

REVISTA PSINE | N° 4 | MARZO 2018 | PROGRAMA DE INVESTIGACIÓN: CINE, PSICOANÁLISIS Y OTRAS MIRADAS | CIEC



# LOCURAS Y SINGULARIDAD

## DIRECTORA DEL CIEC

Sonia **Mankoff**

## PROGRAMA DE INVESTIGACIÓN: CINE, PSICOANÁLISIS Y OTRAS MIRADAS

Diana **Paulozky** (coordinadora)

Gisela **Smania**

Jorge **Castillo**

Claudia **Lijtinstens**

José **Vidal**

Mariana **Gómez**

Beatriz **Gregoret**

Jorge **Assef**

## COMITÉ EDITORIAL

Diana **Paulozky**

José **Vidal**

Gisela **Smania**

Jorge **Assef**

## ASESORA

Hilda **Vittar**

## DIRECTOR

José **Vidal**

## SECRETARÍA DE REDACCIÓN

Lourdes **Marini**

Milagros **Rodríguez**

Jesica **Wainscheinker**

Gonzalo **Zabala**

## DISEÑO MULTIMEDIAL

Soledad **Arraes** y Gonzalo **Zabala**



## EDITORIAL

Por Gisela Smania

06

## ¿POR QUÉ CINE Y PSICOANÁLISIS?



### ENTREVISTA A XAVIER ESQUÉ

Por Diana Paulozky

07



### ENTREVISTA A FABIÁN NAPARSTEK

Por Diana Paulozky

10



### ENTREVISTA A MARIO PASIK

Por Diana Paulozky

13



### CONVERSACINES, UNA ACCIÓN LACANIANA

Por Conversacines Bariloche

16

## DOSSIER WAKOLDA



### WAKOLDA O EL IMPERATIVO DE SER PERFECTA

Por Gabriela Grinbaum

19



### WAKOLDA. MISTERIOSA ARMONÍA EN LA IMPERFECCIÓN DE LAS FORMAS

Por Lêda Guimarães

21



### LA RAREZA DE CADA UNO

Por Claudia Lijtjnstens

24



### EL EMPUJE A LA MUÑEQUIZACIÓN DEL CUERPO

Por Josefina Elías

26



### ¡AHÍ VA EL CORAZÓN!

Por Beatriz Gregoret

28

## PSINÉFILOS



### SPIDER

Por Margarita Álvarez Villanueva

31



### LA LOCURA ORDINARIA DE LA MESA FAMILIAR

Por Marcela Antelo y Felipe Monteiro

34



### VERANO 1993

Por Constanza Meyer

36



### PIDAN TRES DESEOS...

Por Analía Vidal

39



### SOBRE LAS VICISITUDES DEL LAZO AMOROSO EN LA ERA TECNOLÓGICA

Por Martín Cottone

42



### MADAME MARGUERITE: ENTRE BRILLO Y AUSENCIA

Por Natalia Bonansea

45



### DOS MADRES, DOS DESTINOS

Por Olga Montón

48



## GUÍA DE PERPLEJOS. UN COMENTARIO A EL CUARTO AZUL

Por Rafael Casajús

51



## ¿EL AMOR GOLPEA A TU PUERTA?

Por María Sol Sancho

53



## NADIE QUIERE LA NOCHE

Por Lucía Benchimol

55



## CANTAR A UNA SILLA VACÍA

Por Eugenia Destefanis

57



## SOY UN CYBORG, PERO ESTÁ BIEN

Por María Fernanda Manrique

59



## READY FOR LOVE: VIOLENCIA Y EXCEPCIÓN EN 'CLOCKWORK ORANGE'

Por Antonio Teixeira

62

## DEPARTAMENTOS DEL CIEC



### LAS PARADOJAS DEL GOCE O UN REY DE ESCOCIA EN ÁFRICA

Por Pía Liberati

67



### MOMMY

Por Raquel Narbona

70



### MUCHAS PREGUNTAS, UNA ORIENTACIÓN.

Por Luciana Rolando

73



### TRAINSPOTTING 2: UNA PENA GENUINA

Por Melina Di Francisco

76



### UNA LECTURA SOBRE EL CÍRCULO. LOS OBJETOS DE LA ERA DIGITAL, SUS USOS.

Por Aluminé Matana

79



### PIER PAOLO PASOLINI, UN *INACTUAL*

Por Gloria Sensi

81

## ZAPPING POR LAS SERIES



### STRANGER THINGS 2: LA CIENCIA VS LAS SINGULARIDADES

Por María Paula Guzman

84



### TWIN PEAKS O EL EMBRUJO DE UNA MUJER

Por Florencia Mina

86



### DEL SABER HACER FEMENINO EN HOUSE OF CARDS

Por Sofía Mores

