individual o colectivo– supone el trabajo arduo de simbolizar un exceso situacional que ha arrasado al sujeto y a la Polis, con el objeto de hacer pasar ese real al campo de lo representable.” Y si en el siglo XX podría pensarse como una época pletórica en eventos desastrosos, el panorama actual no es mucho más alentador. Frente a estas catástrofes de la humanidad, ¿cómo simbolizar lo real traumático, cuando éste se presenta bajo la forma del goce mortificante del semejante? ¿Cómo hacer que una epidemia no transforme al hombre en lobo del hombre?

Tanto el psicoanálisis como el arte emprenden, por vías distintas, esta ardua tarea de hacer pasar lo real a lo simbólico, de inscribir lo imposible. De dar imágenes, palabras y representaciones a aquello que en principio está ausente, silenciado, rechazado, a la espera de ser reconocido, para que deje de ser una herida abierta, instalada como repetición vana.

En ese marco se despliega la galería de trabajos que integra el número. Desde el escrito “La mirada a través de la cámara: Cine, escenas puberales y teorías sexuales juveniles”, de Christian Bonnet, Clarisse Vollon, Guy Gimenez y Julie Chevalier; o “La batalla de Chile: imagen, poesía, memoria”, sobre el portentoso film chileno “Nostalgia de la luz”, de Patricio Guzmán, por Derek Humphreys; el real del Holocausto, leído en el film de Pasolini *Saló o los 120 días de Sodoma*, a través del escrito “Poner en crisis a la política, la ética y la estética”, de Isée Bernateau. Y cierran la serie la “Trilogía de Dolan:

¿dos o tres?”, de Nicolas Rabain, y el trabajo de Delphine Scotto Di Vettimo, con un nuevo giro de su investigación sobre “Frida Kahlo: la mirada del cine”.

Y por cierto una primicia en nuestra reseña de libros: el recién editado “Imaginarios de los trastornos mentales en las series”, de Jorge Martínez Lucena e Irene Cambra Badii, con comentario de Paula Mastandrea y Lucía Amatriain.

Como suplemento extraordinario, un inédito en español de Jean-Claude Milner que aborda otra tragedia contemporánea, opacada a medias por el coronavirus: el abuso sobre los cuerpos femeninos. Con la aparición de este número, el 11 de marzo de 2020, el productor cinematográfico estadounidense Harvey Weinstein fue sentenciado a 23 años de prisión por acoso, abuso sexual e incluso violaciones. Recordemos que Weinstein se había hecho famoso en la década del 80 cuando junto a su hermano Bob fundaron la legendaria compañía Miramax, artífice de grandes éxitos, como *Shakespeare in Love* (1998), *Pulp Fiction* (1994), *El paciente inglés* (1996) y *El discurso del rey* (2010) entre muchas otros. ¿Cómo pudo una persona de tal sensibilidad artística incurrir en semejante degradación y vejación? La revelación de las escandalosas inconductas sexuales de Weinstein abrió un debate sobre el séptimo arte, la lógica del mercado y el tratamiento de los cuerpos en el capitalismo. El artículo de Jean-Claude Milner, constituye seguramente la reflexión filosófico-analítica más profunda sobre el tema. *Ética y Cine Journal* lo publica con la cuidada traducción y notas de Valentín Huarte, como un imprescindible

aporte a una discusión que debe permanecer abierta bajo cualquier circunstancia.

Porque como bien lo señaló Slavoj Žižek, la actual expansión de la epidemia de coronavirus ha detonado las epidemias de virus ideológicos que estaban latentes en nuestras sociedades: desde hipocresías y teorías conspirativas paranoicas hasta explosiones de racismo. La lectura del film *El invasor*, cuyo traveling inicial fue proyectado en la Bienal junto a un pasaje de *L'Humanité*, de Bruno Dumont, sintetizan en un fotograma este otro real cuya sombra enluta a Europa.

Pero las tragedias son también la oportunidad de una invención. La puesta a prueba de nuestra capacidad de creación ante un lazo social que debe ser reanudado. En palabras de Fernando Sabino, “Hacer de la interrupción un camino nuevo, hacer de la caída un paso de danza, del miedo una escalera, del sueño un puente, de la búsqueda un encuentro”.<sup>3</sup>

Michèle Benhaim  
Delphine Scotto  
Christian Bonnet  
Irene Cambra Badii  
Mariana Gómez  
Noelia Luzar  
Eduardo Laso  
Juan Jorge Michel Fariña

Aix-en-Provence, Barcelona, Buenos Aires, Córdoba,  
marzo 2020

---

<sup>1</sup> El pasaje completo de Freud sobre la doble vulnerabilidad de la condición humana: “Ahí están los elementos, que parecen burlarse de todo yugo humano: la Tierra, que tiembla y desgarrar, abismando a todo lo humano y a toda obra del hombre; el agua, que embravecida lo anega y lo ahoga todo; el tifón, que barre cuanto halla a su paso; las enfermedades, que no hace mucho hemos discernido como los ataques de otros seres vivos; por último, el doloroso enigma de la muerte, para la cual hasta ahora no se ha hallado ningún bálsamo ni es probable que se lo descubra.” (Sigmund Freud, 1927, *El porvenir de una ilusión*)

<sup>2</sup> Nous mettrons en tension des procédés de narration et des procédés filmiques utilisés dans *Melancholia* et dans *Juste La Fin Du Monde* pour représenter et exprimer une réflexion philosophique sur un point d'irreprésentable ou d'indicible relatif à la disparition proche et annoncée de soi-même : soi seul ou la planète comme vécus similaires de « fin du monde » (Benhaim y Broda, en el presente número de *Ética y Cine Journal*)

<sup>3</sup> El poema completo de Sabino “De todo quedaron tres cosas” fue incluido en “Geopolítica del espanto y (po)ética de la reconstrucción”, prólogo a *Lo Disruptivo*, de Moty Benyakar (2006):

De todo quedaron tres cosas:  
la certeza de que estaba siempre comenzando,  
la certeza de que había que seguir  
y la certeza de que sería interrumpido antes de terminar.  
Hacer de la interrupción un camino nuevo,  
hacer de la caída, un paso de danza,  
del miedo, una escalera,  
del sueño, un puente,  
de la búsqueda,...un encuentro.

# Melancolía y duelo.

## El duelo de sí mismo: tratamiento de la dimensión irrepresentable de lo real de la muerte en el cine

*Melancolía* | Lars von Trier | 2011 - *Solo el fin del mundo* | Xavier Dolan (2016)

Vladimir Broda y Michèle Benhaim\*

Université Aix-Marseille (AMU)

Recepción: 15 de diciembre de 2019; aceptación: 2 de febrero de 2020

### Resumen

La investigación que denominamos “Melancolía y Duelo” afronta el desafío de representar el duelo de sí mismo en el cine. En efecto, varias películas de gran calidad estética tratan sobre el apocalipsis y plantean problemáticas filosóficas contemporáneas. ¿Qué pretenden mostrar sus directores al plantear la dolorosa pregunta sobre el final, la muerte, la irreversibilidad del tiempo? ¿Por qué razón compensan los horrores de ese impasse mortífero con imágenes de una belleza que roza lo sublime? ¿Podríamos inferir que la muerte de uno o de todos no se representa? O indagando más profundamente, ¿podríamos concluir que una muerte anunciada no se puede aprehender? Freud ya decía que “la muerte propia es, desde luego, inimaginable [...]”. En lo inconsciente, todos nosotros estamos convencidos de nuestra inmortalidad”. Sin embargo, tanto Lars Von Trier como Xavier Dolan, a su manera, ponen al descubierto ese “real” de la muerte anunciada o del tiempo regresivo, en particular en *Melancholia* (2011) y *Solo el fin del mundo* (2016).

**Palabras clave:** Melancolía | Duelo | Representación | Irrepresentable | Estética | Cine

*Mourning the Self: Treatment of the Unrepresentable Dimension of the Reality of Death in Cinema*

### Abstract

Our research called “Melancholy and Mourning” deals with issues related to the representation of self-mourning in the cinema. Indeed, films of great aesthetics deal with the apocalypse and are at the origin of contemporary philosophical issues. What do these directors want to show when they look at the painful question of the end, of death, of the irreversibility of time? Why do they all counterbalance the points of horror contained in this deadly dead end with sublime images of beauty? Does this mean that the death of one, of all, cannot be represented? Or rather, more profoundly, does this mean that the death announced cannot be apprehended? However, Lars Von Trier and Xavier Dolan unmask in a certain way this “real” of the announced death or the shortage of time, notably through *Melancholia* (2011) and *Juste La Fin Du Monde* (2016).

**Keywords:** Melancholy | Mourning | Representation | Unrepresentable | Aesthetics | Cinema



“La muerte reside en lo más íntimo de cada ser vivo”  
Freud

### Introducción

La investigación que denominamos “Melancolía y Duelo” analiza el desafío de representar el duelo de sí mismo en el cine. En efecto, varias películas de gran estética tratan sobre el apocalipsis y plantean problemáticas filosóficas contemporáneas. ¿Qué pretenden mostrar sus directores al plantear la dolorosa pregunta sobre el

\* michelebenhaim3@gmail.com

final, la muerte, la irreversibilidad del tiempo? ¿Por qué razón compensan los horrores de ese impasse mortífero con imágenes de una belleza que rozan lo sublime? ¿Podríamos inferir que la muerte de uno o de todos no se representa? O indagando más profundamente, ¿podríamos concluir que una muerte anunciada no se puede aprehender? Freud (1915) ya decía que “la muerte propia es, desde luego, inimaginable [...]. En lo inconsciente, todos nosotros estamos convencidos de nuestra inmortalidad” (p. 145).

Sin embargo, tanto Lars Von Trier como Xavier Dolan, a su manera, ponen al descubierto ese “real” de la muerte anunciada o del tiempo contado, en particular en *Melancholia* (2011) y *Solo el fin del mundo* (2016).

*Melancholia* es el nombre de una afección psíquica particular, pero en el caso de la película se refiere a la finitud de toda la humanidad, mientras que la trama de *Solo el fin del mundo* cuenta la historia de un hombre afectado por el virus del SIDA (una enfermedad particularmente incurable en la época en que transcurre la película, con un pronóstico vital muy reservado), una historia singular vivida como catástrofe colectiva. “*Quisiéramos que el mundo entero muera con nosotros*” (Lagarce, 1990).

*Melancholia* y *Solo el fin del mundo* representan o ponen en escena un proceso de duelo de sí mismo: de duelo colectivo en el primer caso, individual en el otro. Se plantea la pregunta de cómo representar en el cine un proceso imposible: hacer el duelo de sí mismo.

El título “*Melancolía y Duelo*” dialoga con toda la complejidad del texto freudiano *Duelo y melancolía* (1917). Hay una estrecha relación en el plano inconsciente entre el duelo, término que se refiere a un profundo dolor o sufrimiento debido a la pérdida de algo o alguien, y la melancolía, nombre de una entidad psicopatológica. Asimismo, nos podremos preguntar por qué en *Melancholia* el fin del mundo es “colectivo” pero acaba siendo una cuestión individual, y lo diametralmente opuesto en *Solo el fin del mundo*.

Analizar las decisiones cinematográficas y las posiciones de la cámara nos ayudará a entender cómo representan lo irrepresentable. Por ese medio, intentaremos esclarecer el concepto de “irrepresentable”, el hecho de no poder ser representado, de no poder tener representante. Afirmaremos que representar lo irrepresentable supone definir lo “irrepresentable”, aunque haya una imposibilidad teórica de “representar lo irrepresentable” por su definición misma.

Contrastaremos los procesos narrativos y fílmicos usados en *Melancholia* y en *Solo el fin del mundo* para representar y expresar una reflexión filosófica sobre lo irrepresentable y lo indecible de la desaparición inminente y anunciada de uno mismo: ya sea como individuo o para todo el planeta, siendo vivencias similares de “fin del mundo” (analogía que encontramos en el título de Dolan/Lagarce).

¿Cómo aborda esta problemática cada director y en qué elementos deciden poner el foco?

En *Solo el fin del mundo*, Louis no puede hablar, deja el mundo sin decir nada, porque uno no puede decir su propia muerte, no puede hacer el duelo de sí mismo.

¿Quizás fue a pedirle a su familia “un entierro” de él mismo? No es factible.

En *Melancholia*, Claire no puede aceptar el fin del mundo: ¿será porque no habrá nadie para enterrarlos luego?

Según Lacan, esta hipótesis se funda en que lo simbólico nació en el momento en que los hombres comenzaron a enterrar a sus muertos. A través del ritual del entierro, Lacan destaca todo el valor simbólico e imaginario necesario para soportar lo real de la muerte.

Pero hacer el duelo de uno mismo supondría el fantasma de su propio entierro, como una suerte de escena primaria (uno de los fantasmas freudianos fundamentales es la Escena Primaria, la de nuestra propia concepción, a la que por defecto no pudimos asistir).

Si ese fantasma es necesario, ¿es posible si se trata del “fin del mundo”? El fantasma es lo que permite soportar la realidad; por lo tanto, cuando su construcción es imposible, el psiquismo enloquece.

En *El hijo de Saúl* de László Nemes (2015), un hombre, desde el fondo del Real puro de los hornos crematorios y las cámaras de gas de Auschwitz-Birkenau, tiene como único deseo de enterrar a su “hijo”, so riesgo de que exterminen a todo el bloque. Antígona, queriendo darle una sepultura a su hermano, muere por ello, encerrada viva; según Lacan en *El seminario de La ética del psicoanálisis* (1959-1960), ella representa el “deseo puro” en el “entre-dos-muertes”, esa muerte en la que se infiltra la vida.

Todas estas observaciones evidencian la necesidad del ritual y de la sepultura en su doble dimensión imaginaria y simbólica que permite enfrentarse a lo Real, que de lo contrario es insoportable e imposible de pensar o representar(se).

En primer lugar, presentaremos nuestro corpus fílmico e intentaremos hallar qué momentos de cada pe-

lícula se correlacionan con las cinco etapas del duelo: la negación, la ira, la negociación, la depresión y por fin, la aceptación (Kübler-Ross, 2009). Por último, abordaremos la problemática de lo irrepresentable.

## 1. Nuestro corpus fílmico

La muerte es grande  
Somos suya...  
Cuando nos creemos en el seno de la vida,  
Se atreve a llorar  
En nuestro seno.  
Anticipa todo adiós como si se encontrara  
Detrás tuyo...  
R.M. Rilke

### 1.1. Solo el fin del mundo

#### 1.1.1. Lo íntimo y la familia

*Solo el fin del mundo* es un film de Xavier Dolan (2016), adaptación de la obra de teatro homónima de Jean-Luc Lagarce (1990).

Lagarce muere enfermo de SIDA a los 38 años, en 1995. Había descubierto su seropositividad en 1986 pero nunca la había reivindicado, al contrario de algunos de sus contemporáneos como Bernard-Marie Koltès o Hervé Guibert. Deja un legado considerable de obras.

Sus textos y películas derivadas están atravesadas por el dolor de su siglo (guerras, SIDA). Se percibe inquietud e incluso una nostalgia infinita ante el paso del tiempo. Dolan es fiel a la dimensión existencial y poética del texto de Lagarce al filmar su película como una obra de teatro, casi a puerta cerrada. Un *huis-clos* con cinco personajes, “*un domingo, por supuesto*”; una tragedia inmóvil en la que el espectador espera, con la sensación de que no ocurre nada. Sin embargo, el autor y el director parecen obstinados con la misma voluntad de acercarse a la verdad de cierto real de la muerte, anunciada en este caso. Louis, el héroe, el doble de Lagarce y también en cierto sentido de Dolan, regresa como para encontrar de qué poder morir. Pareciera estar atravesado por la angustia de tener que hacer algún balance: reconciliarse con los suyos, recordar amores pasados, ver otra vez la casa de su infancia, sucumbir a los relatos incansables de su madre y su hermana, recordar a su padre muerto, reparar

(internamente) el proceso de su enfermedad, etc. Al poner el foco en la memoria antes que en las proyecciones de futuro (todos saben que en realidad quiere irse o recibir a Antoine y Suzanne en su casa), así como en el tema del “regreso” luego de 12 años de ausencia, se transmite la sensación de una preparación a la muerte. En tal sentido, esa escritura y la película (indisociables) narran una especie de melancolía que le da sentido a nuestra pregunta: al confrontarse con la enfermedad mortal y estigmatizante del amor propia de la tragedia contemporánea, ¿qué lugar ocupa el trabajo sobre la muerte, el trabajo del duelo de sí mismo? Dolan, como Lagarce, recurren a la repetición y al tartamudeo en el lenguaje para acentuar la dimensión trágica de lo que ocurre ante nuestra mirada. En los silencios de Louis, las preguntas incansables de Suzanne, la tartamudez de Catherine, los gritos de Antoine y sobre todo la logorrea de la Madre (Martine), la palabra se deshace, se recompone, se desmorona, se reorganiza, se vuelve sorda, incomprendible, local, inútil, necesaria, dulce, demostrando de esta manera que la técnica reiterativa no es mera repetición, sino que es más bien el aviso de un cortocircuito, la introducción de la muerte en vida, el prólogo del final; los tiempos empleados ponen todo esto de relieve, usando el pasado/presente para decir lo mismo. Se trata efectivamente de la infiltración de la muerte en la vida: Louis se contagió durante una escena amorosa y ahora su compañero está muerto. El proceso de duelo en Louis por esa otra figura intensifica o anuncia el ineluctable luto de sí mismo. La pulsión de vida y la pulsión de muerte generalmente no son cómplices.

*Solo el fin del mundo* es una historia íntima, una historia de deseo en la que participa un ser vulnerable y frágil; frágil como un pájaro, bello y atento. Louis es por cierto tan atento que aunque haya llegado para “decir”, se mantendrá callado y su grito quedará en suspenso: “*lo que pienso, y es lo que quería decir, es que debería soltar un grito grande y lindo, un largo y alegre grito que resonaría en todo el valle, es esa alegría que debería permitirme, vociferar un buen rato, pero no lo hago, no lo hice [...]. Son esos olvidos que lamentaré*”, serán las últimas palabras de Louis. Porque en realidad, Louis se calla, o murmura en el mejor de los casos, inmerso en un relato que imposibilita el diálogo. El silencio de Louis se extiende, rodea. Se vuelve aplastante, invade el campo del lenguaje, lo desborda. Y provoca la furia de Antoine. Hablar de la muerte es una cosa, hablar de “su” muerte es imposible. Evocando el HIV, Foucault (1984) decía que “los individuos han sido conducidos a prestar-

se atención a sí mismos, a descifrarse, reconocerse y confesarse como sujetos de deseo, estableciendo de sí para consigo una correcta relación que le permite descubrir, en el deseo, la verdad de su ser” (p. 3).

¿Por qué “*el fin del mundo*”? Porque más allá de Louis, la muerte es anunciada, repentinamente representable y por lo tanto inadmisibile. La muerte que ingresa de esa forma en la vida le cambia el estatuto a la muerte: el SIDA (con la gravedad que tenía en ese entonces) implicaba a toda la civilización, era “muerte en exceso”, similar a una extinción pasiva de gran parte de la humanidad (y acá pensamos particularmente en África). El SIDA irrumpió en un contexto en el que el progreso había reprimido la muerte, y ésta desgarró una civilización que se creía inmortal.

Pero *Solo el fin del mundo* también es la historia de un abandono: el de Louis hacia su familia, y viceversa. Es un pedido de reconocimiento de todos los personajes los unos a los otros. Es una historia sobre las clases sociales (Antoine poco orgulloso de su profesión). Es una historia de separaciones, de soledad... Tantos temas que se presentan ante el temor por la muerte de Louis. ¿Cómo hablarse, cómo reconciliarse, cómo amarse? La paradoja invade la escena y la puesta en escena: la madre que se pinta las uñas pese a que su hijo llega luego de 12 años, Antoine que echa a Louis aunque sepa que no lo verá más, Catherine que no quiere saber nada, Suzanne, testigo de la muerte de su hermano, de la destrucción de su familia, de su mundo, testigo de (solo) el fin del mundo, la más joven de esta familia, que no entiende nada. Todas estas confusiones, malentendidos, sorderas, silencios, no tienen sentido, solo quizás retrasar el desenlace de la muerte del hijo; en cambio, sí generan crisis (¿de filiación?).

### 1.1.2. Steve y Louis, los héroes de *Mommy* y de *Solo el fin del mundo*

Xavier Dolan dirige *Solo el fin del mundo* dos años después de *Mommy* (2014), película en la que ya aborda el tema de un estrago<sup>1</sup> madre/hijo, entre otros.

Steve<sup>2</sup> y Louis son héroes trágicos de nuestros tiempos, confrontados a la “*realidad tal como es*”, esta enfermedad que el poeta Gérard De Nerval llama melancolía. Xavier Dolan traduce las profundidades subjetivas de estos héroes contemporáneos y nos conmociona...

Pero ¿qué es lo que agita a Steve y silencia a Louis?

Dolan propone filmar estas defensas de sus personajes frente a la violencia del mundo actual: la agitación

o la muerte, el grito o el silencio; y la cámara participa de estas demostraciones, el cuadrado que Steve termina por abrir para poder respirar pero que se vuelve a cerrar, inexorable, y lo borroso que rodea con frecuencia la mirada de Louis que se ausentará para siempre.



Todo lo que mira Louis es borroso



Louis, él mismo borroso

Ese mundo no es nítido... Además, ¿podríamos soportar esa mirada sobre la oscuridad del mundo actual si no fuera tan borroso como la mirada miope que tiene la ventaja de poder proyectar en el mundo lo que no encuentra en él?

Para estas dos películas, contenemos la respiración, permanecemos atónitos porque es ese real contemporáneo que contienen las imágenes de Dolan, y este fuera de sentido nos horroriza hasta perdernos con los personajes en una locura-ambiente excluida de lo simbólico. Además, Dolan utiliza incluso la mirada a cámara durante un instante, en primer plano sobre Louis que nos mira, como si tratara de encontrar una escapatoria. El marco en *Mommy* ahoga a los personajes y nos ahoga. La ola de calor ahoga a los personajes de *Solo el fin del mundo*, la madre ahoga a Steve y a Kyla, los personajes se ahogan entre ellos y el espectador se sofoca.

Steve y Louis no son contenidos y, sin embargo, solo piden eso, ser contenidos, que algo de su angustia sea contenida, que algo de su desasosiego sea contenido pero quedarán desamparados, ambos encerrados en la incompreensión materna, ese empuje a la angustia que nos “mata” tanto como los encierra. Cuando nada tiene el poder de contención, ningún eco resuena en el interior del sujeto, confrontado entonces al vacío absoluto, ese en el que, bajo nuestra mirada “cae durante la eternidad” (Mallarmé, 1914, p. 25) y el mundo parece no interesarles más; tampoco parece interesarle mucho más al espectador.

Los puntos, las trazas melancólicas que recorren nuestros héroes, pero también cada uno de los personajes de Dolan contaminan la posición de la cámara.

“Un lindo día, no creyeron más en el futuro”, así evoca Gus Van Sant a los adolescentes de *Éléphant* (2002). Estas palabras atraviesan a Steve ya extenuado y a Louis, casi muerto ya. En el medio, el empuje a la angustia materno es un espacio neurálgico, pero también frágil, melancólico, un espacio vacío/lleño que solo podrá ceder en *Mommy* con el grito de Steve que se transforma en alarido, y en *Solo el fin del mundo* con el grito de Louis que se transforma en una larga queja silenciosa, a veces muda. El alarido de Steve y el silencio demasiado ruidoso de Louis están llenos de vacío, perdidos entre el deseo y el espanto. Firman la ruptura de los sujetos con su medio: Steve está excluido del sentido y el silencio de Louis resuena como una desaparición progresiva de sí. La madre (tanto de uno como del otro) no puede oír, no puede oír lo indecible y el padre (tanto de uno como de otro) se ausentó, partió, murió.

### 1.1.3. La Melancolía

Ahí donde Louis cree que va a reencontrarse con su familia, (*re*)encuentra a la única desconocida para él,

Catherine, la extranjera: paradójicamente, ahí se ubica *el* encuentro, con Catherine, la única que no reencontra: cada uno reconoce en el otro su propio encierro, se reconocen, uno va a darle al otro noticias de sí mismo; es la definición del encuentro amoroso (Breton, 1976), se revelan uno (a)/el otro, este encuentro es una revelación, una complicidad, un flechazo, que no se dice, no se devela y, sin embargo, transfigura a ambos personajes.

Dolan nos confronta con seres demasiado abarrotados de amor: ¿la melancolía puede considerarse aquí como un exceso de amor? Si el punto melancólico en *Mommy*, la imagen melancólica, es la sonrisa fija de la madre y su verborragia, el punto melancólico en *Solo el fin del mundo*, la imagen melancólica, es la mirada apagada de Antoine, devastado de lágrimas al levantar el puño para golpear a su hermano, llorando porque el diálogo es imposible y, si se arriesgara, terminaría quizás en drama mortífero. Pero, en el paroxismo de la pelea, en el momento en que el sufrimiento de Antoine es casi tan indecible como el sufrimiento de Louis, el puño levantado encuentra la mirada del otro y su cara en su fragilidad absoluta, en su miseria, y la mirada frena el puño, desvía la violencia.



Antoine listo para levantar la mano sobre su hermano, Louis.

Louis grita de silencio: pero de un silencio pesado, pesado de replegamiento, de incompreensión, de profunda negación [*dénégation*] materna, de un silencio lleño de lo esencial: la exactitud, el pensamiento, la palabra, el pudor, lo esencial, la existencia y el amor.

Todos los protagonistas de *Solo el fin del mundo* tienen miedo, a veces están aterrados, incluso fijos en una especie de espanto: la locura del otro sumerge a cada uno y el trastorno es entonces absoluto, se escapa, se desentiende y el espectador se pierde ahí. Cada personaje es el otro de sí-mismo, alternativamente desfasado, ausente, equívoco, borrándose.

Y el espectador sigue o más bien se choca indefinidamente con el movimiento perpetuo, con el umbral, y no allí donde habría sido necesario encontrarse con el umbral de la palabra para permitir el duelo.

### ¿Cómo reconciliar lo irreconciliable?

Las imágenes de Dolan son claras, borrosas, indefinidas, confusas. La posición de Louis es de una claridad oscura y nadie quiere ni puede levantar el velo. Por eso ahí donde Louis viene a buscar contención, se choca con un ruido incesante que camufla un vacío lleno de sufrimientos y de no dichos, lleno de innombrables sin dudas, la parte innombrable que durante mucho tiempo ocultó al sida en los años 80' 90', las tinieblas y abismos de lo contemporáneo, como diría Agamben (2008), que generan su propia oscuridad.

Mostrar lo contemporáneo del sida en el cine consiste aquí en un secreto inmostrable [*immontrable*] y finalmente no-enunciado [*inénonçable*], reflejo de esta oscuridad contemporánea.

Louis flota. Su futuro no tiene fondo pero es profundo y la cara de Louis ilumina la pantalla como la única imagen de verdad, paradójicamente, él que va a morir y ganar las tinieblas para la eternidad. La melancolía contenida en la caricia de su mirada sobre esta familia extraña y extranjera, tan lejana, tan cercana, fascina de dulzura y fragilidad, la verdad se confunde en ella y se pierde en nombre del amor y de las promesas hechas al mundo. Ahí donde los vivientes de la película parecen resbalarse hacia la inconsistencia, Louis, el ya-casi-muerto emerge en la luz, esta estética de la incertidumbre.

Si Antoine le da la espalda a Louis durante casi toda la película es porque rechaza verlo, no así Louis, pero lo que Louis ve, lo que lee o adivina en la mirada de Antoine, como un espejo: ¿qué ve Louis? ¿Qué ve aquel que obstruye un saber sobre la muerte? Esta ausencia de respuesta va a reducirse a la lasitud extrema de Louis y, finalmente, a la lasitud, al abandono de todos.

Además, ¿qué viene a hacer Louis acá? ¿Vino para hacerse abandonar? ¿Para morir sin ataduras? Los otros renuncian a él y él renuncia a los otros y a sí mismo, pero ¿se puede amar hasta ese punto? Lagarce, afectado de HIV, dirá “Al principio, lo que creemos... es que el resto del mundo desaparecerá con uno; que el resto del mundo podría apagarse, hundirse y no sobrevivirme más, poder llevármelos y no ser el único”.



Antoine, dándole la espalda a Louis casi permanentemente

La imagen melancólica, ya lo dijimos, es la mirada apagada de Antoine, es la particularidad de Dolan al inscribir en esa mirada las palabras de Lagarce, sin expresarlas todas: “lo lamento, estoy cansado, ya no sé por qué estoy siempre cansado, un hombre cansado, no sé cómo explicarlo, nunca estuve tan cansado en toda mi vida”, “No tengo registro de que solo hayas terminado diciendo que nadie te ama”.

Antoine, melancólico (?), se siente “culpable de no sentirse suficientemente desdichado”, de “no haberte dicho suficientemente que te amábamos, eso debe ser no haberte amado lo suficiente”, culpable de “gozar del espectáculo tranquilizador de tu sobrevivida levemente prolongada”, pero Antoine hubiera “querido quedarse en la oscuridad sin responder nunca más”, hubiera “podido acostarse en el suelo y no moverse más”, “acusarse sin una palabra”, pero, “a pesar de todo este enojo, espero que no te pase nada malo... y ya me estoy reprochando todo lo malo que te estoy haciendo hoy”.

“Me agobiás. Esperás, replegado en tu dolor interior infinito del que no sabría imaginar ni siquiera el principio del principio” y el resentimiento de Antoine se vuelve contra sí mismo (Lagarce, 1990).



## 1.2. Melancholia

### 1.2.1. Lars Von Trier, cineasta trágico

*Melancholia* es un film de Lars Von Trier (2011), uno de los fundadores en el mundo cinematográfico del grupo danés Dogma 95, junto a Thomas Vinterberg (*Festen*), Soren Kragh-Jacobsen (*Mifune*) y Kristian Levring (*El rey está vivo*), que reivindica el uso de la cámara en mano, abandonar la lógica del raccord en el montaje y la importancia de priorizar la temática y la crítica social antes que los aspectos artificiales del cine como los efectos especiales (como en las superproducciones de la época). Los “votos de castidad” (las reglas del Dogma 95) “tienen como objetivo que los directores puedan expresar la verdad de sus personajes y escenas” (Hamon y Chotard-Fresnais, 2010, p. 210). El movimiento durará diez años, hasta el 2005, y la película *Los idiotas* (1998) de Lars Von Trier fue su puntapié inicial.

Si *Solo el fin del mundo* brindaba un alcance universal de “fin del mundo” a la muerte de una sola persona, Louis, Lars Von Trier representa en *Melancholia* el “fin del mundo” a través de las vivencias de una familia individual, desgarrada incesantemente por conflictos y violencia, sin otro recurso más que pacificar sus relaciones en pos de un mundo que va a desaparecer para siempre. Al final, se amarán en el lecho de muerte, en el lecho del “fin del mundo”.

Amparados por el frágil refugio de una “cabaña mágica” construida para sosegar al joven niño de la familia, las manos de los personajes se enlazan, el amor que los une por fin se expresa en su plenitud y tiene la posibilidad de inscribirse en lo real. Esta cabaña, por más ínfima que pueda ser su protección, da lugar sin embargo a la única imagen pacificada de la película: la de un mundo verdadero. En ese mundo, todo lo que hace al real de los seres humanos está excluido. Aunque la Tierra sostenga sus cuerpos paralizados por la angustia del fin del mundo, todo ocurre como si nunca hubiese existido, como si nunca hubiese importado para determinar sus existencias en tanto habitantes del mundo. Pese a que la comunidad conformada por estos tres seres destinados a una muerte inexorable se encuentra abrumada por la mayor desgracia inhumana posible, separados de todo y de todos, alcanza, pese a todo, a “hacer mundo.”<sup>3</sup>

### 1.2.2. La Melancolía

*Melancholia*, el ángel de la muerte grabado por Dürer en 1514, que simboliza a la tristeza infinita, en el arte y en todas las épocas. Demuestra hasta qué punto la melancolía se asocia siempre a la muerte, la locura, la soledad absoluta. Con Lars Von Trier, se transforma en la explosión pura y simple del mundo entero. La melancolía planetaria adquiere la forma de una tragedia individual, íntima, la de las familias de Claire y Justine. Poco a poco, irán tomando conciencia del infinito aislamiento que les provoca la finitud del mundo y el universo, un aislamiento realzado por la ridícula cabaña hecha con algunas ramas que debería aminorar el choque de los planetas y ponerlas a salvo.

*Melancholia* es un planeta que inició una “danza de la muerte”<sup>4</sup> con la Tierra y que pronto pulverizará. Ya lo sabemos desde el prólogo: como en *Solo el fin del mundo*, la catástrofe ya ocurrió; el principio es el final y viceversa. No tenemos que esperar nada en ninguna de las dos películas, ya estamos “entre-dos-muertes”.

La película se divide en dos partes que a su vez se descomponen en tiempos fuertes y tiempos “muertos”. Las dos partes se entrecrocán como los planetas, las hermanas Justine y Claire se hunden sucesivamente en la angustia y/o la melancolía. Justine ya es de por sí melancólica y su casamiento le servirá como primera catástrofe. Paradójicamente, el planeta *Melancholia* la sacará de su estado melancólico, dándole así todo su sentido a los versos de Gérard De Nerval (1854): “La melancolía es una enfermedad que consiste en ver las cosas tales como son”; y a la frase de Marguerite Duras (1968): “La confirmación de la tristeza es un consuelo” (p. 264). Con su melancolía, Justine *sabía* la explosión, y el fin del mundo la consuela al confirmarle su conocimiento. Entonces, Justine hace estallar lo que debía ser una fiesta grandiosa y prefiere unirse a *Melancholia* y a la noche (“*Sol negro de la melancolía*” diría, otra vez, De Nerval, 1854), en el bosque, sola y degustando por fin la felicidad paradójica de la melancolía.

Sabemos de antemano que ya no hay esperanza: podemos afirmar entonces que Lars Von Trier realizó “una verdadera película del fin del mundo”,<sup>5</sup> grandiosa y absolutamente pesimista, sublime y sublimatoria, a la altura del desafío.

Wagner y varios íconos (planetas, relojes solares, pedazos de madera tallados, Bruegel) acompañan el desastre y nos llevan como hipnotizados a acabar con el mundo. Algunos autores consideran que Lars Von Trier

sublimó su propia depresión en esta obra maestra (Cerisuelo, 2012). Y efectivamente, ¿de qué manera expresarlo mejor si no es a partir de un saber interior? La melancolía, la depresión suprema, se caracteriza por la muerte del deseo (muchas veces, los pacientes que sufren melancolía son catatónicos). Y Lars Von Trier parece haber querido representarla poéticamente y estéticamente en la secuencia en la que Justine camina con su vestido de novia y unos espinos gigantes se lo impiden: la representación de lo irrepresentable se puede encontrar en esta paradoja extrema.



Justine, “abrazada” por espinos gigantes con su vestido de novia

### 1.2.3. Un Díptico para una “danza de la muerte”

Ni bien arranca el prólogo, el espectador ya queda asombrado y contiene su respiración, ante el final anunciado anticipadamente, como si ya hubiese ocurrido. A partir de ese momento, nos toca a nosotros ser melancólicos, y ya nada tenemos que perder.

Las dos partes de la película tienen el nombre de cada hermana: Justine, la melancólica, y Claire, la pragmática. La acción transcurre en la inmensa y rica mansión de esta última, casada con John y madre de Leo.

La primera parte ocurre de noche y relata la primera catástrofe, el casamiento de Justine que se cae a pedazos al igual que su vestido en las zarzas, un casamiento que nunca debería haber ocurrido ya que estaba condenado a fracasar por anticipado. Justine es incluso más espectadora de su propio casamiento que partícipe y se ve totalmente bloqueada, ya que la melancolía es una afeción global que imposibilita asumir cualquier relación (llega tarde a su casamiento porque su auto se “traba” en la ruta, prende fuego a su jefe que recién la ascendía, se separa, desaparece de la fiesta que debía consagrarla, se baña, se la ve postrada, anoréxica, etc.). En toda esta

parte, el espectador levanta la mirada ante la belleza de Justine, y ella levanta la mirada hacia Melancholia. La segunda parte, tal como el *huis clos* familiar de Dolan, ocurre al día siguiente, hasta llegar al fin del mundo.

Fiel al Dogma, Lars Von Trier lleva la cámara en el hombro y nos enfrenta uno a uno con cada personaje mediante veloces panorámicas.

“¿Pero de dónde sacó Justine ese saber?” (Cerisuelo, 2012). Justine tiene a su “madre muerta” (Green, 2007). Deja de sonreír a partir del momento en que intenta acurrucarse sobre esta madre odiosa y helada. Sin embargo, el niño vive como una catástrofe la transformación de su vida psíquica que consiste en el duelo repentino de la madre que se desliga brutalmente de su hijo. [...] Representa una desilusión por anticipado [...] y acarrea, además de la pérdida del amor, la pérdida del sentido, ya que el bebé no dispone de ninguna explicación para entender lo que ocurrió. (Green, 2007)

Está enferma como Louis, de esa enfermedad psíquica que es la melancolía, definida de esta forma por Freud (1917):

La melancolía se singulariza en lo anímico por una desazón profundamente dolida, una cancelación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de toda productividad y una rebaja en el sentimiento de sí que se exterioriza en autorreproches y auto-denigraciones y se extrema hasta una delirante expectativa de castigo.

¿Por qué tomar tal desvío para ver la verdad del mundo? Justine “sabe” (no solo los números ganadores) y no necesita de ninguna herramienta científica de John, el marido de Claire que con sus razonamientos eruditos se tranquiliza y tranquiliza a todo el mundo. No estamos ante el mismo saber. El de Justine es existencial, el de su cuñado es pragmático, como su preocupación por el dinero durante el casamiento mientras Justine se está perdiendo. Entre Justine y su verdad y John y su negación, encontramos a Léo, el niño-artesano. Entre la ciencia y la melancolía, construye un “telescopio” de madera y alambre para medir las estrellas. Así, se vuelve cómplice en cierto sentido de Justine, que ya no tiene realmente “nada que perder”. Se vuelven magos cuando se refugian del fin del mundo en la “cabaña mágica” artesanal, porque “siempre construyeron cabañas”. Es tan mágico que el espectador tiene ganas de creer y desdeña el desfase entre tres pedazos de madera y una colisión de planetas. Justine se siente mejor por estar tan lúcida y John, desilusionado por la ciencia, privado de sus certezas, se quita la vida.



La cabaña mágica construida por Justine y Léo

El golpe de efecto de Lars Von Trier quizás sea haber tomado la continuación de la definición freudiana al pie de la letra, en la que dice que en la melancolía, el sujeto busca rebelarse contra el objeto, gritarle su enojo, y al insultarlo, se insulta a sí mismo y se desvaloriza. La definición concluye así: “La sombra del objeto cayó sobre el yo” (Freud, 1917, p. 56). El directo le da un aspecto casi concreto a esta “sombra”, cuando Melancholia cae sobre la Tierra: la sombra azul chocando contra el planeta azul.



Antes del fin del mundo



Colisión

«*Filmar es escribir en un papel que se quema*», decía Pasolini (Aubron, 2012). Justine dirá en un momento que “*Nadie extrañará la Tierra*”. El mundo está en llamas y Lars Von Trier le da rasgos apocalípticos; la novia entre espinas, la hermana hundiéndose en el barro, la lluvia de pájaros muertos, los caballos que flaquean, los autos averiados que no pasan por los caminos estrechos, como planetas que no se cruzarán sino que chocarán. Justine tiene relaciones sexuales con un joven desconocido la misma noche de su boda, destrozada, levantándose solo para ofrendarse a Melancholia, que la libera de su infinita tristeza, a cambio de la desaparición absoluta de todos. Este desastre no la sorprende, y en su melancólica lucidez, ya conoce esa pérdida pura, si seguimos la definición de Freud. Nada que decir, “solo es el fin del mundo”.

En la segunda parte de la película, vemos cómo los personajes comienzan a revelar sus verdades a medida que el apocalipsis se aproxima: Justine, soñadora, confirma la clarividencia de Victor Hugo (1866) cuando afirmaba que “La melancolía es la felicidad de estar triste” (p. 263), mientras que Claire, con los pies más *sobre la tierra* si se permite la expresión, acostumbrada a organizarlo todo, incluso a preparar el casamiento de su hermana, hasta el más mínimo detalle, “se pierde” por no poder resignarse a la muerte. John, colmado de certezas científicas, se suicida; los invitados se fueron, echaron a la madre y el padre se escapó; solo quedan las hermanas y el niño, los únicos tres personajes no artificiales. Claire, la terrícola que se resiste a dejar su morada y Justine y Léo, la melancólica y el niño, que aún son capaces de imaginar, en este caso, en una “cabaña mágica”. Esta segunda parte del díptico retrasa el desastre, que ahora solo es representado casi exclusivamente por la “danza de la muerte” de Melancholia con la Tierra. Por un instante, pensamos como John, que el planeta apenas se había acercado para alejarse enseguida, pero era en realidad como un envión. Acercarse, alejarse, volver nuevamente: la danza de la muerte también es una definición del deseo, esa vida que intenta infiltrarse en la muerte. Los caballos relinchan de angustia y Claire se dispersa, justo en el momento en que Justine por fin se tranquiliza. Como en *Solo el fin del mundo*, el desastre se encuentra fuera de escena. ¿Será la única manera de representar lo irrepresentable, solo a través de sus huellas? Dolan nos hace ver a Louis desapareciendo de espaldas ante una luz blanca que rompe con la oscuridad imperante; Lars Von Trier nos propone un primer plano de los tres rostros idénticos, como si el planeta chocase primero contra ellos tres.

Justine es la única que no cierra los ojos ya que conoce el fin del mundo que va a ocurrir, ya lo vivió.

Conoce ese vacío del “fin del mundo”, de donde ella misma emergió. “Si no nos reconocen en nuestro sufrimiento, es como sentirse en otro planeta” (Furtos, 2011). Por fin, la imagen final representa el apocalipsis <sup>6</sup> en todo su esplendor. Ahora, la melancolía de Justine se fundió con *Melancholia*.

¿Cómo representar la última imagen que, por definición, será irrepresentable ya que no quedó nadie para compartirla?



Destrucción, devastación

## 2. Las cinco etapas del Duelo: las películas, paso a paso

### 2.1 La Negación

#### 2.1.1. “La ilusión de ser su propio amo”

La primera imagen de la película es borrosa y Dolan usa primeros planos, recurso que utiliza inmediatamente y lo repite mucho. La motivación que empuja a Louis a volver, volver “sobre mis pasos”, “hacer el viaje para anunciar mi muerte”, es la “ilusión de ser mi propio amo”. Lo borroso invade la pantalla por completo, los primeros planos desmedidos, el cartel “¿Necesidad de hablar?”, el humo de las fábricas, todos esos elementos se unen para expresar la desilusión que va a desgarrar lentamente a Louis.

Un reloj cucú marcará el ritmo del tiempo que pasa pero que también se estira en el transcurso de esa comida del domingo que nunca termina de no terminar. El tiempo pasa y no pasa al mismo tiempo. Ese domingo se estira-

rá hasta interrumpirse brutalmente, porque, sin dudas, la muerte será siempre brutal, incluso cuando la esperamos.

La llegada de Louis lo deja aparecer lejos y borroso. Sin embargo, Catherine lo *re-conoce* incluso siendo la única en no conocerlo. Su hermana menor, Suzanne, le salta al cuello. Antoine, el hermano menor, está de espaldas y seguirá así. Es la elección de la cámara de Dolan que nos indica hasta qué punto Antoine quisiera no estar metido en absoluto en este drama.

Louis y Catherine, en el corazón de su encuentro hecho de re-conocimiento no oyen más a los otros, están solos en el mundo, son los mismos, ¿los únicos en saber? ¿En detentar un saber imposible? Ese saber que Louis detenta sobre su ineludible muerte que refleja ciertamente su mirada de desamparo. Ese saber, es impensable detentarlo: es toda la verdad, es decir, insoportable. Por eso Louis no puede decir y la familia no puede oír.

Cuando Catherine le sonrío a Louis y él no le responde con una sonrisa, ella entiende en ese preciso momento que se va a morir y la vemos incómoda con este saber imposible. Es lo que va a unirlos durante toda la película. A ella, no le miente. Una vez que se “re-conocieron”, que se contaron las novedades de sí mismos, ella puede, de alguna manera, empezar a tutearlo pero esto cae a veces y vuelve a tratarlo de “usted”. <sup>7</sup>

Louis dice en voz baja “*estoy acá para eso... entre otras cosas*” pero Catherine no oye.

Louis los quiere mucho, a todos. ¿Y ellos? ¿Lo quieren? ¿Lo admiran? ¿Lo envidian?

#### 2.1.2. Justine debe estar feliz

La negación atraviesa *Melancholia* bajo diversas formas. Ya exhibe la actitud de cada uno en el casamiento: Justine se comporta como si asistiese a una ceremonia aburrida que no le importa, mientras John contradice esa evidencia a golpes de teoremas, en tanto que Claire solo quiere que sea verdad. Pero la negación se ve sobre todo en el hecho de celebrar un casamiento, en el que todo el mundo aparenta ignorar lo que ocurre en el cielo. Los allegados a Justine conocen su enfermedad pero Claire le prohíbe hacérselo saber a su marido; mientras tanto, John estima que el valor monetario de la recepción es una garantía: Justine *debe* estar feliz. Es lo que confirma el padre de Justine cuando baila con ella, ya más entrada la noche. Solo el niño, Léo, no niega rotundamente, teniendo en cuenta que le pide a la tía de “*construir un montón de cabañas*”.

## 2.2 *El enojo*

### 2.2.1. Nadie es “bueno para hablar”

Plano borroso sobre Suzanne, la hermana menor. Catherine y Suzanne se disculpan sin cesar y Louis está todo el tiempo afligido. La ola de calor sofoca a todos. Ellas se disculpan por estar y él lamenta morir. Suzanne habla, Suzanne cuenta, pero la pantalla se vuelve borrosa y Louis no oye más lo que dice su hermana. Suzanne fuma marihuana, pone una pantalla de humo entre ella y el mundo y formula la pregunta que nos hace suponer que ella “sabe”

- ¿Por qué estás acá?
- No sé... Nostalgia.

Catherine le ofrece a Louis un pájaro con un vaso de vino blanco (pájaro que luego reencontraremos muerto después de haberse chocado con todas las paredes de la casa al final de la película). Antoine todavía está de espaldas, como siempre, incluso cuando Louis trata de atrapar la mirada y la complicidad de su hermano. La nostalgia de la infancia será representada una vez más por lo borroso de las imágenes.



Antoine, dándole la espalda a toda su familia



La huida de Antoine

Louis vomita: no se sabe si vomita su enfermedad, su familia, o este real imposible e indecible, lo real de la muerte que asume el HIV en esos años y que hace eco con ese real de la palabra imposible. Durante una llamada, Louis explica que todavía no dijo nada “*no los conozco*”, “*no sé cómo van a reaccionar, quizás ni siquiera lloran, tengo miedo, tengo miedo de...*”. ¿Louis teme la indiferencia frente a la noticia de su muerte o, al contrario, quiere protegerlos de ese punto de horror? ¿O las dos cosas?

Louis insiste “*hoy, esperaba que...*” pero Catherine desiste “*no me diga nada a mí, dígaselo a él (Antoine)*”. Con la única persona con la que Louis hubiera podido hablar es con Catherine, pero Catherine no quiere saber, demasiado frágil sin dudas para cargar con esta noticia, para soportarla, ella lo remite a un imposible, que consistiría en hablar con Antoine (que justamente no quiere oír nada). Ella argumenta “*no soy buena para hablar*”.

En realidad, nadie quiere oír lo que Louis vino a decir, y así “*nadie es bueno para hablar*”. En ese momento, Louis mira la hora, el tiempo pasa, pronto será la hora de “partir”. Sin embargo, todos sufren.

### 2.2.2. La indignación de Justine

En *Melancholia*, Justine está atravesada por la furia al discutir con su jefe, y vemos que está sufriendo; sin embargo, coloca el destino de un empleado entre sus manos. Claire la trata de mentirosa y se indigna por la actitud desubicada de su hermana. Michael, su marido, se aleja y Justine llora; la madre responde al horror y al terror de su hija con un último abandono y palabras cargadas de odio.

## 2.3 *La Negociación*

### 2.3.1. “No te entiendo, pero te amo”

En la cabaña, la madre se sincera por fin, ya no sonríe, explica seriamente “*Tenemos miedo del tiempo, del tiempo que nos das. No me hago ilusiones. Sé que no te quedarás mucho tiempo*”.

En pocas palabras, la madre le dice casi con claridad que ella sabe... Por otro lado, ¿una madre puede no saber? Esto da fuerzas a Louis que intenta entonces, una vez más, decir “*quizás tenga dos, tres cosas para decirles*”. No será suficiente hasta la próxima vez: la negación [déní] reina como amo, incluso si, de repente, la madre

muestra una extrema lucidez y pone a Louis como hermano mayor, en el lugar del “hombre de la casa”: “*no vas a volver, lo sé... creés que no te queremos, que no te entendemos, tenés razón, no te entiendo pero te amo*”. “*¿Por qué estás acá? A mí, podés decírmelo.*” Pero nadie es tan crédulo, Louis no puede hacerlo porque, en cierta forma, al dirigirle esta palabra de amor infinito, le dice al mismo tiempo que no puede oír sobre su desaparición, su ausencia, y Louis la protege, no dice nada, y, en un común acuerdo sobre la negación [*déni*], la madre concluye “*en cualquier caso, tenés buen semblante*”, pero ella sabe y lo abraza, perturbada -ahora le toca a ella- por este saber.

La madre sigue, “*tenés los ojos de tu papá*” y Louis llora. La madre no puede dejarse llevar por la desesperación porque tiene otros hijos y entonces dice: “*Pienso en el futuro*”. Sufre, pero no pone límites.

Louis no abandona todavía su intento, es poco convincente, pero trata, le dice a Catherine “*Me hubiera gustado...*”, pero Catherine sabe y tiene miedo de que hable. Él dice “*Ya no salgo mucho*” y Catherine entiende una vez más, pero se calla.

La referencia a la infancia, a la antigua casa, es una referencia al tiempo anterior a la muerte (la muerte del padre y la muerte anunciada de Louis), pero, en un movimiento defensivo compartido, todo el mundo bromea, todos, excepto Catherine. La antigua casa está abandonada y, en esta familia, nadie sabe ya qué hacer con el pasado, están todos sobrecargados a tal punto que Antoine, para burlarse de su hermano, profiere esta frase inmundada “*¿Tengo ganas de ir a Auschwitz para masturbarme sobre la sangre seca y escribir un poema?*” que no deja de ser una referencia al HIV de aquella época, en los años '80, '90, cuando se decía de los pacientes descarnados que parecían los sobrevivientes de los campos de la muerte.

Antoine quiere humillar a todos porque él, el obrero, es humillado (y no es la primera referencia a la lucha de clases en la obra de Dolan, la encontramos también en *Mommy*).

La soledad de Catherine en la pieza resuena con la absoluta soledad de Louis cuya extrema nostalgia lo lleva al altílo borroso, propicio a los *flash back* de las escenas de amor homosexuales de su adolescencia, una especie de escena primaria fantasmática de la contaminación combinada con porros, cocaína, bongos, amor, sexo, droga -no falta nada- todos los ingredientes de la condena en boga de los primeros años del sida.

Catherine lo despierta y solo le pregunta “*¿Cuánto tiempo?*”: lo equívoco de la frase muestra que no deja de

comprender. Pero ¿cómo se habla de la muerte? ¿Cómo puede decirse la muerte? ¿Se dice?

Antoine está solo, tan solo, su cara revela una tristeza insondable, seguramente piensa que su hermano no tiene derecho a “ahogarlo”, a “ahogarlos”, es decir, ¿volver para anunciarles la muerte? Con la ausencia ya alcanzaba.

Dolan juega con lo borroso: cuando la cámara muestra las caras en primer plano de Antoine y de Louis, es uno, o el otro, nunca los dos.

Pero cuando están en el auto, o sea ya no uno frente al otro sino uno al lado del otro, Louis empieza a hablar pero Antoine sabe que va a ahogarse, es decir morir con Louis, y entonces, grita que no quiere oír nada.

“*Venir acá no es el fin del mundo*” dice Louis creyendo que, paradójicamente, solo Antoine puede oír, puede entender, pero Antoine no quiere entender y le reprocha a Louis “*palabras, palabras, palabras para confundirnos, para jodernos*”. Y Louis que responde: “*Estás enfermo, Antoine*”, “*No, el que está enfermo sos vos, Louis*”.

En ese momento, es Louis el que no escucha más y Antoine, el que habla, solo, sus palabras cubren las palabras no dichas de Louis “*si hubiéramos sabido, ni siquiera habrías venido*”, “*llenás el vacío*” le dice Antoine a Louis en una enésima proyección defensiva, mientras que es él el que no deja de hablar para llenar el vacío.

Antoine insiste “*No quiero saber qué hacés acá*” y Antoine acelera al máximo como para morir juntos: ni uno con el otro, ni uno sin el otro.



La ausencia de Louis

Cada miembro de la familia le dice, en algún momento, a Louis que no quiere saber, como Antoine que grita “*No tengo ganas de que me hables, no tengo ganas de escucharte, tengo miedo, ¿entendés?*” y le anuncia la muerte de Pierre, el primer amante de Louis, el de la escena primaria, fantasmática, de la contaminación.

Todos saben y todos tapan de una manera o de otra el ruido disonante e inaudible del saber sobre la muerte, incluso Catherine que tartamudea de miedo.

Y el péndulo del cucú marca el tiempo que pasa y Louis observa el enigma del tiempo que pasa, parece no entender realmente. Entonces Suzanne dice: “no entiendo”, Antoine tampoco entiende, Louis llora y solo Catherine entiende: Louis llora a Pierre, o sea a su doble, es decir él mismo. El tiempo pasa y Catherine está consternada, atónita, pero “de todas formas, ya casi todo está terminado”, dice Antoine.

En ese momento, Louis renuncia y negocia “tengo algo para decirles”, Catherine tiene miedo, pero ya no son las palabras de Louis que empieza a mentir, son las palabras dictadas por su madre, las únicas que todos podrían oír, las palabras que los protegerían: “Voy a volver, voy a venir más seguido, lo lamento”, pero ya nadie lo cree, no quieren oír la verdad, pero tampoco mentiras: no quieren oír *nada*. Esta comida no termina más, el espectador se sofoca, se ahoga y está cada vez menos seguro de que “todo el mundo puede sobrevivir al fin de semana”.

### 2.3.2. La máquina para medir estrellas

Léo introduce la negociación en *Melancholia* al construir una máquina para medir las estrellas, en parte onírica, en parte científica, como para negociar o reconciliar la razón con la afección. Pero también podemos señalar que Claire ya había intentado negociar algo durante el casamiento, cuando hace tomar un alcohol fuerte a su hermana; Michael se presta al juego y deja de lado la bronca; hasta Justine recupera la sonrisa (forzada); todos salen al jardín y se dirigen al telescopio, todos juntos como para negociar un tiempo más. Despegan globos con inscripciones de amor como para negociar en el lugar. Pero uno de los globos se prende fuego, como señal de un arreglo imposible.



La máquina para medir estrellas, construida por Léo



La máquina para medir estrellas, usada por Claire

## 2.4 La Depresión

### 2.4.1. “La verdad es que me tengo que ir”

“La verdad es que me tengo que ir”, dice Louis, y es esta palabra equívoca, este punto de verdad, este instante de ver, el que dispara la melancolía de Antoine. Después de las mentiras (“Voy a volver”), *la verdad*.

A partir de este *instante*, el tiempo se acelera, como un pánico por ya no poder eludir este *tiempo para comprender* negado [dénie] desde el principio. “La verdad es que me tengo que ir” abre claramente el *momento de concluir* <sup>8</sup>, la vacilación de Louis, clara pero no tanto, permitía hasta entonces resbalar, patinar, hundirse a veces en ese ciego instante de ver.

Suzanne y la madre entran en pánico y quieren retener a Louis, “¿Y qué es esa cita?”; Antoine que enloqueció con “la verdad” de la partida de Louis, también decide tener una “cita”, una cita con su destino, una cita con la muerte.

La madre insiste: “¿Por qué ya no estamos bien?”, “Porque tengo una cita”.

La verdad de la partida, la verdad de la “cita” también; es a Antoine a quien Suzanne va a reprocharle la brutalidad, desde el fondo de su dolor de perder a este hermano que acaba de encontrar. Es la muerte la que es “brutal”, no Antoine, pero Suzanne en un último momento de negación [dénie] llora a Louis y lamenta la “brutalidad” de Antoine. “Vos no entendiste nada, no sabés nada” solo le responderá este último.