88

## LO QUE SE ESCUCHA



### ZAMA: IMAGINE LA ESPERA

Por José Halac

90



### PREGUNTAS O RESPUESTAS

Por Gonzalo José

92





GISELA SMANIA

Psicoanalista en Córdoba, Argentina

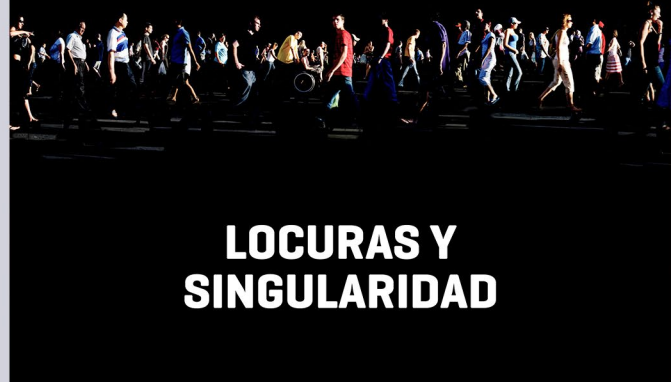
## EDITORIAL

**E**l lector recibe a *PSIne* ya en su cuarto episodio. Una vez más, esta publicación del Programa de Investigación “Cine, psicoanálisis y otras miradas” del Instituto CIEC, insiste en hacer repiquetear la pregunta por la relación del psicoanálisis con el cine, sus afinidades y —por qué no también, como toda relación— su trenza imposible.

Sabemos con Lacan que el cine, tal como lo recuerda Xavier Esqué en este número, funciona como “un revelador sensible del malestar en la civilización”, como —podríamos agregar— una especie de daguerrotipo que imprime las marcas de su tiempo, sus *impasses*, sus derroteros. Un revelador sensible del que nos servimos entonces para tratar los asuntos que importan al psicoanálisis.

¿A qué se aproxima el cine hoy? ¿Con qué tipo de impresiones nos confronta? Si bien, como solemos decir, ya es un hecho que ha ingresado con su quimera en el principio de realidad y en la vida cotidiana, prestando sus ficciones, la fuerza de un relato o la pregnancia de una imagen, o simplemente revelando la puesta a punto de los gustos, estamos a su vez advertidos que nos toca no perder de vista su valor de objeto, de la cultura, del mercado.

Entonces, este oficio ciertamente vanidoso del cine, con todas las mutaciones que ha sabido soportar,



## LOCURAS Y SINGULARIDAD

participa también en su condición de producto del muladar de la cultura. Y es precisamente entre esos restos exquisitos que el psicoanalista puede bucear, para encontrar en ocasiones, ya sea en la palabra de un analizante, o sencillamente en una pieza fílmica, aquellos detalles que se arriman, que enriquecen nuestros campos de discusión, nuestro propio *corpus* conceptual.

Ese es el lugar posible que el psicoanálisis distingue para el arte en su carácter de interpelación, que lleva consigo, en su delantera, una producción de objetos que no están dispuestos a dejarse trasuntar con el sentido común y la debilidad generalizada y de los que podemos extraer el anhelo de una manifestación singular.

Estas son sólo algunas ideas iniciales que hablan del espíritu que acompaña lo escrito en cada línea de *PSIne* N° 4. Dejamos ahora sí al lector hacer lo suyo



XAVIER Esqué

Psicoanalista [AME] en Barcelona, España



*Click para reproducir*

**Diana Paulozky:** *Estamos con Xavier Esqué, que ha venido a visitarnos a Córdoba para el Seminario Internacional del CIEC, y aprovechamos para preguntarle sobre lo que piensa del cine para nuestra revista.*

**Xavier Esqué:** El Psicoanálisis ha estado en la cultura, y los directores hacían un uso de ella, y también los psicoanalistas; es decir, Lacan tiene bastantes referencias en sus seminarios a films, que en determinado momento le han servido para ilustrar algunos puntos de la teoría.