Louis, que vino para ser consolado, consuela “No tengas miedo, Antoine”; la imagen melancólica es la cara devastada por las lágrimas de Antoine, el puño, lleno de marcas de golpes, levantado pero captado en lo imposible de lo real de este instante.

Es el punto de mayor paroxismo de lo insoportable que contiene esta película: nada más se sostiene, nada más contiene, ni siquiera la mentira admitida por todos, ni siquiera la negación [*déni*] admitida por todos y la mirada de la madre le dice entonces que ella sabe, las lágrimas de Suzanne le dicen también que ella sabe.



Antoine y su puño, ambos destruidos, se cruzan con la mirada de Louis

Pero esta madre, como todas las madres de las películas de Dolan, falla: no puede asumir este saber imposible de la muerte de su hijo, entonces, elige darse vuelta hacia el hijo vivo. Solo Catherine se queda, pero ya es demasiado tarde, hay un *tiempo para comprender*, y ya estamos en esta etapa de la película, en el *momento de concluir*. Ahí, Louis le hace el gesto de callarse. Entonces, ella sale a su vez. Todo el mundo partió, todo el mundo dejó a Louis frente a su extrema soledad. La cámara se aleja, Louis se va, Louis muere. El reloj determina el tiempo que se escapa, un pájaro se choca con las paredes, con los impasses de la vida de cada uno.

La imagen es borrosa, borrosa está todavía la madre que fuma, borrosa es la ternura infinita de Louis. Se va, lo borroso es absoluto y el pájaro murió...

#### 2.4.2. El gusto a ceniza

La depresión melancólica, en la cual “el gusto a ceniza” de los alimentos nos ilustra esta afeción de triste-

za sin deseo, es la figura personificada en Justine. Luego de haber intentado negociar un poco y haber mostrado un rostro ilusorio de felicidad, mira a través del telescopio y se vuelve a sumergir en el dolor melancólico. Antares, la estrella roja, parece quebrada y el cielo está partido en dos. A partir de este momento, Justine queda atónita y no logra siquiera arrojar su ramo de flores entre las asistentes como es tradición. Mientras que Michael se prepara para su noche de bodas, Justine se niega a hacerlo y se escapa, devastada por la tristeza. Es el turno de Michael de ser víctima de la depresión. La melancolía cambiará de campo y de aspecto en la segunda parte de *Melancholia*, cuando caiga sobre Claire al entender que el fin del mundo es ineluctable, cuando ve a Antares tapada por Melancholia, escondida a su vez detrás del Sol. Así, Claire se hunde en la depresión mientras Justine sale de ella, en el momento en que Léo les muestra el planeta fatal por Internet; mientras que cuando Claire estaba en su etapa de negación, Justine tenía lucidez.



La comida imposible de Justine, que traduce su infinita tristeza

### 2.5. La Aceptación

#### 2.5.1. La palabra o la muerte

*Solo el fin del mundo* es una película sobre la separación, sobre el secreto intransmisible: Lagarce señala que Louis se va “*sin haber osado nunca hacer todo este mal*”.

*Solo el fin del mundo* es el fin de sí mismo en el mundo que deja a los personajes en la depresión, pero el fin del mundo en su totalidad los hace caer en la melancolía.

Este drama íntimo nos recuerda que estamos solos frente a la muerte, pero Louis es eterno. Dolan le ofreció esta eternidad así como Antoine que nombró a su propio hijo Louis.



Lo que une a esta familia es este no saber, o mejor, este no dicho. Este encuentro no podía ser más que un impasse, en el cual Louis/el pájaro se choca, se golpea hasta morir, porque la palabra no vale más que como palabra para ser dirigida, sino, es “la palabra o la muerte” (Safouan, 2010).

Si *el fin de sí mismo en el mundo* genera la captura del sujeto en una versión depresiva de su ser en el mundo, *el fin del mundo*, él, lo ve caer en la melancolía y es eso lo que refleja la cara de Antoine, el hermano. Estos hermanos, tan lejanos, tan cercanos: finalmente, ¿qué pasa en esta película?



Muerte del pájaro después de la partida de Louis

### 2.5.2. La cabaña mágica

En *Melancholia*, Justine acepta, mientras sale de su letargo melancólico, y al no tener *realmente* nada que perder, se permite decirle tranquilamente y fríamente a su jefe cuánto lo odia, a él y a lo que representa, el poder y el dinero. En un solo movimiento, se deshace de todo lo que la estorba, incluso de su marido. En cuanto a Claire, acepta el fracaso de su hermana como así también el intento de esta última por responder a lo que esperaban de ella. Leo, el niño, aquel que había habilitado la negociación con lo real del duelo para anticiparlo, permitirá la reconciliación, la pacificación de los sentimientos, que llevará a los tres personajes que aún no lo hicieron a aceptar su destino. En *Melancholia*, la aceptación se percibe cuando Claire se pregunta qué hacer con el tiempo que queda. ¿Tomar un buen vino en la terraza? Justine, sosegada, prefiere consolar a su hermana y su sobrino de la pérdida irremediable. Esta fase de aceptación refleja el deseo reconstruido de Justine, que salió de su melancolía; el deseo de demos-

trar, con esa actitud de resguardo, que el mundo existió y realmente lo habitaron.



Las dos hermanas y el niño, reunidos debajo de la “cabaña mágica” para morir juntos

### Conclusión sobre el duelo y sus cinco etapas

Louis y Antoine, las dos caras de una misma humanidad, se funden por un instante en nuestra mirada, en una rebelión que encuentra una expresión universal al mismo tiempo que una fuente infinita de desilusión.

Siguiendo el estilo de este otro rebelde, Rimbaud, cada uno a su manera tiene una mirada proyectiva sobre el mundo, que corre el riesgo de deshacer el lazo de alteridad cortándose del lenguaje, espejo de un mundo contemporáneo difractado, cínico y empobrecido y del que la poesía de Rimbaud como las actitudes de Antoine y Louis, critican “*hasta en las heridas de la sociedad*” (Rimbaud, 1868-1875).

Antoine es insoportable porque todo le resulta insoportable y es este insoportable de lo trágico de la existencia que viene a anunciar el tiempo contado (el cucú) del sida, la muerte anunciada de su hermano.

A Antoine le duele la vida y Louis pierde la vida y este doble punto de sufrimiento innumerable flota en el vacío que Louis llena de silencios y que Antoine ahoga con gritos.

*Solo el fin del mundo* es una película sobre la implacable desesperación de los hombres que saben que se vuelven locos, locos para olvidar que el mundo está ahí, insoluble.

La melancolía y *Melancholia* permiten a los sujetos no sentir nada más, recordándoles su condición profundamente humana de sujetos efímeros. Los alimentos tienen ya “*un gusto de cenizas*” y el dolor aqueja. El duelo del mundo y el duelo de sí mismo, y viceversa.

Las cinco etapas del duelo estructuran *Melancholia*, aunque sus afecciones pasen de una (Justine) a la otra (Claire).

Durante estas etapas, se pasa del dolor puro a un porvenir doloroso pero viable, es decir, representable y, por lo tanto, menos aterrador: es lo que indica la construcción de la cabaña, irrisoria en comparación con la brutalidad del final absoluto.

Justine se permite soportar lo real de la catástrofe siendo lo más humana posible: construyendo una cabaña con algunas ramas como lo haría un niño que aún no hubiese tomado conciencia de la medida de su finitud. Léo, el niño, es el único que ella siente cercano, que no quiere perder; la cabaña tiene como función no perderlo como *niño*, de preservar la infancia.



Primera parte de la película, la melancolía “posee” totalmente a Justine



Segunda parte de la película, la melancolía cambió de campo, los roles, así como las imágenes, se invierten

### 3. La cuestión de lo irrepresentable: entre ética y estética

#### 3.1. ¿Qué es lo “irrepresentable”?

Lo irrepresentable designa lo que escapa al orden de la representación, y esto de varias maneras: por un lado, algo es a priori irrepresentable por atributos intrínsecos como la brutalidad extrema, o por su pertenencia a lo Real, en el sentido lacaniano, categoría que se impone a lo Simbólico; por otro lado, algo puede ser irrepresentable a posteriori, por el hecho de una ocultación política e ideológica deliberada.

En realidad, los dos aspectos se entremezclan. La imposibilidad de la representación reside al mismo tiempo en la cosa en sí misma pero también en la situación que la rodea.

Si lo irrepresentable proviene de una imposibilidad de la representación, el cine contemporáneo afronta este imposible, particularmente en estas dos películas. De hecho, hay cosas traumáticas, como la muerte bajo su forma de “fin del mundo”, y podemos preguntarnos si la imagen no permite, por definición, sublimar, salir de lo real y representar así este traumatismo.

Según Freud, la representación nunca se acaba de manera perfecta, porque existen sensaciones intensas, dolorosas, que no pueden ser captadas por el marco representativo.

En lo bello, el bien y lo verdadero como representaciones de lo real, la estética y la ética están enlazadas. La creación a través del cine ¿no consiste precisamente en representar lo irrepresentable (lo real)? Y no la realidad. El psicoanálisis muestra la relación entre el traumatismo y el cuerpo, entre el trauma y lo Real. Lacan emprendió un abordaje de lo Real, concibiéndolo como lo irrepresentable que se sitúa estructuralmente fuera de lo Simbólico, es decir fuera del orden de la representación. Pero es necesario distinguir lo Real de la realidad. Cuando decimos que lo real de tal acontecimiento es irrepresentable, no se trata de una simple realidad horrible que sigue siendo concebible. La instancia de la realidad en la que vivimos ya se encuentra en una categoría en cierta forma viable. Ahora bien, lo Real es lo que va más allá de este orden de la realidad. Con respecto a esta, lo Real se asimila a lo imposible. Más precisamente, el acontecimiento traumático ocurre cuando sucede la irrupción de lo Real. Lacan describe el trauma como un encuentro con lo Real. En las dos

películas que intentamos analizar, lo Real ataca como un relámpago que los personajes no llegan a captar en el orden de lo Simbólico, un traumatismo que no puede ser reducido a la lengua, ni tampoco ser traducido por ella.

Representar lo irrepresentable incita a los espectadores a mirar sus propias “imágenes perdidas”. Aquí, la referencia es “*La imagen perdida*” del director franco camboyano Rithy Panh que afirma: “Desde hace varios años, busco una imagen que falta (...) la busco en vano (...) ahora lo sé: esa imagen debe faltar (...) ¿no será obscena y sin sentido? Entonces la fabrico (...) lo que les ofrezco hoy es la imagen de una búsqueda: la que permite el cine. Ciertas imágenes deben faltar siempre, y ser siempre reemplazadas por otras. En ese movimiento, está la vida, el combate y la belleza...”.

### 3.2. ¿Cómo se representa lo irrepresentable?

Dolan, entre una posición ética y un encuadre estético, representa lo irrepresentable del plan de Lagarce y del procedimiento de Louis (venir a anunciar su propia muerte), a partir de varios métodos:

- volver sobre las huellas (pasado, origen) antes de morir; trayecto que universaliza y simboliza la historia: “*vine para decirte que me voy*”
- usar una tragedia psíquica que da cuenta de emociones y sentimientos humanos que cada uno de nosotros reconoce.
- Dolan (después de Lagarce) representa lo que no puede pensarse (la muerte del hijo) y que por eso nunca se dice salvo en voz en off, es decir en el monólogo interior del mismo Louis. *Solo el fin del mundo* no tendría ningún interés si Louis no muriera porque no es más que la historia de un domingo (evidentemente) particular en una familia común que se desarrolla “*en algún lugar, hace ya algún tiempo*”, domingo, “día de la vacuidad, día mítico de las pequeñas ceremonias domésticas y de sordos conflictos familiares” (Lagarce, 1990), día en el que un hijo vuelve a ver a su familia para anunciarles su muerte cercana pero se va sin haber dicho nada. Cada personaje espera la mínima palabra de Louis, pero todos hablan encima unos de otros, como para que esta palabra nunca llegue: hacer callar a Louis forma parte de la representación de lo irrepresentable. Y cuando Louis intenta hacerle una confidencia a Antoine, en el auto, este últi-

mo no quiere ser el depositario. Los personajes hablan unos de otros, unos en el lugar de los otros, sin que ninguno de ellos sea verdaderamente el sujeto de su palabra: la madre le dice a Louis lo que debe decirle a los otros, Suzanne le cuenta a Louis la tristeza de la madre respecto a su partida, aquella que él no conoce, la extranjera de la familia, Catherine, no quiere ser la destinataria “*no me diga nada a mí, mejor dígaselo a él (Antoine)*”.

- hacer de este encierro [*buis clos*] familiar un drama existencial universal en futuro anterior (presente en el prólogo de la película “*más tarde*”, “*el año siguiente*”, “*iba a morir*”). De hecho, Louis mantiene la muerte a distancia al partir antes de hora: “*y más tarde, hacia el final del día (...) sin haber dicho nada de lo que me importaba realmente (...) pedí que me acompañen a la estación de tren*”: la catástrofe ya ocurrió (Winnicott, 1971). Lo que sucede, en realidad, ya pasó.
- la muerte simbólica de Louis por Antoine: “*me tocás y te mato*” porque Antoine sabe que Louis “*los dejará una vez más*”, que Louis es un futuro *ya-muerto* [*déjà-mort*]. La madre sabe también que “*tendrán miedo del poco tiempo*”.
- hacer de Louis un cómplice del espectador que solo oye su monólogo interior, el de Louis: utilización de la voz en off para representar lo irrepresentable, al modo de la tragedia griega en el que el horror de las pasiones humanas está fuera de escena y en general está enunciado solo por un mensajero. La palabra cubre el gesto y es en esa sugestión que no vemos que el director “*desenmascara lo real*” (Leclair, 1983) para “*representar lo irrepresentable*”. Entre ética y estética, se aloja “*la poesía del desvío*” en el que “*la anticipación del final altera el presente*” en el exceso (Brun, 2009).
- Todos los personajes están por irse [*sont en partance*]: Louis ya volvió a irse en cierta forma, Suzanne que sueña con un lugar lejano, Antoine que se comporta como si lamentara estar ahí, Catherine que le pide a Louis partir, la madre que le pide dejarlos, y cada uno pregunta para saber dónde está el otro: lo irrepresentable es esta presencia que no puede asumirse sin ausencia.
- La vida se detiene ahí donde comienza lo irrepresentable: Louis es un ser para la muerte.

- Louis es espectador, junto a nosotros, de los retos familiares y se volverá a ir atravesando él mismo “la experiencia de un doble duelo” (Boblet, 2008), también con el espectador. El epílogo puntúa lo trágico ya anunciado en el prólogo, cerrando así el ciclo “de la muerte a la muerte” (Le Scannff, 2007).

La estética melancólica es central en Lars Von Trier (Guariento, 2018). ¿Cómo representa la melancolía, esa “pura cultura de la pulsión de muerte”? (Freud, 1920) A nuestro entender, utiliza las reglas de la tragedia, en su acepción de catástrofe. La tragedia y la melancolía se llevan bien: el sentido de la vida parece haber abandonado al melancólico y esto es justamente lo que la tragedia se cuestiona. La tragedia del fin del mundo y el sufrimiento melancólico de Justine se combinan para representar lo irrepresentable de lo real de la muerte en su dimensión del duelo de sí mismo.

## Conclusión

Lars Von Trier y Dolan produjeron obras metafísicas a partir del campo de los conflictos familiares para narrar “el fin del mundo”. En las dos películas, la melancolía y el duelo se articulan alrededor del personaje central de la madre, aunque con Dolan sea más ruidosa y con Lars Von Trier más dura e intransigente, o incluso odiosa. Las dos abandonan al hijo perdido.

Tanto en una película como en la otra, comidas que deberían ser alegres y tiernas (dominical con Dolan; de casamiento con Lars Von Trier), son intervenidas por frases asesinas sin retorno. La fiesta y la vida ya están perdidas de antemano. El SIDA y Melancholia impiden el festejo. En las dos películas, la melancolía tiene aires de resignación propios a la *irreversibilidad del tiempo* (Jankélévitch, 2011): el tiempo que se agota con el SIDA y la explosión de planetas.

Traductores: Federico Gianotti y Noelia Luzar

## Referencias

- Agamben, G. (2008). *Qu'est-ce que le contemporain ?* [¿Qué es lo contemporáneo?], Paris: Rivages Poche.
- Aubron, H. (2012). En pure perte [A pura pérdida]. *Vertigo*, 43(2), pp. 4-14.
- Boblet, M. (2008). L'hybridité générique du théâtre de Lagarce: Le Pays lointain (1995). *Poétique*, 156(4), p.421-434.
- Breton, A. (1976). *L'amour fou* [El amor loco], Paris : Folio.
- Brun, C. (2009). Jean-Luc Lagarce et la poétique du détour : l'exemple de Juste la fin du monde [Jean-Luc Lagarce y la poética del desvío: el ejemplo de Solo el fin del mundo]. *Revue d'histoire littéraire de la France*, 109(1), pp. 183-196.

El caos singular de Louis se reúne con el caos colectivo de Lars Von Trier. Las familias están locas. La condición humana es caótica. Louis y Justine sonríen como para no dejar entrever el caos melancólico; y así, Dolan y Lars Von Trier filman la melancolía en un mundo que se derrumba. Pero también filman el caos: Dolan lo aborda alternando primeros planos y planos borrosos mientras que Lars Von Trier corta bruscamente sus escenas, cámara en el hombro, para acentuar esa dimensión caótica aunque Claire y su marido no hayan dejado nada al azar.

Tanto en un film como en el otro, el personaje más frágil no resulta ser el que se creía: Louis es más fuerte que Antoine, como Justine es más fuerte que Claire. Pero la melancolía hace que Louis y Justine sean sujetos aprisionados en una soledad indecible y como separados del mundo; ya separados de un mundo que va a terminarse.

Las dos obras comparten el principio de no ofrecer ningún suspenso, ya que ambas historias empiezan por el final, el fin del mundo. Las dos películas incluyen gran cantidad de símbolos, como si lo real de la temática debiera ser aligerada en su representación: no se ven los cuerpos despedazados cuando la Tierra se hace polvo, sino solo la mirada de los que (aún) están vivos; no lo vemos demacrado a Louis, ni siquiera enfermo realmente, solo un pájaro que no puede evitar “chocarse contra la pared”.

La sociedad contemporánea sufre por la proliferación de palabras e imágenes estériles, así como por traumas disimulados, incluso reprimidos, como, por ejemplo, por la idea del “fin”. Su testimonio es complicado, su representación imposible, pero Xavier Dolan y Lars Von Trier se dedicaron a esta tarea. Usaron la irrepresentabilidad como motor de sus trabajos. Así, entre la ética y la estética, lograron tratar el duelo de sí mismo y la dimensión irrepresentable de lo real de la muerte en el cine.

- Cerisuelo, M. (2012). *Ce que nous apprend Melancholia. Critique* [Lo que nos enseña Melancholia. Crítica].
- Corbeil, S., Dolan, X., Grant, N., Karmitz, N. (productores) y Dolan, X. (director). (2016). *Juste la fin du monde* [cinta cinematográfica]. Canadá, Francia: Lucky Red Distribuzione, Cirko Film.
- Corbeil, S., Dolan, X., Grant, N., Lafontaine, L. (productores) y Dolan, X. (director). (2014). *Mommy* [cinta cinematográfica]. Canadá: Les Films Seville Metrodome Group.
- De Nerval, G. (1854). *El Desdichado. Les Chimères* [Las quimeras].
- Duras, M. (1968). *Théâtre II, Un homme est venu me voir* [Teatro II. Un hombre vino a verme]. París : Gallimard.
- Foldager, M. L. y Vesth, L. (productores) y Von Trier, L. (director). (2011). *Melancholía* [cinta cinematográfica]. Alemania, Dinamarca, Francia, Suecia: Nordisk Film (Dinamarca), Concorde Filmverleih (Alemania), Les films du losange (Francia).
- Foucault, M. (1984) *L'Histoire de la sexualité. II : l'Usage des plaisirs* [Historia de la sexualidad. II: El uso de los placeres], Capítulo 1, Modifications [Modificaciones]. París : Gallimard.
- Freud, S. (1915). *Considérations actuelles sur la guerre et la mort* Œuvres complètes de Freud – Psychanalyse, Sigmund Freud (trad. André Bourguignon, Jean Laplanche, Janine Altounian), France: Presses universitaires.
- Freud, S. (1917). *Deuil et Mélancolie* [Duelo y melancolía], París: Petite Bibliothèque Payot, 2011.
- Freud, S. (1920) *Au-delà du principe de plaisir*. Paris: Petite Bibliothèque Payot, 2010.
- Furtos, J. D. (2011) *De la précarité à l'auto-exclusion* [De la precariedad a la autoexclusión]. París : ENS, Ulm.
- Green, A. (2007). *Narcissisme de vie, narcissisme de mort* [Narcisismo de vida, narcisismo de muerte], París : Minuit.
- Guariento, T. (2018). *Voir le refuge : Culture visuelle de l'Anthropocène entre catastrophe et construction des niches* [Ver el refugio: Cultura visual del Antropoceno entre la catástrofe y la construcción de nichos]. En Rémi Beau éd. *Penser l'Anthropocène* [Pensar el Antropoceno]. París: Presses de Sciences Po.
- Hamon, Y. y Chotard-Fresnais, A. (2010). Análisis de libros y películas. *Cahiers de Gestalt-thérapie* [Cuadernos de terapia Gestalt], 25(1), 203-220. doi:10.3917/ges.025.0203.
- Hugo, V. (1866). *Les travailleurs de la mer*. Paris: Garnier Flammarion poche, 2012.
- Jankélévitch, V. (2011). *L'irréversible et la nostalgie* [Lo irreversible y la nostalgia], París: Champs Essais.
- Keaton, D., Wolf, D., LeRoy, J.T. (productores) y Vant Sant, G. (director). (2003). *Elephant* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Fine Line Features.
- Kübler-Ross, E. (2009). *Sur le chagrin et sur le deuil : trouver un sens à sa peine à travers les cinq étapes du deuil* [Sobre el duelo y el dolor: Cómo encontrar sentido al duelo a través de sus cinco etapas], con David Kessler, traducción del inglés de Joëlle Touati. París: Éditions Jean-Claude Lattès.
- Lacan, J. (1959-1960). *Le Séminaire* [El seminario], Libro VII, L'Éthique de la Psychanalyse [La ética del psicoanálisis]. París : Le Seuil.
- Lagarce J-L. (1990). *Juste La Fin Du Monde* [Solo el fin del mundo]. París : Les Solitaires intempestifs, 2012.
- Leclair, S. (1983). *Démasquer le réel* [Desenmascarar lo real]. Paris: Rivages Poche.
- Le Scanff, Y. (2007). *Théâtre. Études*, 406(3), pp. 391-393.
- Mallarmé, S. (1914). *Les Fenêtres. Poésies* [Las Ventanas. Poesías]. Nouvelle Revue Française.
- Rimbaud, A. (1868-1875). *Œuvres complètes* [Obras completas]. Paris: La Pléiade, n°68, 2009.
- Safouan, M. (2010). *La parole ou la mort* [La palabra o la muerte]. Paris: Le Seuil.
- Sipos, G. y Rajna, G. (productores) y Nemes, L. (director). (2015). *El hijo de Saúl* [cinta cinematográfica]. Hungría: Monzinet.
- Windeløv, V. (productor) y Von Trier, L. (director). (1998). *Los idiotas* [cinta cinematográfica]. Dinamarca, Suecia, Italia y Francia: October Films.
- Winnicott, D.W. (1971). *La crainte de l'effondrement* [El miedo al derrumbe]. Paris: Gallimard, 2000.

<sup>1</sup> Lacan habla de estrago para evocar la relación madre/hija en Lacan, J. (1973). *L'étourdit* (El atolondradicho).

<sup>2</sup> Héroe de *Mommy*, película de Xavier Dolan, 2014.

<sup>3</sup> Hicham-Stéphane AFEISSA, crítica de la obra *Après la fin du monde. Critique de la raison apocalyptique* [Después del fin del mundo. Crítica de la razón apocalíptica] de Michaël Foessel, París: Seuil, 2012.

<sup>4</sup> Tal como se aborda en la segunda parte de la película.

<sup>5</sup> (2011). *Cinéma. Études*, tomo 415(9), p.246-254.

<sup>6</sup> En la página <https://www.critikat.com/actualite-cine/critique/melancholia/>, recuerdan que la palabra “Apocalipsis” significa “revelación”, “quitar el velo”.

<sup>7</sup> N. de la T.: En francés, es muy frecuente el uso del “usted” entre jóvenes, incluso de la misma familia, si no se conocen.

<sup>8</sup> El tiempo lógico de Lacan: el instante de ver, el tiempo para comprender, el momento de concluir in Lacan, J. (1966). *Écrits*, Paris: Le Seuil, Capítulo sobre El tiempo lógico y la aserción de la certeza anticipada.

# Poner en crisis a la política, la ética y la estética

*Saló o los 120 días de Sodoma* | Pier Paolo Pasolini | 1975

Isée Bernateau\*

Université Paris 7

Recepción: 15 de diciembre de 2019; aceptación: 2 de febrero de 2020

## Resumen

Este trabajo analiza psicoanalíticamente el film póstumo de Pasolini, inspirado en la novela *Los 120 días de Sodoma*, del Marqués de Sade. La trama presenta el incremento de violencia, que el cineasta italiano ambienta en un marco completamente diferente al del original. Se trata del final de la Segunda Guerra Mundial en Italia, durante la república de Saló, creada por Mussolini en el norte de Italia entre septiembre de 1943 y abril de 1945. A partir de ese escenario, se aborda la categoría de lo Real irrepresentable como metáfora de los campos de exterminio nazis.

**Palabras clave:** Política | Ética | Estética

*Put politics, ethics and aesthetics in crisis*

## Abstract

This work psychoanalytically analyzes Pasolini's posthumous film, inspired by the novel *The 120 Days of Sodom*, by the Marquis de Sade. The plot presents the increasing violence, which the Italian filmmaker sets in a completely different framework from the original. It is the end of the Second World War in Italy, during the Saló Republic, created by Mussolini in northern Italy between September 1943 and April 1945. From this scenario, the category of the unrepresentable Real is approached as Nazi death camps metaphor.

**Keywords:** Politics | Ethics | Aesthetics

Un día antes de su asesinato, Pasolini declaró al periodista que lo entrevistaba a propósito de la que sería su última película, *Saló o los 120 días de Sodoma*: “Escandalizar es un derecho; escandalizarse es un placer”. Y en efecto, esta película es como mínimo escandalosa. El largometraje, inspirado en la no menos tumultuosa novela *Los 120 días de Sodoma* de Sade (1785), elige respetar escrupulosamente el crescendo de violencia del original pero sitúa la acción en una época completamente diferente: hacia el final de la Segunda Guerra Mundial, durante la república de Saló, en el corazón de la república fascista promulgada por Mussolini en Italia del Norte, entre septiembre de 1943 y abril de 1945. En la película de Pasolini, el castillo de Silling, que Sade ubica “fuera de Francia, en un lugar seguro, al fondo de un bosque inhóspito, en un reducto al que solo pueden acceder los pájaros del cielo por todos los cuidados tomados”, es reemplazado por un palacio al norte de la ciudad de Saló, una sublime villa palladiana donde jóvenes mujeres y

hombres serán secuestrados y encerrados para siempre. Son entregados a sus cuatro verdugos, cuatro fascistas, cuatro “poderosos”: un duque, un banquero, un magistrado y un obispo; y a cuatro madamas y “narradoras”, encargadas de relatar las agresiones y crímenes sexuales. En la intimidad de este universo cerrado perfectamente aislado, los cuatro poderosos destruirán a sus víctimas sistemáticamente. Pasolini se encargó de aclarar que estos poderosos “se comportaban con sus víctimas exactamente de la misma manera que los nazi-fascistas con las suyas” (Pasolini, 1975, p. 20).

La película se divide en cuatro partes, siguiendo el modelo de *La Divina comedia* de Dante: el Vestíbulo del infierno, el Círculo de las pasiones, el Círculo de la mierda y el Círculo de sangre. Se aprecia muy nítidamente un antes y un después: el mundo del antes es el del principio de la película, el mundo del afuera, del lago de Garde, el pasto verde y el cielo azul. El mundo del después es el mundo puertas adentro, el de la villa

\* isee.bernateau@orange.fr

palladiana, ese lugar de alta cultura transformado en lugar límite, lugar final de todo lugar; es decir, un lugar donde lo imposible tiene lugar, el lugar de lo destruido pero también de lo que ya no está. Así le dice un verdugo desde el balcón a una de sus víctimas, cuando aún se encuentran en el jardín: “*para el mundo exterior, ustedes ya están muertos*”. Un lugar de muertos andantes, de muertos sin sepulturas. La villa es un lugar límite como lo fueron los campos de exterminio, un lugar donde se cancela la posibilidad misma del lugar como garante de existencia para los vivos y de sepultura para los muertos. Sin esta garantía, el lugar, la imagen de la villa que cierra sus puertas para siempre, corre el riesgo de volverse el lugar que dañará violentamente a la humanidad.

Llegados al Vestíbulo del infierno, uno de los verdugos pregunta: “¿no habría que mirarlos un poco mejor?” y otro ordena: “*Sáquense la ropa*”. Levanta brutalmente el buzo de una de las jóvenes, le descubre los senos y baja el pantalón de un joven para desnudar su pene. Una de las cuatro narradoras baja la bombacha de una de las adolescentes, Eva, y le intima: “*Mostrale a estos buenos señores lo que escondés ahí debajo; miren esa pequeña maravilla, un culo firme como nunca se vio*”. Eva baja la mirada, llena de vergüenza. Las bien llamadas “partes íntimas” son exhibidas ante todas las miradas, infringiendo *de facto* la intimidad corporal, que solo la vergüenza protege, verdadera “*centinela que custodia las fronteras de lo íntimo, que señala y castiga cualquier violación de sus fronteras*”, como afirma Claude Barazer (2002, p. 117). Y agrega: “uno de los motores del júbilo perverso es sin duda la caída del objeto íntimo, ya sea propio o del otro. La vergüenza trasladada a la víctima es esencial para el júbilo del perverso” (Barazer, 2002, p. 117).

Vemos en el “Círculo de las pasiones” y en el “Círculo de la mierda”, el meollo de la película, cómo reducen la intimidad más recóndita de las víctimas a nada. En el salón principal, los relatos de las madamas-narradoras a verdugos y víctimas narran lo que normalmente se calla en sociedad: los detalles sexuales más íntimos de cada relación sexual. Uno de los fascistas enuncia catedráticamente una de las reglas: “*No se debe menospreciar ningún detalle. Solo de esa manera podremos encontrar en sus historias las formas de excitación que esperamos de ellas*”. Se trata por lo tanto de decirlo todo, pero también de mostrarlo todo y sobre todo de hacerlo todo, hacerlo todo para que sea visto, condición para el júbilo perverso de los verdugos.

El ataque a las víctimas adquiere formas insólitas, dando lugar a las mayores crueldades: los verdugos sodomizan en público a los y las adolescentes, los masturban, les enseñan a masturbarse con un muñeco, casan a dos de ellos a la fuerza para presenciar y participar de la noche de bodas, los hacen caminar desnudos en cuatro llevados con correa y haciéndoles comer pedazos de carne de un plato, los miran mear y cagar, los obligan a guardar y mostrar sus excrementos todas las mañanas, les pegan si se limpiaron el culo y todas las mañanas verifican que estén bien sucios; los hacen comer su mierda, los acuestan con la cara en el piso y el culo levantado para organizar exposiciones de culo que observan con linternas. Una de las jóvenes les suplica: “*¡Mátenme! ¡Mátenme antes de deshonrarme! Dios al menos podrá apiadarse de mí. Mátenme para liberarme del tormento de ver y escuchar tanto horror*”.

En *Saló*, el control totalitario de los verdugos sobre las víctimas es absoluto, sin que nada escape a su poder. Las víctimas deben pertenecerles, en cuerpo y alma, *body and soul*. Deben sobre todo perder su estatus de sujetos deseantes para volverse solamente “objetos” de deseo, seres a los que se les puede hacer lo que sea y hacerles hacer cualquier cosa, seres sometidos desde la decadencia, la deshumanización, tal como esa imagen de las víctimas en cuatro llevadas como perros con correa. La destrucción de la alteridad del objeto es posible gracias a un régimen escópico de aterradora eficacia. Al querer *verlo todo, mirarlo todo*, y más aún lo que normalmente no se muestra a nadie, los verdugos destituyen a sus víctimas de la posición de sujetos para reducirlos al estado de objetos, atrapados en las redes de la mirada depredadora que funciona como trampa alienante y deshumanizante. Al igual que en el Panóptico, esa cárcel pensada por Bentham y de la que Foucault (2002) reveló las implicaciones políticas, se trata de “inducir un estado consciente y permanente de visibilidad en el detenido que garantiza el funcionamiento automático del poder” (p. 185). Agrega Foucault (2007):

El verdadero efecto del *Panopticon* consiste en ser de tal manera que, aún cuando no haya nadie, el individuo en su celda no solo se crea sino se sepa observado, que viva la experiencia constante de encontrarse en un estado de visibilidad para una mirada. (p. 99)

La esencia misma de este régimen escópico es totalitaria: “Percibirlo todo a través de una única instancia, es decir, un solo punto de vista, un poder central para dominar, controlar” (Gantheret).

Pero la fuerza de la película de Pasolini reside en la deformación al extremo de este régimen escópico hasta



poner al espectador en una posición radicalmente insoportable. Al ver las víctimas hacerse sadizar, el espectador se coloca al mismo nivel que los verdugos, mientras que la cámara de Pasolini está claramente del lado de las víctimas y el espectador solo puede identificarse con ellas. Los primeros planos de los rostros de las jóvenes mujeres y los jóvenes hombres muestran una desesperación que genera una compasión inmediata. La paradoja que hace de *Saló* una película única en cuanto a su representación es la de ser *inmirable*: está compuesta de imágenes que no podemos mirar y que sin embargo recibimos como golpes de puño. El espectador debe enfrentar el insoportable calvario de una sucesión inexorable, de círculo en círculo, hasta llegar a la muerte de todas estas jóvenes víctimas, sufriendo suplicios inéditos que vemos a través de binoculares. En la última parte de la película, la paradoja alcanza su punto cúlmine: el ojo del espectador se funde con el del verdugo *voyeur*, cómodamente sentado en un sillón: con binoculares, mira cómo sus compañeros torturan y matan a las víctimas mientras masturba a uno de los chicos sentado a su lado. El espectador debe ocupar ese lugar, un lugar inaguantable e insoportable que no puede desocupar de ninguna manera y es forzado a hacerlo.

No hay manera de que el espectador pueda ser cómplice complaciente de la violencia infligida. Si bien *Saló* es una película sobre el *voyeurismo*, no es un film *voyeur*: el espectador nunca podrá disfrutar de lo que está viendo; al contrario, vive la experiencia límite de lo insoportable para la vista. Y Pasolini busca claramente lo insoportable (cito):

La figura principal (de carácter metonímico) es la acumulación (de crímenes); pero también la hipérbole (quisiera llegar al límite de lo aguantable). El espectador que debe enfrentar tamaño desafío podría recurrir a la frialdad o incluso a la indiferencia, pero estas posturas le son prohibidas ya que aumentarían “la distancia cínica y apática adoptada por los fascistas. (Veire, 2007, p. 119)

De repente, el espectador no solo se escandaliza: lo atacan con violencia en su intimidad, obligado a mirar un espectáculo insostenible, sin ser complaciente ni cínico. “Es la película más dura, más angustiante, más desafiante que dirigí hasta hoy”, le confiesa Pasolini al periodista el día anterior a su asesinato, el 31 de octubre de 1975. En el dossier de prensa que acompaña a la película en el estreno, Pasolini escribe: “Con atrocidades casi insólitas, casi imposibles de contar, toda la película se presenta como una enorme metáfora sádica de lo que fue la disociación nazi-fascista con sus crímenes contra la humanidad”.

Con Pasolini, denunciar el fascismo también implica denunciar el capitalismo, en el que los cuerpos se reducen al estado de mercancías y se destruyen las fuerzas vivas de la sexualidad. Al contrario de lo que ocurre en la trilogía de la vida de Pasolini, el *Decameron* (1971), los *Cuentos de Canterbury* (1972) y las *Mil y una noches* (1974), películas donde la sexualidad es sinónimo de alegría y de liberación, el sexo en *Saló* ocupa el lugar de la dominación y la opresión más cruel.

Dos grupos humanos se oponen y se enfrentan a lo largo de toda la película. Por un lado, los que Pasolini llama los “poderosos y ricos”, aquellos que pueden “armar su sueño con toda impunidad”. Y del otro, las chicas y los chicos, los adolescentes raptados del pueblo, desgarrados de sus vidas para ingresar a un suplicio interminable de secuestro, tortura y asesinato del que nadie escapará. Cuando sale la película, Serge Daney (1980) señala en los *Cahiers du cinéma* que existe una “heterogeneidad fundamental” entre estos dos grupos. En su opinión, se debe a que (cito) “hay un acceso simple del pueblo al placer, algo que sucede sin que nada ni nadie pueda darle inicio; en cambio, los amos desean desear” (s/d). En efecto, durante el Círculo de sangre, la última parte de la película, la “solución final”, es decir el exterminio puro y simple de las víctimas adquiere la forma de una expedición punitiva que castiga a todas aquellas y aquellos que intentaron preservar un atisbo de intimidad dentro de este lugar infernal. Se los acusa del crimen de haber querido resguardar alguna intimidad sexual que escape de la mirada de los verdugos y de su júbilo. Dentro de la villa palladiana como lugar límite, donde se elimina la posibilidad de cualquier vida humana civilizada y donde por lo tanto lo imposible sucede, ocurre la destrucción sistemática de lo que Piera Aulagnier (2009) llama “el derecho al secreto”, la “condición vital para el funcionamiento del Yo” (p. 17). Ninguna vida psíquica es posible sin intimidad, sin constituir un espacio protegido al que nadie tenga acceso.

Una joven escondió una foto de su novio debajo del colchón. Cuando los verdugos la amenazan para que la entregue, denuncia a otras dos chicas para intentar salvarse, sabiendo que el castigo que las espera puede ser mortal. En la secuencia siguiente, vemos esas dos jóvenes haciendo el amor, mientras que una susurra *amore* en el oído de la otra. Uno de los verdugos somete a una de ellas, ante la mirada horrorizada de su amante. Enfrentada al cañón del revolver, denuncia a Ezio, uno de los chicos, para intentar salvar su vida. En el siguiente plano, Ezio hace el amor con la sirvienta negra que sirve las co-

midas durante toda la película. Justo antes de que lo maten, Ezio se levanta, completamente desnudo, y levanta el puño en señal de rebeldía. La imagen atrapa y maravilla: los sacrificados que se rebelan irreductiblemente, el contrapunto ante la corrupción de la inocencia de los otros adolescentes, la misma corrupción que los vuelve “colaboracionistas” y los hace denunciar a sus semejantes para seguir en vida.

Serge Daney (1980) lo hace evidente: no hay complicidad entre los grupos de verdugos y de víctimas. Unos son opresores y otros oprimidos, una diferencia tan radical que se transforma en heterogeneidad de especie. Pasolini logra tal grado de violencia al criticar el fascismo inherente al capitalismo porque recupera la crueldad y la literalidad de la pesadilla de Sade. Ya lo afirmaba Barthes (1976): aunque nazca de una metáfora (*Los 120 días de Sodoma* de Sade en tanto metáfora de los campos de exterminio nazis), *Saló* es un film *literal*, rigurosamente desprovisto de todo carácter simbólico o alegórico. Cito:

Estas escenas tienen una triste belleza, helada, exacta, como grandes páginas enciclopédicas. ¿Hacer comer excrementos? ¿Vaciar un ojo? ¿Poner agujas en una comida? Lo vemos todo: el plato, el excremento, la mugre, el paquete de agujas, el grano de polenta; como se dice, no nos mezquinan nada (tal como la divisa de Sade). Ante tan absoluto rigor, lo que fundamentalmente se desnuda no es el mundo dibujado por Pasolini, es nuestra mirada: nuestra mirada al desnudo, como efecto de la letra .(s/d)

¿Desnudar nuestra mirada no es precisamente la ambición de Pasolini, logrando con su última obra maestra la proeza de una película al desnudo, que obliga al espectador a mirar a los ojos el mismísimo corazón de lo impresentable, como Malcolm McDowell en *La naranja mecánica* (1971)? *Saló* es una película que aborda lo impresentable en lo político, lo ético y lo estético, tal como propone el bello título de este coloquio. Impresentable en primer lugar por su extrema violencia, su crueldad: todos los cineastas y críticos reconocen que esta película alcanza un punto límite del cine, que nunca había sido tocado y que tampoco fue tocado nuevamente. Impresentable también porque versa sobre lo Real, en su sentido lacaniano; intentaremos más adelante definir los contornos de ese Real. Impresentable por representar metafóricamente los campos de exterminio nazis, campos secretos y escondidos de forma deliberada desde la concepción misma, ocultando y borrando políticamente los rastros del crimen. “Malgrado como representación (de Sade o del sistema fascista), el film de Pasolini se transforma en un oscuro reconocimiento

de lo que a todos nos cuesta asimilar, y que indudablemente nos molesta [...]. Es por esta razón que me pregunto si el *Saló* de Pasolini, al cabo de una larga cadena de errores, no es en resumidas cuentas un objeto propiamente sadiano, irrecuperable: en efecto, nadie parece poder recuperarlo”, escribe Barthes. Más allá de la metáfora concentracionaria, más allá de la denuncia del capitalismo que reduce los cuerpos a una condición mercantil, ¿qué será entonces que nos tienen que mostrar a toda costa?

Sin duda, quieren mostrarnos en primer lugar el detrás de escena, lo que normalmente se disimula, o incluso se borra de la conciencia. Pasolini, al elegir como única locación de la película una sublime villa palladiana con las paredes cubiertas de obras de arte, se hace cargo de mostrar el trasfondo bárbaro de la cultura, los cimientos sangrientos de las conquistas a priori más refinadas de la civilización. En ese sentido, *Saló* o *los 120 días de Sodoma* invierte totalmente el proceso civilizatorio descrito por Freud en el sorprendente texto *El malestar en la cultura* (1930). En vez de acoplarse al proceso que lleva a los hombres a renunciar a la ferocidad en pos de la seguridad encontrada en la comunidad humana al igual, a decir verdad, que toda la producción cinematográfica *mainstream*, el gesto pasoliano, idéntico al gesto freudiano del *Malestar*, procede exactamente al revés para que aparezca implacable y ciegamente el meollo de odio y violencia inherente a cualquier vínculo humano. Este movimiento inverso es particularmente notorio en el “Círculo de la mierda”, un círculo de los más difíciles de mirar y tolerar, en el cual víctimas y verdugos comen mierda (que era en realidad el mejor chocolate italiano, según contaron los actores más tarde), de buena o mala gana. Durante la cena de casamiento de las dos jóvenes víctimas, el ritual sagrado del casamiento es perfectamente mimado así como violentamente profanado por verdugos y madamas. Las jóvenes mujeres desnudas solo sirven mierda, en una bella loza blanca. La cámara pasoliana alterna planos largos y planos cortos desgarradores de los rostros de las víctimas, avergonzadas y devastadas por su propia decadencia. Una de esas víctimas, con el rostro deshecho y un tenedor lleno de mierda en la mano, le confiesa a su amiga: “*Eva, no puedo*”. Eva le responde luego de forzarse a tragar un bocado, con un irreprimible gesto de asco: “*Hacelo por la Madona*”. Uno de los verdugos obliga al joven, vestido de novia para la ocasión, a comer mierda. Le mete cucharadas de mierda en la boca, alentándolo a juntar fuerzas para su noche de bodas: “*no hay nada peor que un aliento sin*

olor”. En la escena siguiente, el mismo verdugo sube las escaleras con el recién casado y con los labios y el mentón llenos de mierda, lo besa apasionadamente. El joven mira al verdugo con incompreensión y desesperación, mientras una lágrima, absolutamente pura, desliza por su mejilla.

Con su pasión por la mierda, los verdugos y madamas embisten uno de los bastiones más intangibles de la civilización. Desde el principio y hasta el final de su obra, Freud consideró la represión de la coprofilia como fundadora de la humanidad tal como la conocemos. Según su hipótesis, la represión olfativa, una de las represiones más potentes, ocurrió cuando el ser humano se irguió, abandonando la postura de cuatro patas por la de dos. En las *Cinco conferencias sobre psicoanálisis* de 1910, Freud asocia la represión de las mociones coprófilas con la represión de los deseos incestuosos (cito): “Son sobre todo las mociones placenteras coprófilas de la infancia, vale decir las que tienen que ver con los excrementos, las afectadas de la manera más radical por la represión; además, la fijación a las personas de la elección primitiva de objeto”. Al poner en escena una sexualidad coprófila y absolutamente transgresora, *Saló o los 120 días de Sodoma* obliga al espectador a suspender violentamente una represión que funda su humanidad: el rechazo de la animalidad y la prohibición del incesto. El carácter impresentable de la película se debe en gran parte a este sabotaje de la represión, esa manera de filmar lo que nunca se filma, o que en todo caso nunca se filma así; con esa frialdad de literalidad enciclopédica, tan bien señalada por Barthes. Una frialdad glaciara que inmoviliza al espectador como una mariposa clavada en una caja. Pero una vez más, ¿qué nos pusieron frente a nuestros ojos?

Pasolini, al operar semejante anulación de la represión, obliga al espectador a mirar de frente al escándalo de lo sexual directamente relacionado con la muerte. “El impulso de amor, llevado hasta el extremo, es un impulso de muerte” (Bataille, 1990, p. 29), escribe Bataille en *El erotismo*. Profundizando la línea de Bataille, y a sabiendas de que la esencia misma de la sexualidad humana está relacionada con el incesto y el asesinato, Lacan (1964) afirma que “la presencia del sexo en lo viviente está ligada a la muerte” (p. 66). Y eso es precisamente lo que vemos en *Saló o los 120 días de Sodoma*: ese sexual de muerte, violento y destructor, que no le importa el objeto en lo más mínimo, que gusta de las peores vilezas, que goza de su propia crueldad y ultraja la intimidad del otro y la de sí mismo hasta destruir el objeto habilitante

del goce. Respecto del amor al prójimo, Freud (1930) advierte en *El malestar en la cultura*:

la verdad oculta tras de todo esto, que negaríamos de buen grado, es la de que el hombre no es una criatura tierna y necesitada de amor, que sólo osaría defenderse si se le atacara, sino, por el contrario, un ser entre cuyas disposiciones instintivas también debe incluirse una buena porción de agresividad. Por consiguiente, el prójimo no le representa únicamente un posible colaborador y objeto sexual, sino también un motivo de tentación para satisfacer en él su agresividad, para explotar su capacidad de trabajo sin retribuirle, para aprovecharlo sexualmente sin su consentimiento, para apoderarse de sus bienes, para humillarlo, para ocasionarle sufrimientos, martirizarlo y matarlo. *Homo homini lupus*.

Esta visión pesimista es para Freud la culminación de un largo trayecto especulativo. En *Tres ensayos*, Freud (1905) ya advertía que la pulsión contenía una parte agresiva (cito):

La sexualidad de la mayoría de los varones exhibe un componente de agresión, de inclinación a sojuzgar, cuyo valor biológico quizá resida en la necesidad de vencer la resistencia del objeto sexual también de otra manera, no sólo por los actos del cortejo.

Partiendo de esta dimensión agresiva, intrínseca de la pulsión sexual activa, Paul Denis llegará al par dominación [*emprise*] y satisfacción, la dominación definida como la búsqueda activa de control del objeto en pos de obtener alguna satisfacción (siempre pasiva, en oposición a la dominación) de él. El interés heurístico de este par se debe a su dialéctica: cuanto mayor es la dominación, menor es la satisfacción, e inversamente, ya que en el mejor de los casos, la satisfacción limitará el esfuerzo de dominación.

Bajo este punto de vista, es evidente que *Saló o los 120 días de Sodoma* es la puesta en escena de una pesadilla de la dominación cuya forma radical y extrema desemboca en un “amor con semilla asesina, prototipo de todo amor donde reside en lo más íntimo la pulsión de muerte”, como escribe François Gantheret. Solo la muerte del objeto, magistralmente escenificada en el “Círculo de sangre”, será susceptible de frenar la locura de la dominación, ya que al fin y al cabo, la dominación lucha contra la independencia del objeto; es decir, contra el hecho de que el objeto siempre es susceptible de escurrirse del sujeto, de rechazarlo, de escaparle.

Se hace difícil de esta manera establecer si esa dominación está al servicio de Eros o Thanatos. Freud (1926) señala en *Inhibición, síntoma y angustia* que “el Eros quiere tocar porque aspira a la unión, a borrar las fronteras espaciales entre el yo y el objeto amado. Pero tam-

bién aspira a la destrucción, ya que antes de la invención del arma a fuego, solo podía darse a proximidad. Presupone necesariamente el contacto corporal, tocar al otro”. En efecto, la pulsión de vida y de muerte precisan ambas de la pulsión de dominación, se intrican, se enredan, se entregan incluso a la dominación casi indistintamente, como se advierte en las salidas más audaces de *Más allá del principio de placer* (1920). Pero tal como expresa Paul Denis, “pensamos que la idea de la libido que mata si no se detiene el desencadenamiento del sadismo en tanto fuerza libidinosa fue un objeto escandaloso, incluso para Freud, y fue neutralizado al invocar la pulsión de muerte”. ¿El verdadero escándalo no reside más bien en plantear la posibilidad de una “libido que mata” solo por el placer de poseer y subyugar el objeto, y no que el objetivo de toda vida es la muerte? En ese sentido, *Saló* es realmente una obra que pone en crisis a la política, la ética y la estética, ya que ataca los cimientos fantasmáticos de la opresión política, a través de la metáfora sadiana. La equivalencia entre totalitarismo y sadismo es demasiado grosera para que nos pueda engañar, y Pasolini alertó al espectador sobre esto en cada entrevista que dio sobre la película. No obstante, *Saló* también exhibe con implacable nitidez ese plus de placer sexual involucrado en la agresión y destrucción del otro en sus variantes más extremas.

Uno de los enigmas de *Saló o los 120 días de Sodoma* es entender por qué condena al espectador a ese suplicio de una hora 51 minutos del que no se puede escapar, salvo abandonando la sala como hizo la mayoría cuando salió la película. En mi caso, reconociendo la fuerza e importancia de este film, tuve que verla en partes para poder terminarla, en intervalos de 5 a 10 minutos por día, tal era la violencia que ejercía en mí. Y solo lograba ver esos 10 minutos si tomaba notas detalladas de cada secuencia, alegando razones científicas, pero era en realidad la manera de desviar mis ojos de lo que veía. Corine Rondeau examina el carácter excepcional de este ataque al espectador. Llega a la hipótesis de un pacto con la vergüenza, donde el espectador reconoce, bien a su pesar, que “someterse a estas imágenes permite que existan para sacarles provecho en lo referido a la dominación; por lo tanto, se realiza un pacto. La vergüenza reside en gozar con lo que se está viendo, es decir, en no poder renunciar

a lo insoportable”. En efecto, ¿qué fuerza me alentaba a volver a reproducir el DVD una y otra vez para llegar a la última secuencia de la película? Un final donde se ve a dos jóvenes milicianos que vieron la sucesión de torturas y asesinatos desde una ventana en el patio junto a los verdugos; prenden la radio, bailan tímidamente un vals y mantienen el increíble diálogo final que concluye la película: ¿Cómo se llama tu novia? Margherita. ¿Por qué ese final, y qué aporta sobre el conjunto de este suplicio hecho película?

Es la puesta en escena de la complicidad indiferente y bromista de los milicianos, los colaboracionistas, kapos transformados en semejantes de los guardias de los campos de concentración, de quienes se supo que vivían al lado de las barracas y los hornos crematorios, organizando fiestas a la noche o los fines de semana. Por “mise en abyme”, esa complicidad indiferente involucra a los espectadores que participan de esa masacre generalizada al ver la película. Me pregunto entonces si Pasolini, poniendo en crisis el “espectáculo” que su película propone con tanta fuerza, no busca al fin y al cabo proponer o provocar un sobresalto en el espectador, haciéndole sentir en sus entrañas lo insoportable de su participación en la destrucción de los humildes, de las víctimas, aún siendo pasiva.

Para terminar, quisiera mencionar que pese a toda la crudeza que ejerce sobre el espectador, *Saló o los 120 días de Sodoma* rescata el amor, el *amore* susurrado entre las víctimas, ese *amore* que hace que se encuentren a la noche para hacer el amor, *fare l'amore* en el secreto y la dulzura de la intimidad protegida. Solo ese *amore*, privilegio de los humildes, de aquellos que no tienen el poder para oprimir al otro, puede escaparle a los verdugos narcisistas y todopoderosos, limitándoles así su poder de destrucción. Aunque parezca insólito, *Saló*, así como la trilogía de la vida, rinde un homenaje desesperado al amor, el *amore* que ya no puede ignorar que el lado oscuro de lo sexual es destructivo, pero puede sin embargo preservar el objeto, arriesgándose a amarlo por lo que es y no por lo que le podemos hacer o hacer. La libertad de los enamorados, en esa precariedad de la villa paladiana, espejo de nuestro mundo de ruido y furia, es para Pasolini, en el umbral de su muerte violenta, lo máspreciado.

Traductor: Federico Gianotti

## Referencias

- Aulagnier, P. (2009). « Le droit au secret : condition pour pouvoir penser » [“El derecho al secreto: condición para poder pensar”]. En Piera Aulagnier *et al.*, *La pensée interdite*, París: Puf, Petite Bibliothèque de psychanalyse.
- Barazer, C. (2002). « Tactique russe » [“Táctica rusa”]. *Champ psychosomatique* 27(3).
- Barthes, R. (1976). Comentario para *Le monde*.
- Bataille, G. (1990) *El erotismo*. Barcelona: Tusquets. Traducción de Pierluigi Cerri.
- Daney, S. (1980). *Cahiers du Cinéma*, (308).
- Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, Buenos Aires, Siglo XXI. Traducción de Aurelio Garzón del Camino.
- Foucault, M. *El poder psiquiátrico*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. Traducción de Horacio Pons.
- Freud, S. (1905). *Tres ensayos sobre la teoría sexual*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1909). *Cinco conferencias sobre psicoanálisis*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1920). *Más allá del principio de placer*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1926). *Inhibición, síntoma y angustia*. En *Obras Completas*, Volúmen XX. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1930). *El malestar en la cultura*. Austria: Alianza Editorial.
- Grimaldi, A. (productor) y Pasolini, P.P. (director). (1971). *Il Decameron* [cinta cinematográfica]. Italia: United Artists.
- Grimaldi, A. (productor) y Pasolini, P.P. (director). (1972). *I racconti di Canterbury* [cinta cinematográfica]. Italia: United Artists.
- Grimaldi, A. (productor) y Pasolini, P.P. (director). (1974). *Il fiore delle Mille e una notte* [cinta cinematográfica]. Italia: United Artists.
- Grimaldi, A. (productor) y Pasolini, P.P. (director). (1975). *Salo ou les 120 journées de Sodome* [cinta cinematográfica]. Italia-Francia: Produzioni Europee Associate; Les Productions Artistes Associés.
- Hagg, R., Sheilds, P. (producción) y Kubrick, S. (dirección). (1971). *La naranja mecánica*. Reino Unido/Estados Unidos: Warner Bros y Hawk Films.
- Lacan, J. (1964). *El seminario libro XI. Cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós. Traducción de Juan Luis Delmont-Mauri y Julieta Sucre.
- Pasolini, P.P. (1975). *Salo ou les 120 journées de Sodome*. dossier de prensa en francés.
- Sade, D.A.F. (1785). *Les Cent Vingt Journées de Sodome*. Francia.
- Veire, V. (2007). *Prenez et mangez, ceci est votre corps [Tomen y coman, este es su cuerpo]*. Bruselas: La lettre volée.



# La mirada a través de la cámara / Cine, escenas puberales y teorías sexuales juveniles

Christian Bonnet\*, Julie Chevalier, Clarisse Vollon y Guy Gimenez

Aix Marseille Université (AMU)

Recepción: 15 de diciembre de 2019; aceptación: 2 de febrero de 2020

## Resumen

El artículo expone una secuencia clínica analítica con una adolescente que, durante una sesión, hace una asociación con una escena de una película. El texto articula los conceptos de *mirada a cámara* (Vernet) y de *mirada a través de la cámara* (Bonnet), como nociones que dan cuenta particularmente de la construcción de escenas, e incluso de fantasmas adolescentes. La concepción de las escenas puberales (Gutton) y de los escudos [*blasons*] del cuerpo adolescente será puesta en tensión con la lógica de la mirada a través de la cámara para abordar mejor la lógica de las teorías sexuales juveniles. La originalidad de estas tres teorías sexuales juveniles radica en la estructura formal que permite percibir las en el discurso de los adolescentes. Así, en la unión entre la mirada a través de la cámara y las teorías sexuales juveniles, aparecen en la transferencia las condiciones de una construcción del género en la adolescencia.

**Palabras clave:** Psicoanálisis | Mirada a cámara | Mirada a través de la cámara | Teorías sexuales juveniles | Escenas puberales | Escudo

*The gaze by the camera / Cinema, puberty scenes and juvenile sexual theories*

## Abstract

The article unveils an analytical clinical sequence with Olga, a teenager associating in a session around a scene from the film *Freaks* by T. Browning. The text articulates the concepts of *look at the camera* (Vernet) and *gaze by the camera* (Bonnet) as giving particular account in the course of the treatment of the construction of scenes, even adolescent fantasies. Olga describes in turn the gaze of a character from the film, at the same time as she deploys her gaze in the space of the session and offering herself to the analyst's gaze with the sign of a wound on her body. This wound constitutes her like a *heroine with a scar*, that is to say, a carrier of a sign, a mark, even a *Blazon of the female body*. The conception of *pubertal scenes* (Gutton) and *Blazons of the adolescent body* (Bonnet), will be put in tension with the logic of the gaze by the camera in order to better approach the logic of *juvenile sexual theories*. We argue that beyond Freud's three *infantile sexual theories*, it becomes necessary in adolescent clinical analytics to forge extensions, redesigns and creations of original sexual theories. At the confluence of the infantile and the juvenile, we are trying to formalize the place of the genital in the field of puberty. Our proposal organizes three juvenile sexual theories: first *the theory of the genital Blazons*, then *a theory of the embrace of the hero with the scar*; finally *a theory of the hero's test against the horde*. The originality of these three juvenile sexual theories is due to the formal structure that gives them to be heard in the discourse of adolescents. So in the knotting between gaze by the camera and juvenile sexual theories appear in the transference the conditions of a construction of the genre in adolescence.

**Keywords:** Gaze by the camera | Pubertal scenes | Blazons | Juvenile sexual theories

En el marco de este coloquio, vuelvo con un deseo: el de retomar, prolongar y, en cierto modo, cumplir una parte de mis objetivos y del proyecto de mi texto anterior (Bonnet, 2018), en el que abordaba la articulación entre mirada a cámara, retórica de la imagen, escenas puberales y teorías sexuales. En esta ocasión, voy a plantear de un modo más preciso de qué modo los desafíos retóricos permiten pensar la noción de “mirada a través de la cámara” en el marco de una clínica de

los procesos adolescentes; eso me conducirá a plantear por primera vez la formalización de tres teorías sexuales juveniles, verdadero cruce, en la transferencia, entre escenas puberales y catexis [*investissement*] de escenas cinematográficas.

Para eso, presento un fragmento clínico de la terapia de Olga, una adolescente, centrándome en su propia mirada de la película *Freaks* (1932) de Todd Browning. El análisis se apropia primero del concepto de *mirada a*

\* xtian.bonnet@gmail.com

*cámara*, tal y como aparece en Vernet (1983), así como también de mi propuesta sobre la *mirada a través de la cámara*. Luego, articularé las condiciones retóricas de constitución de las escenas puberales en relación con las teorías sexuales juveniles, para establecer, por último, mi singular teorización. Así, examino lo que es una *teoría sexual juvenil* y cómo definir sus funciones en la sesión bajo transferencia por medio del surgimiento de la *mirada a través de la cámara*.

## Capítulo 1: Las lágrimas de Olga

Olga atraviesa sus 17 años con el peso de las lágrimas y bajo la carga de los sollozos. Hoy se instala triste y su mirada alterna entre los reflejos de la ventana a su derecha y mi rostro a su izquierda... Durante mucho tiempo, sus llantos ocuparon todas las sesiones de los últimos dos años.

Olga suspira, gira un poco más hacia la ventana, el tiempo se suspende y me oigo decir en un a media voz: “Sí...”.

Olga: “Sí, sí... Estoy triste otra vez en este momento... Vi una película, una película que usted debe conocer... Es vieja... Es en blanco y negro... Y, sobre todo, tiene monstruos. A usted le gustan los monstruos, lo sé. La hermana de una amiga lo tiene como profesor y usted habla de ellos... Sí, hay monstruos, montones de monstruos, verdaderos monstruos, distintos de los que se suelen ver, no trucos de cine”.

En el silencio que sigue, le hago una pregunta: “¿De qué película hablaste, qué viste?”. Olga fija su mirada intensamente en la ventana y, empezando a articular claramente las sílabas, dice: “Sí, esa película tiene muchos monstruos. El domingo me lastimé dibujando, sabe que hago dibujos con pluma y tinta. Me... En realidad, hice... Quiero decir, me corté la palma de la mano con la pluma de metal...”.

El silencio vuelve. Le pregunto: “Con la pluma de metal... ¿Qué pasó?”.

Olga se fija cada vez más en la ventana y ahora el sol se posa sobre sus mejillas y su frente; arruga ligeramente los ojos por la luz: “Sí, dibujaba, quería dibujar. Hice... Hice cualquier cosa queriendo proyectar tinta sobre la hoja, así, de un golpe seco. Pensaba en usted, en la última sesión habíamos hablado de los soles negros de la melancolía, ya sabe, ese poema del tipo que se colgó, Nerval creo, y usted me dijo algo sobre los soles negros y entonces quería hacer soles negros y... *Crac*,

me clavé la pluma en la palma de la mano; eso es también culpa suya... Bueno, eso creo”.

“¿Eh?”, murmuré de forma semi-interrogativa, recordando cómo Nerval habitaba nuestra sesión anterior...

Olga retoma, todavía hundida en la luz: “Bueno, y entonces estoy herida, me duele, sangro, agarro esa película y la pongo. Es una película de monstruos en blanco y negro... Hay una escena donde se ve a una persona de espaldas, no se sabe quién es, es raro, inquietante, extraño; y esta persona es un chico, un chico raro, sentís que es raro, y ese chico se da vuelta poco a poco, despacio, ¿sabe?, se da vuelta hacia la derecha y lo ves. Lo ves, es un monstruo, está todo deformado; es monstruoso y su mirada gira hacia vos, gira hacia vos y de golpe te mira fijo a los ojos... Fijo a los ojos... Lo miré fijo a los ojos...”.

Olga llora, solloza, se acurruca: “¡Usted lo sabe, el monstruo soy yo!”.

Y Olga desvía los ojos de la ventana y lentamente, mientras el sol baña su rostro entre los dedos desplegados como abanico bajo sus ojos, posa su mirada en la mía y, girando la palma hacia mí, me expone su cicatriz y repite: “¡Usted lo sabe, ¡el monstruo soy yo!”.

No diré nada más desde el punto de vista clínico, ni de las asociaciones que se relacionan con los monstruos, ni de lo que pude proponer en ese momento, solo diré que fue el momento de una construcción en el análisis en el sentido más freudiano que pueda darle a mi práctica. Sin embargo, así fue como concluyó la sesión: Olga se mira las manos, luego me mira intensamente: “¿Sabe?, no le dije el título de la película. En inglés es *Freaks*, creo que quiere decir ‘los monstruos’... Yo soy su monstruito y solo usted me escucha, pero para eso debo pagar el precio. Le pago con mi plata [*fric*], con mi *freaks*, Mr. Bonnet, ¿lo oye? Le pago con mi *freaks*”.<sup>1</sup>

La sesión concluye.

## Capítulo 2: La mirada a través de la cámara

A continuación, articularé los conceptos de “mirada a cámara” (Vernet, 1983) y de “mirada a través de la cámara” (Bonnet, 2018) con el tema de las escenas puberales (Gutton, 1991; 1996) y la retórica de la imagen en la transferencia.



### *Mirada a cámara*

La fórmula de mirada a cámara, en el marco del análisis fílmico, es de Marc Vernet, y aparece en su texto de 1983. Es una figura de la imagen fílmica que, apoyándose sobre el cuadro y abriéndolo hacia nosotros (espectador), nos mira, nos mira a nosotros, a nosotros que la miramos a los ojos desde la sala. La mirada a cámara cuestiona los efectos de nuestra mirada: ¿quién mira a quién? ¿Qué función tiene la mirada de uno en la mirada del otro? Esto permitió a Vernet ricos desarrollos sobre el sujeto-espectador. Esta puesta en abismo [mise en abyme] de las miradas de la obra y sobre la obra se relaciona con lo que Foucault (1966) proponía, en el incipit de *Las palabras y las cosas*, con respecto a la mirada de Velázquez sobre el espectador. En el análisis que plantea Foucault de *Las meninas*, cuando la mirada del pintor se posa sobre los espectadores de la tela, por un lado, vuelve a cuestionar lo que es la tradición de los retratos en la pintura y, por el otro, define más radicalmente las condiciones mismas de la representación.

En el cruce entre Vernet y Foucault (1960), también convoco a las figuras de Arasse (1982; 1992; 2000), de Yates (1975) y de Barthes (1966), para apropiarme del término “retórico”. El despliegue de imágenes puede pensarse como el ordenamiento de un hilo diacrónico, es decir, que permite una real discursividad. La retórica es el nombre que terminamos por darle al modo de despliegue y articulación de figuras y de motivos, como significantes que ordenan un verdadero relato. La mirada a cámara es una secuencia discursiva que une a la figura que mira al espectador con el motivo de una mirada que encuentra, construye y abraza a otra. La mirada a cámara es un componente original en una retórica que incluye al espectador en la mirada no solo sobre la obra sino de la obra misma, en un juego de manos que, por más ilusorio que sea, no deja de ser notable. A través de la mirada de una figura inscrita en el campo de la representación, cuando esta se vuelve hacia nosotros, podemos vernos expuestos, entonces, en nuestra propia mirada. Se trata de una operación ficticia de ensamble que moviliza las formas de la puesta en abismo [mise en abyme] como una inversión de las miradas.

Nuestra posición en la mirada se revela por el artefacto de la mirada a cámara, con la forma de un surgimiento, de una inversión. No se trata de un espejo, sino de una ficción. De una ficción construida, de una ficción retórica en el sentido más clásico del término: una imagen que piensa y construye discurso. El valor de esta ficción,

desde un punto de vista psicopatológico, se deduce de su potencial para hacer emerger procesos identificatorios y movimientos múltiples para el espectador que se ve convocado a enfrentarse a sus movimientos voyeristas y exhibicionistas.

En el momento clínico con Olga, este concepto tiene un valor doble. El más evidente es el de la descripción que hace Olga de la escena de *Freaks*, con esa inversión del monstruo que mira al espectador desde la escena que lo descubre. El monstruo nos mira a los ojos, y Olga ve que la mira desde la película. De este modo, la mirada a cámara produce en Olga un sobrecogimiento notable. El segundo valor del concepto es precisamente la película, calificada casi como una antigüedad, con una referencia a su proximidad con mi edad, o con mi generación, incluyendo así la escena en la transferencia. En la mirada a cámara, Olga es vista por el monstruo, desde un universo patinado con la antigüedad de un blanco y negro que me incluye en esa temporalidad.

### *Mirada a través de la cámara*

Ahora propongo pasar de la *mirada a cámara* a la *mirada a través de la cámara* (Bonnet, 2018). La mirada a través de la cámara es una noción específica de la clínica adolescente (o más bien de los procesos adolescentes) que permite pensar de qué modo la mención, la evocación, la descripción de una escena ocupa lugar en la doble mirada del paciente y del analista en sesión. Es importante precisar que esta noción solo tiene sentido en el espacio de interlocución de la sesión. Clínicamente, la mirada a través de la cámara suele tomar forma en dos tiempos. En un primer tiempo, el paciente evoca una escena de mirada a cámara en la que una figura de la ficción lo mira como espectador. En un segundo tiempo, el paciente indica qué efectos o vivencias lo embargan en su mirada de espectador sobre la figura cinematográfica, y opera dirigiendo el discurso al analista. En la transferencia, el paciente convoca el doble movimiento de aquel que lo mira (mirada a cámara) y de qué modo mira al que lo mira, exponiéndose ante el analista: soy mirado por la película y miro la película exponiéndome ante el analista en su mirada. En la mirada a través de la cámara, *una mirada desde la película revela las condiciones de la mirada sobre la película y abre a la recuperación de ese movimiento en terapia, en sesión, en situación analítica y bajo transferencia*.

Las condiciones de revelación del sujeto adolescente en el trabajo analítico encuentran una respuesta intere-

sante en la fórmula de *mirada a través de la cámara*. En efecto, por poco que el sujeto “esté” en ese “ojo” de la cámara, en ese momento convoca muy rápidamente las condiciones de un universo diegético. En ese universo, la película responde a otras películas así como también a recuerdos y a momentos de sesiones. Hay un mundo que el sujeto mira sin verlo y que, por momentos, surge y nos ve. Así, el sujeto se experimenta desde el lugar que ocupa en su propia mirada.

Una de las fórmulas posibles que uso se enuncia así: mientras que el espectador-sujeto suele ser captado por la *mirada a cámara*, en la *mirada a través de la cámara*, la mirada se vuelve el ojo del adolescente en el que él se exhibe en el lugar mismo de la mirada de la película. Así, puedo pensar que la mirada a través de la cámara es el ojo del adolescente por medio del cual se ofrece en exhibición a la mirada del analista, en la transferencia y solo en la transferencia. En la sesión, el proceso de transferencia puede ordenarse en el *continuum* identificatorio y voyerista: en un extremo, la mirada es la condición de una inmersión en la película, mientras que, en el otro extremo, la mirada se convierte en el intersticio, segmento, rendija y corte por el cual se ve y se roba la escena; el conjunto se ofrece a la mirada del analista.

Entonces, la mirada a través de la cámara es una fórmula que define la operación de despliegue de la interlocución en la sesión. El supuesto ojo, solicitado por las películas que evocan los adolescentes, es también el oído del analista, requerido y convocado por los cuestionamientos que surgen. ¿Quién escucha y quién mira a quién? En el espacio incierto del despliegue de las declaraciones del sujeto y a partir de las referencias a las películas mencionadas, siempre me intereso por aquello que insiste, de los procesos psíquicos adolescentes, en y por el surgimiento y señalamiento de esa mirada a través de la cámara, indisolublemente anudada a la transferencia. Eso permite remarcar, en un momento clínico en el que las cosas “con imágenes” ocupan masivamente la vida de los sujetos, todos los recursos retóricos de esos procesos y fenómenos.

Con Olga, analicemos ahora la manera en que la mirada a través de la cámara adquiere lugar y consistencia. Primero evoca los monstruos, que conozco, ya que, como dice ella, los menciono en mis clases. Después, irrumpen en su discurso los soles negros de la melancolía unidos a su herida y cicatriz reciente. Luego, se despliega la escena de la mirada a cámara del monstruo. Por último, está el punto clínico en el que insisto en el análisis: Olga desvía los ojos de la ventana y, lentamente, mientras el sol baña su rostro entre los dedos desplegados como abanico bajo sus ojos,

posa su mirada en la mía y, girando la palma hacia mí, me expone su cicatriz y repite: “¡Usted lo sabe, el monstruo soy yo!”. Esta secuencia es, precisamente, la cristalización de lo que denomino “mirada a través de la cámara”.

En el momento en que Olga describe la escena de la mirada a cámara, pasa de una mirada hacia la ventana a una mirada sobre mí; mira entre sus dedos, recortando un encuadre particular para “su” y “mi” visión y, girando la palma de la mano, me expone la marca de su herida, su cicatriz, y suelta su sentencia: “¡Usted lo sabe, el monstruo soy yo”. Como además trabajé mucho sobre el héroe con cicatriz (Bonnet, 2014a, 2014b) y el tema de la exposición del cuerpo y de las marcas, en tanto estas serían escudos del cuerpo adolescente (Bonnet, 2007), puedo insistir en el valor de la marca en el cuerpo de Olga: un sol negro de la melancolía cuya culpa me concierne en la transferencia. Ella mira la luz y me mira alternativamente mientras describe una escena que vio en la película. En el momento en que describe la mirada del monstruo, me mira y me expone su marca. Aquí, la mirada a través de la cámara es un equivalente de una escena puberal, por cuanto presenta un escudo particular y hace surgir un nombramiento: “el monstruo soy yo”. Olga se constituye en un héroe con cicatriz por el escudo que tiene en la palma de la mano. Esta escena puberal se ordena de modo transferencial por la operación de la mirada a través de la cámara que inscribe diegéticamente la escena de la mirada a cámara de *Freaks*.

En la transferencia, la sesión despliega una retórica de la imagen en el sentido de que la discursividad se ordena por medio de escenas que son, a la vez, evocadas (la mirada a cámara en *Freaks* que cuenta Olga) y puestas en relación con una escena construida (mirada que juega entre el recorte de los dedos y la luz, ofreciendo a la vista del analista la palma que tiene la cicatriz). ¿Qué presenta la película *Freaks* según la mirada de Olga? Una retórica que sustituye el mundo de Olga con escenas que sostienen sus deseos en la transferencia. Olga, vista por un monstruo, se ofrece a la mirada del analista como si fuera su monstruo en sesión.

### Capítulo 3: Olga y las teorías sexuales juveniles

Doy ahora un paso teórico más allá del análisis del segmento clínico precedente y sostengo que no podría haber escenas puberales, mirada a través de la cámara y menos aún héroe con cicatriz que no se articularan con una propuesta de teorías sexuales juveniles. Expongo

aquí el fruto de este trabajo ya presente en mis escritos anteriores sobre la construcción de las teorías sexuales juveniles.

¿Qué es una teoría sexual? Epistemológicamente, se trata, por supuesto, de lo que Freud (1905) plantea en los tres ensayos sobre teoría sexual. En mi lectura, se trata de una fórmula lógica que el sujeto pone a prueba en narraciones y relatos, considerando en una combinatoria las posibilidades, los límites y los efectos de esta teoría. En términos de Lévi-Strauss (1958), son enunciados cercanos a las fórmulas fundamentales de los mitos que, como instrumento lógico, permiten plantear paradojas y acomodarlas, por un tiempo al menos, exponiendo fórmulas, escenarios, hipótesis que ordenan la relación con el tiempo, la muerte, la sexualidad, la creación. Una teoría sexual permite multiplicar las preguntas, las tesis, detectar sus consecuencias e incongruencias... Los desafíos de lo puberal, en el sentido de Gutton (1991), requieren pensar sexuación, genitalidad y alteridad (en el sentido de la diferencia de las generaciones y de las diferencias o similitudes entre sujetos). ¿Cómo podemos pensar estos conceptos?

Ya hace tiempo propongo trabajar adueñándose de los objetos de la cultura y analizando en la transferencia los usos que les dan los pacientes en las sesiones. Lo propuse a través de mangas, videojuegos, y también recurriendo a películas de género, sobre todo subrayando el modo en que la muerte permitía pensar el tema del sexo, si no el del género. Si las tres teorías sexuales infantiles freudianas (Freud, 1905) tienen que ver con la manifestación del niño, el modo de diferenciación entre hombres y mujeres, e incluso la naturaleza de los encuentros sexuales, entonces yo planteo que todo objeto de la cultura utilizado en sesión, como los mangas, videojuegos, películas de género, rap, sirve para estructurar teorías sexuales juveniles. Estas teorías permiten formalizar las incertidumbres de la filiación y los modos de liberación de las figuras parentales; también permiten dotar al cuerpo de signos distintivos de elección, tanto como de maldición, y revelar, probablemente, lo que permite distinguir los signos de lo masculino y lo femenino en un momento dado de la cultura.

El héroe con cicatriz que traje a colación una vez más con Olga desde su reivindicación del escudo de los soles negros de la melancolía en la palma de su mano es, en sus cuatro características estructurales, la figura que articula narrativamente las cuestiones del género o del sexo en las teorías sexuales. Entre las cuatro características estructurales que definen al héroe con cicatriz (1. Problema en la

filiación; 2. Marca en el cuerpo; 3. Incertidumbre sobre el género o la humanidad; 4. Búsqueda con resolución violenta), la tercera, es decir, el tema de la inhumanidad, se convierte en la variación posible de esta doble cuestión del género y de lo que también llamo “el sexo del sexo”. Mi análisis también entiende la cuarta característica estructural, a saber, la de la búsqueda, como un acercamiento al enigma de lo femenino, del cuerpo femenino, cuyas articulaciones interrogan lo erótico tanto como lo genital. Así, planteo que las teorías sexuales juveniles son transmitidas narrativamente en la figura del héroe de la cicatriz.

El héroe se enfrenta al proceso de la sexuación por su cicatriz. El signo-cicatriz se inscribe en el vector de la dirección del discurso, con el fin de que el analista se convierta en superficie de esta dirección (por proyección) y se encuentre necesariamente atrapado en el juego de deformaciones y perspectivas de esos signos. Los fragmentos de la cultura, cualesquiera sean, pueden verse elevados a la dignidad de estructuras lógicas, permitiendo pensar teorías sexuales juveniles, tanto como una novela adolescente (Bonnet, 2011), o incluso modos de estructuración de lo erótico por medio de signos y cicatrices. La cicatriz que encontramos en Olga no es más que el nombre espectacular de una serie de funciones elaborativas y simbólicas que se combinan en el juego de los signos del cuerpo, o sobre el cuerpo, forjando procesos adolescentes. Los signos, las marcas, interrogan el género y la genitalidad organizándolos en una relación de ensamble a través de los medios que la lengua del relato y de la retórica permite en la sesión.

Por el momento, esta es mi propuesta de formalización de las tres teorías sexuales juveniles:

- primero, en lugar de la teoría del pene: los escudos y la cicatriz son andróginos y se leen, se oponen, se apoyan, surgen o se sueltan del cuerpo del otro redefiniendo la naturaleza del género y su función. Se trata de una *teoría de los escudos genitales*;
- segundo, en lugar de las teorías del parto: los cuerpos con género se penetran o son penetrados en teatros de violencias incesantes. Sus prototipos son devoración, decapitación y desmembramiento, fusión de elementos opuestos que perturban los ordenamientos oficiales heredados de lo infantil. Se trata de una *teoría de los (dos) cuerpos empalmados o, más exactamente, del abrazo del héroe con cicatriz*;

- tercero, en lugar del prototipo de la lucha de dos en el abrazo erotizado: los escenarios puberales genitalizados enfrentan a uno(a) con el grupo o la horda violenta, incluso violadora. Se trata entonces de una *teoría de la prueba del héroe frente a la horda*.

Estas teorías sexuales juveniles, cuando se las pone en tensión con las teorías sexuales infantiles freudianas, contribuyen a devolver al tema de la bisexualidad no un valor prehistórico, sino un valor casi performativo que revela modos deseantes y escenarios deseantes. Esos escenarios se despliegan bajo transferencia en el marco de las sesiones a partir de la articulación de escudos del cuerpo erotizados con escenas puberales que se encierran en relatos, o en lo que podría denominar “novelas de la sexuación”. Una de mis preocupaciones actuales consiste en pensar cómo las teorías sexuales infantiles están en el núcleo de las teorías sexuales juveniles y en qué medida el análisis revela su inclusión en la transferencia.

A través de la escena que ordena en la transferencia, Olga instala ante mi mirada una parte de su cuerpo que se está revelando. Gira la palma de su mano que tiene una cicatriz construyendo un marco de limitación y señalamiento de su ojo entre los dedos. Deja pasar la luz y me mira a la vez que se expone a mi mirada. ¿A qué teoría sexual juvenil puede referirse esta escena articulada con la mirada del monstruo en *Freaks*? ¿Cómo logran conjugarse la mirada a cámara y la mirada a través de la cámara con una escena puberal y un escudo?

No los invito a pensar en una sola, sino en dos teorías sexuales juveniles. En efecto, según la primera teoría sexual juvenil, el lugar de la cicatriz y del escudo parece presente y duplicado por la referencia al monstruo que mira. Olga expone y, más precisamente, me expone su escudo y el marco, de modo cinematográfico, por medio del juego de la luz y del abanico de los dedos. Pero eso se articula también con la segunda teoría sexual juvenil, ya que la mirada se ordena frente a una doble mirada, la del monstruo contado y la “mía”, convocada en sesión. El empalme de los cuerpos en el campo de lo escópico adquiere transferencialmente un valor puberal por cuanto sexualiza, o tal vez erotiza, en la transferencia, el momento de interlocución y de nombramiento.

Para sostener este análisis, propongo proceder con una serie de formulaciones lógicas que instalan a la vez la lógica de escenas puberales y, de modo más clásico, la lógica del fantasma:

- el monstruo la mira (mirada a cámara);
- ella es mirada por el monstruo;
- ella me mira;
- ella me muestra su cicatriz (escudo);
- yo veo la cicatriz;
- yo la veo mirarme (escena puberal);
- ella se nombra “monstruo”;
- ella es el monstruo que me mira;
- Olga ME dice que ella ES un MONSTRUO.

La sesión analítica es el espacio de una inversión de las figuras en el centro mismo de la transferencia. Olga se ofrece a la vista del analista como ella misma vio al monstruo que la miraba desde la película. La mirada a cámara dentro de la escena se transforma o invierte dentro de la sesión, en la transferencia, bajo la forma de la mirada a través de la cámara. Además, la adolescente se deja ver ante la mirada del clínico. Así, la herida en la mano, finalmente, es el soporte secundario en relación con su exposición a y bajo la mirada. El hecho de mirarla se convierte en lo que está en juego en la sesión.

Las teorías sexuales juveniles permiten detectar cómo las cuestiones del cuerpo en su tensión con las marcas y cicatrices, las cuestiones de la mirada y de la exposición a la mirada se mezclan transferencialmente. En el análisis, Olga pasa de la mirada a cámara a la mirada a través de la cámara, como pasa de la posición de la mirada sobre el cuerpo del otro a la exposición de un escudo de su cuerpo. Los signos y escudos de lo femenino y lo masculino dependen, por consiguiente, no tanto de una serie de normas sociales esperadas, sino más bien de una disposición en el eje de la mirada y de una construcción retórica del género.

Olga se inscribe en, bajo y a través de la mirada que ordena una búsqueda del género cuyas disposiciones en términos de signos de feminidad y masculinidad parecen depender de quién mira y quién se expone a quién. El escudo de la mano-herida cobra sentido en el juego de nuestras miradas inscritas en el eje de la transferencia. Así, mediante el nombre mismo en que se convierte el término de “monstruo”, ella hace surgir un juego de posesivos que permite movilizar en la transferencia problemáticas juveniles. Olga se convierte en *mi* monstruo: “¿Sabe?, no le dije el título de la película; en inglés es *Freaks*, creo que quiere decir ‘los monstruos’... Yo soy su monstruito y solo usted me escucha, pero para eso debo pagar el precio; le pago con mi plata [*fric*], con mi *freaks*, Mr. Bonnet, ¿lo oye? Le pago con mi *freak*”.

Un monstruo cuyo valor inscrito bajo la mirada del analista adquiere una apariencia casi romántica. El poseivo insiste de manera casi más esencial que el nombre mismo: “soy su monstruito”. Invito a la reflexión sobre el hecho de que el juego de palabras entre *Freaks* (monstruo) y *fric* (plata, dinero) permite a Olga designar, en el cruce del costo y el valor, el intercambio de dinero y de miradas como verdaderos testigos de la transferencia. “Le pago con mi plata [*fric*]” se convierte en el enunciado decididamente complementario e invertido de “soy

su monstruito”. El analista pertenece a Olga, Olga pertenece al analista, en un juego de miradas cruzadas y dirigidas. Olga paga el precio de la carne con la cicatriz, signo de la herida cuya culpa me atribuye a mí. Olga suspende por un momento su búsqueda de pertenencia a una categoría de género normada, para explorar más bien la dinámica de las miradas cruzadas. Olga paga con su dinero atribuyéndome un lugar específico. Olga, mediante el juego de las miradas y los nombramientos, permite a las teorías sexuales juveniles atravesar el trabajo analítico.

Traducción: Salomé Landívar

---

## Referencias

- Arasse, D. (1982). Frances Yates et les labyrinthes occultes de l'histoire. *Débat*, 22, 41-48.
- Arasse, D. (1992). *Le détail, pour une histoire rapprochée de la peinture*. París: Flammarion [trad. esp.: (2008). *El detalle, para una historia cercana de la pintura*, traducción de Paloma Ovejero. Madrid: Abada].
- Arasse, D. (2000). *On n'y voit rien. Descriptions*. París: Denoël.
- Barthes, R. (1966). Introduction à l'analyse structurale des récits. *Communications*, 8. Barthes, R. (1981). *L'analyse structurale du récit*. París: Seuil [trad. esp.: Barthes, R. y otros (1972). *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo].
- Bonnet, C.; Pechikoff, S. (2007). Guenivière en ses blasons. *Adolescence*, 60, 341-346.
- Bonnet, C.; Pechikoff, S. (2011). Roman adolescent et scènes pubertaires. *Adolescence*, 78, 787-800.
- Bonnet, C.; Petit, L.; Pasquier, A. (2014a). Portrait de l'adolescent en héros à la cicatrice. *Psychologie clinique*, 38, 45-54.
- Bonnet, C.; Pechikoff, S.; Petit, L. (2014b). De l'exposition du héros aux blasons du corps adolescent. *Topique*, 126, 25-38.
- Bonnet, C. (2018). L'œil de la caméra et la rhétorique de l'image. *Ética y Cine Journal*, 8, 2 [trad. esp.: “El ojo de la cámara y la retórica de la imagen”, traducción de Noelia Luzar, *Ética y Cine Journal*, 8, 2].
- Browning, T. (productor y director). (1932). *Freaks* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer
- Foucault, M. (1996). L'arrière fable. En *Dits et écrits*. París: Gallimard [trad. esp.: (2005). La trasfábula. En *De lenguaje y literatura*, traducción de Isidro Herrera. Barcelona: Paidós].
- Foucault, M. (1966). *Les mots et les choses*. París: Gallimard [trad. esp.: (1968). *Las palabras y las cosas*, traducción de Elsa Cecilia Frost. Buenos Aires: Siglo XXI].
- Freud, S. (1905, 1962), *Trois essais sur la théorie sexuelle*. París: Gallimard [trad. esp.: (2005). Tres ensayos de teoría sexual. En *Obras Completas*, traducción de José Luis Echeverry. Buenos Aires: Amorrortu, t. VII].
- Gutton, P. (1991). *Le pubertaire*. París: PUF [trad. esp.: (1993). *Lo puberal*. Buenos Aires: Paidós].
- Gutton, P. (1996). *Adolescents*. París: PUF.
- Lévi -Strauss, C. (1958). *Anthropologie structurale*. París: Gallimard [trad. esp.: (1959). *Antropología estructural*. Buenos Aires: Siglo XXI].
- Vernet, M. (1983). Le regard à la caméra. *Iris*, 2.
- Yates, F. (1975). *L'art de la mémoire*. París: Gallimard [trad. esp.: (2005). *El arte de la memoria*, traducción de Ignacio Gómez de Liaño. Madrid: Siruela].

---

<sup>1</sup> La palabra *fric* (plata) en francés se pronuncia de modo similar a *freak* (monstruo) en inglés [N. de la T.].



# La batalla de Chile: imagen, poesía, memoria

*La nostalgia de la luz* | Patricio Guzmán | 2010

Derek Humphreys\*

Université Paris 13

Recepción: 15 de diciembre de 2019; aceptación: 2 de febrero de 2020

---

## Resumen

El trauma, por definición, no se inscribe psíquicamente. Por esta razón, la violencia de estado solo deja huellas sin forma que son del orden de lo discontinuo, de lo fragmentado. Frente a esta experiencia, la construcción de una imagen-movimiento como fundamento de un relato permite integrar la experiencia, incluyendo la del trauma, y despliega así una novela individual, una memoria e incluso mitos colectivos de elaboración del horror. Ahora bien, no es solamente una simple referencia a la imagen que permite este relato, sino que es una imagen fantasmática, desfasada de toda organización común y que organiza el relato por la “figuración” que despliega en torno a un vacío enigmático. Es a partir de las películas en las que el artista sudafricano *William Kentridge* interroga la función del “memorial” en lugares que conocieron la violencia del apartheid –a veces, olvidada– que propongo una mirada sobre la mutación de los registros del documentalista Patricio Guzmán, entre la pura inscripción de la imagen en “La batalla de Chile”, hasta el montaje poético de “Nostalgia de la luz”. En este análisis, acerco esta función poética al concepto del fantasma en Freud para pensar luego la noción de creatividad como posibilidad de acceder a la vida a partir de las huellas amorfas originarias de D.W. Winnicott.

**Palabras clave:** Trauma | Golpe de estado | Memoria | Imagen | Juego

*The battle of Chile: image, poetry, memory*

## Abstract

The trauma, by definition, leaves no traces in the psychic apparatus. This absence becomes even more complex when the trauma is linked to state violence, which leaves only shapeless, discontinuous and fragmented traces. When we are confronted with this type of experience, the construction of a movement-image as the basis of a narrative allows us to integrate these experiences, even that of the trauma, by deploying an individual novel, a memory and a collective myth of horror. However, it is not the simple reference to the image that this access to a narrative makes possible, but rather a fantastic-fictional one, shifted from any « ordinary sense » and which the narrative organizes by the “figuration” which it deploys around an enigmatic void. It is from the films in which the South African artist William Kentridge questions the function of the “memorial” in sites, sometimes forgotten, having witnessed the violence of apartheid, that I propose an approach to the mutation of registers that can be seen in the work of the documentary filmmaker Patricio Guzmán, between the pure inscription of the image in “La batalla de Chile”, up to the poetic montage of “Nostalgia de la luz”. In this analysis, I propose a parallel between the poetic function of the movement-image and the question of fantasy in Freud, to then think about the notion of creativity, defined as the possibility of accessing life from primary shapeless traces by DW Winnicott.

**Keywords:** Trauma | Coup | Memory | Image | Play

---

## Introducción

La persecución política, la violencia de estado y la tortura pertenecen al registro de lo que habitualmente llamamos traumático. El trauma es, por definición, lo que no deja huellas en el aparato psíquico, lo que no se inscribe y que, en tanto tal, permanece inaccesible a la psicoterapia –que, por su parte, puede intervenir únicamente sobre hechos y material psíquico. El evento que nos interesa aquí es por lo tanto vivido y revivido cada vez con la misma intensidad, a un nivel puramente sensorial, en la disconti-

nuidad y la desorganización que caracterizan la experiencia corporal toda vez que esta no encuentra un relevo en la imagen y en la organización de una narración capaz de establecer sentido y continuidad a lo vivido.

A pesar de haber trabajado en torno a lo no-inscrito psíquicamente durante varios años –especialmente los procesos de exclusión que se manifiestan en la errancia y la gran precariedad, pero también en el análisis con bebés y la clínica de lo informe– había querido evitar, hasta hace muy poco, toda reflexión teórica que pudiese referirse a los efectos traumáticos del golpe de estado y de la violencia de

\* derek.humphreys@gmail.com

la persecución política y la tortura en Chile, tratándose de eventos que me tocan de manera demasiado directa y respecto de los cuales no podía mantener la objetividad necesaria a la elaboración teórica. Había podido, sin embargo, abordar el problema de la elaboración de este tipo de trazas traumáticas de manera tangencial durante los últimos 6 años en una reflexión respecto de la guerra de Argelia y los efectos psíquicos asociados a la ausencia de reconocimiento oficial en Francia de estos hechos. Esta reflexión me había permitido afirmar la importancia de un trabajo de memoria y de reparación de estos acontecimientos (Humphreys, 2018). Podría decirse que mi interés por las huellas dejadas por la guerra de Argelia había sido efecto del azar: aunque era sabido en Chile que la muchas de las técnicas de desinformación, de persecución y de tortura utilizadas por el régimen de Pinochet eran el producto de la transmisión de una estrategia militar instalada un poco antes en Argelia <sup>1</sup> esta transmisión no es discutida frecuentemente en Francia. Por otra parte, cuando tuve la posibilidad de discutir con mis estudiantes en Francia algunas situaciones clínicas dramáticas asociadas a la dictadura chilena, este aspecto traumático del evento violento era escuchado con una cierta distancia y como algo totalmente impensable en Francia, en circunstancias que en muchos análisis en Francia me encontraba con las trazas dolorosas, angustiosas e informes dejadas por la guerra de Argelia. La ausencia de un trabajo de inscripción y de memoria, que asociaba en mis hipótesis a la falta de reconocimiento cultural, nacional, me parecía inquietante. Este trabajo me había así permitido afirmar que solamente después de una primera organización respecto del entorno cultural y social es posible dar un sentido a la experiencia traumática. Para que esta organización sea posible, es necesaria la inscripción de ciertos hechos concretos en la Historia de un pueblo, de una nación. Es solamente después de esta primera inscripción que estas trazas pueden hacer parte de una biografía, inscribirse en la historia de una familia y tener, finalmente, un efecto simbólico de transmisión. Esta proposición proponía una continuidad con el trabajo efectuado por Daniel Mendelsohn sobre el trauma del holocausto y su posible inscripción individual en su libro “Los hundidos” (2006).

### Cine y sueño

Esta reflexión se organizó definitivamente en un artículo que se basaba en la propuesta estética de otro extranjero al problema francés, que había también co-

nocido los efectos de un régimen totalitario: Michael Haneke, en su película sobre la guerra de Argelia de 2005, *Caché (Escondido)*. En este análisis, me interrogaba sobre el efecto de incompreensión con el que había sido recibida en Francia esta película y sobre la ausencia casi total de consecuencias de esta proposición de una elaboración común en términos de reconocimiento de un trauma compartido, como pueden hacerlo a veces las películas. Explicaba esta incompreensión como un efecto de la ausencia de inscripción en la cultura de los eventos traumáticos asociados a la guerra de Argelia. A partir de esta ausencia de elaboración común, compartida culturalmente, todo el resto resulta imposible.

En mi análisis de la película de Haneke, me interesaba especialmente lo que aparece como una ausencia, un agujero, un vacío. Este último es especialmente sensible en una visita del protagonista a su madre, que tiene como finalidad la elucidación del nudo del relato, y el origen del sentimiento de culpabilidad que persigue al protagonista. Sin embargo, aunque al final de una larga escena en la que nada es dicho entre estos dos personajes, a la excepción de un cierto número de fórmulas superficiales, es anunciado un desayuno entre los dos, en el que la despedida podría crear las condiciones en las que se revela el conflicto... Haneke filma la puerta que se abre, el protagonista que va al encuentro de su madre, y en seguida se produce el corte de la escena. El encuentro se presenta, así como un agujero, un espacio en blanco en el relato.

A través de esta escena vacía, que subraya la negatividad en torno a la que se organiza el conflicto del protagonista, me parecía posible el establecimiento de una correlación entre cierto tipo de presentación fílmica y la noción de imagen icónica que Freud (1901) propone en *La interpretación de los sueños*. Este tipo de tratamiento icónico, que es necesario diferenciar de la simple imagen (que no es la que interesa a Freud en el sueño, ni en el fantasma), se apoyaba en algunas secuencias cinematográficas, de Raúl Ruiz y de David Lynch. El interés de esta dimensión icónica, en oposición a la imagen-movimiento que permite establecer la continuidad del relato, reside en su capacidad de contener elementos afectivos enigmáticos a partir de los cuales es posible llevar una experiencia traumática al terreno psíquico, haciendo así la experiencia traumática accesible a través de la palabra y por esto mismo, elaborable.

En efecto, Freud (1986) había comprendido la importancia del trauma en sus primeras reflexiones sobre la histeria, y proponía que la única manera de acceder a estas escenas es a través de la fantasmaticización. Aunque



rápida-mente se aleja de toda búsqueda de un evento real traumático, Freud no abandona su interés por el elemento enigmático que federa la construcción del fantasma —o motivo secreto, como lo llama en el artículo en el que se construye la noción de fantasma, el recuerdo de infancia de Leonardo da Vinci<sup>2</sup>. Este núcleo enigmático es característico del trauma, permitiéndonos definirlo más por su intensidad y por su capacidad de hacer efracción en el aparato psíquico que por el “evento” que hace trauma. A pesar de esta “anhistoricidad” del trauma, resulta imposible, en algunos casos, disociar la experiencia traumática del hecho histórico. Este aspecto me parece especialmente importante cuando se trata de eventos que la historia o la cultura ocultan, niegan, borran, impidiendo su elaboración. Este tipo de hechos se manifiestan sintomáticamente de manera informe —en *Caché* a través de una culpabilidad difusa e informe, extremadamente violenta— muchas veces en una transmisión intergeneracional difícil de situar, de reconocer y de tratar —aspecto también extensamente tratado en *Caché*.

### Trauma y creación

Winnicott propone, en *Realidad y Juego* (1971), que la creatividad que interesa al psicoanálisis no es la del artista, sino aquella que nos permite vivir, o seguir viviendo a pesar, a veces, de haber vivido situaciones extremas. Winnicott, citando a M. Milner, refiere esta creatividad a la del poeta originario o “primitivo”. Este es descrito así justamente porque los momentos en los que él crea el mundo exterior “...al encontrar lo familiar en lo desconocido, son quizás olvidados por la mayoría de las personas, o bien se los guarda en algún lugar secreto del recuerdo, porque se parecen demasiado a visitas de los dioses como para mezclarlos al pensamiento cotidiano...” (Milner, 1957 en Winnicott, 1971, p. 62). Es interesante notar que esta creación de lo familiar a partir de lo no-familiar es la manera en la que Winnicott nos introduce a la relación entre juego y masturbación, como una experiencia corporal informe y discontinua, que pertenece a un registro extra-psíquico, pero que en la repetición es reconocida e incluida por el sistema simbólico, de lenguaje, por el que accede a la continuidad de la representación y de lo imaginario. Así, los confines del sujeto, que son referidos aquí a lo primitivo u originario, y que Kristeva (1980) describe como lo interno-horroroso que necesita ser olvidado en la construcción de la continuidad habitual del Yo, nos permiten pensar el es-

tatuto de lo que Freud llama *Unheimliche* y que debe ser asociado al romanticismo de Jena.

El rol del juego consiste en la estabilización de una experiencia corporal (en su descripción inaugural, se trata del gesto con el que el nieto de Freud, Ernst Halberstadt, lanza un carretel produciendo un sonido para luego recuperarlo con una vocalización diferente) a través de la posibilidad de encontrar en esta experiencia un sustituto a la ausencia (de la madre en este caso) (Freud, 1920). Lo que llamamos aquí experiencia corporal, que incluye tanto el gesto del brazo como la producción de un sonido, toma un valor simbólico en el reconocimiento de una vocalización (que asocia el gesto al ruido producido simultáneamente) interpretada por Freud cuando los asocia a un sentido, que entonces nombra (*Fort y Da*). Así, la exposición a una intensidad de afecto que el niño no puede controlar y que no constituye más que una fuente de inestabilidad, se transforma en un juego de sustituciones metafóricas en las que la palabra intercambia su lugar con la cosa ausente. Aunque nuestros intercambios con otros y las formas en las que nos representamos a nosotros mismos se desarrollan casi únicamente dentro de este registro simbólico, es el poeta primitivo, ocultado por el horror de lo ominoso/*Unheimliche*, el que ha jugado con la vocalización y la experiencia antes de llegar a la organización de la significación y del sentido. Este poeta originario es el que abre la aventura de Fausto, con una fonación, un ¡ARGH! que se transforma en sentido en lo que Goethe trata de capturar y que Freud remite sin cesar al acto poético<sup>3</sup>.

Si el ruido producido por Fausto se transforma en creación (del dinero, de la política, de la literatura, del amor, de la guerra), en relato, en historia, podemos suponer que el poeta crea la continuidad de la imagen (del Yo en tanto objeto, de las representaciones sociales) a partir de la discontinuidad de la experiencia original, primitiva, de un gesto corporal aún sin inscripción simbólica ni sentido. El sentido puede ser entendido solamente en el contexto de la secundarización, del proceso por el cual lo informe se organiza para dar origen a un relato capaz de establecer la continuidad que crea el Yo a partir de una serie de instantes corporales disociados. El romanticismo alemán nace de esta pregunta sobre la continuidad, sobre la relación entre lo humano y lo natural, sobre aquello que permanece siempre inaccesible, lógicamente incomprensible. Es ésta probablemente la razón por la que Freud no deja de evocar la importancia del poeta en el acceso a los contenidos inconscientes, a aquellos deseos que permanecen inaccesibles y que no dejan de sorprendernos. La presencia del poeta perdura y reap-

rece sin cesar en Ferenczi, Bion, Fédida, Lacan... probablemente porque se trata de una manera de indicar la importancia de la textura, del espesor, de la tonalidad y la intensidad del discurso, y la imposibilidad de organizar estos aspectos de manera objetiva o de reconocernos en el contenido y la linealidad de un relato. Si Freud (1919) evoca los acertijos de las brujas de Macbeth en *Pegana un niño* como los únicos capaces de darle sentido al enigma de la experiencia vivida, es probablemente para situar el estatuto significativo de los elementos brutos, rudimentarios de la experiencia, de lo real. En esta calidad textual y rudimentaria reposa toda la función creativa.

Es en este contexto que podemos entender el rol del poeta primitivo al que se refiere Winnicott (1971) como creador de un relato a partir de una serie de elementos inconexos, rudimentarios, discontinuos, heteróclitos. La relación establecida con la masturbación se refiere al paso necesario por una experiencia corporal, de sensación y motilidad en la inscripción de estos elementos inicialmente informes. El cuerpo propio aporta así los elementos de figuración y repetición que dan acceso a la apropiación de la experiencia. Luego, el juego de sustituciones en torno a la repetición en el cuerpo permite la organización de una continuidad y, finalmente, un relato (y una identificación a este relato, un Yo). Las situaciones clínicas abordadas por Winnicott (1971) en esta reflexión nos permiten pensar que los elementos informes que interesan al poeta primitivo que el analista encuentra de vez en cuando en su trabajo no se limitan a la infancia, sino que pueden permitirnos trabajar con las trazas informes de lo traumático, de todo aquello que no ha podido inscribirse psíquicamente. Si la única posibilidad para un analista de traer al espacio de la sesión lo traumático es accediendo a una forma de inscripción del trauma, la situación de contingencia que representa el juego constituye una forma de trabajar con estos contenidos informes. El juego se introduce así en el espacio de la sesión como un paradigma de actualización, en el cuerpo y de manera repetitiva y controlable, de lo informe-traumático.

Podemos suponer entonces que la aproximación al trauma, en psicoanálisis, exige un trabajo respecto de lo actual antes de intentar una búsqueda histórica. La construcción de un relato sería una anticipación inadecuada que no permitiría reactualizar de manera útil los elementos todavía informes del trauma. El analista, en este tipo de situaciones, requiere un cierto tiempo de reconocimiento, a un nivel puramente transferencial, de los bordes de la cicatriz caótica y puramente sensorial asociada a la experiencia traumática. Estos bordes se manifiestan en

el surgimiento de defensas arcaicas, detenciones abruptas en el relato y en la memoria. Este reconocimiento requiere, por lo demás, una contextualización y una traducción por parte del analista. Es a este respecto que podemos afirmar que el punto de partida de trabajo se apoya sobre el lugar político y social que ocupa el psicoanálisis, no como una elección política o social, sino como un reconocimiento de la dimensión política y social en la que se inscribe la historia subjetiva.

Nos referíamos hace un momento a lo que federa de manera informe la construcción del fantasma. Es en este punto que toma sentido la particularidad de esta noción respecto de lo traumático. Recordemos al respecto que Freud (1901) siempre se refirió a la fantasía en su capacidad de generar imágenes, y que la noción de fantasma es introducida por los traductores franceses de la palabra *fantasie* en un intento de apertura hacia los otros sentidos en los que se escucha en su lengua original <sup>4</sup>, y que tienen que ver con una imagen icónica compleja que no puede ser limitada al puro registro imaginario en el que la escuchamos habitualmente. Se trata, en efecto, de imágenes icónicas que deben ser leídas como jeroglíficos y que corresponde a aquellas que encontramos en el sueño, en la escena primordial o en el recuerdo encubridor. Este tipo de imagen es la materia prima con la que trabajan el artista y el poeta y es el elemento constitutivo de lo que Winnicott (1971) llama jugar. En efecto, en el contexto del análisis, se trata de la posibilidad de apoyarse sobre las figuras evocadas en la sesión o incluso en los elementos disponibles en la pieza, como efecto de un encuentro contingente en torno a una experiencia afectiva, un poco como el juego del “cadáver exquisito”, en el que se construye en lo inmediato de los intercambios una forma nueva a partir de pedazos aportados por cada participante.

### Cartografía y memoria

El artista visual William Kentridge propone un trabajo sobre lo informe, el origen de las imágenes y nuestra apropiación individual del objeto a partir de una imagen en dos dimensiones, a partir de la cual ha podido introducir una reflexión histórica en Sud-Africa. Kentridge abre esta problematización, entre fantasma, imagen icónica e historia, a partir del aguafuerte en el que Durero representa un curioso rinoceronte en 1515: el pintor, respondiendo a un encargo, creó aquí una imagen fantástica, de un animal que nunca vio, apoyándose en el relato

de aquellos que sí pudieron verlo. Interrogando la función de *médium* del papel, en dos dimensiones, Kentridge reflexiona sobre la manera en la que el mundo exterior crea un nuevo registro cuando encuentra, en la hoja de papel o en la tela, el mundo representacional del artista, su propio mundo interno. El papel deviene así pantalla, superficie de proyección para una imagen compuesta de elementos dispersos y heterogéneos, que existen en el mundo real solamente de manera desorganizada, discontinua y caótica, sin ninguna relación temporal o de causalidad. Estos elementos organizan sin embargo una figura que aporta algo de la realidad, en este nuevo registro; ante la muerte del rinoceronte, Durerro debe contentarse de los rasgos que quedan en el recuerdo de quienes lo vieron para producir una imagen fantástica, que tiene algo del rinoceronte pero que no es el rinoceronte sino una creación contingente, de un momento, producto de una serie de encuentros aleatorios: la imagen es una reconstrucción, o mejor aún, una construcción en la que hoy podemos reconocer un rinoceronte, probablemente dotado de una especie de armadura, con cuernos y pelos que hacen de esta representación una composición mítica que no podemos sino llamar el rinoceronte de Durerro. ¿Hasta qué punto se trata de un rinoceronte, y donde comienza a ser otra cosa, una composición, un animal mítico, un fantasma de Durerro?

El trabajo de Kentridge (1974) consiste aquí en la creación de una continuidad narrativa, comprensiva, a partir de los elementos discontinuos del mundo exterior, la necesidad de crear una imagen como ideal (en este caso del renacimiento, y probablemente también para Durerro) efecto de una composición abstracta con una cierta relación a la realidad. La idea misma de la composición a partir de un fragmento informe, de una mancha capaz de evocar una imagen y un relato, se desarrolla en Kentridge sin jamás abandonar la importancia de los espacios blancos o los vacíos que persisten y crean un enigma que nos obliga siempre a ajustar la percepción a partir de una composición. Estos vacíos enigmáticos constituyen así un eje organizador, un vector narrativo de la imagen.

Es justamente en torno a estos blancos que Kentridge (1974) piensa el lugar de la historia y la política en Sud-África: la desaparición, la muerte, el apartheid. Así por ejemplo en *Felix in exile* (1994) nos propone una reflexión sobre aquellos que murieron o fueron abandonados a la muerte durante las manifestaciones populares a través de una serie de recortes y dibujos hechos sobre un periódico y destinados al olvido. Kentridge cuestiona así el valor de la traza gráfica, de la fotografía e incluso del

memorial. Concretamente, interroga el valor de la placa instalada en recuerdo de algo, asociando un número a un lugar, cuando dicho lugar se transforma en atracción turística. La placa, en estas condiciones, traiciona la memoria, ocultando los hechos detrás del nombre, la cifra asociada (de muertos, de desaparecidos...) y el evento devenido espectacular y turístico; se trata de la placa del espectáculo televisivo en el que se indica al público cuando reír y cuando aplaudir. En este desplazamiento del deber de memoria a una placa que nos recuerda lo que sucedió en un lugar dado, no logramos ya mantener presente de manera vívida, realmente inscrita en el paisaje mismo, la traza de los hechos que es necesario marcar, reconocer, recordar. Aceptando que se trata de una tarea imposible, Kentridge nos invita a reflexionar así sobre la paradoja de un recuerdo auténtico cuando este es reducido a unas cuantas indicaciones inscritas sobre una placa con el propósito de recordarnos de manera simple la dificultad que encontramos para efectuar un trabajo permanente de memoria. Kentridge desarrolla en este ejercicio un sistema de marcación capaz de surcar el paisaje, deteniéndose en lugares en los que ninguna huella nos permite reconocer que se trata de lugares en los que los manifestantes fueron matados y enterrados. Estas desapariciones sin huellas exponen la imposibilidad de dar origen a una imagen sobre la que se apoye el relato de lo sucedido... incluso una imagen construida, de algo que nunca existió, permite que la verdad siga siendo dicha.

En *Felix in exile* (1994), Kentridge hace así de los desaparecidos, de los manifestantes caídos, una traza viva inscrita en el suelo, integrada al paisaje en un trabajo que podríamos calificar de anti-metafórico en la medida en que su intención no es crear substituciones, o inventar imágenes simbólicas, sino profundizar sobre la metáfora misma en el ejercicio de surcar y excavar el paisaje. Es este ejercicio lo que hace traza y memoria, que resiste a la desaparición, al borramiento y al olvido.

Este trabajo de memoria nos permite pensar el rol de lo informe en la "construcción" de una huella capaz de constituir el soporte a una narratividad, a la escritura de la historia, en lo que Winnicott (1971) refiere al poeta originario: un real discontinuo y desorganizado, que pertenece al registro de lo fantasmático y que es, en tanto tal, incapaz de hacer memoria, juega con los restos de lo real, con las personas presentes y con la contingencia de manera creativa, abriendo nuevos sentidos en los intercambios actuales que producen estos restos de real. Winnicott (1971) pone evidentemente el acento en el juego, entendido no tanto como la capacidad de ordenar los

restos caóticos de lo real sino en su relación a la creación contingente, el acto poético que le da sentido a la vida.

### Del documental a la creación poética, el trabajo de memoria de Patricio Guzmán

Patricio Guzmán se hizo mundialmente conocido por su trabajo documental en torno al movimiento político y social que llevó a la elección en Chile de Salvador Allende y al golpe de estado con el que se dio inicio a la dictadura de Pinochet. La importancia de la trilogía de Guzmán es innegable, no solamente por el reconocimiento internacional que tuvo en tanto documental político (premiado en París, Leipzig, Bruselas y La Habana) sino por el rol que tiene hasta hoy en la construcción de una memoria de los hechos ocurridos en Chile entre la organización de un poder popular que culminó con la elección de Allende en marzo de 1973, y el golpe de estado del 11 de septiembre del mismo año. Todos los trabajos y documentos que se refieren a este periodo de la historia de Chile citan a Guzmán y muchas de las imágenes del documental permanecen presentes en los chilenos, como las imágenes (icónicas) en torno a las que se organiza una serie de recuerdos traumáticos.

A pesar del importante trabajo de recopilación y de archivo que constituye esta trilogía de más de 3 horas y media de duración, me parece que este documento visual no ha favorecido la organización de un relato subjetivo, la apropiación individual de los hechos violentos vividos en Chile en torno al golpe de estado y la instalación de la dictadura. En efecto, estas imágenes parecen organizar algunos elementos de la realidad en torno a momentos o recuerdos precisos, pero la experiencia traumática individual, que se actualiza a través de fragmentos sensoriales desorganizados de la vivencia dolorosa, permanecen en un estado caótico que no abre, de manera general, hacia una vía nueva de incorporación, de comprensión, de inclusión en una secuencia ordenada e inscrita en la historia oficial.

Podemos constatar el cambio que se ha operado en el trabajo de Guzmán durante estos últimos años, un pasaje desde la voluntad de escritura documental, asociada a la búsqueda de una verdad material y de una relación de causalidad entre varios hechos, y que podríamos asimilar al trabajo de anamnesis y de estudio de caso que efectuamos en la clínica, a un trabajo más bien poético, de valor subjetivo e individual, en los últimos años. Esta transformación me parece especialmente evidente a par-

tir de *Nostalgia de la luz*, de 2010, y parece instalarse de manera estable en las producciones recientes.

En *Nostalgia de la luz*, Guzmán articula una serie de relatos completamente heterogéneos de personas que en el mismo lugar (el desierto de Atacama) pero en registros diferentes, hablan de una exploración del entorno espacial y temporal. Así, un astrónomo habla de la exploración de los movimientos estelares en el tiempo mientras un arquitecto piensa cómo se organizaba la vida en los campos de concentración de detenidos políticos a partir de las huellas dejadas por sus antiguos ocupantes, y algunas mujeres solas exploran la dura y árida tierra desértica con un pincel y una pala con la esperanza de encontrar algún resto capaz de dar algún indicio para la búsqueda de un hijo o de un marido desaparecido durante la dictadura de Pinochet. El entrecruzamiento de estos relatos individuales y subjetivos, cada uno en su jerga específica y sin embargo con un motivo común, se hace metáfora de la muerte, de la vida, de la pérdida, y de la búsqueda de sentido. En esta creación poética, Guzmán no aporta los elementos para una prueba de realidad ni trata de explicar las causas o los efectos de algunos hechos históricos, sino que los presenta en su materialidad para que cada uno pueda ponerlo a trabajar en la organización subjetiva de lo traumático. Como en el trabajo de Kentridge, se trata de surcar, cartografiar una parte del paisaje, un territorio marcado por hechos históricos violentos que han tratado de ser olvidados, en búsqueda de una manera de actualizarlos no en las cifras, que son siempre generales y sintéticas, sino en la memoria viva que constituye la continuidad entre el paisaje y el hecho histórico con la vivencia individual, el gesto de unos cuantos. En lugar de la exigencia moral, el deber ético de varios movimientos de búsqueda individual converge, resultando en una memoria y en un sentido colectivos.