**D.P.:** *¿Y tú lo tomas por ejemplo en la clínica, cuando un paciente te cuenta de la película? Como decimos aquí "se hacen la película"... ¿lo tomas en tu clínica?*

**X.E.:** Sí, es habitual que los pacientes hablen de algunos films que han visto y que les sirven también para comentar cuestiones que les tocan a ellos. Entonces, sí, a veces ilustran puntos que a través de las películas, de las asociaciones que hacen, pueden ser importantes para el trayecto analítico que hacen.

Después, Lacan dice que el cine es –creo que en el Seminario 4 si no recuerdo mal–, es un revelador sensible de lo que es el malestar en la civilización. Es verdad que el cine ha cambiado, actualmente hay que estudiar los efectos de la globalización que ha tenido el cine en lo que vemos, cine comercial; pero también hay autores que se salen un poco de esta cuestión más global, más comercial, y tratan de hacer un cine más de autor. Particularmente es el cine que a mí más me interesa.

**D.P.: Por supuesto. Y ¿revelador en qué sentido lo pensamos? ¿En que capta un real, por ejemplo?**

**X.E.:** Sí, en este sentido. De hecho cualquier obra artística, y evidentemente no todo cine lo podemos calificar como arte, pero hay algunas películas que merecen este calificativo. Es decir que son films que están contruidos alrededor de un vacío, de un agujero, y es a partir de allí –es lo interesante– que es lo que construyen a partir de ese agujero, que es el agujero de lo real.

**D.P.: Eso es muy muy interesante. Y por eso también lo pensamos como un síntoma de nuestra época.**

**X.E.:** Exactamente. Es la función que tiene armar grupos o armar seminarios, o armar ciclos de cine, alrededor de un tema concreto. Nosotros ahora precisamente para el congreso de la Asociación Mundial de Psicoanálisis, ya hemos hablado con la filмотeca de Cataluña que está en Barcelona, para hacer un ciclo sobre “Locura y Psicoanálisis”, que será dos meses antes del congreso. Estamos viendo qué películas escoger, se están haciendo los primeros contactos, pero haremos este ciclo.

**D.P.: ¿Y hay un cine nuevo que trabaja mucho este tema? España es muy productor de cine, hoy Almodovar se ha convertido, es incluso, un visionario. En otra época era Saura, Pedro Olea. ¿Y hoy como ves el cine en España?**

**X.E.:** El cine hoy en España, tenemos a Almodovar, un director que trasciende de una manera más clara a todas partes del mundo, es un director conocido por todos, ya es un clásico Almodovar. Fue un creador nuevo, en su momento mediante la provocación –pero no sólo la provocación porque evidentemente sus films eran provocadores–, pero tenían, tienen un contenido interesante más allá de la provocación. Además ha sido bastante precursor, en el sentido de que ha empezado a hablar de algunos temas que en

ese momento escandalizaban mucho, ahora son habituales, como toda la cuestión del desorden de la sexualidad, de las identidades sexuales.

**D.P.: Y los psicoanalistas, al menos la gente que te rodea, ¿van al cine, hablan de cine?**

**X.E.:** Sí. Hay que tener en cuenta que –eso es importante decirlo–, Anna Aromí fue pionera en el 2001. Ella puso en marcha una tertulia de cine en 2001 cuando, me parece, que en el Campo Freudiano no había aun tertulias de cine y Psicoanálisis o seminarios montados alrededor de este tema. Y ella durante siete años creo u ocho años, lo sostuvo, lo mantuvo, fue una experiencia muy interesante, y después se ha expandido. En muchas partes se trabaja, en Francia, en España también –en Madrid sé que hay una tertulia también–.

Entonces durante un tiempo –porque esta tertulia de cine que puso en marcha Anna Aromí–, cuando se encontraban, buscaban una película, la iban a ver y al cabo de quince días se encontraban para trabajarla, comentarla. Entonces yo la acompañaba muchas veces a ver, no todas, pero cuando tenía la ocasión íbamos a ver la película previamente y fue una época muy interesante.