### Conclusión

Winnicott (1971) se refiere a la posibilidad de dar origen a un sentido a partir de una inscripción capaz de surcar y significar poéticamente las huellas informes y hasta ominosas de lo arcaico. Cuando estos elementos informes asociados a lo traumático, que aparecen siempre de manera inesperada y angustiosa, son utilizados como materia prima para el juego, la actualización en la que se hace posible la convergencia de nuevos afectos, nuevas representaciones y nuevos sentidos, opera una transformación creadora de metáforas que inscribe en

un nuevo registro las huellas traumáticas. En esta inscripción, estas huellas se hacen accesibles psíquicamente. En este caso, lo que nos ha interesado es la posibilidad de pensar el efecto creador que tienen algunas imágenes respecto del juego, en su capacidad de inscribir la experiencia traumática en un aquí y ahora, por ejemplo en el tratamiento poético de las imágenes que propone Guzmán en *Nostalgia de la luz*, y que parecen oponerse al valor de enclave que constituyen las imágenes del documental, que instalan puntos de referencia aislados en torno a los cuales siguen gravitando una serie de huellas traumáticas arcaicas e inquietantes que no permiten avanzar en la elaboración del trauma. En el trabajo reciente de Guzmán,

la presentación ordenada y lógica de algunos elementos objetivos de la historia es reemplazada por el juego de superposiciones de varios relatos diferentes que se abren hacia un nuevo aspecto, una nueva dimensión posible. Esta dimensión poética es así la que establece las condiciones de repetición que dan lugar a nuevos cruces de sentido, nuevos encuentros en la actualidad, y una re-significación de lo que ha sido instalado de manera dolorosa y traumática, un cuerpo extraño al interior del sujeto. Así, el proceso de maduración y de transformación de la obra cinematográfica de Guzmán, entre verdad histórica y verdad mítica, nos parece en relación con el tiempo de maduración de lo traumático.

---

#### Referencias

- Freud, S. *Cartas a Wilhelm Fliess (1887-1904)*. Buenos Aires, Amorrortu, 1986.
- Freud, S. (1901). *L'interprétation du rêve*[La interpretación de los sueños] (J-P Lefebvre traductor). Paris, Seuil, 2010.
- Freud, S. (1910). "Un recuerdo infantil de Leonardo de Vinci". En: *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, cuarta edición, 1981.
- Freud, S. (1919). "Pegan a un niño". Contribución al conocimiento de la génesis de las perversiones sexuales. En *Obras Completas*. Madrid: Biblioteca Nueva, cuarta edición, 1981.
- Freud, S. (1920). "Más allá del principio del placer". En: *Obras Completas, tomo 18 (1920-1922)*. Buenos Aires, Amorrortu, 1976.
- Heiduschka, V. (productor) y Haneke, M. (director). (2005). *Caché* [cinta cinematográfica]. Austria, Francia, Alemania e Italia: Artificial Eye; Sony Pictures Classics.
- Humphreys, D. (2018). "Figurabilidad filmica: el estatuto pictográfico del cine". *Ética y cine*, vol. 8 (2), Buenos Aires.
- Kentridge, W. (1994). *Six drawing lessons*. Harvard, University Press.
- Kentridge, W. (productor y director). (1994). *Felix in Exile* [cinta cinematográfica]. Sudáfrica.
- Kristeva, J. (1980). *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris: Seuil.
- Mendelsohn, D. (2006). *The Lost : A Search for Six of Six Million*. New-York: Harper Collins Libri.
- Milkaeloff, H. (curador). *Catálogo de la exposición Chili, l'envers du décor*/Fondation Louis Vuitton. Paris, Studio Graphique L. Vuitton, 2010.
- Sachse, R. (productor) y Guzman, P. (director). (2010). *Nostalgia de la luz* [cinta cinematográfica]. Chile, Francia, Alemania: Pyramide.
- Winnicott (1971). *Realidad y Juego*. Barcelona, Gedisa, 1993.

---

<sup>1</sup> En «*Cara metade*» (*Chili, l'envers du décor*/Fondation Louis Vuitton, Paris, 2010), Mario e Ivan Navarro exponen las técnicas de represión y las políticas de representación colectiva a partir de la formación e información transferida a las juntas militares de América del Sur por parte de divisiones de la inteligencia militar francesa durante los años 70, en especial las técnicas de tortura y represión desarrolladas durante la guerra de Argelia en los años 50.

<sup>2</sup> La expresión *eines geheimen Motifs*, que organiza toda la construcción freudiana del fantasma, se encuentra en una nota al pie de página del artículo sobre el recuerdo infantil de Leonardo da Vinci. Cf. Freud, S. (1910). « Un recuerdo infantil de Leonardo de Vinci ». En: *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, cuarta edición, 1981, p.1589.

<sup>3</sup> Es necesario precisar aquí la utilización de la palabra *Dichtung* en Freud. Aunque su traducción literal es la poesía, no puede ser disociada de una dimensión de acto o de actualización de la palabra.

<sup>4</sup> Al respecto, ver la nota magistral sobre la cuestión de la traducción y del origen del concepto que desarrolla Jean-Pierre Lefebvre en la introducción a su traducción al francés de *Traumdeutung*. Cf. *L'interprétation du rêve*, Paris, Seuil, 2010.



# Trilogía de Dolan: ¿dos o tres?

Xavier Dolan | *Maté a mi madre* | 2009 | *Amores imaginarios* | 2010 | *Laurence de todos modos* | 2012

Nicolas Rabain\*

Aix Marseille Université

Recepción: 15 de diciembre de 2019; aceptación: 2 de febrero de 2020

## Resumen

A partir de las tres primeras películas dirigidas por Xavier Dolan – *Yo maté a mi madre* (2009), *Los amores imaginarios* (2010) y *Laurence anyway* (2012) –, abordaremos el resurgimiento de los fantasmas matricidas en la pubertad. Si el asesinato del padre constituye uno de los pilares del psicoanálisis, el matricidio remite tanto a fantasmas edípicos como arcaicos. ¿Cómo lograr desprender las investiduras del objeto primario y destinarlas a objetos de sustitución en la adolescencia? ¿Sobre quién sostenerse para alejar a una madre de mil caras: dedicada, paraexcitante, primer espejo del ser, amorosa y amada; pero también seductora, intrusiva, abusiva y traicionera, que puede, alternativamente, invadir y abandonar... En Dolan, el odio de la madre es crudo, masivo e incontrolable. Proviene del exceso de lo sexual infantil que viene a obstaculizar el trabajo de la represión. De hecho, no permite ninguna separación y hace de la progenitora una divinidad sobrehumana, todo-poderosa, aterradora, al resistir a la agresividad de su hijo con tanta tenacidad y éxito.

Si la trilogía de Dolan bordea toda lógica binaria hetero-normativa –al poner en escena recorridos subjetivos singulares lejos de todo estereotipo–, subsiste de todas formas un punto ciego: la transformación progresiva de los lazos a la *imago* materna. Odiar a la madre va de la mano con la imposibilidad de abandonarla. El precio: una lucha desenfadada contra la angustia, la amenaza depresiva e incluso el derrumbe melancólico. Es el hijo, su madre y nadie más. Con esta coyuntura, ¿cómo podría tener lugar la guerra de *Tres*?

**Palabras clave:** Complejo de Edipo | Intergeneracional | Matricidio | Transidentidad

*Dolan's trilogy: two or three?*

## Abstract

Based on the first three movies directed by Xavier Dolan – *I Killed My Mother* (2009), *Heartbeats* (2010), and *Laurence anyway* (2012) – we will look at the resurgence of matricidal fantasies during puberty. If the killing of the father is one of the cornerstones of psychoanalysis, that of the mother refers to oedipal and archaic fantasies. How can we succeed in disinvesting the primary object in favour of substitutes during adolescence? On whom can we rely to keep at arm's length a mother with a thousand faces: devoted, protective, first mirror of the self, loving and beloved; but also seductive, intrusive, abusive and treacherous, who, in turn, invades and abandons? In Dolan's work, the hatred of the mother is raw, massive and irrepressible. It stems from the child's excessive sexuality, which thwarts the primal repression. Indeed, separation is not allowed in such context that makes the mother a superhuman, omnipotent, frightening deity who resists with tenacity and success to the son's aggressivity.

If Dolan's trilogy bypasses the hetero-normative binary logic - by staging singular subjective journeys far from any stereotype -, a blind spot nevertheless remains: the progressive reshaping of the links to the maternal *imago*. Hating one's mother goes hand in hand with the impossibility of leaving her. The price to pay: a frantic struggle against anxiety, the threat of depression, or even collapse. It's the son, his mother and nobody else. In such a configuration, how could any triangulation take place?

**Keywords:** Intergenerational | Transidentity | Matricide | Oedipus complex

Tomando como punto de partida *Matricidio*, nombre que Xavier Dolan quería dar al primer largometraje que realizó cuando tenía dieciséis años, pensábamos escribir fundamentalmente sobre la madre. No será así. Frente a su obra, como ocurre con la obra de Winnicott, los comentarios más frecuentes –y los más superficiales– convergen muy a menudo en una misma conclusión, de las más simplistas: “¡Se olvidó del padre!”. No tomaremos

esos caminos. Este trabajo tratará tanto sobre la madre como sobre el padre, omnipresente en el vacío. Intentaremos mostrar hasta qué punto la obra cinematográfica del joven director quebequense puede aprehenderse también como un llamado vehemente dirigido a un padre que se aleja, a un padre que puede llegar a desaparecer completa y definitivamente, aunque esté todavía al alcance de la mano. ¿Cómo puede un hijo llamar la

\* nrabain@hotmail.com

atención de su progenitor? ¿Cómo puede hacerse notar? ¿Cómo puede diferenciarse de la madre, de quien no se ha separado lo suficiente pero, aún peor, al campo de quien fue relegado demasiado rápidamente? Intentaremos mostrar la complejidad de la relación con un padre que se idealiza y evita a la vez, por el gran temor que se le tiene.

Sin embargo, antes de considerar las relaciones con la imago paterna, abordemos primero las representaciones maternas tal y como aparecen en el comienzo de la obra de Xavier Dolan. Claramente, todo en ella lo exaspera: le desagrada su manera ruidosa de comer, así como le repugna la comida que le queda en la comisura de los labios. Y no está equivocado. El propio espectador se ve atravesado por esa misma aversión gracias a un encuadre ajustado y centrado en una boca manchada con restos de queso. De este modo, nos vemos transportados a nuestra propia adolescencia y a los horribles silencios rotos por la deglución obscena de nuestros padres de entonces, alrededor de la mesa del comedor. Pero ¿por qué diablos semejante ruido? ¿Tendremos algo que ver con esa horda de primitivos que hablan con la boca llena y que muestran con tanta indecencia el contenido de su cavidad bucal, llena y atestada de dientes que saltan a la vista mientras trituran ruidosamente alimentos irreconocibles, sucios, antes de que el bolo alimenticio se adentre en el esófago en dirección al recto? ¡Inmunda abyección!

Esa escena inaugural del primer largometraje de Xavier Dolan, *Yo maté a mi madre* (2009), instala el decorado de modo categórico. Muy lejos de una *captatio benevolentiae*, vemos en él una propuesta identificatoria diacrónica, ya que el joven director interpela de entrada a los adolescentes que supimos ser. Dentro de ese período –memorable para cada uno de nosotros, pero relativamente poco accesible debido a la represión secundaria–, Dolan agrega una situación específica: el insostenible espacio cerrado sin salida en el que se encuentra un hijo solo con su madre. Ambos viven en un departamento oscuro, confinado, cubierto de telas dudosas y rodeado de pieles de animales. En resumen, el reino del *kitsch* y del mal gusto. Detrás de las pantallas de tela de leopardo, ¿es posible que en la madre de Hubert duerma una tigresa? Al estar divorciada y, a priori, no tener amante, está enteramente disponible para su hijo único. Una “vieja arpía”, en cierto modo, que todos los días lo lleva al liceo y deja que le grite: “¡Te odio!”. Él le repite sin cesar: “¡Me das asco! ¡Estás totalmente ‘Alzheimer’!”. Por un lado, un imbécil, por otro, una mujer desmesuradamente resignada, ese es el cliché instantáneo que esboza el punto de

partida de la obra de Xavier Dolan y que será nuestro tema del día.

A partir de sus tres primeras películas –*Yo maté a mi madre* (2009), *Los amores imaginarios* (2010) y *Laurence Anyways* (2012)–, intentamos detectar los diferentes obstáculos que encuentran los protagonistas a la hora de reestructurar sus relaciones con sus imagos parentales: aparecen la adolescencia y el ineludible resurgimiento de los fantasmas edípicos –por lo tanto, parricidas e incestuosos–. Si el asesinato del padre constituye una de las piedras angulares del psicoanálisis, el matricidio, por su parte, tiene la particularidad de remitir tanto a fantasmas edípicos como al registro arcaico. Tomando en cuenta esos dos ejes, ¿en qué consiste, entonces, la desinversión [*désinvestissement*] del objeto primario a favor de objetos de sustitución en la adolescencia? Asimismo, cuando el padre brilla por su ausencia en la realidad externa, y resulta poco accesible en la realidad interna, ¿en qué instancia apoyarse para poner distancia ante una madre de mil caras: primer espejo del ser, dedicada, amorosa y amada, pero también seductora, intrusiva, abusiva, hiperejecitante y a veces traidora, que puede, alternativamente, invadir y abandonar?

Si la relación con el padre es inconsistente, el lazo con la madre es insostenible, cualesquiera sean sus diferentes representaciones.

### **La madre, la hija y la esposa: un tríptico que no se sostiene**

A través del protagonista de *Yo maté a mi madre*, Dolan intenta terminar con el objeto materno, pero la tenacidad y la constancia con las que busca dañarlo solo dan cuenta de la intensidad del amor que tiene por él y que intenta a toda costa contrainvestir [*contre-investir*].

En *Los amores imaginarios*, se opera una tentativa de triangulación: Marie y Francis, amigos fusionales, se enamoran ambos del mismo efebo, Nicolas, un joven Narciso que remite al Querubín de las *Nozze di Figaro*, o incluso al visitante interpretado por Terence Stamp en *Teorema* (1968) de Pasolini; en suma, un ser ante cuyos encantos cualquiera sucumbiría. En esta segunda película, a los dos amigos, inseparables, cómplices y solidarios, les fascina el mismo personaje de sonrisa tan angelical como enigmática. De este modo, comparten un objeto común, a falta de desearse el uno al otro. Resultado: ni Marie ni Francis captan la atención de Nicolas, puesto que los dos acólitos parecen constituir las dos



caras de una misma moneda. Nunca Marie sin Francis; nunca Francis sin Marie. Así, Nicolas se dirige sistemáticamente a ambos a la vez antes de rechazarlos en el mismo momento, tras una cachetada que Marie le da a Francis. Ese agravio marca el fin del trío, si es que hubo trío; ya que, en el fondo, nada logrará escindir la formidable diada. Esto nos hace pensar en el discurso sobre el amor de Aristófanes en *El Banquete* de Platón, y más precisamente en el mito del andrógino que pone en escena entidades esféricas, impertinentes de perfección. La mayoría de las veces, están constituidas de una parte femenina armoniosamente complementaria a una parte masculina. Solo la intervención de Zeus habría logrado desunirlas y generar el deseo ardiente e imperioso que cada mitad experimenta hacia su otra mitad perdida. Ahora bien, en Dolan, la separación no existe, al menos no la suficiente.

De este modo, en esas dos primeras películas, un chico y una mujer soltera son abandonados al mismo tiempo por un hombre que ya no está allí: el padre en *Yo maté a mi madre*; el chico presumido de *Los amores imaginarios*, que terminará escapándose ocho meses a Asia. Cuando vuelve del viaje, este se topará con Francis y Marie, que lo rechazarán con firmeza, solidarios e impasibles. ¡Exit, Adonis rubio! Don Juan está muerto, ¡que viva Don Juan! Lo que da lugar a un nuevo seductor, morocho esta vez, interpretado por Louis Garrel. Incluso antes de que haya podido iniciarse un proceso cualquiera de desidealización, el ciclo puede volver a comenzar: “Recordar [tal vez], repetir [seguramente,] [pero sin] reelaborar” (Freud, 1914).

Dos años más tarde aparece *Laurence Anyways*, que plantea el siguiente enigma: un hombre que sigue amando y deseando a su mujer cambia de género progresivamente. Una vez más, el hombre heterosexual se volatiliza para transformarse aquí en mujer transgénero homosexual: Xavier Dolan, desde 2012, concientiza a su público sobre la identidad de género, y, más particularmente, sobre cuestiones transidentitarias: se puede nacer hombre y desear a las mujeres, y luego querer convertirse en una mujer que desea, también ella, a las mujeres. Dicho de otro modo, los hombres que usan medias de nylon no son necesariamente homosexuales, a diferencia de lo que la gran mayoría presume erróneamente.

Así, entre los numerosos hilos conductores de la trilogía de Dolan, señalamos el “declive” o la “desaparición” aparente –es decir, el “*Untergang*”– no del complejo de Edipo sino del hombre heterosexual. “*Der Untergang*” implica, primero, volar en pedazos, luego resurgir con otra forma: un padre que abandona a su esposa y su hijo

en *Yo maté a mi madre*; un seductor que deja de interesarse en un chico y una chica tras haberlos cautivado, o más bien hechizado, en *Los amores imaginarios*; luego, un marido amante que se convierte progresivamente en una esposa extenuada en *Laurence Anyways*. Entonces, en la obra de Dolan, la pregunta no es “¿qué quieren las mujeres?”, sino “¿qué quiere el padre?”. ¿Por qué huye cobardemente? ¿Por qué capitula tan rápido? ¿Cómo volver a encontrarlo y, sobre todo, cómo retener su atención? ¿Cómo construir con él un lazo satisfactorio? ¿Cómo asegurarse de su fiabilidad? ¿Cómo saber si no terminará cansándose de su vida familiar y navegando hacia nuevos horizontes? Para sobrevivir a esa discontinuidad y encontrar en la imago paterna un apoyo en vez de un lugar vacante, volvamos a lo que Winnicott (1971) evoca al final de su obra: el “choque de las armas” (p. 200) ineludible.

### La confrontación entre las generaciones

Algunos críticos de cine consideran a Dolan como un imbécil o un niño mimado. Para nosotros, es más bien un carenciado de lo paterno, ya que fue abandonado por los hombres de la generación que precede a la suya. El cineasta erra por los caminos áridos de la búsqueda de un padre no solo amoroso y narcisísticamente valorizador, sino también de un rival edípico al cual enfrentarse, lo que nos lleva a pensar en *La confrontación generacional* (2018), el único libro de Luis Kancyper traducido al francés. El título de la obra promete destacar la noción de confrontación intergeneracional que el autor erige como operador y condición indispensable para el proceso de subjetivación. En ese libro, Kancyper diferencia tres situaciones:

- Primera configuración, y es el único caso favorable: la confrontación intergeneracional da lugar a un desapego progresivo entre los adolescentes y sus padres. La dinámica edípica orquesta mayoritariamente los conflictos psíquicos subyacentes. Se trata de una *confrontación* llamada *trófica* en la medida en que favorece el proceso de subjetivación. En Dolan, no encontramos nada de esto.
- Segundo caso posible: la confrontación entre las dos generaciones no contribuye a una mayor autonomía de una en relación con la otra. En este caso, la preponderancia de los lazos de naturaleza narcisista da origen a una *confrontación* de naturaleza *mortífera*. Esto nos remite a los conflic-

tos entre Hubert y su madre en la primera parte de la trilogía: los alaridos incesantes, sin ningún reordenamiento de su relación.

- Tercera y última situación: la *ausencia de confrontación*. En este último caso, los adolescentes y sus padres huyen de los conflictos, eteramente evitados. En esta situación podemos ubicar a Dolan y su padre.

Kancyper agrega que algunos padres no facilitan la aparición de sentimientos hostiles, por diferentes razones que no desarrollaremos aquí. Al impedir el nacimiento de una oposición en sus hijos, esos adultos perjudican al mismo tiempo la dialéctica intergeneracional necesaria para el proceso de separación. Esa negación del odio y de la ambivalencia remite a los dos tipos de educación patógena que identificó Freud (1930): la severidad excesiva y el laxismo. Aunque sean opuestos, en ambos casos el yo no se diferencia lo suficiente de los objetos parentales: “El padre ‘desmedidamente blando e indulgente’ ocasionará en el niño la formación de un superyó hipersevero, porque ese niño, bajo la impresión del amor que recibe, no tiene otra salida para su agresión que volverla hacia adentro” (p. 318). Ese superyó feroz es recurrente en Dolan y sus protagonistas, que son sus fervientes herederos: siempre listos para autocastigarse, para trabajar con ahínco temiendo no estar nunca a la altura, sean cuales sean los éxitos que puede reflejar la realidad externa. Xavier Dolan, con treinta años, tendrá pronto ocho películas premiadas; cientos de miles de fans de todos los bandos, de todos los horizontes, que no bastan en absoluto para calmar su sed de reconocimiento.

Junto a esa tendencia a volcar su propia agresividad hacia sí mismo, observamos una diferenciación insuficiente entre el yo y el objeto, y una problemática edípica con dificultad para elaborarse, si no es en estado embrionario. Según la perspectiva kleiniana, podríamos sostener que la mayor parte del tiempo estamos por fuera de la posición depresiva. La mayor parte del tiempo, el objeto está dividido: en *Yo maté a mi madre*, el pecho bueno se materializa en una docente de literatura que alimenta a Hubert con citas de textos románticos y poesía. Ella también fue abandonada por su padre diez años antes y vive sola (la actriz es Suzanne Clément). El objeto malo, por su parte, está encarnado por la madre real que Hubert decreta casi tan loca como su abuela materna: “Hace diez años que no estás con un tipo porque sos igual a tu madre, ¡no sos más que una loca!”. En *Laurence An-*

*yways*, la abuela materna también sigue un tratamiento psiquiátrico. En Dolan, la locura parece transmitirse de madres a hijas.

Sin embargo, el objeto materno no siempre está dividido ni genera siempre angustias de persecución. Una noche en la que se drogó, Hubert entra en la habitación de su madre. La despierta para soltarle un discurso frenético e incoherente del que solo podemos retener una información: ¡ama a su madre más que a nada! Una escena de a dos, como siempre o casi; la presencia de un tercero es rara, con excepción de las grandes fiestas en las que se excita al espectador con la música que no deja de generar una exaltación sensorial fuera de lo común. El erotismo de los cuerpos que festejan está en el centro de la pantalla, reforzado por un trabajo cromático. Un calibrado que vuelve a los colores primarios sirve como vector de sensaciones: el rojo, el azul, el amarillo, pero también el verde, están al servicio de los amores plurales en los que los cuerpos se besan con gran pudor. No hay escenas sexuales tórridas en Dolan. La intensidad está en todos lados y suele ser masiva, pero siempre se mantiene fuera de las escenas de amor sensual en las que, una vez en la cama, los personajes parecen más bien atrapados por el hastío, cuando no presos de angustias existenciales.

Así, las escenas con más de dos personajes son casi inexistentes, o se acaban con bastante rapidez. En definitiva, “siempre hay dos sin tres”.

### “Siempre hay dos sin tres”

En *Yo maté a mi madre*, a Hubert se lo filma sentado a la mesa con su madre de forma inhabitual y audaz: el marco insiste en el vacío. Mientras que los dos están alrededor de una mesa y ocupan todo el espacio, un lugar vacante se ubica en el medio del salón. El encuadre le da una importancia mayor en tanto apertura hacia el exterior, *just in case...*

Si tres personas cohabitan en un mismo espacio, nunca se las filma juntas. Sucede lo mismo con la circulación de la palabra. Cuando a Hubert lo atrapan sus padres, separados pero excepcionalmente reunidos para enviarlo a un internado, el malestar es paroxístico. Se enfurece: “¿De dónde saliste? ¿Trabajás, reaparecés y ahora te hacés cargo de tu deber de padre y me arruinás la vida? ¡Fuck you!”. Todo sucede como si lo que hubiera podido tomar la función de tercera instancia solo interviniera sistemáticamente con intermitencia y como si toda

perspectiva de cambio perenne se viniera abajo inevitablemente.

Otro malestar que generan las situaciones de a tres: en la casa del novio de Hubert, la madre, bastante inmadura, mantiene con su hijo un lazo excepcional, de naturaleza casi fraternal. Ninguna confrontación intergeneracional es posible en una configuración como esa. Hubert se mantiene al margen, incómodo frente a una imago materna de nuevo peligrosa por ser complaciente y particularmente seductora con su propio hijo.

En *Laurence Anyways*, la madre, interpretada por Nathalie Baye, primero está dedicada por completo a su marido postrado y parapléjico; ese cuadro siniestro se completa con un síndrome frontal resultado de un ACV. Al principio, la madre rechaza la transidentidad de su hijo hasta que la situación da un vuelco. Totalmente fuera de sí, un día destroza la pantalla del televisor de su marido, como un Moisés que rompe las Tablas de la Ley. Se trata de un nuevo inicio en el que abandonará a su marido en beneficio de su hijo: “No sentía que fueras mi hijo, pero ahora siento que sos mi hija”. Del marido ya no se hablará más.

En cuanto a Laurence, lo vemos ya sea en compañía de su madre, ya sea con su esposa, Fred. Señalemos al paso el uso de nombres epicenos en la película, debido a la disforia de género: Laurence y Fred. Asimismo, Fred nunca se cruzará con la madre de Laurence. Todo sucede en dúo, en duelo, en diada. Cada amor se convierte en totalitario y sofocante de un modo inevitable. Es cuestión de tiempo. ¿Significa eso que no hay ninguna reestructuración identificatoria en curso y que las imagos parentales se mantienen fijas?

### Reestructuraciones imagoicas e identificatorias

Las psicoterapias analíticas de adolescentes y la mayoría de las películas de Xavier Dolan constituyen dos lugares específicos de un mismo proyecto: la desinversión de los objetos parentales a favor de objetos de sustitución, con miras a una salida exogámica. ¿Cómo se reestructuran los lazos con los objetos parentales en la pubertad, es decir, en un momento en el que lo infantil vuelve a aparecer? ¿En qué medida la reinversión [*réinvestissement*] de ese infantil conduce a reactivar el proceso de subjetivación en algunos casos y a dificultarlo en otros?

Traigamos a colación “la novela familiar de los neuróticos” (Freud, 1909). Del mismo modo que, en sus fan-

tasmas, el niño reemplaza a sus propios padres por progenitores “de una posición social más elevada” (p. 218), el adolescente suele estar dispuesto a desinvertir a sus padres reales a favor de figuras identificatorias percibidas como más nobles, como la profesora de francés en *Yo maté a mi madre*, quien se fascina a su vez por la madurez de su alumno. Más allá de la complicidad intelectual, comparten un drama común: la huida del padre frente a sus responsabilidades, pero también su aparente indiferencia y su capacidad para sobrevivir, a priori sin ningún problema, al distanciamiento con respecto a sus hijos. Con él, las interacciones se agotaron; Hubert y su profesora se encariñan, como dos compañeros de desgracias. ¿Acaso esta última no encarna, por varios motivos, la buena madre, dulce, cariñosa y que debe ser consolada? En ese sentido, ella también forma parte de Hubert... En definitiva, siempre volvemos al mismo punto: en Dolan, el otro nunca es por completo un objeto externo, sino más bien una parte de sí, buena o mala según el caso, que se puede amar u odiar.

¿*Odiar antes de desinvertir*? Desde el punto de vista económico, la desinversión es uno de los principales mecanismos ligados a la operación de represión que implica “un juego complejo de desinversiones, reinversiones y contrainversiones” (Laplanche, Pontalis, 1967, p. 396). Si el movimiento exogámico implica cierto número de operaciones como la desinversión parcial de los objetos parentales, y también su desidealización, el odio mantiene desde luego un lugar central en el proceso del proyecto. Ahora bien, en Dolan el odio parece “circunscribir su objeto y aferrarse a él más que a nada” (André, Bernateau, 2004). En ese caso, ¿el odio no desvía de la desinversión? En otros términos, ¿cómo puede el odio constituir un incentivo para la separación si provoca una reinversión del objeto con tanto fervor?

Freud (1988) recuerda que “el odio es, como relación con el objeto, más antiguo que el amor” (p. 186). Desde una perspectiva preedípica, el odio se ve entonces “reforzado por la regresión del amar a la etapa sádica previa, de suerte que el odiar cobra un carácter erótico y se garantiza la continuidad de un vínculo de amor” (p. 186). Freud asocia el odio al refuerzo de la frontera entre el yo y el mundo exterior: “Lo exterior, el objeto, lo odiado, habrían sido idénticos al principio. Y si más tarde el objeto se revela como fuente de placer, entonces es amado, pero también incorporado al yo, de suerte que para el yo-placer purificado el objeto coincide nuevamente con lo ajeno y lo odiado” (p. 183). En este punto, Winnicott (1975) afirma que “la destruc-

ción desempeña su papel al fabricar la realidad, al ubicar al objeto por fuera de sí” (p. 126). Si odiar a la madre da cuenta de la necesidad de diferenciarse, de separarse de ella, nada garantiza, en cambio, que la empresa tendrá éxito.

En la adolescencia, como sostiene Winnicott (1971), la ejecución simbólica de la madre está sustentada por un fantasma de asesinato allí donde, durante la infancia, se trataba de un fantasma de muerte. Esto nos lleva a volver a analizar la noción de matricidio a la luz de las películas de Dolan.

### El matricidio en Dolan

El matricidio es una empresa doble, necesariamente: implica el asesinato de la madre arcaica y el de la madre edípica. En este sentido, la obra de Dolan se abre con los labios de la madre. Permanecer indiferente ante la boca de su progenitora le es totalmente imposible. Todo ocurre como si la imagen del pecho malo se hubiera hallado en fantasmas evocadores de voracidad o de miedo a la voracidad. En este sentido, el primer plano centrado en la boca de la madre remite a la imagen que el bebé tiene de su madre cuando esta lo tiene en brazos. Winnicott sostenía que el bebé se ve en la mirada de la madre, pero ¿qué ve cuando contempla su boca, que por si fuera poco está masticando? Melanie Klein (1966) afirmó que “el pecho malo va a devorar al niño con una voracidad igual a la de los deseos de este” (p. 197). La relación del bebé con el pecho bueno se opone a esas angustias de devoración. A esas angustias de devoración y de engullimiento se suman las angustias de persecución propias de la posición esquizoparanoide. Por su parte, la posición depresiva se mantiene en estado de esbozo, como demuestran las tentativas de reparación transitoria de Hubert: ordenar de punta a punta el departamento cuando su madre está ausente, como un ama de casa perfecta. No bien regresa la madre, las peleas no tardan en reaparecer con más fuerza.

En el plano edípico, Green (1992) sostiene que, en la pubertad, “la sexualidad infantil, cuya accesión al Edipo fue el término provisorio, apunta a una nueva realización del Edipo una vez que este se disolvió” (p. 232). El resurgimiento de los anhelos edípicos reviste un valor paradigmático en la adolescencia. La madre que debe eliminarse también es la madre edípica en la perspectiva del Edipo llamado “negativo” o “invertido”, es decir, el obstáculo para obtener el amor del padre. Pero en

Dolan ninguna triangulación se sostiene. Respecto de este punto, a algunos les ha parecido adecuado evocar el concepto greeniano de “bi-triangulación”, que opone una imago materna aterradora con una imago paterna preservada e idealizada, es decir, exenta de toda crítica, lo que no va para nada en nuestro sentido, ya que para nosotros el padre solo está preservado de críticas en apariencia. En este tipo de relación de objeto, Green (1990) sostiene que:

creemos que nos enfrentamos a una relación triangular que conlleva una distinción entre las dos figuras parentales, la madre y el padre, pero en lugar de sentimientos ambivalentes, positivos y negativos a la vez con respecto a cada uno de los padres, hay una división entre el bueno y el malo, el perseguidor y el idealizado, un padre totalmente maléfico y otro totalmente benéfico. El buen padre es ineficaz frente al malo, su debilidad e idealización excesivas no son de ninguna ayuda para enfrentar la ‘maldad’ omnipotente del otro. Todo ocurre como si la relación de objeto, conectada con las pulsiones, estuviera tan cruelmente colmada de destructividad que la única manera de combatirla fuera edificar una relación de objeto narcisista idealizada que se revela necesariamente deficiente. (p.159)

### Conclusiones

En cualquiera de las partes de esta trilogía de Dolan, estamos muy lejos del número tres. Y, como señaló Winnicott (1958), “1+1 es 1”. En *Yo maté a mi madre*, son la madre y el hijo; el padre está fuera del juego y solo aparecerá una vez en medio de la violencia. En *Los amores imaginarios*, se trata de la relación gemelar entre un chico y una chica que comparten un fantasma desmesurado con respecto a un desconocido. En *Laurence Anyways*, es el “Macho a Hembra” y su esposa que lo acompaña en su recorrido de transición. En cada una de las tres películas, el hombre heterosexual no manifiesta ningún interés particular por los protagonistas. Sucede lo mismo con las películas posteriores. En *Mommy*, se trata nuevamente de una madre y un hijo que no deja que nadie se acerque a ella. En *The death and life of John F. Donovan*, encontramos nuevamente una pareja madre/hijo. La madre nunca mira a los hombres; dicho de otro modo, permanece como una Virgen María a la que solo su hijo puede acceder.

Aunque el odio a la madre es crudo, masivo e irreprimible, originado en la desmesura de lo sexual infantil que

vino a frustrar el trabajo de la represión, no permite de hecho ninguna separación. Hace de la progenitora una divinidad sobrehumana, todopoderosa, temible por resistir con tanta tenacidad la agresividad de su hijo: “No puedo vivir más con vos... ¡me arruinás la vida! Solo quiero escaparme; escaparme a un desierto; cavar un pozo en la duna, sin aire, sin agua, sin nada; ¡pero al menos, me habré librado de vos!”, asegura Hubert. Pero entonces, ¿cómo puede ser que el adolescente no se vaya a vivir a la casa de su novio, que se lo propuso en varias ocasiones? Hubert prefiere quedarse bajo el techo de un objeto parental odiado del que, sin embargo, no logra alejarse: ingrato ante quien lo crió y, paradójicamente, incapaz de liberarse; dividido entre la sed de libertad y una necesidad incomprensible de regresar a quien dice detestar. Odiar a la madre va de la mano con la imposibilidad de dejarla. El precio: una lucha desenfrenada contra la angustia, la amenaza depresiva, incluso el derrumbe melancólico. Es el hijo, su madre y nadie más. Todo ocurre como si no pudiera haber guerra “de tres”.<sup>1</sup>

En el final de este breve recorrido de la trilogía de Dolan, podemos afirmar que nos quedamos en el número “dos”: el otro es más un alter ego que un objeto claramente diferenciado. Sus fronteras se confunden

con las del yo. En cuanto a aquel que debería oficiarse de tercero, está sistemáticamente ausente, dimisionario, escurridizo, desinvertido de sus funciones familiares. Su deseo se vuelca fuera, lejos de los protagonistas, lejos de la díada. En definitiva, el tercero no apareció y el director intenta contra viento y marea ser reconocido, investido, amado por una entidad que vendría a separarlo de su madre. Tenemos a nuestra disposición una filmografía constituida de una prodigiosa serie de variaciones alrededor de un mismo tema, crístico por excelencia. En *El evangelio según San Mateo*, se cuenta: “Cerca de la hora novena, Jesús clamó a gran voz, diciendo: Elí, Elí, ¿lama sabactani? Esto es: Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has desamparado?”.<sup>2</sup> Esas son las últimas palabras de Cristo, dirigidas al Padre, antes de exhalar el último suspiro. Ese es también el punto de partida de la obra de Xavier Dolan que, como tantas otras chicas y chicos de su generación, busca desesperadamente un padre que lo ame y lo invista, y que venga a rescatarlo de un lazo desmesuradamente erotizado con la madre: “Padre, ¿por qué me abandonaste? ¿Qué fuiste a buscar lejos de mí y de mi madre, tu esposa? ¿No te bastábamos, no te interesábamos? ¿Encontraste algo mejor que nosotros?”. En definitiva: “Papá, ¿por qué nos abandonaste, a mamá y a mí?”.

Traducción: Salomé Landivar

## Referencias

- André, J.; Bernateau, I. (2014). Argument. En *Les territoires de la haine*. París: PUF.
- Breen, N., Grant, N., Lafontaine, L. (productores) y Dolan, X. (director). (2018). *Life and death of John F. Donovan* [cinta cinematográfica]. Canadá: Les Films Seville.
- Corbeil, S., Dolan, X., Grant, N., Karmitz, N. (productores) y Dolan, X. (director). (2016). *Es solo el fin del mundo* [cinta cinematográfica]. Canadá/Francia: Lucky Red Distribuzione y Cirko Film.
- Corbeil, S., Dolan, X., Grant, N., Lafontaine, N. (productores) y Dolan, X. (director). (2013). *Tom en la granja* [cinta cinematográfica]. Canadá/Francia: MK2 (internacional) y Entertainment One.
- Corbeil, S., Dolan, X., Grant, N., Lafontaine, L. (productores) y Dolan, X. (director). (2014). *Mommy* [cinta cinematográfica]. Canadá: Les Films Seville Metrodome.
- Dolan, X., Mondello, C., Morin, D. (productores) y Dolan, X. (director). (2009). *Yo maté a mi madre* [cinta cinematográfica]. Canadá: FilmOption International.
- Dolan, X., Mondello, C., Morin, D. (productores) y Dolan, X. (director). (2010). *Los amores imaginarios* [cinta cinematográfica]. Canadá: Alliance Atlantis.
- Freud, S. (2007 [1909]). Le roman familial des névrosés. En *Œuvres complètes de Freud / Psychanalyse*, t. VIII, dir. J. Laplanche. París: PUF, pp. 251-256 [trad. esp.: (1992). “La novela familiar de los neuróticos”. En *Obras completas*, traducción de José Luis Etcheverry, Buenos Aires: Amorrortu, t. IX, pp. 213-220].
- Freud, S. (2005 [1914]). Remémoration, répétition et perlaboration. En *Œuvres complètes de Freud / Psychanalyse*, t. XII, dir. J. Laplanche. París: PUF, pp. 185-196 [trad. esp.: (1992). “Recordar, repetir y reelaborar”. En *Obras completas*, traducción de José Luis Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, t. XII, pp. 145-157].
- Freud, S. (1988 [1915]). Pulsions et destins de pulsions. En *Métapsychologie, Œuvres complètes de Freud / Psychanalyse*, t. XIII, dir. J. Laplanche. París: PUF, p. 163-187 [trad. esp.: (1992). “Pulsiones y destinos de pulsión”. En *Obras completas*, traducción de José

Luis Etcheverry, Buenos Aires: Amorrortu, t. XIV, p. 105-134].

Freud, S. (2002 [1930]). Le malaise dans la culture. En *Œuvres complètes de Freud / Psychanalyse*, t. XVIII, dir. J. Laplanche. París: PUF, p. 318, nota al pie [trad. esp.: (1992). “El malestar en la cultura”. En *Obras completas*, traducción de José Luis Etcheverry, Buenos Aires: Amorrortu, t. XXI, p. 126].

Gillibert, C., Karmitz, N., Lafontaine, L. (productores) y Dolan, X. (director). (2012). *Laurence Anyways* [cinta cinematográfica] Canadá/Francia: Alliance Films.

Green, A. (1990 [1976]). Le concept de limite. En *La folie privée*. París: Gallimard, p. 121-163 [trad. esp.: (2008). “El concepto de fronterizo”. En *De locuras privadas*, traducción de José Luis Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu].

Green, A. (1992). L'adolescent dans l'adulte. En *Journal de la psychanalyse de l'enfant*, 11, pp. 213-243 [trad. esp.: (1993). “El adolescente en el adulto”. En *Psicoanálisis*, APdeBA, vol. XV, n.º 1].

Kancyper, L. (2018). *La confrontation entre les générations. Étude psychanalytique*. París: L'Harmattan, revisión y prefacio a cargo de N. Rabain [original en español: (2003). *La confrontación generacional: estudio psicoanalítico*. Buenos Aires: Lumen].

Klein, M. (1966 [1952]). “Quelques conclusions théoriques au sujet de la vie émotionnelle des bébés”. En *Développements de la psychanalyse*, traducción de W. Baranger. París: PUF, p. 187-222 [trad. esp.: (1997). “Algunas conclusiones teóricas sobre la vida emocional del bebé”. En *Obras completas de Melanie Klein*, traducción de Hebe Friedenthal. Buenos Aires: Paidós].

Laplanche, J.; Pontalis, J.-B. (1967). *Vocabulaire de la psychanalyse*. París: PUF, 518 p. [trad. esp.: (1996). *Diccionario de psicoanálisis*, traducción de Fernando Gimeno Cervantes. Barcelona: Paidós].

Winnicott, D. W. (1969 [1958]). “La position dépressive dans le développement affectif normal”. En *De la Pédiatrie à la Psychanalyse*. París: Payot [trad. esp.: (1999). “La posición depresiva en el desarrollo emocional normal”. En *Escritos de pediatría y psicoanálisis*, traducción de Jordi Beltrán. Barcelona: Paidós].

Winnicott, D. W. (1969) “L'utilisation de l'objet et le mode de relation à l'objet au travers des identifications” [trad. esp.: “El uso de un objeto y la relación por medio de identificaciones”].

Winnicott, D. W. (1975 [1971]). *Jeu et Réalité*. París: Gallimard [trad. esp.: (2013). Realidad y juego, traducción de Floreal Mazía. Barcelona: Gedisa].

Winnicott, D. W. (1975 [1971]). “Concepts actuels du développement de l'adolescent – Leurs conséquences quant à l'éducation”. En *Jeu et réalité*. París: Gallimard, p. 200 [trad. esp.: (2013). “Conceptos contemporáneos sobre el desarrollo adolescente, y las interferencias que de ellos se desprenden en lo que respecta a la educación superior”. En *Realidad y juego*, traducción de Floreal Mazía. Barcelona: Gedisa].

---

<sup>1</sup> El autor hace un juego de palabras con el título de una obra de teatro de Jean Giraudoux, *La guerre de Troie n'aura pas lieu* [No habrá guerra de Troya]: *Troie* [Troya] y *trois* [tres] son homófonos en francés [N. de la T.].

<sup>2</sup> *Evangelio de Mateo*, 27: 46.

# Vivir sin fundar. Política y psicoanálisis, una vez más

Nosotros | *Tristan García* | Editorial original: *Grasset*

Daniel Liotta\*

Profesor de filosofía en clases preparatorias literarias

Recepción: 15 de diciembre de 2019; aceptación: 2 de febrero de 2020

## Resumen

Aquí estamos tratando de esbozar los principios de un vínculo político liberado de las presuposiciones imaginarias y simbólicas que definirían la naturaleza de los sujetos políticos. En otras palabras: de un vínculo político que no estaría determinado por la “sociedad” y las identificaciones imaginarias y simbólicas que impone al vínculo político. Tal política, que describimos como minimalista, debe ser indiferente a todas las consignas sociales: debe negarse a basarse en ellas. Decidir pensar en política de esta manera es sacar las consecuencias de una lección de la historia: basar el vínculo político en otro (Dios, raza, sexo, dinero, etc.) siempre determina justificar desigualdades, exclusiones, incluso asesinatos en nombre de este Otro y sus imperativos. Si rechazamos así cualquier fundamento político, ¿qué queda? Por un lado, el ejercicio de la igualdad y la universalidad de los derechos de los sujetos despojados de toda identificación social: deben llamarse “ciudadanos”; Por otro lado, el coraje de asumir un vínculo político sin la garantía de otro que encontraría este vínculo. Así, el minimalismo jurídico-político afirma que la conexión política de los ciudadanos tiene lugar en una no relación social: el principio de la conexión política es necesariamente la no conexión social. Sin embargo, concebir un enlace no subordinado a un significante maestro, tratar de “descomponer” el Otro y pensar en la relación en forma de no relación, es aprender de Lacan. Por lo tanto, es nuevamente confrontar la cuestión, tan a menudo estudiada, del vínculo entre política y psicoanálisis.

**Palabras clave:** Política | Correcto | Psicoanálisis | no relación

*Live without founding. Politics and psychoanalysis, again*

## Abstract

My purpose here will be to try and outline the principle upon which a political bond, free from the imaginary and symbolical preconceptions which allegedly define the nature of political subjects can be founded. In other words, a political bond which would not be determined by ‘society’, and the imaginary and symbolic identifications it forces upon it. Such politics – that I define as minimal – ought to be impervious to the currently prevailing social discourses. It cannot possibly rely on upon them. Devising politics in such a way boils down to drawing the lessons from history : basing the political bond upon any Other (be it God, race, sex, money etc.) always ends up justifying inequalities, exclusions, even executions, in the name of that Other and its imperatives. Should one refuse to conceive of politics in such a way, what happens ? On the one hand, the subjects – whom we now should call citizens -, thus freed of any social identification, will enjoy equality and universal rights ; on the other hand, one must have the courage to accept a political bond whose legitimacy does not stem from that Other. Thus judicial and political minimalism enables citizens to form political bonds independently of social relationships : political bonding necessarily entails a rejection of social bonding. To conceive of a bond which will not be subservient to a master signifier, to attempt to ‘decomplete’ the Other and to conceive of the relationship as a non-relationship cannot be done without the contribution of Lacan’s works. Once again, it leads us to tackle the oft-discussed question of the connection between politics and psychoanalysis.

**Keywords:** politics | law | psychoanalysis | non-relationship

A Jean-Louis Mattei

“Un solo debate, siempre el mismo, el que se conoce desde que se tiene memoria, como el debate de la Ilustración”, Lacan, contratapa de los *Escritos*.

Adentrémonos en la interesante descripción social y política que propone Tristán García (2018) en *Nous* [No-

*sotros*]. Propone distinguir las diferentes categorías (el “nosotros”) que pretenden identificarnos: “hombres”, “mujeres”, “blancos”, “negros”, “árabes”, “judíos”, “migrantes”, “franceses”, “ricos”, “pobres”, “homosexuales”, “heterosexuales”. Podríamos por supuesto añadir “transgénero”, “intersexuales”, etc. Se observan relaciones de yuxtaposición, superposición, inclusión,

\* liotta.daniel2@gmail.com

pero también de rivalidad, exclusión, dominación, jerarquización, enfrentamientos y ocultamientos entre estas comunidades.

Podemos diferenciar con bastante claridad las clases imaginarias (las que representarían la realidad a través de representaciones) y que disponen para ello de propiedades distintivas internas: definen sus objetos a través de sus semejanzas y diferencias. Pensamos de inmediato en la identificación, o incluso la jerarquización, entre “hombres” y “mujeres”, “negros” y “blancos”. Distinguimos también las clases simbólicas, producto de simples distinciones de significantes a partir de las “variantes diferenciales” que produce el lenguaje: nos remitimos entonces a los “franceses” y “alemanes”, a los “cristianos” y “judíos”. En realidad, lo imaginario y lo simbólico se articulan: las clases simbólicas están cargadas de consistencia imaginaria y las representaciones se enfrentan a distinciones simbólicas; la diferencia imaginaria entre “hombres” y “mujeres”, entre “blancos” y “negros” (identificados por sus propiedades inmanentes) está ligada a la lógica signifiante en virtud de la cual los significantes “hombre” y “mujer”, “blanco” y “negro” solo tienen valor a partir de su diferencia. Las representaciones y diferencias significantes están constantemente entrelazadas.

### El minimalismo legal: encontrarse sin parecerse

Ensayemos ahora un razonamiento. Apliquemos primero la hipótesis de la reducción. No eliminemos sin sentido las relaciones entre lo imaginario y lo simbólico sino que pongámoslas entre paréntesis y destaquemos una sola relación: la de seres humanos en tanto animales hablantes y los átomos legales definidos por derechos y deberes. Para representar la articulación de lo imaginario y lo simbólico, planteamos entonces animales hablantes (representados e identificados por propiedades que los homogeneizan y al mismo tiempo los distinguen entre sí) y los átomos definidos por un conjunto de derechos y deberes legales, partículas cuya existencia nace de su diferencia con las demás, ya que los derechos de cada una tiene sentido y existencia legal efectiva sólo en relación con los deberes de las demás.<sup>1</sup> Más exactamente, cada ser humano (cada animal hablante) debe poder superponerse a un átomo legal.<sup>2</sup> Al analizarlos con este nivel de abstracción, estos sujetos se vacían de particularismos imaginarios y simbólicos, y sólo se identifican por sus derechos y deberes legales. Supongamos entonces que

estos sujetos están vinculados de tal manera que instituyen las leyes que rigen sus relaciones. ¿Qué se puede deducir de esto?

Podemos plantear una *primera propuesta*: no es posible implementar el privilegio legal. En efecto, todos los privilegios legales deben ser eliminados, prosiguiendo con la hipótesis de reducción, ya que se basan en reivindicaciones particulares, históricas y culturales, es decir, en identificaciones imaginarias y en diferencias simbólicas (la raza superior, el amor y el culto al Dios verdadero, los poderes de la sangre y el censo, los derechos de los machos o de los blancos, etc.). ¿Qué queda entonces luego de esta reducción? Los derechos y deberes universales, es decir, derechos y deberes que deben ser regulados por un minimalismo jurídico-político cuyo principio es el universal: que los derechos de cada uno sean los de todos, y que los derechos de cada uno estén limitados por la posibilidad de que todos puedan ejercer esos mismos derechos. Hablamos de minimalismo por dos razones que están relacionadas: por un lado, se elimina la compleja interacción de privilegios y desigualdades en favor de la simplicidad de los derechos universales (simplicidad que no significa una ausencia de problemas sino, por el contrario, la reiteración, ante cualquier dificultad política, de la cuestión de la igualdad jurídica); por otro lado, el sistema jurídico-político, regulado por esta simplicidad, impone lo universal pero no determina la naturaleza de todos los derechos que deben ser universalizados; lo que significa, insistamos en esto, que no determina los sistemas jurídicos que estructuran las actividades económicas. Es necesario, sin embargo, que entre todos los derechos esté el de participar en la institución de las leyes. De hecho, si ese derecho se reserva solo para unos pocos, estaríamos volviendo al complejo sistema de privilegios. Es por eso que todos los sujetos tienen la posibilidad de declarar sus derechos y deberes. El derecho representa entonces otra cosa que la distribución del goce, según la formulación de Lacan: también puede ser el ejercicio asumido del deseo.

Los derechos de cada sujeto están por lo tanto limitados por los derechos idénticos de los demás. En este caso, “cada” se refiere a cada uno y a todos, aunque referirse a “cada uno” no sea políticamente sencillo: representa la alianza de lo universal y lo singular, y la posibilidad de desplegar lo singular dentro de los límites del respeto a lo universal. Si llamamos a estos derechos “libertades”, se exige entonces una igualdad de libertades que reconozca la legitimidad de lo singular y lo universal.

Pretender igualdad y libertades es algo obvio. ¿Pero qué implica esta obviedad? El minimalismo legal se apli-



ca a sujetos vaciados [*évidés*]: reconoce la existencia de ellos y los nombra para poder individualizarlos. Pero no dice nada, por un lado, sobre el ejercicio singular de sus derechos y por otro, sobre sus particularismos, ya que éstos, como dijimos, se pusieron entre paréntesis. El minimalismo legal considera así a los sujetos presentes como átomos legales propietarios de sus cuerpos, y los considera ausentes en tanto que permanece sordo al ejercicio de esa propiedad y anula sus identificaciones y diferenciaciones.

Esto supone una diferenciación de lo jurídico-político, en donde se ubica el minimalismo legal, y la “sociedad”, el lugar de estas identificaciones y diferencias. Gracias al juego de la presencia/ausencia, lo mínimo se limita a hacer compositibles las libertades de los sujetos. Mantiene fuera de su discurso sus formas de deseo y de goce, es decir, las maneras de ejercer sus libertades. Esto no significa de ninguna manera que se prohíban los conjuntos constituidos por vínculos imaginarios y simbólicos. Llamemos “grupos” o “comunidades” a esos vínculos y llamemos “principios rectores” a las justificaciones de esos vínculos. Se pondrán entre paréntesis en la medida en que no constituyen la base del vínculo político y jurídico. Respecto a ese vínculo, no son ni fundamentales ni prohibidos; son por lo tanto indiferentes. Por eso se permiten, siempre y cuando no transgredan los principios de lo mínimo. Debemos por lo tanto rechazar las semejanzas imaginarias y las referencias simbólicas como principios políticos para que los sujetos puedan afirmar libremente su identidad o referenciación (nosotras mujeres, nosotros hombres, homo-, o hetero- o transexuales, nosotros corsos, nosotros chalecos amarillos <sup>3</sup>) o que también tengan la posibilidad de rechazar que se resuelva su existencia a través de ellos. Ya sea en manifestaciones o en enfrentamientos, ya sea que legitimen ciertas referencias o que las rechacen, los sujetos están unidos político-jurídicamente cuando se los deslinda de cualquier obligación (solo el minimalismo legal hace posible que se despliegue lo singular respetando lo universal). Por lo tanto, se vinculan cuando se los desvincula. Ningún parecido, ningún punto de referencia, excepto el minimalismo legal, los une políticamente. Lo que une a los sujetos es entonces lo que los aleja y lo que los singulariza: el ejercicio de sus libertades.

La articulación de lo singular con lo universal nos obliga de esta manera a pensar en lo universal no como forma homogénea, es decir, segregada, ya que el mismo/ los mismos derechos se cumplen en la diferencia/en el

ejercicio de los derechos. Los sujetos constituyen así una clase que se afirma de manera paradójica, una clase que podríamos nombrar, gracias a Lacan (2001), si sacamos la fórmula de su contexto, como conjunto de “desordenados dispersos” (p. 573), un conjunto que une a los sujetos por el único vínculo del ejercicio singular de sus derechos idénticos. Jean-Claude Milner (1983), siguiendo a Lacan, ya había propuesto ese principio: “la misma instancia que los hace parecerse y acoplarse es la que los separa; lo que los separa es lo que hace que se relacionen entre sí, sin por eso parecerse ni vincularse” (p. 118). Catherine Kintzler (2007) enuncia de manera brillante esta paradoja de la vinculación: “el principio de suspensión del vínculo social aparece como constitutivo del vínculo político” (p. 32). <sup>4</sup>

Puede decirse que los sujetos políticos producidos por este vínculo son “ciudadanos”, pero siempre y cuando esta definición también contenga su acepción extraña y preocupante: designar una singularidad político-jurídica definida por derechos universales que contribuye en producir, apartada de las diferencias imaginarias y distinciones simbólicas, sin identificaciones sociales ni puntos de referencia, es decir, fuera de la comunidad, pero manteniendo su facultad de actuar dentro de los límites de lo universal. No se trata de un sujeto que experimenta un aislamiento, que solo reacciona cuando escasean los encuentros queridos, sino que es una soledad en lo universal – ya que los derechos y deberes legales de cada persona son los de todos, y no todos pueden controlar el uso que cada persona hace de sus libertades. Es una soledad que confronta a cada ciudadano con alteridades siempre pluralizadas, ya que cada persona puede hacer un uso singular de su cuerpo y su palabra. <sup>5</sup>

## El grupo y el desafío político

Pero no hay nada adquirido. Sería de extrañar que todos los sujetos consientan libertades sin propiedades previas garantizadas, que al mismo tiempo fundarían esas libertades, vínculos que se hacen carne en la disyunción, encuentros sin semejanzas y como decíamos, identidades sin identificación. En resumen, es dudoso que todos los sujetos consientan sin resistencia y sin dolor en convertirse políticamente en “ciudadanos”.