**D.P.: ¿Por qué dice fue...?**

**X.E.:** Fue, porque fue el deseo de Anna de sostenerlo. En este momento para ella fue una salida, por otras cuestiones que ella ya ha contado pero que tampoco ahora es el motivo de explicarlo aquí, pero tampoco quería quedar ahí, había otras cosas que hacer. Pero es verdad que en Barcelona no hubo retomado nadie, lo cual no estaría bien que continuara. Me parece oportuno, pertinente, es un lugar a partir del cual con esta tertulia hicimos muchos amigos del Campo Freudiano, de otras profesiones, había abogados, jueces. Es decir, captó a gente de otras profesiones. Entonces me parece que sigue siendo pertinente pero hace falta que alguien, como todas las cosas, sostenga ese deseo y quiera llevarlo adelante.

**D.P.: Absolutamente. Por eso es muy importante que haya un pionero y que también estimule para que haya otros; porque cine y Psicoanálisis es una pareja que van muy juntos.**

**X.E.:** Sí, por lo menos en mi época también. Yo soy de un pueblo pequeño de la provincia de Tarragona, un pueblo de 5.000 habitantes. Para



mí el cine era una ventana abierta al mundo. De niño me entusiasmaba el cine; es un lugar donde se proyectan muchos sueños y el deseo también circula igual que con los libros, de forma diferente, pero me parece fundamental.

**D.P.: *Me encanta lo que dices y ¿piensas que un poco el cine ha sustituido la literatura? Porque hoy los chicos por ejemplo, leen mucho menos.***

**X.E.:** Sí, los chicos leen menos. Por lo menos en España leen mucho las mujeres. Las mujeres van al cine y leen. Los chicos en general leen menos. Y al cine van todos: los jóvenes, chicos y chicas. Lo encuentran caro de todas maneras. Mis hijas me han dicho cuando eran más jóvenes, 16 o 17 años, que lo encontraban caro, decían muchas

veces "es muy caro el cine". Es decir que tendría que tener más ayudas. Por ejemplo en España el cine está penalizado. El gobierno de derecha de Rajoy siempre penaliza el cine porque los cineastas todos son de izquierda, y son contrarios a los gobiernos de derecha y siempre han hecho declaraciones en este sentido, entonces sí, pienso que como industria, como parte de la industria pero cultural, merecería tener más ayudas.

**D.P.: *Totalmente de acuerdo, y también como dijiste, me gustó la definición, que es una puerta abierta al mundo. Lacan ha sido alguien que nos ha abierto muchas puertas, y también el cine es una de ellas.***

**¡Muchísimas gracias!**



FABIÁN NAPARSTEK

Psicoanalista [AME] en Bs. As., Argentina



*Click para reproducir*

**Diana Paulozky:** *Estamos con Fabián Naparstek, tengo el gusto de presentarlo aunque no necesita mucha presentación. Él ha sido presidente de la EOL, es un miembro muy activo, y en este momento nos está visitando en Córdoba por el Seminario Internacional del CIEC.*

*Yo le contaba lo que es nuestra revista PSIne: Psicoanálisis y Cine, que forman una pareja que han nacido juntos y se han sostenido en una relación que ha durado más de cien años hasta ahora. Nacieron realmente juntas y se dedica el director, como quien dirige una cura, a ver los pequeños detalles. ¿Qué pensás de esa relación? ¿Cómo ves el cine hoy?*

**Fabián Naparstek:** Es evidente que el lazo que hoy tenemos con el cine ha cambiado mucho desde la aparición del cine al momento actual. Por lo menos en mi experiencia personal, no solamente está el lazo de lo que implica lo que puede contar una historia de un film, sino que en su momento el hecho de ir a un cine era toda una tradición y toda una actividad que tenía un entorno alrededor que hoy ya no lo tiene, más allá de que uno pueda tener esa salida. Pero quizás un primer hito es la aparición de los videos, que en ese momento se pensó que iba a desaparecer el cine como tal; no las películas pero sí el cine que iba a desaparecer como tal, lo cual no fue cierto, sigue existiendo, y hoy no solamente sabemos todo lo que existe,

sino que uno puede ver una película desde su teléfono, que es una experiencia que yo no tengo, pero debo reconocer mis hijos se cargan una película en el teléfono y la ven en un avión por ejemplo.

**D.P.: *¿Y pensás que esa también es la razón, el que hoy puedan manejar a control, con un solo botón, a quienes les gusta manejar todos los acontecimientos de la vida?***

**F.N.:** Sí, puede ser. Es cómo la tecnología va cambiando el lazo con eso. Yo entiendo que mientras uno siga manteniendo el lazo con el film, vale. Lo veo uno en un teléfono, uno se arme en su propia casa una especie de sala para ver cine, o como sea, me parece que vale mientras se pueda seguir filmando y se puedan seguir pasando películas.