De ahí surge sin duda el desarrollo de “grupos” y “comunidades” y la necesidad de unirse en la creencia de la semejanza y en la identificación con algún “principio rector”. Es probablemente lo que determinaba Lacan (1974-

1975) al afirmar: “no hay duda de que los seres humanos se identifican con un grupo. Cuando no se identifican con un grupo, están jodidos, están condenados al encierro” (p. 166). Pero meditemos en la fórmula “mido el efecto de grupo en cuanto a lo que agrega de obscenidad imaginaria al efecto de discurso” (p. 474). Lo interpretamos de la siguiente manera: el efecto de discurso es necesariamente un efecto de goce, lo simbólico está necesariamente cargado, impreso e infiltrado de goce. El cuerpo, el cuerpo hablante vivo, está sujeto al goce. No es captado sólo por lo imaginario, es decir, sometido a semejanzas especulativas; no se refiere y se somete sólo al poder simbólico. Por esta sumisión, se constituye como cuerpo de goce; goza de él mismo, en su singularidad se podría decir. Ahora, a este efecto inevitable del discurso, el “grupo” añade la exhibición del goce de parecerse. La obscenidad imaginaria condena así al grupo a representar y cultivar tal goce.

Los psicoanalistas constituyen por el contrario “desordenados dispersos”. En efecto, Lacan (1974-1975) había especificado que “es imposible que los psicoanalistas formen un grupo” (p. 475), añadiendo: “La observación presente de la imposibilidad del grupo analítico es también lo que funda, como siempre, lo real. Lo real es esa misma obscenidad: así también “vive” (entre comillas) como grupo” (p.475). Los cuerpos hablantes que componen el grupo analítico están así animados por un “real” que debemos entender en este caso a partir de sucesos de goce: de parecerse al reunirse. Pero los psicólogos justamente deben enfrentarse a ese imposible (el de deshacerse del “grupo” y escapar de su obscenidad) y si logran llegar a esa altura, es posible proponer una lección política. Cuando no están a la altura, lo que se logra a veces con la experiencia, ¿renuncian en ese caso a su supuesto deseo analítico? Al no ser analista, no sabría responder. Retengamos lo que nos parece esencial: “el discurso analítico (es mi camino) es precisamente el que puede fundar un vínculo social depurado de cualquier necesidad grupal” (Lacan, 1974-1975, p. 474). Para establecer ese vínculo, los analistas encuentran en su discurso, el del análisis, una “muralla” contra la obscenidad. En efecto, el deseo del analista es ocupar el lugar, necesariamente vacío, del objeto singular del goce; en el análisis debe entonces permitir que se escuche la verdad de los seres hablantes, llamada “castración”, según la cual el sujeto y el goce se disocian. Es decir, la ley por la cual los seres hablantes, en tanto seres hablantes, se reúnen en la no relación, disociándose de sí mismos y de los demás. Y de esta manera, ¿no es la “posición del analista” una “muralla contra el grupo”? ¿No obstaculiza por lo tanto

el obsceno engaño que hace que el goce vital del grupo persevere y brille? <sup>6</sup>

El origen de este engaño reside entonces en el horror de lo “real”, que podríamos caracterizar en este caso como el horror de la castración, el horror de la relación con uno mismo y con el otro en la no relación, y por lo tanto el horror de la división subjetiva que es la no relación con uno mismo y con el otro. Se entiende: no el horror de la diferencia que altera al enamorado del grupo, un horror banal que se relaciona de forma imaginaria con las delicias de asemejarse, sino el horror de lo real, el horror velado que provoca y sostiene el horror de lo disímil. El grupo es así una protección contra lo real. La lección del psicoanálisis es clara. No es que la ciudadanía y el pensamiento de la ciudadanía, tal como lo entendemos, eran inexistentes antes del psicoanálisis; pero ahora, gracias al psicoanalista, podemos arrojar cierta claridad sobre la necesidad y la dificultad de lo mínimo. Precisemos esta enseñanza.

### No tapar el agujero en la política

El discurso psicoanalítico, tal como lo pretendía Lacan (1974-1975) “puede fundar un vínculo social depurado de cualquier necesidad grupal” (p. 462). De esta manera, arroja luz sobre la decisión de no “fundar” el vínculo político y transformarlo en un “grupo”, con la condición de que el término “fundado” signifique en este caso reunirse alegando semejanza; de esa manera, en “un intento grotesco”, se pensó en “fundar” por medio de la raza “un Reich denominado Tercero”. Por lo demás, el discurso analítico arroja luz sobre la decisión de vaciar a los sujetos políticos de las determinaciones imaginarias y simbólicas que fundan los parecidos y las jerarquías en el grupo.

Justamente, fundar es inventar un “principio rector” [*maître-mot*] que justifique el vínculo, dando así la ilusión de que se puede eliminar la incompletud de lo simbólico y representar y dominar lo real de la no relación. Esta incompletud significa no sólo que no puede haber una garantía última de la verdad del discurso, ya que cualquier garantía está condicionada por el ejercicio del discurso, sino también que la verdad de la castración no se puede controlar. Pretender anular esta incompletud significa concederle cierto estatus al Otro, lugar de la palabra y de las reglas que estructuran las relaciones entre los sujetos. Así surge el discurso político del principio rector:

- que pretende desenvolverse en nombre de un Otro - Dios, Raza, Sexo o Sangre - a quien otorga plenitud, es decir, lo dota de una verdad absoluta, colocándose así en la posición de amo (Nietzsche diría “ídolo”);
- pretende conocer a ese Otro, conocerlo sin carencias, en su integridad;
- y en su nombre, funda las semejanzas y diferencias en la verdad, los privilegios y las subordinaciones que estructuran el grupo (y vuelven entonces aguantables a través de lo disímil, en todos los sentidos de la palabra, el horror de la no relación).

Así trabajan en el campo político los discursos del Otro y así se fundan los “valores” políticos de homogeneidad moral, social o religiosa: poniendo las bocas de sombra en movimiento, escuchándolas, recogiendo los principios que esbozan las condiciones de poder, las desigualdades y las diferencias. Se suele escuchar que la historia nada enseña, o que la única lección de la historia es no ofrecer ninguna lección. Sin embargo, acá sí se impone una lección. Encontrarse en una supuesta semejanza equivale a ponerse en posición de hacer gozar a ese Otro obscuro y cruel que exige la reducción o incluso el sacrificio de los diferentes, a menudo a costa de la muerte (martirio o reclutamiento) de los semejantes. Se pretende también hacer gozar a su(s) representante(s): hacer gozar a Dios y a sus fieles más devotos, o a la Raza y a Hitler. Tal es el efecto cuando se reprime el real político de la “no relación” y cuando el grupo hace soportar el horror de la no relación a lo diferente. Y hay por supuesto diferencias de grado, que son muy importantes. Sabemos lo que nos depara el destino banal: la desigualdad, para imponer el lugar que les corresponde a los que el Otro considera inferiores, a los que no pueden pagar el censo, a los que no son del sexo legítimo, o que no son de la buena sangre o de la buena tierra, a los que no honran al Dios que les conviene o protestan contra el culto que se le rinde. O peor, tal vez: aquellos que no honran a ningún Dios o que niegan su fe. Sabemos que hay medidas más pesadas: el confinamiento o la exclusión. Y sabemos finalmente lo que le sucede a los cuerpos hablantes en el punto más extremo de degradación: el exterminio.

Por el contrario, no aceptar los principios rectores representa rechazar la pretensión de eliminar la incompletud del Otro. Es negarse a “ocuparse a tapar el agujero en la política” (Lacan, 1974-19755, p. 555), un trabajo que Lacan atribuye a Heidegger. Por eso dijimos al principio

de nuestro estudio que decidimos reducir lo imaginario y lo simbólico de los animales hablantes y sus derechos: era para no obrar en “tapar el agujero en la política”, o mejor dicho: obrar para no taparlo. Al goce de lo fundante, y por lo tanto de la semejanza, debemos responder con el deseo de libertad, inmune a los principios rectores. Uno puede ciertamente responder que lo mínimo constituye tal fundamento. El equívoco concepto de “fundamento” estará siempre en juego, pero no debe por eso impedirnos la distinción entre un discurso rector (que crea las semejanzas y diferencias) con el principio que disocia a los animales hablantes, uniéndolos. No distinguirlos es negarse a diferenciar entre la desigualdad e igualdad fundada por los grupos pero también la igualdad producida por el minimalismo legal. Significa abstenerse de diferenciar la uniformidad que los imperativos de semejanza hacen prevalecer en los grupos y la universalidad que permite singularizar a cada persona dentro de los límites de lo universal.

La primera propuesta (colocar como agentes políticos a los sujetos vaciados) puede rápidamente desarrollar más propuestas. Y en primera instancia, esta *segunda propuesta*: los sujetos políticos no tienen fundamento, pero tienen una verdad. O más bien, son poseídos por ella cuando se transgrede la igualdad de libertades y surge entonces la desigualdad, la exclusión o el exterminio. Esta verdad puede expresarse en el miedo, el terror o la lástima, en la experiencia de lo intolerable o en la sequía y frialdad de una crítica.

La verdad consiste en escuchar lo real de la no relación. La verdad siempre es aquello que fractura y rompe los supuestos saberes de semejanzas y diferencias. Requiere por lo tanto luchar, mientras sea materialmente posible, contra el goce político de un fundamento. De la misma manera que “ciudadano” puede ser apropiado para significar el sujeto políticamente vaciado, *Res-pública* no es necesariamente un significante inapropiado para manifestar esa exigencia, aunque sea repudiado y deba refugiarse en las alcantarillas. Con una condición, sin embargo: hacer resonar el vacío de esa Cosa – *res* –, sin querer apaciguarla, sin querer reducirla por su articulación con lo imaginario y lo simbólico; en definitiva, preservar su condición de vacío que los ciudadanos deben emplearse en no tapar. Nos encontramos una vez más con los matices de la homonimia, cuando un partido político de derecha (pero la izquierda tampoco se queda atrás) utiliza precisamente la palabra para llenar el hueco: esa es la única intención cuando se refieren a los “valores de la República”, a la “reunión”, al “buen francés” en

contraposición a todos los “peligrosos”. Solo recordemos que en el siglo XIX pero también en el siglo XX, uno podía morir por mencionar una palabra, en Francia y en otros lugares. La verdad incluye así un imperativo: no basarse en ningún fundamento y descartar cualquier discurso que pretenda reducir el vacío de la Cosa.

Por eso – *tercera proposición* – los principios rectores deben ciertamente someterse a la crítica, pero, *cuarta proposición*, resistir a los principios rectores tiene más sentido que obrar en destruirlos. Supone que los críticos produzcan conocimientos (del fundamento y la semejanza política) que exijan la verdad y puedan articularse con ella y no se le opongan, es decir, conocimientos a través de los cuales la universalidad se ejerce y problematiza y se hace visible el engaño del fundamento político, así como también aquellos conocimientos en los cuales se puede dominar intelectualmente los particularismos simbólicos e imaginarios. El minimalismo legal debe ofrecer, gracias a su instrucción, la posibilidad de ejercer hábilmente sus propios derechos y orientarse intelectualmente en el seno de los principios rectores. La instrucción debe permitir que los sujetos se pongan a la altura de las razones que prohíben que se hable de la diferencia sexual, la herencia y las desigualdades económicas para instituir un vínculo político. Limitar los prestigios del imaginario sexual, hereditario o económico, restringiendo sus poderes simbólicos, es una manera de obrar para descompletar al Otro (del Sexo, Raza o Riqueza), es decir, para vaciarlo de toda sustancia unificadora.

Pero para que esta exigencia se vuelva un principio, es necesario institucionalizar la producción y la transmisión de esos conocimientos. En efecto, según el minimalismo legal y su principio de universalidad, nadie tiene más derecho que otro en meditar, producir y aplicar derechos y deberes, y todos deben aprender a ejercerlos. Todos los sujetos políticos deberían por lo tanto estar en condiciones de apropiarse de los conocimientos de los ciudadanos. En este sentido, valoramos la función de la escuela. Debe entonces imponerse en un solo movimiento como límite de la sociedad – ya que los grupos y sus semejanzas no deben reinar en ella – y como un instrumento de crítica de los principios rectores de la política. No digamos que la escuela funda el vínculo político, lo que implicaría que la producción de derechos se cancelaría en pos del dominio de los conocimientos. El conocimiento no se concibe como fundante, y la política republicana no es la ciudad platónica. La escuela permite arrojar luz sobre la producción y el ejercicio de las libertades; no las somete legalmente a su autoridad.

## Descompletar la política, descompletar al Otro

Principios del minimalismo: colocar a los sujetos desligados de las garantías imaginarias y simbólicas en el lugar de agentes políticos; colocar el vaciamiento de la Cosa en el lugar de verdad; colocar los principios rectores en el lugar de lo que debe trabajarse y los conocimientos racionales en el lugar de la producción. Consideramos que tanto el esclarecimiento del psicoanálisis como la referencia a la filosofía política de Catherine Kintzler permiten determinarlo. La filósofa trabaja el concepto de “laicidad”, no sólo para explicitar un concepto político regional, sino también para definir con rigor el vínculo político legítimo. Y justamente, Kintzler se nutre no sólo de Condorcet, sino también de Lacan y Milner. Podemos llegar a decir que es lo mismo decir que una lectura de Lacan y Milner permite pensar en este vínculo y que este vínculo puede ser pensado gracias a un cierto “regreso a Condorcet”.<sup>7</sup>

Somos muy conscientes de que la producción de leyes escapa con frecuencia a los ciudadanos. Sabemos también, gracias a los sociólogos e historiadores, que el ejercicio de las libertades, que separa y une a los sujetos, está socialmente condicionado por el estado de la moral y la “cultura”. ¿Y qué sentido tienen estos derechos, si sabemos que su ejercicio nos condena a soportar los determinismos y “condicionamientos” sociales? El minimalismo jurídico-político no ignora en absoluto estas grandes dificultades, pero la *política se dice* de muchas maneras. Llamemos *lo político* a la existencia de relaciones de poder dentro de una cultura. Es muy digno e incluso esencial accionar sobre lo político, es decir, explorar y modificar las relaciones de poder, estudiar su historia, analizar su economía actual, explicitar los vínculos que tienen con los conocimientos y sacar a relucir las contingencias de los poderes en los lugares en que nos conformábamos con las ilusiones de la necesidad. Es esencial poner en evidencia la contingencia de los deseos, goces y formas culturales de hacer las cosas para poder modificar los modos políticos de la existencia. Y las reivindicaciones de las comunidades, cuando “problematizan” las leyes y la moral, pueden perfectamente instruir figuras erróneas de lo universal; la legítima lucha que se niega a restringir la universalidad del matrimonio al vínculo heterosexual constituye un auténtico ejemplo de esto. Las comunidades no reducen entonces sus demandas a su particularismo comunitario. Por eso una de las lecciones de Foucault (1994a/1994b) es más importante que otras: es sólo en un primer momento, cronológica y tácticamente, que los movimientos de “liberación” de la homosexualidad de-

ben reivindicar una identidad homosexual y una semejanza entre homosexuales. Deben liberarse del principio rector “sexo” y trabajar, no para establecer su semejanza como un principio político, sino para inventar sus propias singularidades de placer y deseo.

El minimalismo, sin embargo, define un modo de lucha otro que la transformación de la política, aunque no se oponga a esta lucha. Se afirma como una política limitada ya que es una política del límite jurídico. No pretende imponer la justicia en los juegos indefinidos de los poderes y comunidades. Trabaja en limitar esos poderes de tal manera que no gobiernen las leyes y el pensamiento. Es necesario mencionar al respecto lo que Deleuze y Guattari (1991) afirmaban sobre los derechos humanos, a modo de fuerte reproche: “no dicen nada sobre los modos de existencia immanentes del ser humano con derechos” (p. 103). El minimalismo jurídico-político tampoco dice nada sobre estos modos de existencia, pero se esfuerza por liberarlos de la dominación de los grupos; de este modo, se esfuerza por dar a todos la posibilidad jurídica e intelectual de inventar un futuro que no se reduzca a un futuro comunitario. Hace que tales “subjetivaciones” sean legalmente posibles. Al desplegar una política de singularidad subjetiva, prescribe las condiciones universales de respeto de esta singularidad y no la determina, lo que sería negarla. Lo mínimo, como dijimos al principio de nuestro trabajo, se opone a la complejidad de los privilegios y no determina la multiplicidad de derechos y deberes. Rechaza además el proyecto de una política total y no determina “modos de existencia” culturales. Reconoce así, en el campo de la política, la incompletud del Otro que reduce a su condición mínima y necesaria, regulando las relaciones jurídicas entre los ciudadanos.<sup>8</sup>

La experiencia histórica nos muestra que la religión afirma con frecuencia ocupar el lugar de principio rector, pero el vínculo de lo mínimo con la religión no se reduce a una secuencia histórica. Este vínculo constituye más bien la punta más afinada de lo mínimo y el cristal en el que manifiesta sus implicaciones más profundas. ¿Cuál es ese enlace? El minimalismo jurídico-político no se opone a la religión, sino al clericalismo, que erige a la religión como fundamento del vínculo político. Es cierto que el Otro divino no se afirma, pero tampoco se niega (el laicismo no es un ateísmo); se descompleta políticamente porque el minimalismo afirma esta exigencia: que el Otro deje de ser lo que los sujetos hacen hablar para garantizar que se asemejen cuando se unen políticamente. Es lo que aprendemos de la relación del minimalismo respecto con la religión: ¿por qué descompletar la

política si no es para descompletar al Otro? Y – esta es también el eventual aprendizaje del psicoanálisis – ¿por qué descompletar el Otro, si no es para dar al sujeto la oportunidad de inventar una singularidad desglosando identificaciones y certezas simbólicas?

### **Apólogo: ¿la ruina social del minimalismo jurídico-político?**

Nadie puede negar que el minimalismo jurídico-político se prohíba, se reprima o se destruya a partir de los procesos económicos, políticos o culturales. Conocemos las dificultades – quizás haya que hablar de imposibilidad – de que el minimalismo se inscriba en la historia; allí reinan los grupos y su goce complaciente. Tampoco podemos ignorar que el minimalismo sea actualmente víctima de ataques en Francia, donde se había instituido como principio, como claramente lo demuestra su historia.

Ya identificamos el reto político que suponía el enfrentamiento de los ciudadanos con el “hueco” político. Este primer desafío se desdobra en otro desafío más, que vincula la política con las dificultades cotidianas de cada uno. En efecto, el ciudadano puede hacer todo lo que no esté prohibido al respetar los derechos de todos. De esta manera, ejerce sus libertades. Pero cuando se encuentra con la libertad singular del otro, este ejercicio a menudo toma la forma del consentimiento. El consentimiento se enuncia y es performativo: expresarlo es constituirlo y “darlo”. Sin embargo, la ley ignora la división subjetiva que experimenta lo performativo. Ser propietario de su cuerpo significa disponer de él; es usarlo y gozarlo, cargando por ejemplo un niño de otra persona o consintiendo en un determinado modo de relación sexual. Pero el goce es muy poco controlable, perturba, deshace la subjetividad y puede incluso destruirla. Ocasionalmente, la ley compensa el desconocimiento de la división subjetiva invocando, según el caso, la edad, la situación social o el estado psicológico del sujeto que consiente. Pretende de esta manera trabajar en la contención de las perturbaciones del goce. El hecho es que las libertades del ciudadano se enfrentan, por principio, a los deseos y placeres singulares con sus posibilidades jurídicas de cumplimiento, incluso cuando los goces destruyen. Al contrario probablemente de las “sociedades tradicionales”, que las sometían a sus “fundamentos” y prohibiciones culturales. El legislador intenta ahora inventar nuevos principios rectores que deban respetar las libertades y que deban sin embargo incluir el goce cuando transgredan demasiado las normas sociales (como

la “dignidad”).<sup>9</sup> Suspendidas entre estas dos exigencias, las libertades son por lo tanto frágiles, arriesgadas para el sujeto que las ejerce y sospechosas para los políticos que quieren evitar esos riesgos.

Nos referimos a las normas sociales. Se impuso efectivamente un principio rector que no dejó de crecer desde el siglo XIX, buen aliado del dinero, que acompañó en varios momentos políticas raciales y sexistas y ahora reina sola, en oposición a los principios rectores religiosos: la “sociedad”, que reconoce con frecuencia el valor de la “dignidad” como un imperativo jurídico. El principio rector “sociedad” no se basa, como en los principios rectores anteriores, en la palabra de un Otro que debería justificar desde afuera el vínculo político, la Revelación o la Raza. Hoy en día, el pensamiento “liberal” abandona con frecuencia estas apariencias en favor de la forma del vínculo erigido en ideal (una forma que sirve a los intereses del capitalismo, como lo demuestran las investigaciones empíricas, dicho sea de paso). “Forma del vínculo” significa: se supone que el Otro funda el vínculo, debe garantizar la legitimidad de la unión y asegurar su homogeneidad, pero este Otro no es otra cosa que esa misma reunión en la inmanencia de su existencia y al servicio del capitalismo. A partir de ese momento, esa existencia y ese servicio se convierten en fines en sí mismos y el discurso del vínculo sólo se justifica por el vínculo de los discursos e intercambios capitalistas supuestamente incriticables (como la “comunicación” y sus almas gemelas, la “transparencia” y la “libre circulación de mercancías” que supuestamente respetan y protegen a la “sociedad”).<sup>10</sup>

De esta manera, la sociedad, el Narciso moderno, segrega sus normas reflexionando sobre sí misma y planteando el hecho de la socialidad mercantil como

un deber.<sup>11</sup> En nombre de su complejidad efectiva, reivindicaciones identitarias nacen y se desarrollan, las del “nosotros” que mencionamos al principio del trabajo, a menudo aparentemente opuestas a su poder. Sin embargo, en nombre de un imperativo de reflexión, las comunidades exigen que las representaciones electivas, las instituciones culturales, y especialmente los medios de comunicación, reflejen el fulgor social y se vuelvan “sensibles a la diversidad”. El comunitarismo, que a veces toma la apariencia de una lucha antisocial, es inseparable de un amor a la sociedad. Se origina en ella y pretende dominarla. Sin embargo, como sostiene García (2018), las geografías sociales del “nosotros” están destinadas a metamorfosearse, a superponerse sin cesar y a entrar en relaciones de rivalidad y prioridad siempre renovadas, de tal manera que ningún principio inmanente puede preservar un “nosotros” determinado y comprometerlo a respetar a otros “nosotros”.<sup>12</sup> Y agregaremos: instituir sus poderes como principio político significa entregarse a un frenesí y una dispersión imaginarias y simbólicas que arruinan lo singular y lo universal.

Criticar a la “sociedad”, negarse a que pretenda ser ilimitada, equivale a enseñarle que sus vínculos no deben establecer la justicia, y es asentar el principio de que solo se debe exigir legalmente al sujeto para el respeto de sus deberes como ciudadano. En términos más generales, luchar a favor del minimalismo es asegurar que nuestro presente no se reduzca a una elección entre la trascendencia religiosa y la inmanencia de las relaciones sociales. De esta manera, el imperativo nos parece siempre el mismo, a favor de una política de singularidad subjetiva: preservar el hueco de la política contra los discursos y prácticas que pretenden – juguemos con lo equívoco – cegarla.

## Referencias

- Deleuze, G. y Guattari, F. (1991). *Qu'est-ce que la philosophie?* [¿Qué es la filosofía?]. París: Les éditions de Minuit.
- Fabre-Magnan, M. (2018). *L'institution de la liberté* [La institución de la libertad], París: PUF.
- Foucault, M. (1975). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. París: Editions Gallimard.
- Foucault, M. (1994a). *La volonté de savoir* [La voluntad de saber], “Non au sexe roi” [“No al sexo rey”], N° 200, *Dits et écrits*, vol. III, París: Gallimard.
- Foucault, M. (1994b). “Le triomphe social du plaisir sexuel : une conversation avec Michel Foucault”, [“El triunfo social del placer sexual: una conversación con Michel Foucault”], vol. IV.
- García, T. (2018). *Nous*. París: Le livre de poche.
- Kintzler, C. (1984). *Condorcet, l'instruction publique et la naissance du citoyen* [Condorcet, la instrucción pública y el nacimiento del ciudadano]. París: Gallimard.
- Kintzler, C. (2007). *Qu'est-ce que la laïcité ?* [¿Qué es la laicidad?]. París: Vrin.
- Milner, J.C. (1983). *Les noms indistincts* [Los nombres indistintos]. París: Seuil.

Milner, J. C. (2003) *Las inclinaciones criminales de la Europa democrática*. París: Verdier.

Milner, J.C. (2017). *Consideraciones sobre Francia, Conversación con Philippe Petit* (París: Les éditions du Cerf).

Lacan, J. (1974-1975). *RSI, Séminaire 1974-1975*. París: Editions de l'Association Freudienne Internationale.

Lacan, J. (2001). "Préface à l'édition anglaise du *Séminaire XI*" ["Prólogo a la edición inglesa del *Seminario XI*"]. En *Autres écrits [Otros escritos]*. París: Seuil.

<sup>1</sup> Decimos: de existencia y sentido legal. Puedo entender el sentido de un derecho sin entender el sentido de un deber, o escuchar un deber que contradice el derecho; pero no puedo dar un sentido legal a un derecho sin plantear la variante diferencial con un deber que constituye su inversión. Algunos ejemplos sencillos: el ejercicio por todos del derecho de propiedad presupone que los demás respeten la prohibición de infringir la propiedad ajena; el ejercicio del derecho de réplica por una persona "designada o nombrada" en un órgano de prensa presupone que el director de ese órgano respete su deber de entregar la respuesta; el ejercicio por los empleados de sus derechos presupone que los empleadores respeten sus propias obligaciones, etc. Estas relaciones son recíprocas.

<sup>2</sup> Y no al revés, ya que hay personas jurídicas "morales" más que "naturales".

<sup>3</sup> Movimiento social de protesta nacido en Francia en octubre de 2018 como respuesta al alza de los combustibles. [*Nota del traductor*].

<sup>4</sup> Nuestro artículo no podría haber sido escrito sin este estudio y sin *Les noms indistincts* de Jean-Claude Milner a los que se refiere la nota anterior.

<sup>5</sup> Con este nivel de generalidad, de nada sirve cuestionar la escala jurídico-política. Recordemos que no sólo existe una ciudadanía-nacionalidad sino también una ciudadanía internacional, como la ciudadanía europea. Recordemos también que existe un derecho internacional. El desafío es que en cada escala se afirme el principio del sujeto vaciado.

<sup>6</sup> Es decir, "llama a este baluarte contra el grupo, la posición del analista como se define en su propio discurso" (Lacan, 1974-1975, p. 474)

<sup>7</sup> Jean-Claude Milner escribió el prólogo del libro de Catherine Kintzler, *Condorcet, l'instruction publique et la naissance du citoyen [Condorcet, la instrucción pública y el nacimiento del ciudadano]* (París, Gallimard, 1984).

<sup>8</sup> Podríamos mostrar, pero será el trabajo de otro artículo, que la "genealogía" y la militancia de Foucault también funcionan para descompletar la política, pero sin determinar esta limitación, gracias a la institución de un mínimo legal (aunque algunas de las luchas puedan sin duda conducir a afirmar lo mínimo). Véase la nota 21.

<sup>9</sup> Véase el reciente libro de Muriel Fabre-Magnan, *L'institution de la liberté [La institución de la libertad]* que se enfrenta a estos problemas y pretende tomar nota de la "evacuación imposible de la fundación" instituyendo la "dignidad" como nueva base jurídica. Véanse particularmente las páginas 307 y siguientes.

<sup>10</sup> ¿No proporciona el principio de dignidad una base jurídica para negarse a considerar a los seres humanos y sus órganos como mercancías? Pero, por una parte, su estatuto jurídico y su aplicación siguen siendo muy vagos, tanto si se recibe con satisfacción como si se deplora (*ibíd.*, págs. 251 y ss.); por otra parte, incluso si proporciona un fundamento jurídico a esta negativa, sólo puede dejar al Otro y a su mandamiento general de beneficio capitalista fuera de su autoridad.

<sup>11</sup> *Nota sobre la crítica del principio rector* [maître-mot] clave "sociedad". El trabajo "genealógico" de Michel Foucault puede leerse como un despliegue de análisis históricos impulsados por un imperativo general: analizar la constitución de las políticas que tienen por objeto "defender la sociedad". "*Hay que defender la sociedad*" es el título del curso en el Collège de France, en 1976. La fórmula designa también uno de los temas de *Vigilar y Castigar* (1975) (la defensa de la sociedad contra la delincuencia, la identificación sociopsicológica de la "peligrosidad" que va más allá de la ilegalidad), y de *La voluntad de saber* (1994b) (la organización de la sociedad según una política biológica y la defensa de la misma contra los perversos). Usemos un vocabulario no foucaultiano: las genealogías identifican y refutan estos principios rectores que obran para el principio rector social: delincuencia, peligrosidad, "perversidad". Describen históricamente las figuras de los diferentes que, en oposición al sujeto vaciado, invaden la ley y demuestran, desde el exterior, la existencia del grupo adecuado de sujetos psicológica y socialmente sanos. Según esta perspectiva, el trabajo genealógico es una contribución muy considerable al pensamiento del minimalismo jurídico-político. Pensemos también en la importante obra de Jean-Claude Milner, *Les penchants criminels de l'Europe démocratique* (2003) y en la más reciente *Considérations sur la France, Conversation avec Philippe Petit* (2017). El pensamiento político de Milner se rige, en efecto, por el imperativo de limitar los poderes de la "sociedad". También destacamos la importancia del trabajo de Catherine Kintzler, que aborda esta cuestión de manera directa, al concebir el laicismo como el límite correcto de los poderes de la sociedad

<sup>12</sup> Este es el notable interés de la obra de Tristán García: demostrar, a pesar de la evidente simpatía que siente por el "nosotros", las consecuencias de una política del "nosotros" que se ha erigido en principio: "No hay justicia ni verdad política en el "nosotros"" (p. 259); sólo hay, en el mejor de los casos, una "paz" precaria dedicada a "un desgarrar repentino, a una reacción inesperada y poderosa" (p. 258).





# Un cuchillo en el corazón. Gaspar Noé: ¿cineasta de un social contemporáneo? La tragedia de un hombre (solo) en la tragedia del siglo.

*Solo contra todos* | Gaspar Noé | 1998

Vladimir Broda\*

Paris 1 Panthéon-Sorbonne UFR04

Recepción: 15 de diciembre de 2019; aceptación: 2 de febrero de 2020

## Resumen

“¿Cuáles son los límites del tratamiento cinematográfico de la “moral” y la “justicia”? El film de Gaspar Noé “Solo contra todos” tiene la virtud de poner a prueba nuestra capacidad de tolerancia a la emergencia de lo real. ¿Es la violencia de los traumas originales (masacre del padre y abandono de la madre) reparable, o está condenada a repetirse de generación en generación? Las definiciones de moralidad y justicia se ven conmovidas a lo largo de esta película, enmarcada en el corazón de una tragedia histórico-social: la ley simbólica no hace más ley. En estas coordenadas, ¿no está el sujeto condenado a transgredir, incluso en un rescate del “amor”, la ley simbólica de la prohibición del incesto?”

**Palabras clave:** Tragedia Social | Moral | Justicia | Simbólico | Amor | Soledad

**A knife is born at the heart. Gaspar Noé: filmmaker of a contemporary social? The tragedy of a man (alone) in the tragedy of the century.**

## Abstract

What are the limits of the cinematographic treatment of “morals “ and “justice”? Gaspar Noé’s film “ Alone Against All” has the virtue of testing our capacity to tolerate the emergence of the real. Is it the violence of the original traumas (slaughter of the father and abandonment of the mother) repairable, or is it condemned to be repeated from generation to generation? The definitions of morality and justice are moved throughout this film, framed in the heart of a historical-social tragedy: the symbolic law makes no more law. In these coordinates, is not the subject condemned to transgress, even in a rescue of “love”, the symbolic law of the prohibition of incest? “

**Keywords:** Social tragedy | morals | justice | symbolic | love | loneliness



« “El miedo en sus ojos y el cuchillo en el pecho”.  
*La angustia del miedo* [Angst], Gerald Kargl, 1983.

Antes de entrar en el meollo del tema, resulta importante hacer un repaso de la biografía de Gaspar Noé. En efecto, su vida privada guarda cierta conexión con la del protagonista de *Solo contra todos*, su primer largometraje, realizado en 1998. Noé nació en Buenos Aires, Argentina, en el seno de una familia políticamente comprometida, y proviene de un ámbito intelectual y artístico. Se instaló en Francia con sus padres, exiliados políticos, en 1976, tras el comienzo del golpe de Estado que se llamó “Proceso de reorganización nacional”.

Esta investigación aborda el análisis de *Solo contra todos*, película de Gaspar Noé de 1998. Una tragedia in-

\* michelebenheim3@gmail.com

dividual cruza una tragedia social a través del “*drama de un excarnicero que se debate solo en las entrañas de su país*”. Su país es la Francia de los años ochenta, gris, racista y deteriorada.

Ronald Reagan en Estados Unidos, Margaret Thatcher en Gran Bretaña, François Mitterand en Francia (cuyo mandato vaciló entre la reactivación económica y la recesión) marcan el estilo de esos años. Se produce una ofensiva liberal que rompe con los años sesenta y setenta. Se observa el aumento del desempleo, la retirada del Estado, el cuestionamiento de los servicios públicos y de las políticas sociales; se anuncian los años “ochenta/dos mil”: la globalización y la financiarización de la economía.

Francia pierde 670.000 puestos de trabajo en el sector industrial entre 1982 y 1990. La desindustrialización tiene consecuencias dramáticas para el mundo obrero, como el desempleo y la desafiliación. A eso, se agrega una “crisis del sindicalismo”. En el plano político, surge el Front National. <sup>1</sup> Después de 1983 y el inicio del rigor, la izquierda vuelve a dividirse, se trata de un fracaso estrepitoso. El Partido Comunista pierde su influencia. Sin embargo, hay luchas emblemáticas como las de los años 1986-1987: un mes de huelga de la SNCF. <sup>2</sup> En el mismo período, los estudiantes logran que se retire la ley Devaquet. <sup>3</sup>

“*Esta historia comienza en Francia, en pleno centro del desastre, en el país del queso y de los colaboracionistas*”, esas son las primeras palabras del Carnicero, acompañadas de una fotografía de Adolf Hitler y del mariscal Philippe Pétain estrechándose la mano.



Una de las numerosas diapositivas de la primera secuencia de *Solo contra todos*, en la que se muestra una fotografía de Hitler y Pétain, Noé

Durante los años ochenta, el negacionismo hace su “gran” entrada. Robert Faurisson comienza a hacerse ampliamente conocido por sus tesis negacionistas, y Jean-Marie Le Pen declara en una importante radio

pública, en 1987, que él “*no ha estudiado especialmente el tema, pero cree que es un detalle de la historia de la Segunda Guerra Mundial*”, al hablar de las cámaras de gas. El negacionismo provocador y creciente de esa época va de la mano con la persecución de los antiguos nazis de alto rango (por ejemplo, Klaus Barbie), algunos de los cuales ni siquiera se habían tomado la molestia de ocultarse y seguían teniendo responsabilidades importantes (como Maurice Papon, excolaboracionista y luego ministro, o Kurt Waldheim, secretario general de Naciones Unidas de 1972 a 1981 y presidente federal de la República de Austria de 1986 a 1992).

En la noche del 5 al 6 de diciembre de 1986, en la calle Monsieur-le-Prince, un joven estudiante de 22 años, Malik Oussekiné, es víctima de una golpiza por parte de la policía francesa de Charles Pasqua. Morirá.

Tras esta breve introducción histórica, nos corresponde situar *Solo contra todos* en la obra de Gaspar Noé. Obra maestra subversiva para algunos, abominación perversa y sádica para otros, *Solo contra todos* (y las películas de Noé en general) no nos decepciona. *Solo contra todos*, extensión del medimetraje realizado ocho años antes, *Carne* (1991), se sitúa al principio de la obra de Noé y es completamente diferente de sus trabajos futuros, a pesar de su persistente voluntad de representar lo Real (seguramente subyacente e inconsciente, sin embargo).

No obstante, *Solo contra todos* no es la película que “dio a conocer” a Noé a sus “detractores”. *Irreversible*, que se estrenó en 2002, retumbó como una bomba en el cine francés, lo que le permitió a Noé adquirir el papel del rey del “vean lo que no quieren ver”. En efecto, a partir del estreno de esa película, a Noé se lo consideró alguien “único” en el cine francés. Le siguió la filmación de *Enter The Void* (2010), proeza técnica, estética singular (gracias a la ayuda de Benoît Debie, su director de fotografía “designado”), con la que Noé nos transporta al viaje completamente psicodélico del espíritu después de la muerte; luego, vino *Love* (2015), película que se caracteriza sobre todo por tener escenas de sexo no simuladas, sin que la película sea pornográfica (algo que, evidentemente, suscitó polémicas con respecto a su clasificación). Tres años más tarde, Noé estrenó *Climax* (2018), en la que filmó una velada después del último ensayo de una compañía de bailarines, y su descenso a los infiernos tras haber ingerido involuntariamente una droga (LSD).

*Carne*, su medimetraje de 1991, puede considerarse el prólogo de *Solo contra todos*. La película debería

haberse llamado *Rance* [Rancio]. Por supuesto, se trata de un anagrama de *Carne*, pero es también, y sobre todo, una parte de la palabra *France* [Francia], que El Carnicero define como “*un gran camembert que apeseta, con muchos gusanos que proliferan en su interior*”. Esa película introduce el díptico *Carne/Solo contra todos*, que no había sido previsto originalmente. *Carne* cuenta la historia de un carnicero equino, solo con su hija Cynthia tras la desaparición de la madre (posteriormente sabremos que se “*tiró a las vías del subte*”). Tras la llegada de la primera menstruación de Cynthia, quien, enloquecida, va a ver a su padre para entender esos cambios, este último imagina lo peor: la violación de su “*hijita*” por un obrero “*árabe*”, a quien se apresura a perseguir para clavarle un puñal en la boca. Se equivocará de obrero, la víctima sobrevivirá, Cynthia irá a un hogar y El Carnicero irá a la cárcel.

Luego, viene *Solo contra todos*, película en la que, en gran medida, se apoya y con la que se relaciona nuestro análisis. Fuertemente inspirado en *Angst* (*La angustia del miedo*) de Gerald Kargl (1983), Noé retoma el mismo dispositivo que utiliza dicho director: una voz en *off* permanente, que revela los pensamientos del protagonista, en un mar de palabras que rara vez se interrumpe, incluso cuando el personaje de *Solo contra todos* (o el asesino de *La angustia del miedo*) no está en pantalla. Esta película trata sobre la historia de un hombre, un carnicero, El Carnicero (nunca se dice su nombre en la película, aunque en los primeros minutos aparece su documento en pantalla, que nos indica que se llama Philippe Chevalin)<sup>4</sup>; su “*historia es muy simple, es la de un pobre tipo*”, según sus propias palabras. En adelante, usaremos mayúsculas cuando hablemos del Carnicero, para darle un nombre, con todo lo que eso conlleva.

Una de las particularidades de esta película es el sistema de “puntuación”, que también aparece en *Carne*, pero que es sistemático en *Solo contra todos*. Sin embargo, resulta complicado desarrollarlo y, por lo tanto, preferimos citar a Noé (2014) a modo de explicación:

“*Hay dos tipos de efectos sonoros:*

- *Los “¡Bum!”*, que marcan elipsis y suelen estar acompañados de un breve intertítulo negro;
- *y los “¡Bang!”* (o “¡Blang!”), que acompañan los efectos de travelling en pixilación rápida realizados con cuatro o siete imágenes”. (P. 54)



Escena de afeitado, *Angst* (*La angustia del miedo*), Kargl



Escena de afeitado, *Carne*, Noé

El desafío de esta investigación es, por un lado, otorgar credibilidad a Noé, desdiabolizarlo, lograr que se reconozca su talento –tanto técnico como estético– para dirigir películas sobre temas, *a priori*, irrepresentables. También se trata de poner de manifiesto la dimensión paradójicamente ética de su postura que consiste, justamente, en mostrar lo inmostrable. ¿Acaso no es eso, en efecto, lo que permite la imagen en el cine? Cierta resolución de esa paradoja que, cuando el director un talento con ética, consiste en representar lo irrepresentable desde un enfoque que consiste en despertar en el espectador una pregunta, y no desde un punto de vista exhibicionista (lo que solo tendría el efecto de posicionar al espectador como un *voyeur*). Pero los desafíos de este tema tienen que ver, especialmente, con el tratamiento cinematográfico que puede hacerse de “*la moral*” y de “*la justicia*”, puestas a prueba por las transgresiones psíquicas singulares, como el abandono materno y el incesto, así como por los sufrimientos sociales en los que estas se inscriben, particularmente la guerra, la miseria y la soledad.

Agamben (2008) define al “*hombre contemporáneo*” como un hombre “*más apto que los demás para percibir*

*y comprender su tiempo... El contemporáneo es quien observa detenidamente su tiempo para percibir en él, no las luces, sino la oscuridad... El contemporáneo es, entonces, quien sabe ver esa oscuridad*" (p.10). Esa definición evoca, inevitablemente, el trabajo de Gaspar Noé. En efecto, para Agamben, es posible pertenecer a una época sin dejar de odiarla irrevocablemente (es el caso del Carnicero en *Solo contra todos*). Para Agamben, resulta imposible huir de la propia época. ¿A Noé lo supera su obra? Lo que nos muestra nos da más para pensar que lo que nos dice.

A través de *Solo contra todos* de Gaspar Noé y a través de las definiciones que el cineasta propone para la moral y la justicia a lo largo de dicha película, intentaremos mostrar que, en medio de una tragedia histórico-social, la ley simbólica ya no impone la Ley. La película de Noé intenta, en un gesto desesperado, no reconciliar el amor con la ley (condición para ocupar una posición soportable en el mundo), sino recomponer una identidad herida a lo largo de la Historia (el padre del héroe era un miembro de la resistencia comunista que murió estando deportado). ¿La violencia de los traumas originales (muerte del padre y abandono de la madre) es reparable o está destinada a repetirse de generación en generación? ¿El sujeto no está condenado a transgredir, incluso por medio de un rescate "amoroso", la ley simbólica de la prohibición del incesto? Cuando nada aparece unido en lo social, ¿solo el amor "contra todos" es pensable o posible?

## 1. "Solo": El hombre reducido a un objeto-basura

"El sentimiento de nuestra existencia depende, en gran parte, de la mirada de los otros sobre nosotros: por eso, podemos calificar de no humana la experiencia de quien ha vivido días en los que el hombre era un objeto ante los ojos del hombre".  
Primo Levi (1990).

### *a. Soledad, errancia y abandono: la fuente de un derrumbe simbólico*

En Freud, la soledad se interpreta como un estado: un estado de soledad-desamparo, dicho de otro modo, el objeto mismo de la angustia humana; mientras que, en Mélanie Klein, la soledad se vincula con las angustias paranoides. El sujeto se siente perseguido por objetos

malos, se siente solo en ausencia de un objeto bueno que lo contenga (para el cual, aquí, podemos pensar que el carnicero encuentra un sustituto en el arma que porta), así como de un *Otro caritativo*, lo que Freud llama *Nebenmensch*, *el ser de al lado*.<sup>5</sup>

La capacidad de un ser humano para soportar la soledad depende de la posibilidad que haya tenido para interiorizar un objeto bueno, generalmente su madre. En el caso del Carnicero, la suya lo abandonó, y a esto se suma que, cuando era muy joven, su padre murió estando deportado. Ahora bien, el primer encuentro anticipa y determina los que le siguen. El Carnicero no tiene, entonces, ningún sentimiento de seguridad interna, es decir, aquel que permite ligar pulsión de vida y pulsión de muerte (aunque el arma que lleva siempre consigo pueda substituirse como objeto externo de seguridad); en El Carnicero, esas pulsiones están desligadas y la pulsión de muerte prevalece en su dimensión de pulsión destructiva.

¿Cómo logramos vivir cuando solo lo negativo nos representa ante los ojos del mundo? El Carnicero es un "sin": sin empleo, sin techo, sin familia. Arrastra su existencia como una carga imposible, con un rostro impasible y gris, una mirada fija y hostil y una palabra casi inexistente, salvo, tal vez, para engendrar odio.

Filosóficamente hablando, la soledad del Carnicero está relacionada con su experiencia de la clandestinidad. En efecto, al salir de la cárcel, El Carnicero se dirige al bar de su antigua vida, donde la patrona le ofrece trabajo, así como un intento de relación, que por supuesto fracasará lastimosamente. A raíz de esta "unión", deciden vender el bar y mudarse a los suburbios de Lille para comprar una carnicería, con el objetivo de que la patrona pueda descansar, puesto que está embarazada. Dicho de otro modo, abandona por segunda vez a su hija adolescente, por quien antes experimentaba pulsiones incestuosas, para instalarse en las afueras de Lille con una mujer embarazada a quien detesta y la madre de esta, a quien odia aún más ("*un salamín de mierda, un vino de mierda, y una familia de mierda en un poblacho de mierda*").

Finalmente, el proyecto de la nueva carnicería no se concretará, ya que, según la patrona, "*era un mal negocio. Y [ella] prefiere guardar [su] dinero hasta después del parto*". Mal que bien, El Carnicero encuentra un trabajo como guardia nocturno en un asilo. A pesar de ese intento de mantenerse unido a lo social, visto como un esfuerzo que parece sobrehumano para él, El Carnicero no puede sino autoexcluirse, todo le juega en contra. Cuando una

de las pacientes del asilo muere delante de él, no reacciona, se queda inmóvil, sin compasión, sin sentimientos frente a la enfermera y, especialmente, frente a la muerte, ya que “*a fin de cuentas, la muerte no es gran cosa. Se hace todo un drama al respecto, pero cuando la ves de cerca, no es nada. Es un cuerpo sin vida, nada más*”.

Su incomunicabilidad refuerza su soledad, pero “*la soledad no significa nada. Da lo mismo si vivís con un tipo o una mina, o incluso con pibes, estás solo, sí. Yo estoy totalmente solo*”.

Aquí, la soledad se acentúa mediante procedimientos técnicos ingeniosos: la película está filmada en 16 milímetros *scope*, pero la imagen se amplía a 35 milímetros. Esto la deforma y genera un formato muy particular: angosto en altura y muy extendido a lo largo. Por esa razón, a veces las perspectivas y las líneas de fuga se acentúan mucho y los primeros planos son extremadamente estrechos.



La errancia permanente y los espacios amplios, *Solo contra todos*, Noé



La errancia permanente y los espacios amplios, *Solo contra todos*, Noé



El Carnicero no presta atención a lo que lo rodea, es decir, a lo social [“9 DIC. VOTÁ A LA CGT”], *Solo contra todos*, Noé



La errancia permanente del asesino, con la revelación de sus pensamientos [“Pero no sabía en dónde estaba”], *Angst*, Kargl

El Carnicero se autoexcluye y desarrolla el “*síndrome del sobreviviente*” (Furtos, 2009), es decir, no pierde nada en la realidad (por el momento, tiene un trabajo, una especie de familia, y también una “moral”), pero sí en su cabeza, aunque los hechos no hayan cambiado.

Esa soledad, esa errancia permanente, se suma a una gran cantidad de traumas infantiles.

El derrumbe simbólico subjetivo se origina en, al menos, tres elementos de la vida del Carnicero: el abandono materno, la no elaboración de la deportación de su padre, y el trauma infantil producto de la violación que sufrió a los seis años, el “*robo de la inocencia en nombre de Jesús*”.

El derrumbe simbólico lo enfrenta, entonces, a una angustia pura de lo real.

Ese derrumbe simbólico provoca la “*congelación del yo*” (Furtos, 2009); dicho de otro modo, el sujeto sigue vivo, pero está anestesiado. Aquí, El Carnicero rompe con la realidad, vagabundeando, insultando, golpeando; la errancia “*se convierte en una manera de amar a la distancia*”, según Furtos (2009). Aquí, la errancia se convierte en una manera de odiar “*en voz en off*”.

Sin embargo, El Carnicero no se queda en esa errancia “*en off*”. El derrumbe simbólico que experimenta tiene una gravedad extrema y lo conduce al (los) pasaje(s) al acto.

#### b. Del derrumbe a los pasajes al acto

Al fenómeno que Furtos (2009) denomina “*congelación del yo*” puede seguirle otro fenómeno gravísimo: la “*descongelación brutal del yo*”. En efecto, para Furtos, la descongelación del yo se opera cuando la “*sangre psíquica*” circula demasiado rápido; lo que resulta doloroso, como un garrote de tortura. Esto tiene dos efectos posibles: o bien el sujeto vuelve a anestesiarse, o bien se opera el pasaje al acto. El pasaje al acto puede definirse

como la salida del lenguaje: las palabras ya no bastan para enunciar lo que se tiene para decir y “salen” en la forma pulsional del acto. Dicho de otro modo, se opera una ruptura en la relación con el Otro y en la relación con el mundo que lo rodea. El sujeto sale de su subjetividad. El pasaje al acto es, entonces, una ruptura de la cadena que une lenguaje con acción. En el pasaje al acto, la acción deja de lado la palabra en beneficio de la pulsión.

El beneficio de ese proceso (del pasaje al acto) es que el sujeto se siente todopoderoso. El pasaje al acto está siempre relacionado con la angustia. En el caso del Carnicero, se articula con su errancia, que le impide inscribirse en una historia y en una continuidad de existencia. En *El Carnicero*, los pasajes al acto son transgresiones de la ley: remiten a lo que denominamos “derrumbe simbólico”, es decir, la imposibilidad del sujeto de remitirse a la Ley simbólica (el incesto y el asesinato, que caracterizan los pasajes al acto del Carnicero, dan cuenta de ello).

En psicopatología, ese proceso caracteriza lo que se llama “estado límite”, es decir, el estado de una persona cuya relación con la Ley se pervierte.

El Carnicero pasará al acto cada vez que la angustia de la soledad lo desborde y esos pasajes al acto traducirán su desobediencia simbólica, es decir, su incapacidad para elaborar sus faltas y privaciones.

En el fondo, *El Carnicero* se debate con la depresión, incluso con la melancolía. La solución del pasaje al acto en cualquier circunstancia revela la falta de seguridad interna del Carnicero o, dicho de otro modo, su extrema fragilidad narcisista.

Esos pasajes espontáneos, inesperados, que operan en los actos, representan un momento de ruptura en el que lo Simbólico está ausente y lo Real prevalece.

Sin embargo, algunas secuencias muestran que el pasaje al acto, en *El Carnicero*, se sitúa en el punto de contacto del fantasma y de la realidad; por ejemplo, cuando imagina que mata a su hija, se trata de un pasaje al acto en su fantasma. Noé enfrenta al espectador a ese fantasma haciéndolo pasar por real; entonces, tenemos la impresión de estar en la realidad, cuando estamos, mal que bien, en el Imaginario.

Por otra parte, la pulsión y la impulsividad asociadas al pasaje al acto son siempre del orden de la violencia.

Estas palabras remiten, sorprendentemente, al libro *La Palabra o la Muerte* de Moustapha Safouan, que es un “ensayo sobre la división del sujeto”, pero también a una cita de Jacques Lacan (1966): “En los confines donde la palabra dimite, comienza el terreno de la violencia” (s/d).

En efecto, podemos notar que, a lo largo de toda la película, la violencia (física o verbal) toma la delantera

cuando *El Carnicero* ya no tiene nada más para decir, cuando su palabra se ausenta, especialmente porque sus pensamientos en voz en *off* no se dirigen a nadie, por lo que no tienen valor de palabra.

Asimismo, la definición de Amal Hachet (2015) resulta útil para enriquecer nuestro cuestionamiento: “*La acción es un lugar del decir y, al mismo tiempo, un lugar de transgresión de una ley simbólica*” (p. 127); aunque, en *El Carnicero*, el pasaje al acto da cuenta, sobre todo, de su imposibilidad para elaborar.

Podemos tomar como ejemplo la secuencia de la “separación” entre *El Carnicero* y *La Patrona*. En efecto, esta secuencia se desarrolla después de la proyección de una película pornográfica que *El Carnicero* va a ver, donde vuelve a afirmar, en sus pensamientos, su extrema masculinidad heterosexual, lo que él piensa que es la virilidad, así como lo que piensa que lo define: “*Mirá, si pudiera volver a empezar una existencia, debería hacer películas porno. Al menos ahí está claro. La gente que hace eso entendió perfectamente el sentido de nuestra especie. O nacés con una pija, y no sos útil a menos que te comportes como una buena pija dura que llena agujeros, o nacés con un agujero, y no serás útil a menos que te dejes llenar bien. Pero, en los dos casos, estás completamente solo. Sí, yo soy una pija. Es así. Soy una miserable pija. Y para que me respeten, tendré que estar siempre bien duro*”.

Luego, viene la confrontación con *La Patrona*: ella lo acusa de haberla engañado a raíz de un malentendido de su vecina Fabienne, quien le dijo que él “*estaba con una putita esa mañana*”, cuando él solo había acompañado a la enfermera hasta la puerta de su casa. En ese momento se da el pasaje al acto: cuando el insulto “puto” irrumpe en la mente del Carnicero, este propina una golpiza a su mujer, en el vientre, cuando ella está embarazada de su propio hijo. De este modo, el significante “puto” hace estallar el significante al cual *El Carnicero* se aferraba (“*una buena pija dura que llena agujeros*”) y que pensaba que lo definía. El encuentro entre ambos significantes es literalmente insoportable. Ya sea que se relacione con él o no, no puede soportar ninguna dimensión. Ese significante, “puto”, produce una efracción en su mente, en su identidad masculina, que intenta construir (al menos, que intenta obligarse a pensar) a lo largo de toda la película, por ejemplo, dirigiendo a todo el mundo insultos como “puto”, o también “*culeado de tu raza*”.<sup>6</sup> Noé confiere más fuerza aún a la palabra “puto” [pédē] haciéndola aparecer en un intertítulo blanco sobre un fondo negro, posiblemente para subrayar su importancia, y la repercusión de ese significante.

El pasaje al acto opera tras esa colección de insultos. El Carnicero propina un violento golpe con la rodilla al vientre de La Patrona, lo que la hace gritar. Luego, se pone a asestarle fuertes puñetazos, siempre en el vientre, como si quisiera, además de herir a su mujer, herir, o incluso matar, a su hijo nonato, aunque no lo considera como “su” bebé (como respuesta a los quejidos de la Patrona, responderá, agresivo: “¿Tu bebé, decís? ¿No ves que ahora tu bebé no es más que un bife, un pedazo de carne reventado? ¡Al menos va a tener la suerte de no verte nunca la cara!”).

De este modo, El Carnicero retoma el camino de la precariedad, ya que “con 300 mangos en el bolsillo, no sabe cómo [va a] salir adelante”, aunque espera obtener cierta solidaridad de parte de sus amigos, “en fin, es lo que vamos a ver”.

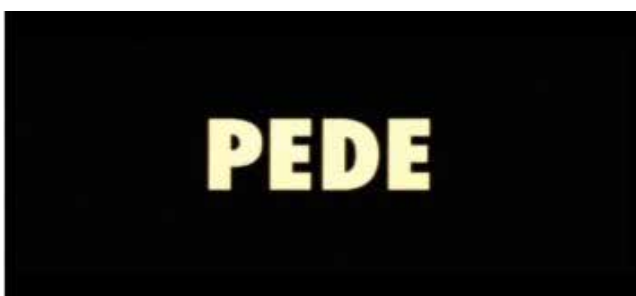


El pasaje al acto, *Carne*, Noé

### c. Fragilidad psíquica, precariedad social

En su libro, Furtos (2009) enuncia que “la buena precariedad es la de quien grita para tener y a quien se da” (p. 21), y define tres niveles de precariedad. El primer nivel, que él llama “precariedad común” (p. 21), es el hecho de estar solo y, por lo tanto, no poder vivir. Para vivir, es necesaria la presencia de una alteridad, pero esa alteridad está justamente presente. A su pesar, El Carnicero pasa de la pobreza (el hecho de tener poco, de no ser necesitado, lo que, por definición, no impide ni la cultura ni el desarrollo) a la precariedad. Con ese cambio de “estatus social”, comienza un cambio de estado psíquico que provoca muchos cambios en la relación que El Carnicero mantiene con el mundo. En efecto, tras su partida de los suburbios de Lille, El Carnicero se encuentra en Aubervilliers, un suburbio parisino, su ciudad de origen, y decide ir a pedir dinero prestado a sus viejos “amigos”.