**D.P.: *Y en tu clínica ¿vos haces uso de las películas como ejemplificación o cuando los pacientes traen...?***

**F.N.:** Sí, los pacientes traen mucho y es muy habitual que alguna escena de alguna película, alguna película en tanto tal, alguna historia a la cual accedieron por el cine sea material de trabajo en una sesión, o más que en una sesión, hay escenas de películas que para algunos pacientes ha sido la manera en que estaba implicado en esa escena ha sido central en su análisis. Parte de la historia de uno puede estar contada por el cine, es decir que el cine puede verdaderamente ponerle imagen y palabras a historias de uno mismo.

**D.P.: *Por eso, como decía Marie Héléne Brousse en otra entrevista que le hicimos, es muy común decir por eso "vos te haces la película", como que el cine forma parte del fantasma.***

**F.N.:** Sí, lo que tiene el cine es que uno hace la película para hacer un lazo con el otro. Por cierto que hay películas que no llegan a hacer ese lazo con el otro, pero en general, una cosa es hacerse la película uno mismo y otra cosa es hacer una película que pueda establecer un lazo con el otro. Y una vez que la película entra en un lazo con el otro, es otra película. Que es lo que pasa también con los pacientes cuando dejan de hacerse la película.

**D.P.: *¿Y cómo lo trabajas cuando eso aparece en tu clínica? ¿Cómo un sueño por ejemplo,***

***pedís el detalle, el relato?***

**F.N.:** Depende, porque los sueños depende cómo uno los trabaja. Depende el tipo de sueño que sea, y el lazo subjetivo que uno tenga con esa historia. En algún caso podría ser una historia que permite la interpretación, o en algún caso es algo que muestra una imagen del fantasma del analizante, y eso no tiene ninguna interpretación. Al sujeto casi que le vino del cielo la imagen de su propio fantasma; tengo presente un sujeto que dice "esa escena es mi fantasma", y efectivamente era así. No había más que agregar ahí, más que cortar esa sesión.

Por eso me parece que a veces en el cine aparecen más que relatos que se ligan a las formaciones del inconsciente, se ligan más al fantasma de cada quien. Porque el fantasma siempre tiene una imagen. Uno podría decir una foto, porque el fantasma es más una imagen estática, frenada. Pero cuando uno extrae una imagen de un film, es una foto finalmente.

**D.P.: *Exactamente. Y más hoy que hay una preponderancia de la imagen sobre la palabra, y estamos en un mundo de imagen y donde todo se filma.***

**F.N.:** Bueno, esa era la otra cuestión, porque está como avanzó la tecnología y entonces ya no es más la video-casetera, ahora uno desde su propia computadora, tablet, teléfono, puede bajar películas, etc. pero también está lo otro, que todo se filma. Prácticamente todo está filmado. ¿Cómo en la época actual establecer una diferencia entre lo que es una película y lo que es una filmación? No toda filmación hace una película. "Todo se filma" puede ser un enjambre de imágenes, así como Lacan dice "enjambre de significantes" que son sueltos. Además uno tiene que programar las filmaciones para ver cuánto tiempo se guardan; porque en un momento eso se pierde, y es una cantidad de imágenes que si no acontece nada, esas imágenes son imágenes sueltas. Hay un evento delictivo –por ejemplo– y se van a buscar las imágenes, ahí esas imágenes cobran importancia y se enlazan a una historia. Pero si eso no tiene una historia que contar, son imágenes sueltas.

**D.P.: *Es muy interesante lo que decís porque siempre detrás de la imagen hay un relato. Es***

**la conexión de la imagen al relato.**

**¿No pensás que el cine también tiene esa importancia; que además de la imagen por supuesto, muestra siempre un relato?**

**F.N.:** En un momento el cine ha sido central para establecer un relato, especialmente en occidente; fue pensado políticamente. Hollywood no es solamente una empresa de producir films, ha sido utilizada políticamente para establecer un relato del mundo. Hoy, con las redes sociales, cobra un valor más limitado. Por ejemplo, hoy no es el cine. Tenemos el debate de las nuevas series; *Breaking Bad* (TV Series: 2008-2013) ha establecido un relato y una modalidad de lazo al otro y a lo que es una película. Ha establecido un lazo diferente: que alguien empiece a ver una serie y no pueda parar de verla, hasta que se termine y esté esperando la próxima temporada una y otra vez.