Entonces, vemos al Carnicero deambulando entre antiguos conocidos, pidiendo algo de ayuda, solo recibiendo negativas, aunque algunas de estas no se deben únicamente a la pobreza financiera; en efecto, algunos no pueden darle dinero, pero le ofrecen recibirlo algunas noches, o bien darle un “pedazo de pan”. Sucede lo mismo cuando va a la agencia de trabajos temporales, o incluso a buscar a antiguos contactos profesionales: no hay ningún puesto disponible. Pedir ayuda, saber cómo pedir ayuda, tener esperanza y saber recuperarse de los fracasos y de las desilusiones tiene una importancia capital, aunque El Carnicero no logra hacer frente a esos rechazos y gestos de desprecio. Nuevamente, aparece un discurso homofóbico y marginal sobre la tragedia de la que Francia es víctima (¿o culpable?), lo que suscita un discurso reaccionario, y vuelve casi irónicas las inscripciones en las paredes frente a las cuales El Carnice-



El pasaje al acto, *Solo contra todos*, Noé

ro desfila continuamente: “9 DIC. VOTÁ A LA CGT”. Esto demuestra aún más la fragilidad psíquica de la que El Carnicero es víctima; la escena previa a sus pedidos de trabajo y dinero se desarrolla en un café cualquiera, donde El Carnicero se enfrenta a una escena de racismo virulenta: un cliente “árabe” pide un café, el mozo le responde que “*si querés té de menta,<sup>7</sup> tenés que cruzar la calle, es enfrente*”, el tono sube y el discurso nacionalista de “esta es nuestra casa” domina la discusión que acabará con un “*agarrá tus babuchas, da la vuelta y andate*”, dicho con gran violencia. Esta escena, a la que El Carnicero asiste, lo afecta, en el fondo parece que no piensa de un modo tan radical como sus pensamientos nos hacen imaginar, aunque no hace nada para defender al cliente discriminado.

El Carnicero es un personaje totalmente ambiguo, ya que es narcisísticamente inestable. Esa escena de racismo le desagrade, pero su discurso homofóbico y racista no se calma. Cuando su antiguo proveedor le rechaza su pedido de empleo por tener antecedentes penales (que justifica diciendo que estuvo “*algunos días demorado*” pero “*por un error judicial. Creía que habían tocado a [su] hija*”), una vez terminada la entrevista, se indigna (El Carnicero no para de indignarse cuando no hay nadie presente para verlo u oírlo). Sus pensamientos, que se nos revelan, demuestran una frustración preponderante: “*¿Que me trate así un putito? ¡Díganme que estoy soñando! (...) ¡Qué linda es la France Chevaline!<sup>8</sup> Qué hipócrita. Me da vergüenza que ese tipo sea francés. Si a Francia la dirigen tipos como él, estamos realmente en el reino de los hipócritas. (...) Debería haberlo golpeado ahí mismo, a ese miserable. Un zapatazo en la cara para que mostrarle mis antecedentes*”. Su discurso se torna cada vez más violento y termina con una moraleja que podríamos sintetizar como “*todos son una mierda, menos yo*”: “*Pero hoy, todos son demasiado maricas para hacer la revolución. Solo puede haber venganzas personales. ¡Eso sí! ¡Como la mía! Pero va a ser útil para el conjunto. Si Robespierre es un gran héroe nacional, yo también voy a serlo, pero en una escala más chica. Matando a ese gordo cerdo burgués homosexual que me niega el trabajo porque estuve en la cárcel. ¿En serio? ¿Quiere que me convierta en un vagabundo así se la chupo por veinte centavos? ¿Eh? ¿Ese es su plan? Bueno, yo le voy a mostrar qué es la violencia, la violencia de verdad. Los cincuenta años de humillación que me tuve que tragar, él, el marica, los va a vivir en seis minutos. Seis minutos de pura violencia física*”. Entonces, todas sus relaciones con los otros

son inciertas y problemáticas, lo que contribuye a encerrarlo más todavía en la soledad de su interioridad. Esta reflexión nos lleva a otra pregunta: *¿vivir es más difícil que sobrevivir?* (Benhaim, 2012).

Cuando El Carnicero se enfrenta a todos esos rechazos, el vuelco del fantasma a lo Real se produce de un modo violento. El Carnicero, por quien era posible sentir empatía como espectador, se convierte en una persona colmada, exclusivamente, de desesperación (ya no tiene nada y nadie responde a sus llamados de auxilio) que se transforma, muy velozmente, en un odio profundo hacia los otros y hacia sí mismo. Con respecto a los sin techo que viven en una gran precariedad, Benhaim (2012) expresa que “*en lo real, y ya no en el fantasma, el sujeto es un desecho o, más precisamente, se identifica, en lo real, con el desecho del Otro*”; si aplicamos esos escritos al caso del Carnicero, podemos observar que él, que en su Imaginario se imagina como un desecho, también lo es en la mirada que el otro o los otros le dirigen. Eso lo conecta con lo real. Esa imagen que los otros tienen de él, como de alguien en situación de gran precariedad, le hace tomar conciencia de esa precariedad en lo real, ya que está realmente excluido de la sociedad, realmente es un sin techo, un desempleado y está solo.



Uno de los “amigos” del Carnicero, también en situación de precariedad, *Solo contra todos*, Noé



Uno de los amigos del Carnicero, con una sonrisa en los labios, a pesar de su situación precaria, *Solo contra todos*, Noé





El Carnicero pide, pero nunca mira a los ojos, *Solo contra todos*, Noé

## 2. “Contra”: El Carnicero como figura del “criminal-víctima”

“Declaró que yo no tenía nada que hacer con una sociedad cuyas reglas más esenciales desconocía y que no podía invocar a ese corazón humano cuyas reacciones elementales ignoraba”.

Albert Camus (2005).

### a. *Del trauma inicial a la lógica: el otro o yo*

El Carnicero justifica toda negativa de recurrir a sus reservas, agotadas, atribuyendo todo a las adversidades traumáticas del pasado: pérdida de su mujer, violación, pérdida de empleo, crimen (intento de homicidio). Portador de un discurso sobre esta sociedad, se embarca en una lucha personal para preservar lo que él considera que es hacer justicia por mano propia.

Siempre con el mismo tono violento, la voz en *off* empieza a perder todo sentido y lógica, reflejando la desesperación del sujeto. En cierto modo, el espectador se encuentra traumatizado al mismo tiempo que El Carnicero, en estado de inseguridad.

En el sujeto humano, la construcción de la alteridad pasa por el otro: como señalamos antes, El Carnicero sustituye a su Otro caritativo, el *Nebenmensch*, por su pistola. La falla se remonta al inicio de la vida del Carnicero. Su trauma inicial, es decir, el abandono de su madre, conduce al Carnicero a construirse únicamente con partes del mundo caóticas. Su alteridad, es decir, su relación con el Otro, falla desde el principio de su existencia. Eso genera, entonces, una forma de amenaza permanente de todo lo que lo rodea. No está en una lógica del “vivir juntos”, es decir, “yo y el otro”, sino en una lógica de exclusión, “el otro o yo”.

Nadie cae en gracia a los ojos del Carnicero, excepto su hija, Cynthia. Sin embargo, esta no habla, es muda y su relación es ilegítima, incluso incestuosa.

De este modo, a lo largo de su “epopeya”, de su deambulación, de su errancia, cruza “otros” que, según El Carnicero, contienen una dimensión persecutoria, excepto sus viejos “amigos”, que también han caído en esos mismos procesos precarios de exclusión psíquicos y sociales. Son las únicas personas con quienes no es violento, a pesar de los rechazos que recibe continuamente. Sin embargo, no los volverá a ver, es decir, no los considera como “otros” posibles.

Ninguno de esos otros que cruza es ni podrá ser caritativo. Todos están predestinados a la exclusión puesto que, tanto en ellos como en El Carnicero, no hay, aparentemente, huellas de una consciencia de clase. El fracaso de la “izquierda” –la de los años 80– no ofrece un contexto favorable para el surgimiento de dicha consciencia. Nadie frecuenta los sindicatos o las asociaciones, lo cual produce un aislamiento sin precedentes. El Carnicero está aislado, y se aísla solo. Vive su destino social como si fuera un destino individual, es decir, un destino reservado exclusivamente a él, cuando en realidad se trata del cotidiano de casi la totalidad de sus conocidos. ¿Esa es la razón por la cual nunca podrá prestar auxilio, por ejemplo a la vieja que agoniza en el asilo, o bien a la enfermera?

Los dos ejemplos explicitados aquí arriba muestran que El Carnicero se encuentra atrapado en un proceso de alienación con respecto a las relaciones sociales, es decir, es ajeno a sí mismo, lo que provoca una especie de falla en la construcción de su alteridad.

Cuando no es violento, El Carnicero es pasivo, se hunde en sus pensamientos más oscuros, que se nos revelan. No tiene absolutamente ningún impulso hacia el otro, dado que su construcción defectuosa de la alteridad provoca una relación particular, incluso problemática, con la realidad.

Eso lo suele volver interpretativo, incluso un poco paranoico.

Para El Carnicero, esos “otros” están en el centro de sus fantasías de asesinato, como sucede con el patrón del matadero, después de que se niega a contratarlo por su “fichita”, o con el joven de la barra, que parece menospreciarlo por no tener suficiente dinero para pagar lo que ha consumido. Esas fantasías de asesinato se deben, la mayoría de las veces, a una humillación que sufre El Carnicero (“*Los cincuenta años de humillación que me tuve que tragar*”) y responden a una “*venganza de clase*”: “¿Ves? Vos tenés una casa, un auto, ropa y plata bien guardadita en el banco. Y a mí, de mis treinta y cinco años de trabajo, no me queda nada. Lo que queda de mi vida no está en tu fichita. Es este fierro. Ah, supongo que no estás acostumbrado a los fierros. Yo, en cambio, no estoy acostumbrado a la plata.

*Sin embargo, yo también habría querido tener una vida normal como la tuya. Después de treinta y cinco años de trabajo y honestidad, veo que mi antiguo proveedor me trata como si fuera el más despreciable de los vagabundos. (...) Soy una mierda, pero una mierda con un fierro. (...) El desempleado te la da por el culo. Porque de todas las razas del mundo, hay una que habría que eliminar. ¿Sabés cuál? La tuya. La de los hipócritas y los traidores”; “¡Bastardos de mierda! Sí, yo también voy a buscar mi pistola. No me conocen todavía. No saben quién soy. Cuando la violencia te llama, nunca hay que dar media vuelta. Es un asunto de hombres. Voy a arreglar esto rápido. Y no va a ser suave. Voy a enseñarles la justicia de mi país. Cuando les apunte con el arma, van a agachar la cabeza, esas basuras. No hay justicia sin venganza. Y como no soy traidor, no voy a llamar a la cana. ¡Soy yo en que va a aplicar esta justicia de mierda! ¡Pena de muerte para esas basuras!”.*

Como acabamos de ver, solo puede odiar al otro; podemos preguntarnos qué es lo que motiva ese sentimiento intenso.

#### *b. El odio al otro como intento de reparar las heridas propias*

En *El Carnicero*, la destrucción responde a su odio por el mundo. Este hombre perdido erra, no puede orientarse en el mundo. El odio sobrecarga al sujeto.

¿Cómo concebimos que *El Carnicero* se aferre a ese odio? Podemos emitir la hipótesis de que ese odio tendría un sentido para él y que sería sinónimo de solución, para (sobre)vivir. Ese odio, que se inscribe, como desarrollamos antes, en una lógica de “el otro o yo”, se expresa a costa del otro, tal vez para salvar algo de la subjetividad del *Carnicero*. Es frágil: una mirada, una palabra, un gesto, un pensamiento lo derrumba, y hace que se derrumbe su mundo. Esa fragilidad se relaciona con una inseguridad que es el resultado de heridas precoces (abandono, violación) y más tardías (internamiento de su hija, intento de asesinato, cárcel, desempleo).

Todas esas heridas confrontan al *Carnicero* con pérdidas sobreacumuladas, que impiden cualquier inscripción simbólica o social: amar, dejarse amar, trabajar, etc. Lo hacen aún más frágil y, en la medida en que no tiene los medios psíquicos para elaborar sus pérdidas, *El Carnicero* responde en el campo de la pulsión, de la violencia y, en el caso señalado anteriormente, la venganza de odio.

Sin embargo, durante sus fantasías de pasaje al acto, y especialmente de asesinato, del final de la película, Noé nos hace creer que *El Carnicero* asesina a su hija Cynthia,

heroína en su imaginación, de un modo extremadamente violento, antes de suicidarse, con un disparo en la cabeza, en la habitación donde Cynthia fue concebida.



Asesinato fantaseado de Cynthia, *Solo contra todos*, Noé



Suicidio fantaseado del Carnicero, *Solo contra todos*, Noé

En realidad, El Carnicero pasa por esa fantasía de asesinato de su hija para “liberarla”: “Sabés, nos vamos a ir de viaje, un viaje muy, muy largo... Solos vos y yo. Estás de acuerdo, ¿no?”; “Listo. Lo que debíamos vivir, lo hemos vivido. Y no fue tan lindo como pensaba. Ahora hay que ir hasta el final de esta angustia. Ya no tengo nada que perder. Sí, es así. Hago esto por tu bien. Es mi deber evitarte años de sufrimiento. Vas a esperarme del otro lado. Yo ya llego, justo después de vos. Pero va a ser muy rápido”. Le dispara en la garganta, por atrás, y la joven agoniza a los pies de su padre.

Extrañamente, esa escena recuerda la primera escena de *Carne*, en la que se faena un caballo, así como *Le sang des bêtes* [La sangre de las bestias] de Franju (1949).



Primera escena de *Carne*, Noé



*Le sang des bêtes* [La sangre de las bestias], Franju



[Le sang des bêtes] [La sangre de las bestias], Franju



Asesinato de Cynthia, *Solo contra todos*, Noé

El hecho de que El Carnicero le dispare en la garganta no es menor. En efecto, durante toda la película (podemos decir, incluso, durante toda su vida), Cynthia, encerrada en su silencio, está ausente hasta en su asesinato. Le resulta imposible debatirse o pedir auxilio, es espectadora de su propio asesinato. Esa función de espectador se transmite al Carnicero después de que este mata a su hija. En efecto, tras ese acto, sus pensamientos se alborotan y empieza a acusar a un “ellos” desconocido, el “todos”, dando mil vueltas; se opera una especie de despersonalización: “Han matado a mi hija. / Tiene que dejar de pensar, esta cabeza. (...) Pero alguien tocó a mi hija. / Esperá, no tenía derecho. / ¿Pero de qué hablo? / Al cabrón que hizo eso lo voy a hacer mierda. / Debo hacer que el bien gane. / Sí, voy a hacerlo mierda. / Es mi deber. / Es el obrero. / Es como mi padre, era comunista. / No es el obrero, es El Carnicero. / Él quería el bien para todos. / La mató, y se lo hicieron pagar. / No tenían derecho. / Los alemanes. / A ese cabrón tengo que matarlo. / Lo mataron porque era humanista. (...) En cuanto a mi madre. / Él la mató. / No. / Yo sigo siendo el mismo. / ¿Ella? / Huérfano, Carnicero, desempleado. / Era el mal, todo a la vez. / Dispará si sos hombre. / Parece que era una puta repugnante que denunciaba a los judíos y a los rojos con los alemanes. ¿Sos marica o qué? / En general, gana el mal. (...) ¡Tal vez la vieja puta que me parió también me espera! / ¡Y la otra puta que parió a Cynthia también! / Somos inocentes. / Calma. / Y el bien tiene que ganar”.

Luego, sigue un recuento aterrador, trenzado con imágenes abruptas de relaciones sexuales, del cuerpo sin vida de Cynthia y del rostro del Carnicero, que tiene el arma pegada al cuello, con el dedo en el gatillo. Todo se acelera, el discurso del Carnicero se corta por el recuento y por una respiración anormal que se vuelve cada vez más fuerte a lo largo de la secuencia: “CINCO. / Esta vez, voy a ser presidente. / CUATRO. / Voy a serlo para

*vos. / TRES. / Voy a gobernar Francia. / DOS. / Y los voy a joder a todos, los que sean. / UNO. / No se van a escapar. Listo, el botón rojo. Pronto, el vacío. / Esperando / el vacío. / Solo voy a dejarles pedazos de mis sesos. Por fin, ya estoy. Se terminó. ¡BUM!*"

Toda la imagen se pone roja y luego un fundido encadenado nos vuelve a poner en la realidad, abriendo un primerísimo primer plano sobre el ojo del Carnicero, que mira a su hija.



Vuelta a la realidad a través de la mirada del Carnicero, *Solo contra todos*, Noé

Incluso cuando el proyecto es constructivo, solo puede tomar prestada la voz de la destrucción. No obstante eso, aunque la "solución" de odio es costosa, El Carnicero está vivo y no pierde por completo la esperanza de curar su existencia.

### *c. Los pasajes al acto como punto muerto*

"Para ser habitable, el mundo debe ponerse en escena con palabras" (Legrendre, 1995).

Un punto muerto es una voz sin salida. El pasaje al acto es una salida del lenguaje. Ahora bien, solo podemos vivir los unos con los otros si nos hablamos. El Carnicero está en un punto muerto, ya que se aferra a transgresiones en las que se inscriben las acciones que lleva a cabo. Piensa que todos sus pasajes al acto pueden cambiar algo, cuando en realidad estos le cierran el horizonte. Está en un punto muerto consecuencia de todo lo que comenzó mal desde el principio de su vida. En *El Carnicero* hay una particularidad: más que los actos, son las palabras/pensamientos que suelta los que resuenan como pasajes al acto.

Sin embargo, allí es donde se aloja la "humanidad" del Carnicero. La mayoría de los pasajes al acto que "comete" son pasajes a la "acción fallida": durante su altercado con el joven de la barra y el dueño del bar, promete volver para vengarse de la humillación que ha

sufrido, pero vuelve al lugar cuando el bar está cerrado; todos los asesinatos se cometen en su imaginación.

Sumado a la ambigüedad de su visión con respecto a la escena racista a la que asiste, esos puntos furtivos de humanidad ratifican nuestra hipótesis: ¿Gaspar Noé es, sin darse cuenta, un cineasta de lo social contemporáneo?

La diseminación de esos fragmentos de humanidad muestra que el tema social lo excede. Lo social excede a Noé cuando se sirve de esos rastros para humanizar al Carnicero, ya que "la esencia del hombre no es una abstracción inherente al individuo aislado. En su realidad, es el conjunto de las relaciones sociales" (Marx y Engels, 2014, s/d): para *El Carnicero*, funciona sobre todo en la exclusión y en sus relaciones de exclusión. Las relaciones sociales en las que se encuentra, que son relaciones de exclusión, forman su esencia. Está inscrito en relaciones sociales de alienación. Allí se encuentra la ambivalencia del Carnicero, ya que, en las relaciones sociales, puede haber relaciones que humanicen.

La especificidad del pasaje al acto está en la dimensión de violencia que contiene; violencia que surge brutalmente, de modo inesperado, en todo momento. En ese sentido, podemos hablar de efracción. El pasaje al acto contribuye a aumentar la profunda soledad del Carnicero: al ejercer efracción sobre el otro, este último se aleja.

Así, el pasaje al acto responde a la lógica de "el otro o yo", y constituye un punto muerto relacional, es decir, humano.

Cuantas más veces *El Carnicero* pasa al acto, más se repliega sobre sí mismo, más lo amenaza el mundo, más se aísla, más se despoja de su subjetividad. Esa desposesión alimenta, repetidamente, los pasajes al acto. Podemos ver la dimensión de punto muerto a partir de ese círculo vicioso. *El Carnicero* se convierte, entonces, en su propia víctima.

### **3. "Todos": Un mundo vacío que el prójimo ha abandonado**

"Y la madre, cerrando el libro del deber, se iba satisfecha y orgullosa, sin ver en los ojos azules y en la frente combada, el alma de su hijo al asco abandonada."

Arthur Rimbaud.<sup>9</sup>

*El Carnicero*, *solo*, está *contra* "todos", es decir, no "con los otros", sino a pesar de "todos" los otros. Aquí, el "todos" atañe a una totalidad sin distinción, y parece

tener por función intensificar el “solo”. En principio, entonces, el “todos” no da ninguna oportunidad ni ofrece ninguna apertura: “todos” es cualquiera que se acerque para romper la soledad, “todos” no es un colectivo sino un bloque, una entidad más totalitaria que unitaria, sinónimo de la no afiliación del Carnicero a lo que fuere –sindicatos, asociaciones, etc.–. De este modo, el uso de la palabra “todos” es la expresión misma de la experiencia de soledad del Carnicero, ligada a lo trágico y al sufrimiento.

*a. Ser, no con los otros, sino a pesar de “todos” los otros*

¿Es ese “todos” lo que El Carnicero percibe en el espejo? En el fondo, ¿contra quién se dispone a disparar? La *fase del espejo* (Lacan, 1966) supone un instante fundador en el que, a través de su reflejo en el espejo, el sujeto toma conciencia de sí mismo y de la unidad de su cuerpo. Aquí, ese cuerpo no deja de volar en pedacitos –el suyo, el de los otros, incluido el de su hija, en su fantasía–, ni de hacer que se desarme el cuerpo del otro: el asesinato del bebé en el vientre de su madre.

Allí donde la película *El espejo* de Tarkovski (1975) <sup>10</sup> recuerda justamente que el hombre no está solo en el mundo frente a todo lo doloroso que contiene la existencia, que es humano compartir esos dolores con los demás en una especie de compromiso (que Lévinas llama “*la responsabilidad por el otro*”) la película de Noé parece ofrecer muy poca esperanza: la escena del espejo, la voz en *off*, interna, del Carnicero frente al rostro, no del otro sino de sí mismo, da cuenta de ello.



Escena del espejo, *Solo contra todos*, Noé

Sin embargo, El Carnicero está “*solo contra todos*”, pero también está “*muy cerca de*” <sup>11</sup> su hija.

La soledad social, la incapacidad para afiliarse, entablar una relación de amistad, incluso amorosa, hace del protagonista un hombre solo, imposibilitado para inscribirse en lo social; está desafiado: por la ausencia de un trabajo de duelo con respecto a sus padres, especialmente su padre, no se siente sostenido por una filiación paterna que, además de traumática, ni siquiera tiene nombre, y está desafiado socialmente, ya que está imposibilitado para relacionarse con cualquiera. Dialoga consigo mismo, se cuenta su propia historia en voz alta, incapaz de compartir, de asociarse con nadie, un amigo, un grupo, una asociación, un sindicato. Solo en el mundo más que contra el mundo, ese mundo hecho de miserias, injusticias, de una moral inexplicable, insoportable para él, debido a su sufrimiento individual, se queja pero no hace nada para cambiar las cosas, está “desocializado” en lo social. Aunque el protagonista, en cierto modo, elabora y simboliza en voz alta, en una especie de monólogo interior, no llega a entablar un lazo social, no quiere. Nada lo sostiene en lo social, solo su rencor, incluso su odio.

*b. “Todos”, entidad totalitaria, como expresión trágica de la soledad del Carnicero*

El término “todos” puede significar la suma de muchos otros con los que nos relacionamos, pero aquí, ese “todos” es anónimo: es un bloque, una masa. No se destaca ningún “otro” singular. Por eso no deja entrar

ninguna luz, no ofrece ninguna apertura y alimenta la certeza del Carnicero, que mete a “todos” en la misma bolsa: perseguidores, en algunos casos, que deben ser abatidos. Nadie puede enfrentar a un “todos” percibido de ese modo. El menor encuentro remite a una invasión, una intrusión, una agresión, y desborda al Carnicero con angustia y odio. El “todos” es soportable en un vivir juntos, si no se trata de una entidad que es, necesariamente, enemiga, una total amenaza. No es posible vencer “solo” a una entidad cerrada y totalitaria.

El Carnicero es, para sí mismo, su propio vacío, en la medida en que ha roto todo lazo con la comunidad de los hombres.

El Carnicero se siente excluido de los lugares significantes de la integración, se queda inmóvil en una posición de víctima, sin aceptar aquello que se le propone, lo que limita los medios posibles para reconstruir su historia.

El Carnicero cuestiona el sentido de la vida y del mundo. Lo trágico de su soledad está en el centro de su desamparo. La tragedia se perfila como un estar “solo” confrontado a un “todos” sin forma y se enuncia en su pasión de odio.

*Solo contra todos* es una tragedia, de esas que exploran las pasiones *humanas, demasiado humanas*. El Carnicero no es un personaje ilustre, es un anónimo en lucha contra conflictos internos intensos y un destino desdichado, ineludible: su historia atañe a lo que podríamos denominar “una tragedia proletaria”.

No hay escapatoria posible y los decorados de la película refuerzan esa idea: perspectivas aplastadas, calles vacías, paredes grafiteadas, altos paredones de fábricas se apropian de la imagen a lo largo del desplazamiento del Carnicero.

Cuando André Green (2007) dice que

la transformación que se da en la vida psíquica, en el momento del duelo repentino de la madre que desinvierte brutalmente a su hijo, es vivida por este como una catástrofe (...), constituye una desilusión anticipada y (...) provoca, además de la pérdida de amor, la pérdida de sentido, ya que el bebé no dispone de ninguna explicación para dar cuenta de lo que se ha producido. (s/d)

Resumido como su concepto de la “*madre muerta*”, remite directamente a la situación del Carnicero, así como a la de su hija. En efecto, ambos protagonistas no conocieron a su madre, ya que fueron abandonados tras su nacimiento.

Tragedia en la tragedia, la ausencia del padre como fundador del acceso a lo simbólico deja a ese niño en la des-errancia. El abandono de la madre lo llevará a repetir situaciones mortíferas respecto de las mujeres, con quienes

mantiene relaciones deshumanizadas y deshumanizantes: violencia, desprecio, odio por las mujeres, ¿puede entenderse como una venganza con respecto a su madre, que lo abandonó? A su propia hija la abandona su madre: la tragedia se repite. Pero la repetición no se termina allí: lo prueba la relación incestuosa que tiene con su hija, como la que él tuvo con el sacerdote. Lo social es el trauma que se repite, y le “*roba su inocencia*” por segunda vez. Aquí, lo social aparece como un mundo cerrado, un universo replegado en sí mismo, donde no hay ninguna apertura política, ninguna lucha organizada, ninguna esperanza más allá de una lúgubre repetición. En el interior de ese “*mundo cerrado*”, el sujeto repite y reivindica su soledad, incluso su misoginia y homofobia, intentando justificar sus actos según su propia moral y su propia justicia.

### Conclusión: ¿El Otro?

Finalmente, la alteridad, es decir, la relación social, surge en su vida donde él no la esperaba. Esa alteridad imprevista es lo que vuelve a llevar al Carnicero a lo simbólico, del griego *symbolon*: objeto dividido en dos que constituía un signo de reconocimiento cuando los portadores podían reunir ambos trozos. El Carnicero descubre lo simbólico al descubrir “el amor incestuoso”. Se enamora de su hija, carne de su carne. Es una película sobre la carne; como carnicero, el trabajo de la carne es su oficio, pero esto va mucho más lejos: tiene una relación carnal con el mundo, El Carnicero se encuentra del lado de lo arcaico.

Cuando vuelve a lo simbólico, descubre que el Otro existe, pero se asocia con la errancia y no con la Ley. Este descubrimiento de la alteridad es, entonces, paradójico, aunque él mismo se salve.

La cuestión del sujeto también se acaba al final de la película. En efecto, durante la mayor parte de la película. El Carnicero habla (de él) en tercera persona, es decir, de forma impersonal, mientras que, en su último monólogo, domina la primera persona del singular, se personaliza como padre<sup>12</sup> y se convierte en sujeto. El “yo” ya no es otro.

Si El Carnicero no tiene nombre, Cynthia no tiene palabras, es callada, muda, sin voz, sin lenguaje. Pero Noé invierte la situación: durante la última escena, es Cynthia quien lleva a cabo el acto. Va a los brazos de su padre; ¿también está *sola contra todos*? La tragedia individual y social del padre comenzó su repetición con el internamiento de Cynthia.

El acto que Cynthia realiza puede resumirse mediante una cita de Christian Hoffmann (2004): ese acto sería

“un pedido de amor, de reconocimiento del ser sobre un fondo de desesperación” (p. 19).

Giro inesperado de Gaspar Noé. El amor “salva”. En ese universo cerrado sobre sí mismo, la hija se convierte en la mujer, y la mujer en el amor. Tras mil errancias incestuosas, ligadas a la promiscuidad con una joven adolescente muda, el “héroe” descubre que siente por ella una ternura, un amor que, en cierto modo, trasciende de todo el relato trágico y desesperado. Una luz de esperanza aparece: “solo contra todos” se transforma en “solos contra todos”. Jugada maestra de Gaspar Noé: del sufrimiento insondable, de la soledad inabismable, de lo irreversible, surge una luz de esperanza, como una resurrección del sentimiento amoroso, un renacimiento de la ternura infinita. Situación imposible, impensable, inabismable y, en cierto modo, irrepresentable. Este hombre, *Solo contra todos*, ama a su hija como a una mujer. Quiere convertirla en mujer. Esa hija-mujer, siempre silenciosa, se acerca a él. Un horizonte aparece: después de toda una película confinada, mundo cerrado, se ve una calle, niños que juegan, la esperanza renace.



Cynthia va a los brazos de su padre, *Solo contra todos*, Noé



Último plano de la película, niños que juegan, *Solo contra todos*, Noé

## Referencias

- Agamben, G. (2008). *Qu'est-ce que le contemporain ?* París: Rivages poche/Petite Bibliothèque.
- Aumont, J. (1999). *L'analyse des films*. París: Nathan [trad. esp: (2009). *Análisis del film*, traducción de Carlos Losilla. Barcelona: Paidós].
- Bourdieu, P. (1992). *La misère du monde*. París: Seuil [trad. esp: (1999). *La miseria del mundo*, traducción de Horacio Pons. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica].
- Camus, A. (2005). *L'étranger*. París: Folio [trad. esp.: (2003). *El extranjero*, traducción de José Ángel Valente. Madrid: Alianza Editorial].
- Castel, R. (2009). *Les métamorphoses de la question sociale*. París : Fayard [trad. esp.: (2004). *Las metamorfosis de la cuestión social. Una crónica del salariado*, traducción de Jorge Piatigorsky. Buenos Aires: Paidós].
- Chioua, B., Cassel, V. (productores) y Noé, G. (director). (2002). *Irreversible* [cinta cinematográfica]. Francia: Les Cinémas de la Zone.
- Debord, G. (1967). *La société du spectacle*. París: Folio Gallimard [trad. esp.: (2008). *La sociedad del espectáculo*, traducción de F. Alegre. Buenos Aires: La marca].
- Delbosc, O., Maraval, V., Missonnier, M., Noé, G. (productores) y Noé, G. (director). (2009). *Enter the Void* [cinta cinematográfica]. Francia: Film France.
- Douville, O. (dir.). *Clinique psychanalytique de l'exclusion*. París: Dunod.
- Ferenczi, S. (2006). *Le Traumatisme*. París: Payot.
- Freud, S. (1979). *Malaise dans la culture*. París : PUF [trad. esp.: (2010). *El malestar en la cultura y otros ensayos*, traducción de Ramón Rey Ardid y Luis López Ballesteros y de Torres. Madrid: Alianza].
- Furtos, J. (2009). *De la Précarité à l'auto-exclusion*. París: Editions Rue d'Ulm.
- Green, A. (2007). *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*. París: Minuit [trad. esp.: (1986). *Narcisismo de vida, narcisismo de muerte*. Buenos Aires : Amorrortu].
- Hachet, A. (2015). « Le passage à l'acte adolescent. Une tentative ratée de production du sujet ». En *Recherches en psychanalyse*, 20(2).
- Hoffmann, C. (2004). *L'agir adolescent*. Toulouse: Erès.

- Jankélévitch, V. (2011) *Les vertus et l'amour, Tome I, Traité des vertus II*. París: Flammarion.
- Kargl, G., Reitinger-Laska, J. (productores) y Kargl, G. (director). (1983). *Angst* [cinta cinematográfica]. Austria: Gerald Kargl.
- Lacan J. (1966). *Écrits*, París: Le Seuil [trad. esp.: (2009) *Escritos*, traducción de Tomás Segovia, México: Siglo XXI].
- Legrenre, P. (1995). *La fabrique de l'homme occidental*. París: Mille et une nuits/Arte éditions [trad. esp.: (2008). *La fábrica del hombre occidental*, traducido por Irene Agoff. Buenos Aires: Amorrortu].
- Levi, P. (1990). *Si C'est un Homme*, trad. Martine Schruoffenegger. París: Julliard, coll. Pocket [trad. esp.: (2005). *Si esto es un hombre*. Barcelona: Muchnik].
- Maraval, V., Chioua, B., Teixeira, R., Noé, G., Weil, E. (productores) y Noé, G. (director). *Love* [cinta cinematográfica]. Francia: Wild Bunch.
- Marx, K. y F. Engels (2014). *L'idéologie allemande*. París: Editions Sociales [trad. esp.: (2014). *La ideología alemana*, traducción de Wenceslao Roces. Madrid: Ediciones Akal]
- Nietzsche, F. (1989). *La Naissance de la tragédie*. París: Folio Gallimard [trad. esp.: (2018). *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, traducción de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial].
- Nietzsche, F. (1995). *Humain, trop humain*. París: Le Livre de poche [trad. esp.: (1966). *Obras completas I: Consideraciones intempestivas; Humano, demasiado humano*, traducción de Eduardo Ovejero y Maury. Madrid: Aguilar].
- Nietzsche, F. (1987) *Par delà le bien et le mal*. París: Folio Gallimard [trad. esp.: (2007). *Más allá del bien y del mal: preludeo de una filosofía del futuro*, traducción de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial].
- Noé, G. (productor y director). (1991). *Carne* [cinta cinematográfica]. Francia: Les Cinémas de la Zone.
- Noé, G. (productor y director). (1998). *Solo contra todos* [cinta cinematográfica]. Francia: Les Cinémas de la Zone.
- Noé, G. (2014). "Carne, Seul contre tous". En *L'avant-scène cinéma*, 609.
- Rimbaud, A. (2005). *Poésies*. París: Hatier [(2003). *Poesía completa*, traducción de J. F. Vidal-Jover. Barcelona: Ediciones 29].
- Sublon, R. (dir.) (2016). *Cinéphilies, l'intégrale*. París: Association mon œil.
- Tarkovski, A. (2004). *Le Temps Scellé*. París: Éditions de l'Étoile, Petite Bibliothèque des Cahiers du Cinéma.
- Weil, E., Girard, A., Maraval, V. (productores) y Noé, G. (director). (2018). *Clímax* [cinta cinematográfica]. Francia: Rectangle Productions.

<sup>1</sup> El Front National [Frente Nacional] (Rassemblement National desde 2018) es un partido político francés de extrema derecha. [N. de la T.]

<sup>2</sup> Société nationale des chemins de fer français [Sociedad Nacional de Ferrocarriles Franceses]. [N. de la T.]

<sup>3</sup> El proyecto de ley Devaquet, presentado por Alain Devaquet en 1986 durante el segundo gobierno de Jacques Chirac, fue un proyecto de ley de reforma de las universidades francesas. [N. de la T.]

<sup>4</sup> El apellido significa "equino" en francés. [N. de la T.]

<sup>5</sup> En castellano, también "prójimo" o "semejante". [N. de la T.]

<sup>6</sup> Traducido literalmente del francés *Enculé de ta race*, insulto que reviste un carácter racista y homofóbico. [N. de la T.]

<sup>7</sup> El té de menta es una bebida típica de los países árabes. [N. de la T.]

<sup>8</sup> "France Chevaline" es el nombre del matadero al que El Carnicero va a buscar trabajo. [N. de la T.]

<sup>9</sup> Rimbaud, A. (2005). "Les Poètes de sept ans. Lettre à Paul Demeny du 10 Juin 1871". En *Poésies*. París: Hatier [(2003). "Los poetas de siete años". En *Poesía completa*, traducción de J. F. Vidal-Jover. Barcelona: Ediciones 29]. La traducción de los versos fue tomada de la edición en castellano mencionada aquí arriba. [N. de la T.]

<sup>10</sup> «Con *El espejo* empecé a comprender que hacer una película, si uno toma su profesión en serio, no es solo una etapa en una carrera, sino un acto que determina todo un destino. Por primera vez, me animé a hablar con los medios del cine, directa y espontáneamente, de aquello que más significaba para mí, de lo más sagrado que había en mí». Tarkovski, A. (2004). *Le Temps Scellé*. París: Éditions de l'Étoile, Petite Bibliothèque des Cahiers du Cinéma.

<sup>11</sup> En francés, hay un juego de palabras entre "contre tous" [contra todos] y "tout contre" [muy cerca de]. [N. de la T.]

<sup>12</sup> « *Père-sonnalise* » en francés. Juego de palabras fonético que une las palabras *père* [padre] y *personnaliser* [personalizar]. [N. de la T.]



# El cine como pasador de lo real

*L'envahisseur* | Nicolas Provost | Bélgica 2011

Eduardo Laso\* y Juan Jorge Michel Fariña\*\*

Universidad de Buenos Aires

Recepción: 15 de diciembre de 2019; aceptación: 2 de febrero de 2020

## Resumen

El cine permite dar palabras e imágenes al acontecimiento catastrófico. Ofrece la posibilidad de operar con el real traumático social y en consecuencia simbolizarlo. Tanto el psicoanálisis como el arte emprenden, por vías distintas, esta ardua tarea de hacer pasar lo real a lo simbólico, de inscribir lo imposible. Se trata de dar imágenes, palabras y representaciones a aquello que en principio está ausente, silenciado, rechazado. Para que ese real deje de ser una mortificación hecha herida abierta, instalada como repetición vana. En ese sentido, el cine es pasador de lo real a lo simbólico a través de las imágenes. El presente artículo introduce esta tesis a través de ejemplos de la pintura, la performance y el cine.

**Palabras clave:** Cine | Proceso creador | Psicoanálisis | Trauma

## Abstract

Cinema allows words and images to be given to the catastrophic event. It offers the possibility of operating with the real traumatic and consequently symbolizing it. Both psychoanalysis and art undertake, through different routes, this arduous task of passing the real to the symbolic, of inscribing the impossible. It is about giving images, words and representations to what is initially absent, silenced, rejected. So that this real ceases to be a mortification made open wound, installed as a vain repetition. In this sense, cinema is a passer from the real to the symbolic through images. This article introduces this thesis through examples from painting, performance and cinema.

**Keywords:** Cinema | Creative process | Psychoanalysis | Trauma

La imponente belleza de la modelo Hannelore Knuts divide la pantalla entre la muerte y la vida.

Elaborar un trauma –individual o colectivo– supone el trabajo arduo de simbolizar un exceso situacional que ha arrasado al sujeto y a la Polis, con el objeto de hacer pasar ese real al campo de lo representable. El siglo XX podría pensarse como un siglo pletórico en acontecimientos desastrosos. Algunos autores llaman al siglo XX el “siglo de los genocidios”. Basta recordar los más emblemáticos: el genocidio armenio, el Holodomor en Ucrania, la Shoah, el genocidio indonesio, el genocidio camboyano, el genocidio ruandés, los terrorismos de estado en Latinoamérica. Frente a estas catástrofes de la humanidad, ¿cómo simbolizar lo real traumático, cuando éste se presenta bajo la forma del goce mortificante del semejante? ¿Cuándo ese mal se abisma en el insondable goce del otro? ¿En lo que el hombre le hace al hombre?

Tanto el psicoanálisis como el arte emprenden, por vías distintas, la ardua tarea de hacer pasar lo real a lo simbólico, de inscribir lo imposible. De dar imágenes, palabras y representaciones a aquello que en principio está ausente, silenciado, rechazado, a la espera de ser reconocido, para que deje de ser una mortificación hecha herida abierta, instalada como repetición vana. Sea aquel acontecimiento que por ser arrasador sitúa un intolerable imposible de ser mostrado, visto u oído (por ej. los campos de concentración), sea el redoblamiento de ese imposible de simbolizar en la prohibición de simbolizar tan cara a los Creontes de este mundo: Turquía frente al genocidio armenio, los negacionistas del Holocausto, los legitimadores de los Gulags en nombre de la Revolución, o los asesinos de uniforme del Proceso de Reconstrucción Nacional en Argentina.

\* lasale\_2000@yahoo.com

\*\* jjmf@psi.uba.ar

## ¿Qué es lo Real?

Ya desde el inicio de su enseñanza, Lacan (1953) distinguió tres registros que fue desarrollando y enriqueciendo: Real, Simbólico e Imaginario, enlazados al modo de nudo borromeo (si uno se desanuda, los otros también; no hay modo de pensarlos como registros puros y separados) en los que se desenvuelve la subjetividad.

Lo real no se confunde con la realidad (que es un entramado de simbólico e imaginario), siendo caracterizado por Lacan a lo largo de sus seminarios como:

- Aquello que escapa o *ex-siste* a lo simbólico e imaginario
- Lo que vuelve siempre al mismo lugar (con lo cual enlaza lo real a la compulsión a la repetición freudiana)
- Lo imposible lógico
- Lo que no cesa de no inscribirse

Lo real para el psicoanálisis no tiene que ver con una categoría filosófica al modo del noúmeno kantiano. Lo real es agujero producido por la entrada del orden simbólico en el viviente humano. El significante introduce la falta en el *parlêtre*, una pérdida de goce que causa a desear y a hablar. Freud llamó a esa falta fundante de la subjetividad *Das Ding*. En su *Proyecto de una psicología para neurólogos* la introduce al hablar del complejo del semejante: en la relación del niño con la madre, una parte de ella queda integrada en el sistema de representaciones del niño, haciendo del Otro materno algo familiar, reconocible, ligado al sentido y al principio del placer. Pero hay otro aspecto que escapa a toda representación y sentido, permaneciendo como Cosa innombrable, inasimilable. Vacío inquietante que se aloja en el sistema de representaciones como excluido de toda representación. Este vacío –que hace al misterio de aquel objeto que operaría como causa última del deseo del Otro primordial–, convoca al niño a que lo colme, haciéndose objeto. La Cosa innombrable, irrepresentable y sin sentido opera como un vacío que empuja al sujeto más allá del principio del placer, en el esfuerzo de cancelar la falta del Otro. Freud llamará *pulsión de muerte* a ese empuje mortificante que como compulsión de repetición apunta a la imposible cancelación de la falta primordial. De ahí la paradoja ética que encierra la relación del sujeto con el goce en tanto empuje hacia aquello que en la vida puede preferir la muerte.

El complejo de Edipo, la metáfora paterna y la operación de castración permiten sacar al sujeto de la

trampa de pretender colmar la falta del Otro materno, para nacer como sujeto de deseo. La castración materna ligada a la lógica fálica oficia de función de nudo imaginario y simbólico de la diferencia sexual real. El vacío pasa a significarse como falta sexual. Inscripta a cuenta del sujeto la falta en el Otro, el horror a la castración materna y al empuje a colmar la falta como pulsión de muerte signan los destinos del sujeto de deseo y sus avatares fantasmáticos.

Lo real, si bien excede a lo imaginario y lo simbólico, no por ello carece de modos de hacerse presente al sujeto: en la forclusión –cuando algo rechazado de lo simbólico retorna en lo imaginario en forma de alucinaciones–, en la experiencia de lo siniestro, en el costado gozoso del síntoma, o como objeto causa de deseo del sujeto y plus de goce en el fantasma. La muerte de un ser amado o un acontecimiento catastrófico también operan como un real para el sujeto, sorprendido por un exceso para las que no estaba preparado que lo traumatiza, remitiéndolo a la situación de desamparo primordial y la falta del Otro.

Lo real como lo imposible de simbolizar, implica para el sujeto la exigencia de simbolización, en el intento de hacer pasar lo real al registro lo simbólico. En esta tarea de hacer pasar lo real a su inscripción, y por vías diferentes, el trabajo del análisis y la creación estética cruzan sus caminos.

## La belleza del objeto estético como pasadora de lo real

“Había llegado a ese punto de emoción en el que se encuentran las sensaciones celestes dadas por las Bellas Artes y los sentimientos apasionados. Saliendo de Santa Croce, me latía el corazón, la vida estaba agotada en mí, andaba con miedo a caerme”. Así describía Stendhal en su libro *Nápoles y Florencia: un viaje de Milán a Reggio*, sus vivencias luego de visitar en 1817 la basílica de la Santa Cruz en Florencia. Estupor, vértigo, confusión, palpitations, son las respuestas sintomáticas del escritor a su confrontación con un exceso sublime de belleza. Como era de esperar, la psiquiatría terminó encontrando un nombre para este síndrome: en 1979 la psiquiatra italiana Graziella Magherini lo bautizó “síndrome de Stendhal” y lo ubicó dentro de las enfermedades psicosomáticas, como una reacción causada por la exposición a obras de arte especialmente bellas. Sólo faltó explicar por qué la exuberancia de belleza puede provocar semejante respuesta en un sujeto.

Que la obra de arte sea capaz de suscitar por su belleza este efecto perturbador es un indicador de que la dimensión de lo real ha sido evocada. El poeta Rainer Maria Rilke decía que lo bello “es el comienzo de lo terrible que todavía podemos soportar”<sup>1</sup>. Y en esa misma línea, Lacan planteaba a lo bello como la última barrera ante lo real de la Cosa innombrable. Se trata, al fin y al cabo, de la relación de la belleza a un real inquietante. Y de la obra de arte como pasadora de un real insimbolizable.

La obra de arte encierra la paradoja de ser un objeto de la percepción que sin embargo transmite algo que va más allá de lo sensible. Al hacerlo, interpela al sujeto, al darle acceso a una experiencia de goce por la que queda fascinado pero de la que ignora su causa. Atrapante pero enigmática, la obra se muestra opaca e inaccesible, al tiempo que nos implica al evocarnos un más allá que expresa mediante formas, sonidos, palabras o movimientos. Eso evocado concierne a lo real en el sentido planteado por Lacan como lo imposible de ser simbolizado o plasmado en imágenes.

La creación artística es un modo de enfrentar el horror a la castración y elaborar lo real traumático mediante el recurso a lo bello. Tanto Freud como Lacan vinculan la creación artística a la sublimación. Lacan la definía como la elevación de un objeto a la dignidad de la Cosa. Si el significante introduce la pérdida de goce que causa a desear, la sublimación en tanto creación *ex nihilo* repite la operación fundante de la subjetividad: engendra a partir de la nada, en el intento de representar lo irrepresentable.

La obra de arte se construye en torno de un vacío: la página en blanco del escritor, la tela del pintor, el espacio del arquitecto, lo informe de la piedra o la masilla del escultor, o el silencio sobre el que el músico evocará la “nota azul”.<sup>2</sup> Y si por el contrario la obra no evocara esa dimensión de lo real tras el velo, cumpliría una función renegatoria cual un fetiche. Sería un arte falso, arte de consumo, o arte al servicio de la ideología imperante.

### El travelling de L'envahisseur<sup>3</sup>

El cine, cuando no está al servicio de promover un fetichismo de la imagen, se presta a la empresa de dar palabras e imágenes al acontecimiento catastrófico que opera como real traumático social y así simbolizarlo. Condición de posibilidad para hacerlo entrar también en un orden legal. Un ejemplo elocuente es el film belga *L'envahisseur* en torno de la inmigración ilegal y la segregación.

El inicio de *El invasor*, de Nicolas Provost, es un largo travelling que comienza con el enigmático primer plano de un sexo femenino. Se trata de una cita al célebre y escandaloso cuadro *El origen del mundo*. En 1866 Gustave Courbet pintó un óleo sobre lienzo de 55×46 cm para el millonario y diplomático turco Khalil Bey. El cuadro muestra el pubis, las piernas abiertas y parte del vientre de una mujer acostada sobre una sábana blanca. Nunca antes se había representado en el arte pictórico al sexo femenino de modo tan realista. Mucho menos como centro excluyente de un cuadro.



*El origen del mundo*, Gustave Courbet (1866)

Si bien Courbet no la nombró así, la obra se hizo conocida como “*El origen del mundo*”. Luego de la muerte de Khalil Bey, el cuadro pasó por varias colecciones privadas. El anticuario Antoine de Narde la compró en un remate y por pudor prefirió cubrirla con otro cuadro de Courbet, el paisaje “*La casa de Blonay*”. En 1913, los dos cuadros, siempre uno cubriendo al otro, se expusieron en la Galería Berneheim-Jeune, de París, sin que se conociera su propietario. El conde Ferencz Hatvany, pintor y coleccionista, exponía en esa galería y decidió comprar todos los cuadros de Courbet. Los llevó a Hungría y procedió como todos los propietarios anteriores de “*El origen del mundo*”: lo mantuvo oculto bajo solapado bajo otro cuadro. Los alemanes invadieron Hungría y, como lo hicieron en toda Europa, se robaron las obras de arte. La obra de Courbet corrió esa triste suerte. Con el final de la guerra, los soviéticos la recuperaron y la devolvieron a la familia Hatvany. El conde se trasladó a París y, en 1955, le vendió el cuadro a Jacques Lacan por un millón y medio de francos. Cuando Lacan muere

en 1981, el estado francés embargó algunos de sus bienes debido a deudas impagas. Es así como *El origen del mundo* pasó a formar parte del Museo de D'Orsay hasta la actualidad.

La imagen del sexo femenino dispuesta en un entorno que sugiere el acto sexual, suscitando la atracción de la mirada, resultó escandalosa en su momento y todavía hoy conserva su poder perturbador. El nombre *El origen del mundo* que Courbet no eligió, asocia la imagen del sexo femenino al lugar del que los humanos salimos al nacer. Lo que agrega un sentido materno a la inquietante representación. La visión ofrecida ya no sería meramente del sexo femenino, sino de la castración materna, con la mezcla de fascinación y horror que suscita su visión.<sup>4</sup> El título desplaza el tema erótico hacia la falta del Otro materno, ante cuya visión el niño y la niña se encuentran divididos. Amenaza de castración o castración realizada, la falta de falo materno encarna la visión de la cabeza de Medusa de los mitos griegos.<sup>5</sup>

Cien años después, Marcel Duchamp concluyó su última gran obra, en la que trabajó durante 20 años (1946-1966). *Étant donnés*, la primera instalación de la historia del arte, vuelve sobre el tema de la pintura de Courbet: a través de unas mirillas en una puerta de madera, se puede ver por el boquete de una pared al cuerpo de una mujer desnuda con las piernas abiertas mostrando su sexo rasurado, sosteniendo en una mano una lámpara de gas contra el fondo de un paisaje bucólico. Otra vez el sexo femenino aparece en el centro de la representación, como en el cuadro de Courbet.



*Étant donnés*, Marcel Duchamp, (1966)



Detalles de la instalación *Étant donnés*, Marcel Duchamp, (1966)

Y si *El invasor* homenajea a *El Origen del Mundo*, el film de Bruno Dumont *L'humanité* homenajea a *Étant donnés*, al hacer un primer plano del sexo femenino de una jovencita asesinada en la campiña francesa.<sup>6</sup>



El policía descubre el cadáver de una joven.  
*L'humanité*, de Bruno Dumont (1999)

En el travelling de *L'envahisseur* no nos encontramos en el estudio de Courbet. La cámara de Probst parte del sexo desnudo de una mujer y de allí se va alejando para ir de a poco ofreciéndonos información sobre la escena. El cuerpo es de una joven que está tomando sol en una playa. La vemos incorporarse y mirar hacia un punto a la distancia. La joven, de cuerpo blanco e imponente, se

levanta y empieza a caminar. Mientras se mueve, advertimos que hay otras personas también desnudas. Estamos en una playa nudista, una de las tantas de las costas de Europa. Vemos la mirada atenta y extrañada de la mujer, dirigida hacia un punto fuera de la escena. Tras ella, varios bañistas corren desesperados hacia el mar. Algo inquietante ha sucedido. Entran entonces en el plano varios cuerpos inertes en la arena y personas que tratan de reanimarlos. Mientras la joven prosigue su caminata, la cámara gira hacia la escena que la atrae. Vemos entonces a dos hombres de raza negra exhaustos, casi desnudos, que con esfuerzo salen del mar. Y entonces advertimos súbitamente el sentido de la secuencia: estamos ante el naufragio de un grupo de africanos que escapó de su país para ingresar clandestinamente en las costas de Europa. Situación no por repetida menos terrible, dado en su pobreza y desesperación se valen de embarcaciones precarias, con el riesgo de morir ahogados en la travesía. Con un movimiento de cámara, Provost consigue un cambio abrupto de registro: de la belleza y el erotismo de la playa, a la muerte de un grupo de náufragos inmigrantes. El horror tras la belleza.



Provost juega con el contraste entre la frívola playa nudista y el siniestro naufragio de unos africanos ilegales. También entre el cuerpo blanco de la mujer europea y los cuerpos negros de los inmigrantes. Pero sobre todo con la ambigüedad del cruce de miradas entre ella y los sobrevivientes. La mujer los mira con altiva extrañeza. Para ella son la encarnación de lo Otro, algo extraño y extranjero que invade su espacio de confort. No hay en ella ninguna mirada de piedad, sino en todo caso de interrogación por la presencia de seres absolutamente ajenos a su entorno. La mirada del africano hacia ella, en cambio, configura una mezcla de tristeza y desesperación, a la vez que estupor y fascinación ante la belleza de la mujer, y vergüenza por cómo es visto por ella. La espléndida mujer encarna para el inmigrante a Europa, el primer mundo, la ilusión de una vida mejor, el objeto de deseo que de alcanzarse,

garantizaría la felicidad. Sólo que vistos desde la mirada del europeo, ellos son sólo invasores, extranjeros, o a lo sumo mano de obra explotable. Un objeto de efecto del sistema económico, cuya aparición no es bienvenida.



El travelling de Provost muestra la potencia del cine para revelar en un solo plano-secuencia la tragedia de los inmigrantes ilegales y el aspecto inquietante de Europa como tierra de promisión. La cita pictórica a *El origen del mundo* de Courbet constituye, por un lado, un comentario irónico a la creencia de los europeos de ser el origen de la cultura. El eurocentrismo considera a Europa como origen del mundo cultural, frente al resto del planeta. Ilusión que convoca al deseo de los excluidos a vivir en sus tierras. Sólo que la identidad europea se soporta sobre la base de la segregación y explotación de lo que no es “europeo”, sea lo que sea lo que eso signifique.

Por otro lado, la cita al cuadro ubica a Europa como la Cosa mortífera que se esconde bajo el velo de la belleza clásica encarnada por el cuerpo de la modelo Hannelore Knuts. Ella se presenta al modo de una diosa griega para estos refugiados. Sólo que no sabemos si esta diosa los acogerá en su seno... o los pulverizará con un rayo.

#### Coda: de la belleza sublime al acting out



En 2014 la artista luxemburguesa Debora de Robertis ingresó a la sala del museo de Orsay en la que se

encuentra el cuadro de Gustave Courbet *El origen del mundo*. Con un vestido corto de lentejuelas doradas y sin ropa interior, De Robertis se sentó ante la famosa obra, abrió las piernas y, con ayuda de sus manos, mostró su sexo a los visitantes durante varios minutos, mientras un colaborador suyo filmaba la escena. Los trabajadores del museo, según se puede ver en el video subido por la artista en internet, se interpusieron entre ella y el público para obstaculizar la visión y, sin forzarla físicamente a interrumpir el espectáculo, procedieron

a desalojar la sala. La escena suscitó miradas sorprendidas, pero también aplausos entre los asistentes.

Estamos ante un buen ejemplo de la diferencia entre representación estética y mostración obscena de la cosa misma sin tour sublimatorio de la pulsión. A diferencia de Duchamp, quien se valió de un mingitorio para instalar una pregunta por el arte, de Robertis (mal) entendió que la mostración obscena en un museo bajo el amparo de Courbet, convertiría su gesto exhibicionista en una obra sublime.

## Referencias

- Bouchareb, R. y Bréhat, J. (productores) y Dumont, B. (director). (1999). *L'humanité* [cinta cinematográfica]. Francia.
- Bronckart, J.H. y Bronckart, O. (productores) y Provost, N. (director). (2011). *L'envahisseur* [cinta cinematográfica]. Bélgica.
- Freud, S. (1922). La cabeza de Medusa. En *Obras Completas*, Volumen XVIII, Buenos Aires: Amorrortu, 1975.
- Freud, S. (1927). El fetichismo. En *Obras Completas*, Volumen XXI. Buenos Aires: Amorrortu, 1975.
- Lacan, J. (1953). *Le Symbolique, l'Imaginaire et le Réel*. En: *Bulletin de l'Association freudienne*, (1), 1982, pp. 4-13.
- Lacan, J. (1959). *Seminario 7. La ética del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Mendieta Paz, P. (2014). La nota azul. Recuperado de: <https://www.paginasiete.bo/ideas/2014/2/9/nota-azul-13374.html>
- Trias, E. (2006). *Lo bello y lo siniestro*. Buenos Aires: Editorial Ariel.

<sup>1</sup> Citado por Eugenio Trias en su obra "Lo bello y lo siniestro", Barcelona, 1970.

<sup>2</sup> La "nota azul" no es una nota en particular, sino un punto musical que hace escuchar lo inaudito. Cifra sonora de la falta del Otro y modo de repetirla en forma musical, la nota azul logra evocar lo intangible de la ausencia y abrir a un más allá del sentido. La falta, sublimada en música, provoca en el sujeto goce y nostalgia.

Así, cuando el grueso de los oyentes estamos a la escucha de un vibrante blues, de una improvisación de jazz auténticamente inspirada, de una excelsa obra clásica, o de la primaria música de cinco notas, siempre nos sentiremos tocados por el hecho de que el encadenamiento de las notas por las que nos dejamos llevar nos conduce, sin duda posible, hacia un punto fijo, excitable, donde no es exagerado decir que es como el punto de explosión de los sentimientos, como un efecto de golpe adelantado al propio discurso musical que se está escuchando. (Mendieta Paz, 2014, s/d)

El vacío como innombrable e irrepresentable remite al horror a la castración del Otro. Modo de significar el vacío como falta.

En el Seminario *La ética del psicoanálisis* (1959) Lacan plantea que el objeto artístico es instaurado en cierta relación con La Cosa, destinado al mismo tiempo a delimitarla, presentificarla y ausentificarla. En la sublimación se representa *das Ding* a través de un objeto que haga presente el vacío como representación de lo irrepresentable. De ahí el carácter paradójico de la obra de arte, al dar imagen a lo inimaginizable, dar a escuchar lo inaudible, o dar a ver lo invisible. Ella es presencia a una ausencia, haciéndose así pasadora de lo real que escapa al significante y la imagen.

Que el arte logre ser *pasador* de lo real a lo simbólico por vía de lo imaginario implica la virtud del arte de valerse de recursos sensibles para lograr transmitir algo que la sensibilidad no podría captar de manera directa. Empleamos aquí el término *pasador* en el sentido de:

- aquello que permite cambiar una cosa de un estado a otro (para el caso, de lo real a lo simbólico)
- lo que permite transmitir o comunicar una propiedad, haciéndola llegar a alguien o a un lugar.

El objeto de arte puede devenir un medio que transmita algo que ya no es un objeto concreto sino un real irrepresentable evocado al sesgo. Al hacerlo, se vuelve "pasador": logra comunicar una dimensión que está más allá de los sentidos. Se vuelve mediador entre un estado irrepresentable y otro representable. Apela a nuestros sentidos pero para hacerlos trascender. Para lo cual el recurso a la belleza resulta esencial. La belleza opera como última barrera ante la Cosa horrorosa e innombrable. Esa barrera es un velo del horror que, al darle alguna forma, permite al mismo tiempo presentirla.

Bajo el velo de la belleza, el horror se hace presente en la obra de arte. Si se recorriera ese velo, caería el efecto estético y la obra erraría el blanco. [[Es lo que pasa con algunas obras de arte contemporáneo que buscan la fealdad, en un esfuerzo ingenuo de retirar el velo de la belleza para enfrentar al espectador a "lo real", como si con ese recurso se lograra representar lo irrepresentable de manera directa. La caída del velo de la belleza destruye el efecto estético, provocando en el sujeto lo contrario de enigma y fascinación. A saber, banalización o rechazo. Como la banana pegada con cinta adhesiva en la galería de la feria de arte Art Basel en Miami (obra de Maurizio Catellan que terminó siendo justamente devorada por un espectador). O la performance de Debora de Robertis ante el cuadro de Courbet *El origen del mundo*, a la que hacemos referencia en la coda de este artículo.

<sup>3</sup> Nicolas Provost, *L'envahisseur*, Bélgica, 2011, 95´

<sup>4</sup> Freud, S.; *El fetichismo* (1927), en Obras Completas, Volumen XXI, Buenos Aires, Amorrortu, 1975, pág. 141.

<sup>5</sup> Freud, S.; *La cabeza de Medusa* (1922), en Obras Completas, Volumen XVIII, Buenos Aires, Amorrortu, 1975, pág. 270.

<sup>6</sup> Bruno Dumont, *L'humanité*, 1999, Francia, 141´.





# Frida Kahlo: la mirada del cine

*Frida, naturaleza viva* | Paul Leduc, 1983 | *Frida* | Julie Taymor, 2002

Delphine Scotto Di Vettimo\*

Aix-Marseille Université

Recepción: 15 de diciembre de 2019; aceptación: 2 de febrero de 2020

## Resumen

La biografía fílmica *Frida* [2002] de la directora estadounidense Julie Taymor, relata la vida de la pintora mexicana: su tormentosa vida desde su juventud estudiantil, su accidente y su relación apasionada con el muralista Diego Rivera. Numerosas referencias de los cuadros de Frida Kahlo están incluidos en la escenografía y recuerdan la riqueza y la complejidad de su obra: más de ciento cuarenta cuadros de los cuales una cincuentena autorretratos se traducen en diferentes temáticas: la política, la mexicanidad, el amor, la naturaleza, el sufrimiento, la femineidad e incluso la muerte. Es partir del análisis de una escena en particular (que refleja lo extremo de la experiencia del aborto y ofrece un sustento a la expresión de la temporalidad propia de este evento, el cual calificaremos de traumático) que el presente artículo, situado en el entrecruzamiento entre el cine y el psicoanálisis, explicita una etapa decisiva del proceso creador de Frida Kahlo. Aquí, el examen de la dialéctica entre el proceso creador y lo traumático, permite percibir, en su fase inicial la puesta en marcha de modalidades de creación artística que marcan una temporalidad inédita en su arte pictórico. Al mismo tiempo, el desafío del *biopic* es alcanzar por un lado a construir, plasmar, poner en escena y en imágenes la vida de esta artista fuera de lo común; y por otro lado permitir al espectador descubrir el entrelazamiento entre la subjetividad creadora y la obra de un artista.

**Palabras clave:** Cine | Proceso creador | Psicoanálisis | Trauma

*Frida Kahlo: the look of cinema*

## Abstract

The film biography titled *Frida* [2002] produced by the American director and director Julie Taymor, relates the life of the Mexican painter while being inspired mainly by the book which devoted Hayden Herrera to him. It recounts the tumultuous life of the artist since his young student life, his accident and his passionate relationship with the muralist Diego Rivera.

Numerous references to Frida Kahlo's paintings are included in the scenography and recall the richness and complexity of her work: more than one hundred and forty paintings, of which fifty are self-portraits, which come in different themes: politics, Mexicanism, love, nature, suffering, femininity or even death.

It is from the analysis of a particular scene [which galvanizes the radicality of the abortion test and offers a framework for the expression of the temporality specific to this event, which I qualify as traumatic] that this article, which stands at the crossroads of cinema and psychoanalysis, explains a decisive stage in the creative process in Frida Kahlo.

Here, the examination of the dialectic between creative process and trauma, allows us to grasp, in the nascent state, the implementation of modes of pictorial creation which sign a new temporality in his pictorial art.

Beyond that, the challenge of the biopic is to succeed on the one hand in weaving, modeling, staging and images the life of this extraordinary artist; and on the other hand to allow the spectator to discover the entanglement between the creative subjectivity of the artist and his work.

**Keywords:** Cinema | Creative process | Psychoanalysis | Trauma

Iniciaremos el presente trabajo con el siguiente pasaje de una carta de Frida Kahlo dirigida a Alejandro Gómez Arias [29 septiembre 1926]: «Hace poco, casi unos días, era una niña que caminaba por un mundo de colores. [...] Todo era misterioso [...] Ahora habito en un planeta doloroso, transparente, como de hielo, pero que nada oculta». <sup>1</sup>

## Prolegómenos

La obra pictórica y magistral de Frida Kahlo (1907-1954) fue catalogada en numerosas ocasiones de «autobiográfica» principalmente a causa de la prolífica serie de autorretratos, retratos y pinturas muy personales, de los cuales la pintora dirá: «Nunca pinté mis sueños.

\* delphine.scotto-di-vettimo@univ-amu.fr

Pinté mi propia realidad»<sup>2</sup> en una expresión inequívoca. Esta perspectiva tan particular, al igual que estas afirmaciones formuladas por la artista, como también sus numerosas fuentes de inspiración provenientes de la literatura, de la medicina y del arte, servirán de hilo conductor para abordar su obra, teniendo en cuenta a la vez la teoría freudiana y lacaniana sobre la creación artística.

Frida Kahlo, proclamada como la «la mejor pintora de principio del siglo XX», se vio afectada primero por la poliomielitis, a los seis años, luego por un terrible accidente de autobús a los dieciocho, padeciendo secuelas físicas y corporales irreversibles, un matrimonio caótico, una vida también marcada por tres pérdidas de embarazo, la imposibilidad de tener hijos y por último una muerte prematura a la edad de cuarenta y siete años: Frida Kahlo tiene todo para incluirse en el prototipo de artistas calificados de [doloriste]<sup>3</sup>. Como es sabido, ella utilizó su experiencia personal, conyugal, afectiva como así también su cuerpo, su intimidad como un sitio de introspección, de autoanálisis<sup>4</sup> y de inspiración, en el que la pintura restaura su *quintaesencia*.

En oportunidad de una exposición sobre la obra de Frida Kahlo y Diego Rivera en el Museo de la Orangerie en París<sup>5</sup> me surgió el deseo de trabajar *la función del objeto de arte* y la manera en el que este puede efectivamente interpelarnos, convocarnos e incluso desestabilizarnos. En otras palabras: encontrarnos atrapados, llevados y atravesados por los destellos pintorescos de los lienzos de Frida Kahlo, sus sufrimientos, sus invocaciones, sus súplicas; todas las palabras posibles para circunscribir esa experiencia subjetiva en los límites de una inquietante extrañeza, esta experiencia inquietante y luminosa «[...] de una conmoción del ser»<sup>6</sup> para retomar la expresión formulada por Murielle Gagnebin. Conmoción<sup>7</sup> que fue bienvenida ya que me implicó en este camino tan apasionante. Más allá de esta aproximación clínica, psicopatológica y psicoanalítica, sobre la cual va a centrarse mi lectura, la exploración del universo de Frida Kahlo se hará *aquí* en relación a la biografía fílmica titulada *Frida* [2002], una creación estadounidense, por no decir hollywoodense, en la cual la directora norteamericana Julie Taymor crea una Frida resplandeciente, incandescente, interpretada por la actriz mexicano-estadounidense Salma Hayek.

## La cineasta Julie Taymor

Julie Taymor, nacida el 15 diciembre de 1952, es una directora estadounidense que en 1969 realiza una formación en La Escuela Internacional de Mimo y Teatro Jacques Lecoq en París, donde descubre por primera vez el trabajo con máscaras.

En 1974, parte a los Estados Unidos para estudiar teatro y mitología en l'Oberlin College, junto a artistas de renombre.

De 1975 a 1976, crea una Compañía llamada Máscara & Danza en Indonesia, el *Theater Loh*, compuesta por músicos, actores, bailarines y marionetistas tanto franceses, alemanes, estadounidenses como javaneses o sudaneses. Julia inicia una gira y recorre el país con dos producciones inéditas: *Way of snow* y *Tirai*, las cuales fueron presentadas posteriormente en los Estados Unidos. En 1997, trabaja en la adaptación y puesta teatral del film de los Estudios Disney *The Lion King (El Rey León, 1998)*, una comedia musical que la llevó a ganar un *Tony Award* por su dirección.

Julia será luego reconocida internacionalmente por el film *Frida* producido en 2002 donde dirige a Salma Hayek. Este film fue aclamado en distintos festivales de cine internacionales y fue seleccionado para competir en los Oscars. Nominado en varias categorías, el film será galardonado sucesivamente en los siguientes premios: *Oscar al mejor maquillaje y peinado y a la mejor banda sonora, Golden Globe a la mejor banda sonora, Satellite Award a la mejor banda sonora*. En este film, la cineasta fue acompañada por el director de fotografía Rodrigo Prieto, quien, apasionado por su oficio, se destaca en la investigación visual y el arte de captar la materia, la luz, como también valorar la textura y la calidad estética de los films. Prieto es además reconocido por su uso bastante atípico de la cámara, a menudo asociado a efectos de iluminación expresivos. Gracias a él en el film aparece una fotografía innovadora, donde los colores tornasolados, vivos se mezclan con imágenes crudas en tonos amarillos y pardos. En consecuencia, Julie Taymor & Rodrigo Prieto crean numerosos efectos especiales con reconstrucciones de los cuadros de la artista o incluso animaciones que otorgan literalmente vida a la obra de la artista.

La directora asume una elección claramente determinada inclinándose por destrezas técnicas tales como la calibración digital de los matices de colores, los efectos tragicómicos, las imágenes sintéticas, que confieren a *Frida in fine* una dimensión y un *aura* muy hollywoodense.

## La trama narrativa del film

Este film biográfico relata la vida de la pintora mexicana inspirándose principalmente en el libro que le dedicó Hayden Herrera<sup>8</sup>. Este relata su tormentosa vida desde su juventud como estudiante de medicina, su accidente, su relación apasionada y tumultuosa con el muralista Diego Rivera, su relación secreta y controvertida con León Trotsky así como sus aventuras homosexuales.

Numerosas referencias a los cuadros de Frida Kahlo están incluidas en la escenografía y recuerdan la riqueza y la complejidad de su obra: más de ciento cuarenta cuadros de los cuales una cincuenta autorretratos se traducen en diferentes temáticas: la política, la mexicanidad, el amor, la naturaleza, el sufrimiento, la femineidad e incluso la muerte.

Un plano en particular, logrado gracias a la destreza técnica de Rodrigo Prieto, despertó especialmente mi interés: Frida en posición fetal después del accidente; un plano que potencia simbólicamente «el nacimiento» o más bien «el renacimiento» de la artista después de esta tragedia. Este «segundo nacimiento» simbólico encuentra un eco en los proyectos de Frida con su novio de aquella época, cuando este la visita luego de su accidente. Ella, refiriéndose al corsé de yeso que le ciñe, le dice: «Después de haber salido de esta crisálida, te voy a mostrar que puedo hacer el amor como antes» mientras que su novio se prepara para partir a Europa.

Al margen, el desafío del *biopic* consiste en lograr, por un lado, construir, modelar, poner en escena y en imágenes la vida de esta artista fuera de lo común; y por otro lado, permitir al espectador descubrir *el entrelazamiento entre la subjetividad creadora y la obra de un artista*.

## La pasión según Frida

El film describe el carácter entusiasta e impetuoso de Frida Kahlo, alimentado por su energía revolucionaria y por sus compromisos políticos, por sus relaciones extraconyugales y apasionadas tanto con mujeres como con hombres, por su vida compuesta de dolores y sufrimientos que provocan la admiración de todos quienes la conocieron.

Al margen de todas las connotaciones significativas de esta biografía fílmica, la artista celebra literalmente el arte como fuerza de trascendencia: entrega su sufrimiento en obras coloridas como espejos que reflejan el propio abismo de su dolor.

## La pasión y la incandescencia: un posible lema para este film

Frida, mujer apasionada, comprometida en *cuero y alma* en la revolución política, artística, sexual, se inscribe en el universo de la pintura de principio del siglo veinte, en un momento de ruptura y creación, donde las transformaciones del mundo artístico suceden a los efectos devastadores de la post-guerra; en particular, el mito de los orígenes, la temática del ciclo de la vida y de la muerte, la desnudez del cuerpo, la fecundidad, la sexualidad y el embarazo son develados como para conjurar toda esta destructividad y confirmar *contra viento y marea* la superioridad de la vida. Además, Frida Kahlo nos interpela sobre las ideas preconcebidas respecto a las grandes preguntas ligadas al origen de la vida, al conocimiento y a la mortalidad.

Asimismo, los cuadros incluidos en el film *Frida y Diego Rivera* (1931), *Hospital Henry Ford* (1932), *Unos cuantos piquetitos* (1935), *El suicidio de Dorothy Hale* (1938), *Las dos Fridas* (1939), *Autorretrato con pelo corto* (1940), *La columna rota* (1944), resultan escenificaciones de lo que vive la artista desde su accidente de tránsito sucedido el 17 de septiembre de 1925. Es en ese punto exacto, traumático en efecto, que buscará exorcizar en la pintura los afectos masivos, invasivos, drenados por el dolor psíquico y físico; que se comprometerá en la puesta de sentido exaltada, encarnada de una subjetividad que espera ser reconocida, en su condición ante todo viva, abriendo así la *vía* del proceso de creación: «Mi vida cambia... Amarillo del sol, blanco del acero, negro del dolor, rojo de la sangre. Los cuatro colores de los puntos cardinales de los antiguos mayas están presentes para celebrar la muerte de Frida la Despreocupada»<sup>9</sup> se lee en su diario. Frida Kahlo se arrojará *en cuerpo y alma* –la expresión aquí no es en vano– orientándose hacia la pintura como hacia una suerte de *cirugía del alma*, que suscribirá desde un principio su realización artística, en el contexto de una ruptura subjetiva traumática: «Largos meses de agonía y al final un renacimiento... estoy clavada a mi cama, incapaz de estar de pie, crucificada por el dolor y la angustia. Mi madre, que fue pintora, instaló un amplio espejo sobre mi cama y así me convertí en mi propia modelo. Lo que mis piernas se niegan, mis manos me lo darán: la fuga. Atraveso el espejo, me alejo de esta cama prisión y empiezo a pintar, pintar, pintar... Frida la Artista ha nacido»<sup>10</sup>, escribió ella.

Es aquí pertinente el término «écheveu»<sup>11</sup> de una vida y una subjetividad al servicio de la pintura. Resulta pertinente destacar que la definición de *écheveu* («en-

tramado” / “madeja”) refiere, por un lado, al «montaje de hebras plegadas y unidas por un hilo de atar»; y por otro, a «un conjunto de elementos diversos enredados», sinónimo de «laberinto» o incluso de «situación complicada»; lo que aquí, en una metáfora elocuente, refleja de manera adecuada el carácter inseparable de la obra y la experiencia subjetiva de la artista. Pero entonces, ¿qué imágenes elegir para llegar a impactar, esta lucha inconsciente pero bien real que sólo la pintura puede mitigar? Es la esencia misma del cine la que es puesta a prueba por esta capacidad de volver verosímil la dinámica psíquica que se juega o incluso la experiencia del vacío del ser en el acto creador y que la artista intenta plasmar en un destello de colores y gamas resplandecientes.

Intentemos un desglose del proceso creador en Frida Kahlo, cuyo momento aparece aquí como una ruptura, en los límites de la grieta subjetiva, tras su segundo aborto espontáneo.

### El *Hospital Henry Ford* o *La cama volando*

En la mitad del film aproximadamente tiene lugar la escena del (segundo) aborto espontáneo, que es percibida por el espectador en su dimensión claramente trágica: «El bebé salió en pedazos» le dice Frida a Diego entre lágrimas. Luego, dirigiéndose al médico grita: «¡Quiero ver a mi hijo!». El médico accede a su pedido. Efectivamente, en el plano posterior, se ve el feto en un frasco y en un segundo plano, a Frida pintando mientras observa y examina al embrión.



Diego Rivera, que descubre el bosquejo mientras Frida permanece adormecida en su cama de hospital,

rompe en llanto: se trata de la obra <sup>12</sup> *Hospital Henry Ford* o *Cama Volando*, obra *desgarradora* y *desconcertante* a la vez que contribuye «[...] así de manera privilegiada a «enseñar-nos» <sup>13</sup> en la acepción fuerte que Lacan le da a ese término en el sentido que para la artista: «El objeto de la creación [...] pretende hacer existir un real, un mundo fuera en el corazón del mundo» <sup>14</sup> que constituiría luego en cierto modo «su remedio» <sup>15</sup>.

Aquí, observamos que la artista se expone en su intimidad corporal sin límite frente al espectador: esta escena trágica coloca este lienzo bajo el símbolo de la soledad, del dolor, de la pérdida donde la vida no puede nacer. Más que toda obra, «es esta mezcla de crudeza y artificio [...]» <sup>16</sup> pero también de puesta en escena, que despliega este lienzo una intensidad singular... y muestra *su carácter inédito*.

Semejante puesta en escena merece que nos detengamos: la construcción de este cuadro sobre el modo exvoto, pone el acento en la necesidad y hasta quizás en la urgencia de contar y de mostrar un evento, y no en privilegiar el efecto estético. Es en ese sentido que la artista habría logrado aquí captar su experiencia, para hacer de ella la materia singular de un estilo firmemente innovador que marca una temporalidad inédita.

Este lienzo va a representar un punto de inflexión en la carrera de la artista: formulo entonces como hipótesis que la pintura constituiría aquí un intento desesperado de consolarse por este embarazo abortado «[...] y que en el futuro la creación artística sustituiría a la maternidad» <sup>17</sup> constituyendo un hito, marcando una temporalidad nueva en su arte pictórico. Asimismo, esta hipótesis se intensifica con otra, según la cual, incluso si la principal instancia de la creación «[...] es la pieza faltante» <sup>18</sup> en el sentido de Paul-Laurent Assoun, es decir aquella en donde se precipitó lo real incognoscible, la obra no viene a embellecer cualquier realidad: «Sostiene el mundo según para autor» <sup>19</sup> en el sentido donde el objeto creado sería el medio de ligar las pulsiones de vida y de muerte. Dicho de otra forma por este mismo autor a quien cito: «el artista –«el creador»– es aquel que está retenido al borde del síncope por su obra» <sup>20</sup> o incluso el colapso, el estallido, la pérdida.

Esta obra *Hospital Henry Ford* marca a mi entender *una ruptura de orden psíquico* pero Frida Kahlo consigue al mismo tiempo expresar el motivo de su sufrimiento, ¿para proporcionarle *un contenido de representación*? ¿«Esta exhibición vuelta de sí en la obra» <sup>21</sup> permite una real elaboración incluso del exceso de esta experiencia traumática de pérdida?

Aquí, el espectador se encuentra directamente interpelado por el cuerpo sufriente: este lienzo ofrece a la vista una cáscara carnal dañada, la fragmentación de partes invita a la irrupción presentando la discontinuidad del cuerpo. Por la vía de la externalización de los órganos, este lienzo transmite su esencia trágica. ¿No se podría igualmente leer «[...] la confesión más o menos consciente de una cierta impotencia»<sup>22</sup> a desplegar en el espacio de la tela ese «no-lugar», esta experiencia de sinsentido como real inherente al evento traumático del aborto?

Lo cual testimonia también de cierta forma David Lomas<sup>23</sup> cuando escribe: «Es posible que para Kahlo la experiencia de un aborto pudiese servir como confirmación de esta exclusión de lo femenino del lenguaje. Pero donde quizás la podemos ver abandonando la compañía de Lacan es en su intención de re-trabajar y transformar el sistema patriarcal de representaciones, un proyecto en el que su propia identidad está en juego».

No obstante, en este instante de suspensión donde lo simbólico no opera más, algo de lo inédito va a poder sin embargo ser producido... y creado: pintar funcionaría como una presencia y le permitirá no hundirse: «Pinto flores para que así no mueran» afirmaba Frida Kahlo en una sublime metáfora.

El recorte de esta secuencia cinematográfica, que pone en escena y en imágenes el segundo embarazo, luego el aborto (por el cual vivirá un calvario de quince días) y la producción de este lienzo *Hospital Henry Ford* mientras que Frida está todavía en cama, minimiza esta tragedia profunda, pulsional, psíquica, aquella de una doble pérdida: *el hijo deseado que la habría hecho madre*. Tragedia que es parte integrante de un trauma cuyo desafío será aquí transformarlo en acto creador.

El talento de Julie Taymor consiste sin lugar a dudas en haber inscripto la compleja problemática de Frida Kahlo en un contexto socio político significativo; pero también de haber galvanizado la potencia deslumbrante de su temperamento con la justeza de su relación matrimonial. Dando a conocer un avatar específico del film hollywoodense, el brillo de la artista en detrimento del posible encuentro perturbador de su pintura.

En consecuencia, la aproximación más profunda de la ruptura subjetiva de la artista, la trama dramática de este periodo de 1932 –tal como es reconstruida aquí– retiene solamente el elemento del aborto al igual que otros eventos vividos por la artista. Para decirlo en otras palabras, el carácter algo trivializado del aborto «vela» el

trasfondo de esta escena violenta grabada al rojo vivo: el mal encuentro del real en el sentido lacaniano y la fijación de este real como principio de muerte, en virtud del vacío que abre e indaga *in fine* el cuadro: «Detenerse en lo imposible», «apuntar a lo real», «mostrar el agujero», es propio del arte y su verdad», tal como lo escribe Anne Juranville.<sup>24</sup>

### Para concluir

Miramos, pero vemos también, la vida de Frida Kahlo de otra manera desde que fue objeto de este film autobiográfico. El desafío para Julie Taymor era de concentrar la intensidad de su existencia en *un* film, evitando en la medida de lo posible una percepción muy ilustrativa o muy académica, dos escollos que acechan al *biopic*.

Pero se puede lamentar que el film no da suficientemente cuenta de la problemática –el trauma– fundante de su subjetividad creadora, re-articulada a la escena del accidente de bus. Podría haberse hecho más hincapié en el tratamiento traumático que combine la falla del sujeto y el goce de su deseo de artista que lleva en él «un desequilibrio» evidente, el de un desgarramiento subjetivo de esencia traumática. En una fórmula lapidaria pero esclarecedora, una amiga íntima de la artista decretó un día: «Dedicó su vida a morir»<sup>25</sup> para dar testimonio de la batalla agotadora de Frida Kahlo contra una degradación física y corporal tortuosas, un agotamiento incesante, un dolor constante. Un sufrimiento permanente del cual el film, paradójicamente, no da mucha cuenta, salvo al final.

El hecho que Julie Taymor se interese más en el exceso del evento traumático y el «después del accidente» como el «después del aborto» augura finalmente una versión muy contemporánea de esta construcción narrativa.

En otras palabras, es lo que considero como *un doble trauma*: el accidente de bus y el (segundo) aborto parecen confinados en este relato, mientras que podrían haber sido considerados el epicentro de una reflexión absolutamente fecunda sobre una trayectoria psíquica y pictórica indisociables.

Sin embargo, Julie Taymor hizo una elección claramente determinada, a saber, una parcialidad estética: logró, con este film, *un retrato viviente y conmovedor de una mujer que devino objeto de culto en el mundo entero*. Promueve el uso y la (re)creación de las obras

más conocidas que aseguran un seguimiento cronológico de la vida de la artista. Su taller de pintura aparece como un microcosmos que permite condensar conceptos artísticos del período correspondiente y escenificar la sociedad, sus actores, sus costumbres o crear un espacio pictórico determinado por el encuadre de la cámara.

En fin, como último logro, la realizadora hace del lienzo *El Sueño* (1940) una imagen final impregnada de gracia, de poesía trascendida al igual que angustiada, que celebra una Oda a la vida. Aquello de lo que la artista dio testimonio: de lo vivido, con entrega, audacia y celeridad.

Traducción: Carolina Kasimierski

## Referencias

- Assoun, P.-L. (2004). « La « création » à l'épreuve de la métapsychologie. L'objet inconscient de la création », in Céline Masson, *Psychisme et création*, Collection « Perspectives Psychanalytiques ». Paris: L'Esprit du temps. 17-41.
- Chouvier, B. (2004). « Processus de création et objets œuvrés », in Céline Masson, *Psychisme et création*, Collection « Perspectives Psychanalytiques ». Paris, L'Esprit du temps. 67-85.
- Crenn, J. (2008). « Frida Kahlo, La chair ouverte ». En *Genre & Histoire*, 2, 1-11.
- Festino-Cassata, R. (2013). Les voies de la mélancolie et de la création chez Chaïm Soutine, le « violeur de couleurs. Radioscopie d'un acte de peinture. Sous la Direction du Professeur Anne Juranville, Thèse de Doctorat en Psychologie Clinique, Université de Nice Sophia-Antipolis.
- Gagnebin, M. (1984). *L'irreprésentable ou les silences de l'œuvre*. Paris: PUF, Collection L'écriture.
- Herrera, H. (1983). *FRIDA. Une biographie de Frida Kahlo*. Paris: Flammarion.
- Juranville, A. (2009). « La sensation dans le processus visionnaire de la création chez Virginia Woolf », dans *Cliniques Méditerranéennes*, 80, 81-95.
- Juranville, A. (2017). « Chaïm Soutine. La mélancolie du « dernier peintre maudit ». dans La psychanalyse à l'épreuve de l'art. *Le féminin, le procès de la création*. Saarbrücken. Éditions universitaires européennes, 127-141.
- Le journal de Frida Kahlo (1995). Introduction de Carlos Fuentes. Paris: Éditions du Chêne.
- Lomas, D. (2001). « Lenguajes corporales : Kahlo y la imagería médica ». En Karen Cordero y Ina Saenz, (compiladoras), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, Mexico, 327-343. Recuperado de: <https://sentipensaresfem.wordpress.com/2016/09/10/cftha/>
- Riazuelo-Deschamps, H. (2007). Anthropologie et psychanalyse de la grossesse. Représentations maternelles au cours d'une première et d'une deuxième grossesse. Sous la Direction du Professeur Dominique CUPA, Thèse de Doctorat en Psychologie Clinique, Université de Paris X Nanterre.
- Tibol, R. (2007). « Lettres à Alejandro Gómez Arias », dans *Frida Kahlo par Frida Kahlo*. Paris: Éditions Christian Bourgeois, 58-64.
- 
- <sup>1</sup> Tibol, R. 2007. « Lettres à Alejandro Gómez Arias », dans *Frida Kahlo par Frida Kahlo*, Paris, Éditions Christian Bourgeois, p.61.
- <sup>2</sup> Le journal de Frida Kahlo, Introduction de Carlos Fuentes, Paris, Éditions du Chêne, 1995, p.14.
- <sup>3</sup> Adepto al dolorismo. Tendencia a exaltar el dolor físico y atribuirle un valor moral o religioso.
- <sup>4</sup> Crenn, J. 2008. « Frida Kahlo, La chair ouverte », dans *Genre & Histoire*, 2/2008, p.2.
- <sup>5</sup> Exposition Frida Kahlo et Diego Rivera au Musée National de l'Orangerie, Paris, 9 octobre 2013-13 janvier 2014.
- <sup>6</sup> Gagnebin, M. 1984. *L'irreprésentable ou les silences de l'œuvre*, Paris, PUF, Collection L'écriture, p.5.
- <sup>7</sup> Bouleversement, explosion, choc.
- <sup>8</sup> Herrera, H. 1983. *FRIDA. Une biographie de Frida Kahlo*, Paris, Flammarion, 2013.
- <sup>9</sup> Le journal de Frida Kahlo, Introduction de Carlos Fuentes, Paris, Éditions du Chêne, 1995.
- <sup>10</sup> Le journal de Frida Kahlo, Introduction de Carlos Fuentes, Paris, Éditions du Chêne, 1995.
- <sup>11</sup> Festino-Cassata, R. 2013. Les voies de la mélancolie et de la création chez Chaïm Soutine, le « violeur de couleurs. Radioscopie d'un acte de peinture. Sous la Direction du Professeur Anne Juranville, Thèse de Doctorat en Psychologie Clinique, Université de Nice Sophia-Antipolis, p.15.
- <sup>12</sup> *Henry Ford Hospital* está fechado en 1932.
- <sup>13</sup> Juranville, A. 2009. « La sensation dans le processus visionnaire de la création chez Virginia Woolf », dans *Cliniques Méditerranéennes*, 80/2009, p.81.

<sup>14</sup> Assoun, P.-L. 2004. « La « création » à l'épreuve de la métapsychologie. L'objet inconscient de la création », in Céline Masson, *Psychisme et création*, Paris, L'Esprit du temps, Collection « Perspectives Psychanalytiques », p.31.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p.35.

<sup>16</sup> Herrera, H. 1983, *Op. cit.*, p.101.

<sup>17</sup> Herrera, H. 1983, *Op. cit.*, p.182.

<sup>18</sup> Assoun, P.-L. 2004. « La « création » à l'épreuve de la métapsychologie. L'objet inconscient de la création », in Céline Masson, *Psychisme et création*, Paris, L'Esprit du temps, Collection « Perspectives Psychanalytiques », p.33.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p.33.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p.39.

<sup>21</sup> Chouvier, B. 2004. « Processus de création et objets œuvrés », in Céline Masson, *Psychisme et création*, Paris, L'Esprit du temps, Collection « Perspectives Psychanalytiques », p.69.

<sup>22</sup> Gagnebin, M. 1984, *Op. cit.*, p.177.

<sup>23</sup> Lomas, D. 2001. « Lenguajes corporales : Kahlo y la imagería médica », in Karen Cordero & Inda Saenz, (compiladoras), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, Mexico, p.328.

<sup>24</sup> Juranville, A. 2017. « Chaïm Soutine. La mélancolie du « dernier peintre maudit », dans *La psychanalyse à l'épreuve de l'art. Le féminin, le procès de la création*, Saarbrücken, Éditions universitaires européennes, p.137.

<sup>25</sup> Herrera, H. 1983, *Op. cit.*, p.85.





# Reflexiones sobre el movimiento Me Too y su filosofía

Jean-Claude Milner

## Resumen

En octubre de 2017, The New York Times y The New Yorker publicaron decenas de acusaciones de abuso sexual contra el productor cinematográfico y ejecutivo estadounidense Harvey Weinstein por acoso, abuso sexual e incluso violaciones. Fue el inicio del movimiento «Me Too», conocido también por su hashtag «#MeToo», viralizado a través de redes sociales por más de medio millón de personas, entre ellas muchas celebridades. El 11 de marzo de 2020 Weinstein fue sentenciado a 23 años de prisión. Harvey Weinstein se había hecho famoso en la década del 80 cuando junto a su hermano Bob fundaron la legendaria compañía Miramax. Como productor, Weinstein fue el artífice de grandes éxitos, como Shakespeare in Love (1998), Gangs of New York (2002), Reservoir Dogs (1992), Pulp Fiction (1994), Smoke (1995), El paciente inglés (1996) -por la que obtuvo su primer Óscar de la Academia-, Scream (1996), Inglourious Basterds (2009), El discurso del rey (2010), y The Artist (2011), entre muchas otros. La revelación de las escandalosas inconductas sexuales de Weinstein, que motivó su expulsión de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas, abrió un debate sobre el séptimo arte, la lógica del mercado y el tratamiento de los cuerpos en el capitalismo. Este artículo de Jean-Claude Milner, constituye seguramente la reflexión filosófico-analítica más profunda sobre el tema. Etica y Cine Journal lo publica por primera vez en español con la cuidadosa traducción y notas de Valentín Huarte, como un imprescindible aporte a una discusión que debe permanecer abierta bajo cualquier circunstancia.

Mariana Gómez, Irene Cambra Badii y Juan Jorge Michel Fariña Editores

**Palabras clave:** Metoo | Milner | psicoanálisis | Weinstein

*Reflections on the Me Too movement and its philosophy*

## Abstract

In October 2017, The New York Times and The New Yorker published dozens of sexual abuse allegations against American film producer and executive Harvey Weinstein for harassment, sexual abuse, and even harm. It was the beginning of the “Me too” movement, also known by its hashtag “#MeToo”, viralized through social networks by more than half a million people, including many celebrities. On March 11, 2020 Weinstein was sentenced to 23 years in prison. Harvey Weinstein had become famous in the 1980s when he founded the legendary company Miramax with his brother Bob. As a producer, Weinstein was the architect of great successes, such as Shakespeare in Love (1998), Gangs of New York (2002), Reservoir Dogs (1992), Pulp Fiction (1994), Smoke (1995), The English Patient (1996) -for which he obtained his first Academy Oscar-, Scream (1996), Inglourious Basterds (2009), The King’s Speech (2010), and The Artist (2011), among many others. The revelation of Weinstein’s scandalous sexual misconduct, which motivated his expulsion from the Academy of Motion Picture Arts and Sciences, opened a debate on the seventh art, the logic of the market and the treatment of bodies in capitalism. This article by Jean-Claude Milner determines the deepest philosophical-analytical reflection on the subject. Etica y Cine Journal publishes it for the first time in Spanish with the careful translation and notes of Valentín Huarte, as an essential contribution to a discussion that must remain open under any circumstances.

**Keywords:** Metoo | Milner | Psychoanalysis | Weinstein

Publicado originalmente en inglés en PROBLEMI INTERNATIONAL, vol. 3, no. 3, 2019 [[https://problemi.si/issues/p2019-3/04problemi\\_international\\_2019\\_3\\_milner.pdf](https://problemi.si/issues/p2019-3/04problemi_international_2019_3_milner.pdf)]

Traducción y notas de Valentín Huarte <sup>1</sup>

La importancia del caso Harvey Weinstein excede por mucho al brote de emoción que provocó. Conciernen en verdad a la representación general de las relaciones sexuales. Para decirlo rápidamente, el caso dio origen a un cambio de paradigma. El movimiento *Me Too* es tanto una consecuencia como un síntoma de ese cambio.

## 1. El origen y la estructura del movimiento Me Too

Ha habido muchos escándalos sexuales en la historia de Hollywood. Pero han sido considerados como

transgresiones de un estándar de conducta generalmente aceptado. De manera indirecta, confirmaban que la violación no era la regla sino una excepción muy frecuente. En el caso Weinstein, por el contrario, el escándalo no se produjo por el hecho de que la regla fuera infringida, sino que la regla misma se invirtió. La violación era la regla, no la excepción. Además, la situación no fue considerada como una singularidad de la industria del cine; se seguía de la misma estructura del acto sexual. Reveló la verdadera naturaleza de lo que sucede entre los seres humanos cada vez que se comprometen en la actividad sexual: no solo en Hollywood, no solo en Estados Uni-

dos, sino en cualquier lugar. La consigna “Me Too” es en sí misma significativa: la palabra *too* [también] implica un mecanismo de adición indefinida. Significa que cada ser humano puede haber sido en el pasado, o podría convertirse en el futuro, en una víctima de la misma regla sexual que permitió a Harvey Weinstein y a otros actuar como lo hicieron.

A pesar de que el caso Weinstein y el movimiento Me Too tienen una significación universal, no es sorprendente que tomen su lugar en Estados Unidos. La historia de EEUU comenzó con una lucha contra lo que los inmigrantes Europeos consideraban como salvajismo. La naturaleza debía ser domesticada; los nativos fueron rápidamente identificados como salvajes y exterminados en tanto tales. Sin embargo, cuando esas tareas habían sido completadas, se mostró que todavía en el S. XX permanecía un área oscura donde el salvajismo prevalecía: la vida sexual. Si la sociedad estadounidense quería seguir siendo fiel a sus principios fundantes, necesitaba civilizar el último resto de animalidad brutal. La completa igualdad entre hombres y mujeres, la corrección política de las prácticas cotidianas, la prohibición de las microagresiones: un programa tal parecía tan necesario como suficiente para reducir el salvajismo sexual.

Europa Occidental fue de alguna manera lenta en el relevo. Por mucho tiempo, estaba convencida de que ya había perfeccionado un modelo definitivo de civilización, que había comenzado con el Humanismo del Quattrocento y alcanzado su pico a comienzos del siglo veinte. Es cierto que las dos guerras mundiales destruyeron muchos de sus logros. Pero nada esencial debía ser agregado al modelo mismo, especialmente en cuestiones sexuales. La tarea era simplemente restaurar lo que se había perdido. La sociedad estadounidense, por el contrario, concebía la civilización como un *work in progress*. El modelo europeo era solo un punto de partida, especialmente en cuestiones sexuales. Por ese motivo, la reforma sexual se convirtió en una de las principales preocupaciones de la reflexión práctica y teórica en Estados Unidos. De esta manera, la sociedad seguía siendo fiel a aquello a lo que había adherido desde los comienzos de su historia: el salvajismo debe ser reducido no solo a nivel colectivo, sino también entre individuos e incluso en la mente de cada individuo. En este dominio, los intelectuales de Estados Unidos tomaron la iniciativa en los años 1960; la cultura europea tuvo que seguirlos.

Aun así, el caso Weinstein mostró también que la corrección política y el destierro de las microagresiones había fallado. El activismo liberal y feminista no había

considerado adecuadamente la realidad continuada de las macroagresiones. De hecho, lejos de ser una continuación del feminismo, el *Me Too* implica una dura crítica a sus dogmas y un desprecio velado hacia sus representantes. El caso Weinstein, en particular, pareció demostrar que la ideología de la corrección política había sido solo eso: una ideología, que se mostró radicalmente inefectiva contra la realidad del salvajismo sexual. La insistencia sobre las microagresiones había llevado a descuidar las macroagresiones. La cuestión que debía plantearse no concernía a los efectos colaterales de la vida sexual o a su estructura de superficie; más bien, implicaba la estructura profunda de la vida sexual y el núcleo de su estructura, a saber, el coito. A pesar de que esas discusiones se habían desarrollado en la literatura feminista, habían sido confinadas a los círculos académicos. De acuerdo con el *Me Too*, el campo de batalla decisivo ya no era el campus; era más bien la opinión pública. La utilidad de los artículos ingeniosos y los libros brillantes pertenecía al pasado. Los medios masivos y las redes sociales eran más importantes. La cuestión del coito debía ser planteada sin rodeos; para hacer eso, celebridades menores sin educación eran preferibles a los íconos de los *Women's Studies*.

En verdad, el movimiento *Me Too* pareció oscilar casi inmediatamente entre dos concepciones. Al principio, el centro del escándalo fue la violencia sexual en sí misma. Ciertamente, Harvey Weinstein tenía el poder para promover o destruir las carreras de las mujeres que usaba, pero este hecho era la condición auxiliar que le permitía ejercer una coacción sin nunca temer ser capturado o denunciado. No era el factor definitivo. En un segundo período, parecía que el hecho central era, por el contrario, la manera en la cual Harvey Weinstein había hecho un uso incorrecto de la posición profesional que ocupaba; mientras que su casi ilimitado poder se estimaba aceptable, siempre y cuando beneficiara a la industria del cine, se volvió vergonzoso una vez que se convirtió en un medio para satisfacer apetitos sexuales personales. La dimensión sexual se añadía, por supuesto, a la gravedad del crimen; pero el escándalo real recaía sobre el quebrantamiento de una regla profesional.

En efecto, hay dos caras del movimiento. Una puede ser llamada el movimiento *Me Too* sexual; la otra puede ser llamada el movimiento *Me Too* “profesionalista”. Es la primera la que tuvo un eco casi universal en el mundo, así como seguidores en países en los cuales las estructuras profesionales son completamente diferentes de las que prevalecen en EEUU. Sin embargo, el segundo

movimiento parece haber ganado mayor prominencia recientemente en EEUU, dejando atrás, por lo tanto, la universalidad de sus comienzos.<sup>2</sup>

Precisamente en virtud de su vocación universal, el movimiento *Me Too* sexual merece atención especial. Centraré mi análisis en sus implicaciones intelectuales. Sea lo que sea que haya sucedido después, hay una novedad que es innegable: con una intensidad sin precedentes, el movimiento planteó pública y ampliamente la cuestión del coito.

## 2. Datos históricos sobre las concepciones del acto sexual

Históricamente, el coito fue concebido de dos maneras diferentes: sea como la fusión de dos cuerpos en uno o sea como el uso de un cuerpo por otro. La principal diferencia entre los dos modelos reside en el estatus de unidad y dualidad. La fusión requiere que dos cuerpos se conviertan en uno, aunque más no sea por un instante; el uso permite que los dos cuerpos permanezcan, hasta el final, separados y distintos.<sup>3</sup> Un ejemplo común de fusión es la incorporación de comida; una vez que han sido digeridos, el pan o el agua se convierten en un elemento en el cuerpo de quien comió o bebió. El Dos se convierte en Uno. Por otro lado, el usuario de una herramienta y la herramienta misma están separados de la misma forma tanto al comienzo como al final del proceso. La Dualidad es irreductible.

Platón adoptó el paradigma de la fusión pero tuvo que concebir una estratagema para lidiar con esta, dado que estaba convencido de que la fusión de dos cuerpos era imposible; por consiguiente, sustituyó almas por cuerpos. La fusión de las almas era supuestamente capaz de superar los defectos del acto físico. El poeta y filósofo latino Lucrecio también estaba convencido de la imposibilidad de la fusión sexual; pero como epicúreo, rechazó la estrategia de la substitución de Platón. En el cuarto libro de *De rerum natura*, escrito en el primer siglo antes de cristo, expone la doctrina más oscura posible del coito. Su meta imaginaria es la fusión, pero esta meta no puede ser alcanzada; los miembros de la pareja sexual gimen y los esfuerzos físicos dan cuenta de que están perdidos en la persecución de una ilusión. Dado que el ejemplo más obvio de una fusión sexual es la incorporación de comida, cada compañero busca morder la carne del otro o beber sus fluidos; pero inmediatamente entienden que estas tácticas nunca tienen éxito. Lucrecio concluye diciendo

que no hay tal cosa como el placer sexual; incluso entre los cuerpos más hermosos y enamorados, el coito resulta en el sufrimiento y la decepción. Es la búsqueda infructuosa de lo imposible, que no puede evitar el constante riesgo de la brutalidad, incluso del salvajismo.

El poema de Lucrecio debe haber impactado a sus lectores contemporáneos. Eso explicaría por qué estuvo perdido hasta el Renacimiento. Incluso luego de que el texto fue redescubierto, su doctrina del coito fue a menudo pasada por alto. Kant es una excepción mayor. A pesar de que no cita el nombre de Lucrecio, adopta su perspectiva. Además, vuelve explícito el axioma subyacente del poeta latino: en 1798, Kant afirma abiertamente: “el goce [enjoyment] carnal es canibalesco en principio (aun si no siempre lo es de manera efectiva)” (Kant, 1996, p. 127).<sup>4</sup>

Tanto en Lucrecio como en Kant, la relación es simétrica. Cada miembro de la pareja es tan brutal y bestial como el otro. No hay diferencia, a este respecto, entre hombre y mujer. Mientras que los dos enfoques comparten esta similitud esencial, difieren, sin embargo, en un asunto crucial. Lucrecio adhiere a un único paradigma, a saber la fusión de dos cuerpos en uno: no hay superación de esta imposibilidad; no hay remedio para el salvajismo radical y la eventual insatisfacción del coito. Kant, por el contrario, combina los dos paradigmas, el de la fusión y el del uso; además, el último es concebido como una solución a la tendencia canibalesca del primero.

De acuerdo con Kant (1873), en el acto sexual el hombre usa algunas partes del cuerpo de la mujer y la mujer usa algunas partes del cuerpo del hombre.<sup>5</sup> A pesar de que Kant no considera las relaciones homosexuales, su análisis podría fácilmente extenderse a estas. El canibalismo se evita porque la o el usuario no busca la destrucción de la herramienta que usa. Sin embargo, hay un precio a pagar. Cada miembro de la pareja niega la humanidad de su propio cuerpo. Por dos razones: a) se trata a sí mismo y al otro como una simple cosa; b) se rebaja a sí mismo y al otro a la posición de usuario de otro ser humano.

La solución a esta dificultad se encuentra en la forma del contrato. Cada miembro de la pareja brinda su consentimiento explícito; ambos lo hacen libre y simultáneamente. Cada miembro de la pareja actúa como un sujeto libre en el mismo momento en el cual una parte de su cuerpo es puesta en uso; cada uno de ellos trata al otro como un sujeto libre en el mismo momento en el que usa el cuerpo del otro. Los dos acuerdan en ser tratados simultánea y simétricamente como cosas pasivas y como

sujetos morales libres. En la medida en que ninguno de los dos olvide los términos del contrato, el salvajismo radical del coito es exitosamente superado.

Muchos comentaristas han considerado estas reflexiones como irremediabilmente obsoletas o incluso ridículas. Pero en la actualidad muchos países han revivido el enfoque kantiano. La única modificación importante concierne al matrimonio. Kant sostenía que el consentimiento libre debía ser dado de una vez y para siempre; por consiguiente, argumentó que la única institución que lo materializa adecuadamente es el matrimonio monógamo. En la actualidad, el matrimonio no se estima necesario ni suficiente; el consentimiento libre debe ser dado explícitamente por ambos miembros de la pareja —estén casados o no— antes de cada acción singular considerada sexual, sea el coito, un simple beso, o incluso una mirada. Los países escandinavos, en particular, tienen mucha confianza en este tipo de regulación social. En ausencia de un documento firmado por ambas partes, todo tipo de acción sexual debe ser considerada como intento de violación.

### 3. La crítica de Marx a la forma del contrato en general

Esta confianza en la forma del contrato no puede ser considerada como autoevidente. Marx (1982), por ejemplo, formuló objeciones radicales en contra de ella. El primer libro de *El capital* se aboca a un minucioso análisis del contrato de trabajo. Intenta mostrar que tal contrato es simétrico solo en apariencia; en realidad, se basa en una asimetría irreductible. El trabajador puede aparentar ser libre de vender su tiempo de trabajo de la misma manera en que el empleador es libre de contratar un trabajador. Sin embargo, hay una diferencia: el trabajador debe vender su fuerza de trabajo para sobrevivir, mientras que el empleador piensa sólo en función de la ganancia. La supervivencia y la ganancia no pueden ser consideradas como simétricas. A pesar de que Marx enfatizó la especificidad del contrato de trabajo —es decir, la plusvalía— su enfoque excede por mucho a la especificidad del contrato de trabajo.<sup>6</sup> Plantea una cuestión general: ¿es alguna vez simétrico un contrato entre seres humanos?

De manera curiosa, Kant mismo brinda un ejemplo que valida las dudas de Marx. Luego de haber apuntado hacia la naturaleza canibalesca del intercambio sexual, agrega: “Ya sea que algo se consuma con boca y dientes, o que la mujer sea consumida por el embarazo y el

parto acaso fatal que resulta de este, o el hombre por el agotamiento de su capacidad sexual en función de las frecuentes demandas de la mujer, la diferencia se encuentra simplemente en la manera de gozar [enjoyment] (Kant, 1996, p. 127).<sup>7</sup> Obviamente, se considera que el hombre y la mujer se encuentran “igualmente” en riesgo. Nadie negaría la pertinencia del juicio de Kant sobre los peligros mortales del embarazo y del parto. Pero el “agotamiento de la capacidad sexual del hombre en función de las frecuentes demandas de la mujer” no da lugar a la misma certeza. El lector moderno difícilmente pueda disimular una sonrisa; pero es interesante notar que en el siglo diecinueve, las reacciones deben haber sido similares. Por ejemplo, cuando la *Metafísica de las costumbres* fue parcialmente publicada en inglés bajo el título “The Philosophy of Law”, el traductor convenientemente suprimió esas líneas (Kant, 1887). No solo son ridículas; también revelan la imposibilidad de igualar los peligros a los que hombres y mujeres se someten. Exactamente como con los trabajadores y los empleados, no hay medida común. Lo que está en juego para las mujeres es una cuestión de vida o muerte (esto valía especialmente en 1789, pero sigue siendo verdadero en la actualidad); lo que está en juego para los hombres es, cuanto mucho, una cuestión de confort y longevidad.

Kant se apoyaba sobre la forma del contrato porque le permitía regular el modelo del uso. Marx criticó la forma del contrato, pero también analizó la relación de uso en sí misma. Su concepción del valor de uso debe ser tenida en cuenta.<sup>8</sup> Para hacer uso de un cuchillo, el usuario debe dominar [master] al cuchillo; esto vale para todo tipo de herramientas. También vale para el uso del cuerpo de un ser humano por otro ser humano. Mientras hacen uso de algo o de alguien, los usuarios dominan [master] lo que usan. Pero entonces la relación relevante no es otra que la dominación [domination].<sup>9</sup> Siempre que el uso está involucrado, está en juego la dominación. El contrato de trabajo es un caso ilustrativo. Es desigual en dos sentidos distintos: a) es desigual porque es un contrato, y todos los contratos son asimétricos; b) también es desigual porque involucra el uso, y el uso implica la dominación. Entre un usuario y una herramienta inanimada, la dominación no implica necesariamente dominación social del usuario sobre la herramienta; no debe expresarse necesariamente en términos de poder. Pero entre dos seres humanos, la dominación toma inmediatamente un carácter social, oponiendo un ser socialmente (y a veces físicamente) más fuerte a un ser socialmente más débil.

Desde este punto de vista, la solución de Kant se vuelve irrelevante, porque no hay tal cosa como una dominación recíproca. Nadie puede ser a la vez fuerte y débil desde el mismo punto de vista y en el mismo momento. Por supuesto, puede haber períodos sucesivos en los que la dominación cambia su orientación. El antiguo amo puede convertirse en el esclavo y el antiguo esclavo puede convertirse en el amo; pero es imposible concebir una combinación simultánea de roles opuestos. Análogamente, un individuo puede dominar a otro en un sentido, mientras es dominado en otro sentido. Pero en la concepción kantiana, los roles opuestos deben ser definidos exactamente en los mismos términos y en el mismo momento. Ese requisito es crucial; y, de acuerdo con el análisis de Marx, es imposible satisfacerlo.

Consecuentemente, el enfoque de Kant se encuentra debilitado en dos puntos. En primer lugar, la creencia de Kant en la naturaleza simétrica de los contratos es rechazada como una ilusión. Ningún contrato es simétrico, porque lo que está en juego para una parte y lo que está en juego para la otra siempre difiere de manera radical; pero en un contexto social (y el contrato entre seres humanos es inmediatamente social), la diferencia implica la desigualdad. En todos los contratos, uno de los miembros de la pareja pierde (o gana) más que el otro. En segundo lugar, la relación de uso en sí misma implica un cierto tipo de dominación. Entre dos seres humanos, la dominación es la dominación del débil por el fuerte.

Por supuesto, el enfoque de Marx no menciona el acto sexual, pero, a pesar de haber sido concebido como una crítica de la economía política, su relevancia es mucho más amplia. Muchas discusiones del acto sexual se basan de hecho en demandas fácilmente traducibles en términos marxianos. Las protestas que siguieron al caso Weinstein son un ejemplo excelente. Es cierto que la teoría de Marx no parece haber sido una fuente de inspiración para quienes lideran el movimiento Me Too, pero eso no afecta la analogía lógica de los argumentos.

#### 4. El caso Weinstein y la teoría del contrato

No debe subestimarse la situación que se impuso a fines del siglo veinte. Luego de una larga lucha, la concepción liberal de la sociedad alcanzó una victoria casi completa. En las sociedades occidentales, se admitía generalmente que el consentimiento mutuo ofrecía la mejor base posible para las relaciones humanas, no sólo desde un punto de vista ético, sino también en términos

de éxito material. Se pensaba que el contrato, más que la ley, era la expresión más adecuada del consentimiento mutuo. Incluso entre intelectuales, donde las objeciones marxianas fueron tomadas en cuenta por mucho tiempo, el enfoque liberal empezó a ser aceptado como un punto de partida indisputable. Especialmente en EEUU, la primacía del consentimiento mutuo parecía encontrarse fuera de toda duda, particularmente en cuestiones sexuales. Todo tipo de asimetría entre seres humanos fuertes y débiles podía ser resuelta de esta manera.

El caso Weinstein explotó estas creencias. En el mismo país en donde el consentimiento mutuo definía la regla última, su efectividad social parecía casi nula en lo que concernía a las relaciones sexuales. Esto es así porque estas relaciones están basadas siempre en la desigualdad. Esa estructura es tan general que el consentimiento mutuo pierde todo significado. Ciertamente, muchas de las víctimas de Weinstein no habían dado su consentimiento; pero algunas de ellas sí lo habían hecho. Cuando su testimonio fue objetado, explicaron que su supuesta aprobación se siguió de los riesgos que corrían si se negaban. En términos más generales, incluso si la parte más débil –él o ella– da su consentimiento, esa aprobación no compensa su debilidad relativa. En el contrato de trabajo, puede parecer que los trabajadores dan su consentimiento libre; pero su debilidad estructural sigue siendo el factor determinante para su aprobación. Lo mismo vale para el así llamado contrato sexual.

Es legítimo sacar algunas conclusiones generales sobre el caso Weinstein. El acto sexual constituye la base de existencia material de cualquier tipo de sociedad humana. Si es esencialmente desigual, entonces esa desigualdad podría extenderse a cualquier tipo de relación en una sociedad dada. Puede desarrollarse un análisis general de la desigualdad social; será análogo al análisis de Marx, excepto por el hecho de que encontrará su punto de partida en la relación sexual en lugar de hacerlo en el contrato de trabajo. Este tipo de análisis no comenzó con el caso Weinstein. Durante los años 1960, se extendió ampliamente en el campo intelectual; pero en ese período la teoría marxista era bien conocida. Su enfoque podía ser aplicado fácilmente al análisis de las relaciones sexuales. Un enfoque de estas características se concebía como una extensión del marxismo.

Con el caso Weinstein nos encontramos en la situación inversa: la reflexión comienza con la desigualdad sexual y el análisis social no es más que una extensión de esta. Además, la reflexión sobre las relaciones sexuales no está confinada a los círculos intelectuales; por el

contrario, comienza como una reacción masiva de la denominada mayoría silenciosa, que de repente deja de callar. Consecuentemente, sería imprudente suponer que las analogías con la doctrina de Marx son de común conocimiento entre los seguidores del movimiento Me Too. Tampoco es siempre explícito el rechazo del modelo contractual. En cambio, la referencia al patriarcado se considera suficiente para caracterizar el tipo de sociedad que permitió a Weinstein y a otros actuar como lo hicieron.

El *Me Too* es de hecho un fenómeno de masas. Mientras que la creación de un campo académico sobre *Women's Studies* [Estudios de la mujer] puede ser considerada como una importante victoria del feminismo, las consecuencias del caso Weinstein exceden los límites de lo que podría denominarse la burguesía intelectual. Algunas figuras del feminismo temprano son incluso bastante duras con el Me Too; el movimiento Me Too, por su parte, es bastante indiferente a sus críticas y generalmente no busca justificación en los trabajos teóricos de feministas anteriores. Pero eso no significa que no haya proposiciones conceptuales en el movimiento. Por el contrario, aun si no son explícitas, estas proposiciones pueden ser especificadas. Pueden combinarse para formar una doctrina, o más bien una filosofía.

### 5. La filosofía del movimiento *Me Too* sexual

Las demandas más importantes conciernen a la oposición entre lo débil y lo fuerte. Antes que nada, la razón por la cual la forma del contrato es inefectiva radica en el hecho de que no hay contrato justo en donde una parte es más débil que la otra. Tal es el caso de las relaciones sexuales. En segundo lugar, la debilidad y la fuerza no son cualidades descriptivas; son más bien estructurales. Puede pasar que la parte estructuralmente débil parezca, desde un punto de vista descriptivo, más fuerte que la parte estructuralmente fuerte. Eso no afecta la efectividad de la estructura. En tercer lugar, en las relaciones sexuales, la mujer es estructuralmente más débil que el hombre. Es irrelevante comprobar si una mujer particular es más fuerte, más influyente, rica o incluso físicamente más fuerte que un hombre. Estas son características descriptivas; no tienen ninguna consecuencia cuando son comparadas con el hecho estructural de que la mujer como tal es la parte débil.

Esto derriba las representaciones usuales. Por mucho tiempo, se pensó en la debilidad femenina en términos

descriptivos o en términos machistas. El programa feminista negaba este hecho o buscaba compensarlo con logros variados, en términos de competencia intelectual, poder social, éxito profesional, y cosas por el estilo. El machismo ridiculizaba repetidamente estos logros volviendo hacia el nivel físico más simple. Desde el movimiento Me Too, el argumento machista ha sido revertido; en lugar de justificar una inferioridad general de las mujeres, la debilidad estructural de las mujeres legitima los derechos específicos de las mujeres. Obviamente, la importancia de los logros sociales o intelectuales se mantiene; pero no tiene ninguna relevancia para la estructura del coito. Incluso en las sociedades occidentales, donde las mujeres han hecho un progreso decisivo en términos de poder social, cada mujer singular es impotente cuando la amenaza es el riesgo de violación. No hay necesidad de investigar la cuenta bancaria de una mujer ni de medir su fuerza física para probar que este riesgo existe. Es una cuestión de estructura; y esa estructura depende de la relación sexual en sí misma, tal como se muestra en el coito. Donde el riesgo específico existe, la protección específica es necesaria.

Consecuentemente, cada acto sexual entre un hombre y una mujer es una violación potencial, independientemente de si ella inicialmente dio su consentimiento, tomó la iniciativa o experimentó placer. Podría pasar incluso que una mujer sienta retrospectivamente que fue sometida a algún tipo de violencia física o psicológica; a pesar de que no lo sintió durante el acto, su reclamo tardío está justificado. Hasta ahora, una diferencia de esencia separaba el coito legítimo de la violación; desde el caso Weinstein, de acuerdo con la filosofía del *Me Too*, la diferencia es simplemente de grado. El criterio reside en la sensibilidad de la mujer, no en el consentimiento. Si antes, durante, o luego (incluso mucho después) del coito, ella siente la más mínima huella de violencia, ha sido violada. Dado que la violación es un crimen contra la humanidad, debería ser imprescriptible.

De acuerdo con esta doctrina, es irrelevante argumentar que un sentimiento es de naturaleza subjetiva; es irrelevante argumentar que los recuerdos pueden engañar. Lo que es relevante es que la mujer, aquí y ahora, siente que ha experimentado su propia debilidad. Ese sentimiento no es subjetivo per se; refleja la estructura objetiva que gobierna el coito. Después de todo, muchos lingüistas sostienen que el sentimiento intuitivo que experimentan los hablantes en relación con su lengua materna es la evidencia más fiable de esa lengua ¿Por qué? Porque refleja directamente la estructura objetiva de la

gramática. Lo mismo vale para los sentimientos de la mujer acerca del coito en el cual ella participó.

Una vez más, el enfoque de Marx brinda una analogía fructífera. De acuerdo con su doctrina, puede pasar, en algunos casos excepcionales, que el contrato de trabajo sea equitativo. Esto no reduce la desigualdad que caracteriza la relación capitalista entre el empleador y el trabajador. Incluso cuando un contrato de trabajo pasa todas las pruebas legales y económicas, su estructura profunda no es nada más que fraude. Entre un empleador honesto y un criminal, la diferencia es de grado, no de esencia. El empleador-ladrón revela la verdadera naturaleza del empleo legítimo. Sin ninguna referencia explícita a *El Capital*, la filosofía del *Me Too* concibe de esta manera el vínculo entre el coito ordinario y la violación. La última revela la verdadera naturaleza del primero.

En el Preámbulo a la Declaración francesa de los derechos de 1789, la frase crucial es la siguiente: *les hommes naissent et demeurent libres et égaux en droits*, “los hombres nacen y permanecen libres e iguales en derechos”. Tan pronto como fue publicada, algunas mujeres objetaron el carácter exclusivo del sustantivo *hommes* (hombres). Pero incluso si el sustantivo se entiende de manera inclusiva, en referencia tanto a hombres como a mujeres, el principio fundante de la Declaración no puede ser aprobado por la filosofía del *Me Too*. En su forma extrema, esa filosofía negaría que los hombres y las mujeres nacen iguales en términos de fuerza, mientras que también rechazaría la fórmula de Simone de Beauvoir: “No se nace mujer, se llega a serlo” (de Beauvoir, 2010, p. 283).<sup>10</sup> Sea como sea, en cualquiera de sus versiones negaría que hombres y mujeres permanecen iguales. Esa conclusión negativa parecería volver a los estereotipos machistas más antiguos; de todas maneras, es necesario entenderla de una forma nueva: si los hombres y las mujeres fuesen tratados por la sociedad como seres perfectamente iguales en todos los sentidos, en tal mundo ideal se impondría todavía una desigualdad fundamental. Su base yace en la relación sexual y en su materialización central, a saber, el coito.

Dada esa desigualdad estructural y constante, la cuestión de los derechos debe ser reconsiderada. Es imposible conformarse con la noción abstracta de igualdad resumida en el enunciado “los seres humanos nacen iguales en derechos”. Una nueva noción de derechos debe ser definida: los derechos tienen por misión esencial proteger al débil contra el fuerte. Si la esencia de los derechos es la protección del débil, una consecuencia se sigue inmediatamente: sólo el más débil debe tener derechos reales. Dada la tesis “las mujeres son la parte estructuralmente

débil en la relación sexual”, la consecuencia implica que solo las mujeres tienen derechos en todas las cuestiones que involucran la relación sexual y especialmente el coito. En otras palabras, la noción de derechos humanos es una ilusión, dado que presupone un núcleo de derechos común a la parte débil y a la parte fuerte.

Esto es lo que sucede hoy en el terreno jurídico. Siempre que las relaciones sexuales estén en cuestión, no hay lugar para un juicio justo. Se considera impropio invocar la noción de “duda razonable”. En cualquier caso, ninguna duda debería beneficiar a un hombre acusado de un abuso sexual de ningún tipo. En síntesis, la gravedad de la acusación debería bastar para validar la acusación en sí misma. En casos extremos, la identidad individual del culpable podría no ser establecida con certeza. Considerando la naturaleza de la monarquía, Saint-Just declaró, durante el juicio a Louis XVI: “Nadie puede reinar inocentemente”. La filosofía del *Me Too* implica de la misma manera que ningún hombre puede actuar inocentemente en el coito. En otras palabras, los hombres no tienen derechos en el dominio de las relaciones sexuales.

Hay un argumento que se usa con frecuencia para justificar la irrelevancia de la concepción clásica de los derechos. Por un largo período de tiempo, los hombres se beneficiaron de ventajas injustas, especialmente cuando las mujeres los acusaban de malas conductas, brutalidades o violaciones; dada tal tradición de injusticia y negación, es una cuestión de simple compensación que, en algunos casos, el balance deba ser revertido. En cualquier caso, la filosofía del *Me Too* va más lejos; sostiene que la única arma efectiva en contra de la inequidad es la inequidad misma, dado que invierte sistemáticamente la orientación de la inequidad anterior. Cuando los abogados de Harvey Weinstein objetan la manera en la cual su cliente será enjuiciado, tienen un punto, pero no toman en cuenta lo que está en juego, a saber, un cambio total de paradigma.

## 6. Cuatro cuestiones sobre la filosofía del *Me Too*

La filosofía del movimiento *Me Too* sexual merece ser considerada con cuidado. En otras palabras, merece ser criticada. Por más justificadas que estén las revueltas en el origen de este movimiento de protestas masivo, es legítimo cuestionar algunos aspectos de su racionalización ideológica.

La primera cuestión concierne al análisis del acto sexual. Puede indagarse en torno a la base material de

la partición estructural entre partes débiles y fuertes. La única respuesta plausible tiene que ver con la penetración: la mujer es la parte débil en el coito porque su cuerpo es penetrado. En uno de sus últimos escritos, “Joyce le Symptôme” (Lacan, 2001),<sup>11</sup> Lacan propone una teoría del cuerpo. Delimita la relación expresada en la proposición “tener un”, y define al ser humano como teniendo un cuerpo. Al mismo tiempo, rechaza la relevancia de la relación expresada por “ser un”. Desde un punto de vista meramente lingüístico, es interesante notar que el verbo “tener” (como el verbo francés *avoir*) excluye la posibilidad de una identidad entre sujeto y objeto. A pesar de ser transitivo, “tener” no puede ser usado de manera reflexiva: “Yo me tengo a mí mismo” parece gramaticalmente extraño, en tanto “tener” significa “estar en posesión de”, aunque “soy dueño de mí mismo” [I own myself] se ha vuelto bastante frecuente en la terminología psicológica. En francés, lo mismo vale para el imposible *je m'ai* [me tengo] o *il s'a* [él se tiene], en contraste con el inusual aunque posible *je me possède* [me contengo], *il se possède* [él se contiene]. Pero en la penetración ¿es todavía verdad que la mujer penetrada tiene su propio cuerpo?

Ciertamente, Lacan no menciona el acto sexual en “Joyce le Symptôme”. Pero es legítimo aplicarle este modelo. Un paso decisivo lo da el texto al introducir la frase “tener un ser humano” [to have a human being]. *Puisque l'homme a un corps, c'est par le corps qu'on l'a*: “Porque el hombre tiene un cuerpo, es por medio del cuerpo que uno lo tiene a él” (Ibíd., p 568).<sup>12</sup> Por supuesto que Lacan estaba al tanto de las dificultades que provoca el uso de la frase sustantiva “l'homme” [el hombre] y de su traducción al inglés *man* [hombre]. A pesar de que el artículo no las trata directamente, es obvio que *homme* y *man* deben ser entendidos de manera inclusiva.<sup>13</sup> Una paráfrasis posible podría ser: *Alguien tiene a un ser humano, sea hombre o mujer, por medio del cuerpo que ese ser humano tiene.*

Esa fórmula resume la doctrina última de Lacan sobre la dominación. Una consecuencia implícita se sigue: el ser humano—sea él o ella— que algún otro tiene no tiene más su cuerpo completamente. A pesar de que Lacan no usa la forma pasiva, es conveniente expresar la situación de un ser dominado como sigue: *El ser humano es tenido por medio del cuerpo que él o ella tiene.* El ejemplo que da Lacan es tomado de la historia del siglo veinte; obviamente, estaba pensando en los campos de concentración. Pero consideremos el coito: ¿es absurdo sostener que la mujer penetrada es tenida por medio de la penetración

del cuerpo que ella tiene? ¿Es absurdo considerar que, durante la penetración, ella no tiene su cuerpo de la misma manera que antes de la penetración? Un enfoque de este tipo podría fácilmente extenderse a las relaciones homosexuales, y el movimiento *Me Too* siempre se mostró preocupado por las violencias y abusos entre parejas sexuales del mismo género. En síntesis, la concepción de Lacan podría ser aceptada en la filosofía del *Me Too*.

Sin embargo, debería tenerse en cuenta una sutileza. Lacan no sostiene que un cuerpo está dominando a otro cuerpo; él dice que un ser humano domina a otro ser humano por medio del cuerpo de este último, o que un ser humano es dominado por otro ser humano por medio de su propio cuerpo. Dado que Lacan se rehúsa a considerar que el ser humano es su cuerpo, la dominación se produce entre seres humanos en lugar de entre cuerpos humanos. De todas maneras, la filosofía del *Me Too* parece más bien inclinarse a aceptar la ecuación entre *ser humano = cuerpo humano*. En otras palabras, la concepción de Lacan de la relación sexual sigue siendo una relación entre seres humanos (por medio de los cuerpos que tienen); no es una relación entre cuerpos. Por el contrario, la concepción del coito del *Me Too* parece ser una relación entre dos cuerpos materiales, definida por su anatomía material, en lugar de una relación entre seres humanos.

El coito y la penetración conllevan dominación. La dominación conlleva la pérdida parcial o total por parte de la mujer dominada del cuerpo que ella tiene. Una vez más, el análisis podría ser modificado para incluir relaciones homosexuales. El movimiento *Me Too* sexual considera que las consecuencias de esta estructura son omnipresentes y afectan todas las relaciones sexuales que involucran a los hombres, sin importar cuán amables puedan ser. Pero en ese caso, la filosofía del movimiento *Me Too* sexual se retrotrae al decir de Freud: “La anatomía es destino” (Freud, 2001 [1912], p. 189).<sup>14</sup> En otras palabras, ahí donde los *Women Studies* lograron separar el género de la anatomía, el *Me Too* vuelve a una forma de determinismo anatómico particularmente fuerte. Una vez más, rompe con las concepciones feministas anteriores.

En cualquier caso, debe plantearse una segunda cuestión ¿Es esta vuelta a la anatomía necesaria y suficiente para resolver los múltiples problemas que surgen en relación con la identidad sexual? ¿El movimiento *Me Too* vuelve la noción de género completamente obsoleta? Dado que la cirugía (vaginoplastia o faloplastia) es la única manera que permite la penetración pasiva o activa



¿debe convertirse en el procedimiento privilegiado en relación con los deseos de las personas transgénero?

Un tercer interrogante concierne a la decisión de focalizarse en la penetración y en el coito. Si el coito es de hecho la principal causa de todas las brutalidades sexuales, y la base actual de la dominación que ejercen los hombres sobre las mujeres, entonces la única forma de modificar la situación actual debe apuntar hacia el coito mismo. Pero la penetración parece ser indisociable del mismo ¿Eso significa que el coito debe ser prohibido o considerado cuanto menos como una práctica sexual extrema, análoga, por ejemplo, al bondage? Debería prevalecer la procreación sin coito, dado que los nuevos desarrollos de la investigación científica la hicieron posible. La fertilización in vitro podría convertirse en el método preferencial a ser adoptado por las parejas políticamente conscientes. Podría incluso hacerse obligatorio. Además, podría combinarse con un estricto control del nacimiento que algunos ecologistas consideran como algo inevitable, si los problemas del cambio climático deben ser tratados de manera efectiva. A pesar de que tales desarrollos parecen pertenecer en la actualidad a las novelas de ciencia ficción o las series de televisión, no hay ninguna manera fundamentada en los principios para que el movimiento Me Too sexual pueda excluirlos ¿Es este un ideal político o social aceptable para los seres que, hasta ahora, fueron llamados humanos y que, en un futuro cercano, podrían ser irreconciliablemente divididos en dos subespecies anatómicamente opuestas, una masculina y la otra femenina?

Es bastante inquietante escuchar, en las acusaciones dirigidas contra los hombres tomados como un grupo homogéneo, los ecos de acusaciones análogas que en el pasado fueron, y todavía lo son a veces, dirigidas contra otros grupos “homogéneos”, especialmente los denominados salvajes, o los judíos, o los amerindios, o los afroamericanos, o los latinos o los inmigrantes de todos los orígenes. Una vez más, debemos referirnos a Lacan (Lacan, 1995, p. 12, y 2015, p. 16).<sup>15</sup> Él predijo que el crecimiento del mercado mundial sería seguido por demandas crecientes de segregación. Tal demanda está innegablemente latente en el movimiento Me Too sexual. En otras palabras, se considera a la libertad material de las mujeres como si requiriera un apartheid que segregue a los hombres sexualmente maduros del resto de la sociedad.

El cuarto interrogante concierne a la noción de debilidad estructural. Es imposible para el movimiento Me Too sexual tolerar algunas formulaciones demasiado

simplistas que encontramos en los medios masivos y de acuerdo a las cuales las mujeres supuestamente poseen el monopolio de la debilidad. Casi inmediatamente surge una objeción: ¿Qué pasa con la relación entre niños o adolescentes y adultos? ¿Es posible afirmar sin reservas que una mujer adulta es estructuralmente más débil que un niño varón o incluso que un varón adolescente? Sin tomar posición sobre la acusación dirigida por un joven comediante contra la directora de cine Asia Argento, lo importante es tanto el hecho de que haya hecho surgir el problema como el poco tiempo que tardó en hacerlo. Desde un punto de vista más general, debería ser aceptable, incluso para quienes lideran el movimiento sexual *Me Too*, aceptar que, en las relaciones sexuales en particular y en las relaciones sociales en general, los niños o los adolescentes son la parte más débil en relación con los adultos, incluso cuando se trata de varones frente a una mujer adulta. La pedofilia no está confinada a los límites de la Iglesia Católica, ni a los hombres adultos.

## 7. Acerca de un defecto en el programa del *Me Too*

La discusión sobre los niños y los adolescentes inmediatamente lleva a la cuestión del ambiente familiar y del incesto. En ese dominio, debería estar claro que la parte estructuralmente más débil no son las mujeres per se.

Por el contrario, al insistir en el estatus de las mujeres adultas y en la penetración, la filosofía del movimiento *Me Too* sexual se vio llevada a olvidar un fenómeno masivo: los actos de violencia ejercidos sobre mujeres jóvenes antes de que sea dado suponer que hubo algún tipo de penetración. La práctica de la circuncisión femenina es un punto que lo ilustra. No solo se encuentra bastante extendida, sino que sigue creciendo. En nombre del multiculturalismo, muchos países occidentales se rehúsan a tomar cualquier medida en contra de este desarrollo. A pesar de que pueda argumentarse que la práctica deriva de un sistema patriarcal de valores, es a menudo impuesta y realizada sobre las mujeres jóvenes por mujeres adultas (sus madres, tías, abuelas, etc.). En esos casos, la característica relevante no es la dominación de los hombres sobre las mujeres, sino la dominación de los adultos sobre los niños.<sup>16</sup>

Por mucho tiempo, las mujeres protestaron contra el uso del sustantivo *hombre* para designar la humanidad en general, pero el mismo defecto marca el uso del sustantivo *mujer* y del adjetivo *femenino* [feminine] para designar a los seres humanos hembras [female] en gene-

ral, sin tomar nota del hecho de que las niñas son sometidas a violencias específicas. No hay razón para confundir una niña con una mujer adulta, dado que los riesgos a los que se encuentran expuestas no son en ninguna medida los mismos. El uso demasiado espontáneo de la frase “los derechos de las mujeres” implica la misma negación que el uso de la frase “derechos del hombre”. Incluso suscribiría a la hipótesis de que, en la actualidad, tal negación implica consecuencias más peligrosas.

Ciertamente, por el momento, la práctica de la circunscripción femenina sigue siendo una especificidad de culturas a cuya existencia el movimiento *Me Too* no parece aludir con frecuencia, si es que lo hace alguna vez. Pero, si esto se confirma, tal falta de atención es inexcusable. Si el movimiento y su filosofía sexual no modifican su propensión a negar la desigualdad específica entre niños (o adolescentes) y adultos, si la consideran como una subclase de la relación desigual entre adultos, y si, además, siguen olvidándose de las sociedades que existen afuera de los estrechos círculos que han adoptado el modo de vida liberal capitalista, entonces el desastre es inevitable. El movimiento *Me Too* sexual emergerá como una nueva versión del sistema de valores protestante blanco y anglosajón. En nombre de la civilización, conllevará el mismo rechazo hacia los denominados salvajes (en otras palabras, hombres en tanto tales, pero también nativos, negros, judíos, latinos, inmigrantes, etc.) y el mismo horror a la realidad física de los cuerpos por cuya presencia insoportable se los acusa.

El movimiento *Me Too* sexual conlleva la temible posibilidad de una evolución de este tipo. Todavía más en la medida en que su contraparte “profesionalista” ha elegido abiertamente el camino de la ideología protestante, anglosajona y blanca. De acuerdo con su perspectiva, el aspecto principal en el caso de Harvey Weinstein tiene que ver con el hecho de que los asaltos sexuales sucedieron en un marco profesional, entre un hombre que ejercía un poder casi absoluto en la industria del cine y mujeres que querían hacer una carrera en esa industria. Dos problemas surgen entonces: a) es impermissible para cualquier individuo hacer uso de su posición profesional para satisfacer sus fantasías personales (sean sexuales o no); b) mientras que no hay nada malo con el poder casi absoluto que algunos individuos ejercen (suponiendo que sigan siendo profesionales), hay algo fundamentalmente malo en el hecho de que las mujeres no ocupen esa posición.

El aspecto sexual del abuso del poder profesional no es más lo esencial; visto desde el punto de vista de la ética profesional, la gravedad de la ofensa hubiera sido la misma incluso si hubiese involucrado una idiosincrasia no sexual, como el consumo compulsivo de alcohol o jugar a la ruleta de manera forzada. Las regulaciones sexuales son necesarias, por supuesto, pero funcionan como un componente en las regulaciones generales que deben imponerse a la vida profesional y que conciernen al estatus respectivo de hombres y mujeres. Consecuentemente, la principal meta de esta versión específica del movimiento *Me Too* es doble: por un lado, la vida profesional debe estar gobernada por contratos que específicamente excluyan cualquier comportamiento, por más inocuo que pueda ser, que una mujer pueda experimentar como (sea física o moralmente) ofensivo o coercitivo; por otro lado, la vida profesional debe abolir cualquier regla, por más insignificante que sea, que una mujer pueda experimentar como ventajosa para los hombres.

En esta concepción, el acoso sexual es entendido de una manera en la cual se vuelve uno de los componentes de una noción más general de acoso. Esta noción es en efecto tan amplia como para incluir la mera presencia física de cuerpos masculinos en un espacio que las mujeres puedan experimentar como estrecho.

Según fuentes bien informadas, el enfoque profesional se está volviendo cada vez más extendido en la sociedad estadounidense actual. El enfoque sexual del movimiento *Me Too*, sin embargo, no ha desaparecido. De hecho, todavía prevalece afuera de EEUU. No es sorprendente entonces que las dos versiones del movimiento se influyeran una a la otra. Si la versión “profesionalista” del *Me Too* llega a afectar a su versión sexual con una profundidad excesiva, entonces todas las limitaciones que señalé se volverán efectivas. En ese caso, las esperanzas despertadas por la primera etapa del *Me Too* habrán sido aplastadas. Ciertamente, el número de mujeres poderosas y con altos salarios incrementará. Eso conllevará grandes cambios en la composición de la pequeña élite que gobierna las pocas súper potencias y en sus Estados satélites. Incluso si esa evolución beneficiara a mujeres de las clases medias altas y clases medias bajas, su impacto será simbólicamente importante y materialmente limitado. La situación efectiva de las mujeres alrededor del mundo no cambiará. No hay tal cosa como un efecto de derrame en la economía; tampoco hay nada como un derrame en cuestiones sociales.

## Referencias

- de Beauvoir, S. (2005) *El segundo sexo*, trad. Alicia Martorell. Prólogo Teresa López Pardina. Madrid: Ed. Cátedra.
- de Beauvoir, S. (2010) *The second Sex*, trans. Contance Borde and Sheila Malovany-Chevallier. New York: Alfred A. Knopf.
- Freud, S. (2001 [1912]) “On the Universal Tendency to Debasement in the Sphere of Love”, trans. and ed. James Strachey, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud XI*: 177-90. London: The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis.
- Freud, S. (1912) “Sobre la más generalizada degradación de la vida amorosa (Contribuciones a la psicología del amor, II) [1912], ed. James Strachey, *Obras completas. Volumen 11. Cinco conferencias sobre psicoanálisis, Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci y otras obras*, trad. directa del alemán de José L. Etcheverry, pp. 173-185. Buenos Aires: Amorrortu.
- Kant, I. (1873) *Principios metafísicos del derecho*, trad. G. Lizarraga. Madrid: Fondo Antiguo de la Universidad de Sevilla; reproducción fotográfica facsimilar del original Recuperado de: <http://fama2.us.es/fde/ocr/2006/principiosMetafisicosKant.pdf>
- Kant, I. (1887) *The philosophy of Law: An Exposition of the Fundamental Principles of Jurisprudence as the Science of Right*, trans. William Hastie. Edinburgh: T. & T. Clark. Recuperado de: <https://oll.libertyfund.org/titles/kant-the-philosophy-of-law>
- Kant, I. (1996) *The metaphysics of Morals*, trans. and ed. Mary Gregor. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Kant, I. (2008) *La metafísica de las costumbres*, trad. y notas de Adela Cortina Orts y Jesus Conill Sancho. Madrid: Tecnos.
- Lacan, J. (1995) “Proposition of 9 October 1967 on the Psychoanalyst of the School”, *Analysis* 6, 1-13.
- Lacan, J. (2001) “Joyce le Symptôme”, *Autres Écrits*. París: Éditions du Seuil. 565-70.
- Lacan, J. (2012) “Joyce el síntoma”, *Otros escritos*, trad. Graciela Esperanza y Guy Trobas. Colaboración de Antoni Vicens. Buenos Aires: Paidós. 591-597.
- Lacan, J. (2015) “Note sur le père”, *La Cause du désir*, 1 (89).
- Lacan, J. (2015b) “Proposición del 9 de octubre de 1967 sobre el psicoanalista de la Escuela”, *Otros escritos*, trad. Graciela Esperanza. Revisión de Graciela Esperanza y Guy Trobas. Buenos Aires: Paidós. 261-279.
- Lacan, J. (2016) “Nota sobre el padre”. *Lacaniana*, Año XI (N° 21).
- Marx, K. (1990) *Capital, Vol. 1*, trans. Ben Fowkes. New York: Penguin.
- Marx, K. (2008) *El capital, Tomo I/Vol. I. Libro primero. El proceso de producción del capital*, trad. Pedro Scaron. México: Siglo XXI.
- Milner, J.C. (2018) “D’une sexualité à l’autre”, Juan Pablo Lucchelli, Jean-Claude Milner, and Slavoj Žižek, *Sexualités en travaux*, 15-68. París: Éditions Michèle.

<sup>1</sup> En el caso de los textos citados en el artículo, agregamos la referencia en pie de página a las traducciones disponibles y autorizadas. En los pocos casos en los cuales consideramos que podrían existir matices de interpretación, hemos citado las traducciones en pie de página. En el cuerpo del texto optamos por traducir las citas directamente del inglés. Consideramos que de esta forma se conserva mejor el sentido que el autor busca destacar a lo largo de su argumento principal. Aprovechamos para agradecer a Fabián Fajnwaks por haber hecho llegar esta traducción a J.C. Milner, quien generosamente autorizó su publicación.

<sup>2</sup> Agradezco al profesor Daniel Heller-Roazen por haberme señalado la importancia del enfoque “profesionalista”.

<sup>3</sup> Un estudio más detallado puede encontrarse en Milner, 2018.

<sup>4</sup> La cita se encuentra en un apéndice a la *Doctrina del derecho*, Observación 3, agregada en 1789 a la segunda edición de la *Metafísica de las costumbres*; la primera edición había sido publicada en 1796. Debe notarse que la *Metafísica de las costumbres* está dividida en dos partes, la *Doctrina del derecho* y la *Doctrina de la virtud*. [Hay traducción al español de ambos textos. En los *Principios metafísicos del derecho*, G. Lizarraga traduce la frase como sigue: “Sin esta condición el disfrute carnal es siempre *canibal* en principio (aunque no siempre en cuanto al efecto)” (Kant, 1873, p. 237). En *La metafísica de las costumbres*, Adela Cortina Orts y Jesus Conill Sancho traducen: “Sin esta condición, el goce carnal es siempre, según su principio (aunque no siempre según el efecto), *canibal*” (Kant, 2008, p. 202) (N. del T.)]

<sup>5</sup> Para la traducción al español, véase Kant, 1873 pp. 111-117 (N. del T.)

<sup>6</sup> Dejo de lado los detalles de la teoría de la plusvalía, a pesar de que adhiero a ella. La noción de plusvalía pertenece al análisis específico del trabajo humano, mientras que mi propósito aquí es considerar sólo las nociones generales de contrato y de uso.

<sup>7</sup> Para la traducción al español, véase Kant, 2008, p. 202 (N. del T.)

<sup>8</sup> Los pasajes esenciales se encuentran en los primeros capítulos de *El Capital, Vol. 1*. Cf. la sección titulada “Los dos factores de la mercancía: valor de uso y valor (sustancia del valor, magnitud del valor)” (Marx, 1990, pp. 125-131). [La traducción al español se encuentra en Marx, 2008, pp. 43-51 (N. del T.)]

<sup>9</sup> El juego de palabras se produce porque en inglés el verbo *master* engloba tanto la noción de dominio como la de saber (N. del T.)

<sup>10</sup> Para la traducción al español, véase de Beauvoir, 2005, p. 371 (N. del T.)

<sup>11</sup> El artículo está basado en una conferencia de 1975. [Hay traducción al español en Lacan, 2012 (N. del T.)]

<sup>12</sup> El pronombre indefinido *on* deriva históricamente del latín *homo*. Puede solo referir a seres humanos, sin determinar su cantidad. A pesar de que el número que le corresponde es siempre singular, *on* puede designar tanto una multiplicidad anónima como un individuo anónimo. [Graciela Esperanza y Guy Trobas traducen: “puesto que el hombre *tiene* un cuerpo, es por el cuerpo por lo que se lo tiene” (Lacan, 2012, p. 595). (N. del T.)]

<sup>13</sup> Lo mismo vale para el español *hombre* (N. del T.)

<sup>14</sup> Para la traducción al español, véase Freud, 2003, p. 183 (N. del T.)

<sup>15</sup> La afirmación pertenecía originalmente a una intervención oral que tuvo lugar en 1968 [Hay traducciones al español en Lacan, 2015b, p. 276 y 2016 (N. del T.)]

<sup>16</sup> Estas consideraciones sobre la circuncisión femenina se apoyan en gran medida en un trabajo todavía inédito de Dominique Sigaud. Ella dirige en la actualidad una investigación exhaustiva acerca del estatus de las niñas en varias sociedades. Me concedió el acceso a su documentación y a las conclusiones que alcanzó a partir de ella. Estoy muy agradecido por esta valiosa información.

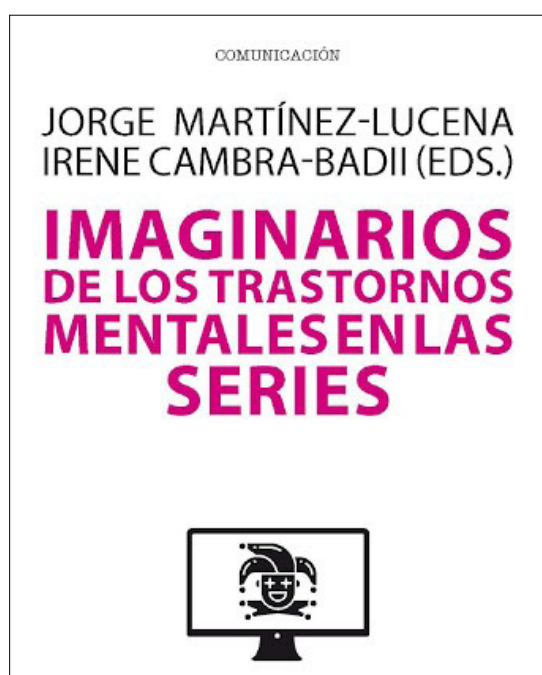
## Reseña de libro

### Series: ¿hipnosis u ocasión de pensamiento?

*Imaginarios de los trastornos mentales en las series* | Jorge Martínez Lucena e Irene Cambra Badii | UOC | 2020

Paula Mastandrea\* y Lucía Amatriain\*\*

Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires



#### Imaginarios de los trastornos mentales en las series

FICHA TÉCNICA

Editores: Jorge Martínez Lucena e Irene Cambra Badii

Con textos de:  
 Fernando De Felipe Allué  
 Iván Gómez García  
 Nazareno Guerra  
 Clara Guilera Domingo  
 Marta Lopera Mármol  
 Paula Belén Mastandrea  
 María Paula Paragis  
 Rebeca Pardo Sainz  
 Marta Piñol Lloret  
 Josep Maria Sucarrats Vilà  
 Manuel Torres Cubeiro  
 ISBN: 978-84-9180-686-8

Editorial UOC, 218 páginas

Febrero de 2020

*Podemos pensar los fenómenos sociales en términos de causalidad; pero también podemos pensarlos en términos de significación; la imagen puede transformar el psiquismo; pero también puede significarlo; a una sociología o a una fisiología de la información visual habría pues que añadir una semántica de las imágenes.*  
 Roland Barthes (2011, p. 53)

#### Series ¿televisivas?

Las series nacieron casi simultáneamente con la televisión a comienzos de la década de los cincuenta en Estados Unidos, en principio por una necesidad de llenar

grillas de programación y completar un horario cada vez más extendido, y se fueron consolidando a lo largo de los años, adaptándose a los cambios sufridos por la industria televisiva (García Fanlo, 2017). Tal es así que cuando en el año 2012, en la editorial de este mismo Journal, Gómez y Michel Fariña se preguntaban: “¿cuál es el género artístico de mayor alcance mundial?” (p. 9) sin dudas, con base en los dichos del especialista en multimedios argentino-israelí Yair Dori, la respuesta fue: “las novelas y series televisivas, que tienen una audiencia diaria de dos mil millones de personas” (p. 9). En ese entonces, las series televisivas comenzaban a presentarse como un relevo del cine para el público masivo, tanto por su accesibilidad, como por un aumento en la oferta de producciones de distintos géneros narrativos y de una calidad notable.

\* mastandreapaula@gmail.com

\*\* lu.amatr@gmail.com

Sin embargo, actualmente cabe el interrogante respecto a si es justo continuar asociando las series al formato televisivo, especialmente desde la aparición y el auge de las plataformas de creación y distribución de contenido—entre las cuales se destacan Netflix, HBO, Hulu y Amazon. Éstas han instalado un modelo radicalmente diferente a la televisión tradicional, que se financia a través de los anunciantes, a partir de un sistema de visionado que se caracteriza por la ubicuidad y autonomía del suscriptor, ya que el usuario elige qué quiere ver, cuándo, dónde y cómo (Heredia Ruiz, 2016).

Las audiencias se han sofisticado en la misma manera en que se han fragmentado, y han comenzado a exigir determinados contenidos y determinadas formas de mostrar esos contenidos para aceptar convertirse en consumidores seriales (García Fanlo, 2017). En este sentido, el progresivo incremento del visionado en diferido implica la revisión del término televisivo *prime time*—nombre que recibe la franja horaria de máxima audiencia en un medio de comunicación— por la de *my time* (Polo López, Miotto y Fondevila Gascón, 2018).

Asimismo, no sólo la modalidad de consumo de las series se ha modificado a lo largo de los años, sino también su producción, dando lugar a la convergencia mediática que ha logrado alterar la relación:

entre las tecnologías existentes, las industrias, los mercados, los géneros y el público. La convergencia altera la lógica con la que operan las industrias mediáticas y con la que procesan la información y el entretenimiento los consumidores de los medios. (Jenkins, 2008, p. 26)

Es así como estos productos logran sumar lo mejor del cine, la televisión e internet en un producto audiovisual de gran factura (Heredia Ruiz, 2016). A partir de mediados de los ochenta, estas producciones asisten al fenómeno de la *serialización*, es decir, ahora las fórmulas narrativas pasan a través de un proceso de mutación e hibridación y muchas series acercan cada vez más su estructura a la del serial. Se trata de un universo narrativo en continuo crecimiento, “la producción serial contemporánea está caracterizada por su replicabilidad constante, por una estructura abierta, por una *remixabilidad inmediata* y por una capacidad de extensión permanente” (Innocenti y Pescatore, 2011, p.41).

Por su parte, Giancarlo Capello (2017) es muy claro cuando señala que desde el estreno de *The Sopranos*<sup>1</sup> (Chase, 1999) la ficción televisiva vive una tercera edad dorada, que se ha impuesto como una extensión contemporánea del modelo constructor de imaginarios que el cine de Hollywood propuso a la civilización oc-

cidental a lo largo del siglo XX. No obstante, reconoce también que hablar de *teleseries* implica un reduccionismo respecto del fenómeno actual, ya que las mismas han desbordado las pantallas para permear distintos ámbitos de pensamiento, lo que se ve reflejado en el surgimiento de publicaciones importantes, la organización de congresos en las mejores universidades, y el número en aumento de tesis de pregrado y posgrado al respecto.

Esta edad de oro actual de las series se define por la extrapolación, a las estructuras narrativas, de los discursos políticos, ideológicos y sociales dominantes que construyen nuestra visión y modo de existencia en el mundo actual. Esto no es nuevo, ya que históricamente las series han intentado reproducir la realidad social. Sin embargo, es ésta la que ha cambiado alterando valores, juicios éticos y estéticos, modalidades de enunciación, formas de dominación social y económica, etc. En el pasado, las series guardaron el estilo de las historias de Hollywood, con sus juicios, su puesta en escena, su melodrama estandarizado y sus biotipos bien definidos, edades, géneros, raza, color o religión, es decir, presentando una realidad maquillada y edulcorada para transmitir determinado modo de vida. Sin embargo lo que hoy ocurre, especialmente en las producciones de las plataformas de streaming, es una construcción etnográfica y sociológica de la realidad, a través del asesoramiento de investigadores, académicos e incluso líderes de movimientos políticos y/o sociales. En algunos casos incluso el propio guionista o creador de la serie es un experto en la temática, tal como ocurre con John Fusco en *Marco Polo* (2014-2016) y Jill Soloway en *Transparent* (2014- ) (García Fanlo, 2017).

### Imaginarios en serie

Tal como señala Rincón (2011), las series pueden estudiarse como productoras de significado tanto en la exploración moral como estética y narrativa. Surge así la posibilidad de analizarlas no sólo como fenómeno de consumo, sino también en su dimensión semiótica (Lotman, 2000), lo cual permite utilizarlas como fuente de información en un análisis cualitativo de su contenido. En este sentido, se traspasa la barrera del mero entretenimiento que se le ha atribuido históricamente a estas producciones, para insertarlas en el ámbito académico como recursos valiosos para el estudio de fenómenos complejos.

Como antecedente local, en el año 2019 tuvo lugar la Iª Edición de “Síntomas Sociales en las Series de TV del Siglo XXI”, un Curso Masivo Online (MOOC) perteneciente al Programa de Extensión “Psicoanálisis y Discurso Contemporáneo”, llevado adelante por la Maestría en Teoría Psicoanalítica Lacaniana de la Universidad Nacional de Córdoba (Tomasetti, 2019). La propuesta surgió de la amplia trayectoria del equipo en el trabajo con series desde una perspectiva psicoanalítica, y la posibilidad de generar transferencia a la comunidad.

Por su parte, Gómez Ponce (2018) afirma que las series devienen prismas para observar las dinámicas de nuestra contemporaneidad, ya que su circulación masiva las define como máquinas culturales que traducen activamente la historia y las dinámicas sociales, a través de complejos procesos de percepción y construcción del mundo que atraviesan las fronteras geopolíticas. La noción de imaginario social ha aportado una nueva perspectiva para interpretar fenómenos como la producción de subjetividad y la forma en que se invisten afectivamente los cuerpos (Dawney, 2011). La función de los imaginarios que aparecen en las distintas producciones narrativas, y que se reproducen en los medios masivos de comunicación, ha sido la de otorgar cierta cohesión y coherencia a las sociedades. De esta forma, los imaginarios se articulan en complejos entramados narrativos que, de manera solapada y eficaz, moldean la opinión de nuestro tiempo.

La cultura mediática es una tecnocultura, esto quiere decir que la tecnología y la cultura se reúnen en un lugar común para la producción de nuevas manifestaciones que cambian y activan novedosas configuraciones de las sociedades. (Riffo, 2016, p.53)

Como fue mencionado, la particular modalidad de producción y consumo de series posibilita el sostenimiento de una problemática a lo largo de numerosos episodios y temporadas que acompañan al público durante el transcurso de la vida: “Estamos aquí ante universos permanentes, es decir, que duran en el tiempo, que tienen una duración material con un fuerte poder de condicionamiento sobre los mecanismos de organización temporal de sus seguidores” (Innocenti y Pescatore, 2011, p.35). Más allá de la producción y reproducción de imaginarios propia de las series, ¿Qué incidencias subjetivas pueden hallarse a partir de esta nueva modalidad de acercamiento a las ficciones? Asimismo, además de las características que enmarcan estas narrativas -tales como el diferimiento temporal del visionado, la suspensión del final y las vicisitudes que experimentan los personajes a

lo largo de las temporadas- es posible plantear otro asunto respecto a esta peculiaridad de lo seriado: ¿qué alcances tiene lo serial en estas narrativas?

Baudrillard (2010) examina la configuración de la realidad y cómo se conforma el conocimiento a través de los medios de comunicación y los avances tecnológicos, señala que la “especificidad de lo inhumano” -aquellos defectos, sueños, neurosis, desventajas- está siendo amenazada por la hegemonía de lo humano, y propone pensar a la cultura como aquella que podría preservarnos del infierno de lo Mismo a pesar de que, paradójicamente, sea la responsable de la “clonación mental y social” que se produce a través de los sistemas educativos y de la “información de masas” donde personas que se destacan por su atipicidad se transforman en copias idénticas de las otras. En este sentido, el autor francés sostiene que “al desplazarnos hacia un mundo virtual, vamos más allá de la alienación, a un estado de privación radical del Otro (...) de cualquier otredad, alteridad o negatividad” (p.33). Entonces, otra forma de pensar lo seriado podría ser a través de esta construcción de “fotocopias humanas”, como señala Baudrillard, esta creación de subjetividades en serie, que rechazan cualquier alteridad y que, con la pretensión de conformar una identidad consistente e inequívoca, establecen nuevas formas de segregación y, a su vez, de autodestrucción y auto-disciplinamiento.

El contenido que se ofrece en las plataformas de *streaming* se ajusta cada vez más a las preferencias del espectador, resultando muchas veces en “maratones de series” donde los episodios se suceden sin detenciones, constituyendo de esta forma una *comunicación acumulativa*. Han (2017) señala que con la interconexión digital y la comunicación instantánea se propicia una perpetuación de lo mismo que nos aleja del encuentro con el otro, ya que uno sólo observa aquello que le gusta, aquello a lo que le da “*me gusta*” y omite de esta forma toda diferencia.

Ocurre también que, a pesar de la multiplicidad de ofertas y la mayor libertad respecto a qué consumir, los espectadores privilegian determinados gustos e intereses frente a los que se produce un impacto de audiencia global y masivo. En este sentido, llama la atención que en los últimos años se han incluido en la pantalla protagonistas con algún tipo de trastorno mental, cautivando con gran éxito a los espectadores. Al respecto, cabe mencionar el fenómeno de *Joker* (Phillips, 2019), el último film basado en el famoso personaje de DC Comics, que registró récords de audiencia en las semanas de

su estreno, múltiples premios, y que coronó a Joaquín Phoenix como mejor actor en la entrega de los Óscar por su interpretación perturbadora y sombría sobre el famoso payaso. Asimismo, se registra un gran caudal de producciones académicas respecto del film, que lo analizan desde distintos marcos teóricos y disciplinas, pero que afirman la importancia de trabajar con estos recursos que circulan en la sociedad y que cautivan a los individuos que la integran.

En este caso las series no son la excepción, ya que también se encuentran personajes principales con esquizofrenia, depresión, psicopatía o autismo. Frente a este fenómeno, Jorge Martínez Lucena e Irene Cambra Badii editaron el libro *Imaginarios de los trastornos mentales en la series* (2020), en el que se proponen explorar en qué medida el retrato de distintos trastornos mentales en las series actuales cumple o no una finalidad de normalizar nuevas conductas e idearios.

Ahora bien, ¿cuáles son aquellas representaciones que se re-producen en estos escenarios virtuales?

### Los trastornos mentales como protagonistas

Al hablar de trastornos mentales y su representación en la pantalla resulta ineludible retomar lo que Foucault (1961) advierte en *Historia de la locura*. Allí el autor se detuvo a reflexionar sobre la esencia y las ideas que circulaban en torno de la enfermedad mental y realizó una fuerte crítica al saber positivo que, con la pretensión de estudiar estas temáticas, impuso discursos segregativos de control social que fueron adoptados como verdades evidentes por el conjunto de la sociedad. Tras ubicar a la locura en un determinado contexto, sostuvo que ésta se trata de un producto cultural que implica un posicionamiento político e ideológico, y detectó cómo la exclusión a la que eran sometidas las personas con trastornos mentales respondía a las concepciones morales de la locura.

Asimismo, en la actualidad Han (2017) señala que el neoliberalismo construye una óptica excluyente que rechaza la negatividad de lo distinto y apunta contra el *violento poder de lo global* que expulsa a quienes identifica como enemigos o no aptos para este sistema. Este autor subraya que mediante etiquetamientos e imaginarios rígidos y estancos, solo se admiten *diferencias consumibles* y que el signo patológico ya no es la represión o la censura sino la depresión. La presión no viene del otro sino del interior, es una presión in-

terna por encajar, en la que uno mismo se censura. De esta forma, es la expulsión de lo distinto lo que pone en marcha la autodestrucción.

Por su parte, Jorge Martínez Lucena e Irene Cambra Badii (2020) retoman a Foucault y a Canguilhem para plantear que el señalamiento de lo incoherente, de lo diferente o de lo *anormal* —a donde pertenecían las locuras o los diagnósticos de trastornos mentales— se construye sobre diversos estándares del comportamiento supuestamente normal. Sin embargo, los autores identifican que la culminación del neoliberalismo y la crisis económica global iniciada en el año 2007 han provocado epidemias de estrés, ansiedad y depresión, y los mismos han sido acompañadas de una democratización del conocimiento de los comportamientos patológicos o tóxicos, de los supuestos diagnósticos, y de las distintas opciones terapéuticas para tratarlos.

De aquí se comprende que las series no presentan azarosamente contenidos indiferenciados, no plasman “la realidad” y, sin embargo, algo real se filtra en ellas. Al respecto los autores se interrogan:

¿Cómo se representan los trastornos mentales en las series? ¿Es su representación fidedigna de acuerdo con los diagnósticos propuestos desde las diversas ciencias de la salud? ¿Qué novedad aportan las series al respecto? ¿Cuáles son las *líneas maestras* de los cambios sociales y clínicos y de la representación de las afecciones mentales en las series que se produjeron en los últimos años? (Martínez Lucena y Cambra Badii, 2020, p. 207)

La exploración de dichas preguntas se lleva a cabo en el libro a través de doce capítulos escritos por profesionales de diversas disciplinas. Cada uno de ellos explora la representación de un trastorno mental diferente mediante dos o tres series de alcance masivo. Es interesante mencionar que el libro está editado por la Universitat Oberta de Catalunya, lo que confirma su propósito pedagógico en tanto se presentan con seriedad y precisión las temáticas antes mencionadas.

El lector de *Imaginarios de los trastornos mentales en la series* (2020) se encuentra entonces con una aproximación teórica y de divulgación sobre la locura, la psicopatía, los trastornos narcisistas, el trastorno de estrés postraumático, la depresión, el suicidio, el trastorno obsesivo compulsivo, la demencia, los trastornos del espectro autista, las adicciones y los trastornos sexuales, a partir de los imaginarios sociales presentes en series como *Homeland* (2011- ), *Mindhunter* (2017-2019), *Game of Thrones* (2011-2019), *Killing Eve* (2018- ), *13 Reasons Why* (2017- ), *Euphoria* (2017 - ), *Atypical* (2017 - ), entre otras.



Esta selección permite adentrarse a los considerados trastornos mentales graves (donde peligra la vida, por ejemplo) y a aquellos problemas de salud mental de algún modo más leves, pero dando cuenta de un punto clave: el padecimiento psíquico está en todos los casos (Martínez Lucena y Cambra Badii, 2020).

Lo que resulta interesante, además, es el trabajo de edición que convierte al libro en un material efectivamente articulado y con un horizonte común, más allá de las especificidades que se abordan en cada capítulo. Así es como los autores llegan a la conclusión de que la variedad de formas clínicas presentes en la pantalla guardan algunos elementos comunes: no se observa la ridiculización de los personajes con padecimiento mental, la ficcionalización de ciertas historias puede llevar a confusiones o errores en la interpretación de distintos signos y síntomas, e incluso a confusiones respecto de los tratamientos, los personajes no siempre se definen por su diagnóstico ni sus historias giran en torno a ellos -superando de algún modo el *etiquetamiento* del sujeto- pero sí se observa una ilusoria percepción de cambio hacia la mejoría de algunas patologías que no siempre se ajustan a lo que sucede en la realidad, insiste la asociación de las personas con enfermedades mentales con cierta peligrosidad que revisten para sí o para terceros, y la ausencia significativa de la pobreza en las series de *mainstream*. Por otra parte, se interroga también por aquellos trastornos que quedan por fuera de los imaginarios de época transmitidos en las series (trastornos de ansiedad, de la alimentación, del sueño-vigilia) y por la poca presencia de profesionales que acuden en la ayuda de los personajes, lo que deja la puerta abierta para continuar pensando acerca de la

construcción de imaginarios sociales en una pantalla en donde se privilegian determinados contenidos.

Siguiendo lo planteado por Han (2017) se puede señalar que tanto la modalidad de transmisión de las series, como los imaginarios que se plasman en las mismas tienden hacia una proliferación de lo igual, es decir, la producción en serie y ciertos imaginarios que ellas manifiestan, agudizan la tendencia hacia un pensamiento único y es esto mismo lo que constituye las principales alteraciones patológicas de la actualidad. El exceso de comunicación y el hiperconsumo conlleva un aplastamiento subjetivo. Las series pueden afianzar patrones establecidos y comportamientos segregativos -como también autopunitivos- o posibilitar la ocasión de interpelación y permitir “evocar la extimidad de la hiancia, ofreciendo al espectador una experiencia de singular extrañeza” (Cecilia González, 2014, p. 25) Surge entonces un nuevo interrogante, ¿de qué depende que esta experiencia se incline en una u otra dirección?

*Imaginarios de los trastornos mentales en la series* (2020) es una apuesta para superar el adormecimiento de las imágenes y dejarse interpelar por aquellas producciones presentes en la vida cotidiana de la población. La producción de saber a partir de las series que se trabajan en el libro implica una verdadera oportunidad de pensamiento. Resulta necesario dominar las capacidades de codificación y decodificación de mensajes audiovisuales, valerse de lo seductor del formato y de la persistencia de cierta estética para apropiarse ingeniosamente de estos contenidos, evitando un visionado acrítico. Tal como señala Umberto Eco (1965): “La civilización democrática se salvará únicamente si hace del lenguaje de la imagen una provocación a la reflexión crítica, y no una invitación a la hipnosis” (p. 12).

## Referencias

- Baudrillard, J. (2010). *La ilusión vital*. Madrid, España: Editorial Siglo Veintiuno.
- Barthes, R. (2011). *La Torre Eiffel. Textos sobre la imagen*. Barcelona, España: Editorial Paidós.
- Benioff, D. y Weiss, D.B. (productores y creadores). (2011-2019). *Game of Thrones* [serie televisiva]. Estados Unidos: HBO.
- Capello, G. (2017). Introducción: ¿Qué cuentan las historias de la tele? En G. Capello (Ed.) *Ficciones cercanas: televisión, narración y espíritu de los tiempos*. Perú, Universidad de Lima: Fondo Editorial. 15-18.
- Davidson, J. (productor) y Fincher, D. (creador). (2017-2019). *Mindhunter* [serie televisiva]. Estados Unidos: Netflix.
- Dawney, L. (2011). *Social imaginaries and therapeutic self-work: the ethics of the embodied imagination*. Recuperado de: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/pdf/10.1111/j.1467-954X.2011.02015.x>
- Eco, U. (1965). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen.
- García Fanlo, L. (2017). Regularidad y discontinuidad entre teleseries clásicas y actuales. En G. Capello (Ed.) *Ficciones cercanas: televisión, narración y espíritu de los tiempos*. Perú, Universidad de Lima: Fondo Editorial. 21-31.
- Gómez, M. y Michel Fariña, J.J. (2012). Editorial: Series: una interpretación del síntoma. *Ética y Cine Journal*, 2 (2), pp. 9-10.

- Gómez Ponce, A. (2018). Instintos en serie. *Ética y Cine Journal*, 8 (3), 43-57.
- González, A.C. (2014). La extimidad amenazada. *Ética y Cine Journal*, 4 (2), 23-29.
- Han, B.C. (2017). *La expulsión de lo distinto*. Barcelona, España: Herder.
- Heredía Ruiz, V. (2016). Revolución Netflix: desafíos para la industria audiovisual. *Revista Latinoamericana de Comunicación* (135), pp. 275-295. ISSN 1390-1079 / e-ISSN 1390-924X.
- Hsu, V. (productor) y Soloway, J. (creador). (2014- ). *Transparent* [serie televisiva]. Estados Unidos: Amazon prime video.
- Incaprera, J (productor) y Yorkey, B. (creador). (2017- ). *13 Reasons Why* [serie televisiva]. Estados Unidos: Netflix.
- Innocenti, V. y Pescatore, G. (2011) Los modelos narrativos de la serialidad televisiva. *La balsa de la medusa*, 6, 31-50.
- Jason Leigh, J. (productor) y Rashid, R. (creador). (2017- ). *Atypical* [serie televisiva]. Estados Unidos: Netflix.
- Johannessen, C., Klick, M. (productores) y Gordon, H, Johannessen, C., Gansa, A. (creadores). (2011- ). *Homeland* [serie televisiva]. Estados Unidos: Showtime.
- Jenkins, H. (2008). *Convergence culture: La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona, España: Paidós.
- Landress, I. (productor) y Chase, D. (creador). (1999-2007). *The Sopranos* [serie televisiva]. Estados Unidos: HBO.
- Lotman, Y. (2000). "The place of cinematographic art in the mechanism of culture", en Lotman, Yuri, *The Semiosphere III*, Madrid: Ediciones Frónesis Cátedra, Pp.123- 137.
- Phillips, T., Cooper, B., Tillinger Koskoff, E. (productores) y Phillips, T. (director). (2019). *Joker*. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures.
- Polo-López, M; Miotto, G.; Fondevila-Gascón, J.F. (2018). My Time: Incidencia de la televisión a la carta en la evolución del prime time en España. *Revista Latina de Comunicación Social*, 73, pp. 208 a 227. Recuperado de: <http://www.revistalatinacs.org/073paper/1253/12es.html> . DOI: 10.4185/RLCS-2018-1253
- Riffo Pavón, I. (2016). Una reflexión para la comprensión de los imaginarios sociales. *Comunic@cción*, 7 (1).
- Rincón, O. (2011). New Televised Narratives: relax, entertain, tell, civilly educate, experiment. *Comunicar*, XVIII (36), 43-50. Recuperado de: <https://www.revistacomunicar.com/index.php?contenido=detalles&numero=36&articulo=36-2011-06>
- Romani, T., Barnett, P. A., Feldman, J. (productores) y Levinson, S. (creador). (2017- ). *Euphoria* [serie televisiva]. Estados Unidos: HBO.
- Tomasetti, M.V (2019). Reseña: curso masivo online: síntomas sociales en las series de TV del siglo XXI. *Ética y Cine Journal*, 9 (3), 39-40.
- Weinstein, H., Weinstein, B., Silverman, B. (productores) y Fusco, J. (creador). (2014-2016). *Marco polo* [serie televisiva]. Estados Unidos: Netflix.
- Woodward, S., Morris, L., Waller-Bridge, P. (productores) y Waller-Bridge, P. (creador). (2018- ). *Killing Eve*. [serie televisiva]. Estados Unidos: BBC America.

---

<sup>1</sup> Para un análisis específico sobre la serie se recomienda la lectura de un artículo del presente Journal: Tony Soprano: el hablador (Duarte, 2012) <http://journal.eticaycine.org/Tony-Soprano-el-hablador>



## ESCRIBEN *en este número*:

Lucía Amatriain  
Michèle Benhaim  
Isée Bernateau  
Christian Bonnet  
Vladimir Broda  
Irene Cambra Badii  
Julie Chevalier  
Guy Gimenez  
Mariana Gómez  
Derek Humphreys  
Eduardo Laso  
Daniel Liotta  
Noelia Luzar  
Delphine Scotto  
Paula Mastandrea  
Juan Jorge Michel Fariña  
Jean-Claude Milner

**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