**D.P.: ¿Pensás que son como nuevas adicciones?**

**F.N.:** No sé si lo llamaría adicciones porque así como uno queda atrapado por un libro y por una película, queda atrapado por una serie. Es llamativo porque la serie supone una cantidad de tiempo importante en una época donde el tiempo escasea. Es un fenómeno que en esta época actual, me parece sumamente interesante, porque hace frenar especialmente a los jóvenes.

**D.P.: ¿Pensás que hay un desplazamiento del cine a las series?**

**F.N.:** El cine tiene su lugar. Hubo muchísimos momentos donde se presagió el fin del cine, y no fue tal. Se decía que se iban a cerrar todas las salas, que la gente no iba a ir al cine si podía verlo desde su casa. Y la gente tenía la videocasetera y todo e iba al cine.

**D.P.: Yo decía en la editorial anterior que se han vaticinado tantas muertes, y la del Psicoanálisis también, y aquí estamos más vivos que nunca.**

**F.N.:** Sí, y Argentina es un país especialmente apegado a la cuestión del cine, y especialmente al cine nacional también. Es habitual que salga una película argentina y que la gente esté interesada, y también en las entregas de

premios la gente quiere saber de cine.

Es muy habitual en cierta clase social que el cine sea tema de debate. Es parte de nuestra cultura, y lo sigue siendo.

Es factible que las series ocupen un espacio que ocupaba el cine. Eso no cabe duda porque se habla de las series como se habla de las películas, y también son series que establecen un relato de la época. Lo que decía antes *Breaking Bad*, o *House of Cards* (TV Series: 2013-), establece un relato de lo que es la política actual. Son series que marcan un momento.

**D.P.: Si, es como un espejo de la actualidad.**

**F.N.:** Si, o un espejo o lo entiendo más como una manera de marcar un relato, que tiene consecuencias. Los cambios políticos actuales no se deben solo a eso, pero que *House of Cards* tiene consecuencias en la opinión pública, y que el descrédito de la política no esté ligado a ese tipo de relato masivo, para mí es clarísimo. No se trata solamente del fenómeno del cinismo en la política, sino que es mostrarlo. A la vez que introduce nuevas formas de filmar. Que el personaje principal le hable a la cámara, establece un lazo con el espectador que crea una nueva manera de relato.

Woody Allen en algunos de sus films utilizaba ese efecto. Lo de *House of Cards* es interesante porque eso introduce el pensamiento más íntimo del personaje. Es como si uno le estuviese leyendo el pensamiento.

**D.P.: Y a su vez una relación íntima con el espectador que lo hace activo. Lo hace entrar en la pantalla.**

**F.N.:** En ese sentido hoy hay productoras que están pensando seriamente en hacer films donde cada uno pueda encontrarle el final a la película.

**D.P.: Como los libros de chicos "Elige tu propia aventura". Me encanta todo lo que has dicho; además nos va a ser muy útil porque vos decís que el cine sigue teniendo un lugar, y a su vez surgen otros acorde a la época.**

**F.N.:** Sí, acorde a la época y que arman épocas.

**D.P.:** Absolutamente. ¡Muchísimas gracias!

  
**MARIO PASIK**  
Actor



*Click para reproducir*

**Diana Paulozky:** *Estamos con Mario Pasik, gran actor, que nos ha venido a visitar a Córdoba con una obra que se llama Valentina, y como tiene el concepto de travestismo, me gustaría preguntarte sobre eso, porque Lacan —que es nuestra teoría— dice que LA mujer no existe, que existe una por una. Entonces, ¿qué podrías aportar desde tu vivencia en este travestimiento?*

**Mario Pasik:** Lo que puedo observar es que hay un rescate de la persona. Lo que intentamos es que la gente termine viendo personas, y no hombres que necesitan en algún momento vestirse de mujer, travestirse para sentirse cómodos, para sentirse completos. Creo que el

concepto de lo masculino y lo femenino, más allá de lo sexual y evidente, está cambiando los parámetros.

El otro día pensaba eso de decir “los hombres no lloran”...

**D.P.:** *¿Es el título de una película!*

**M.P.:** ¡Mirá! Y realmente estuvo impuesto durante décadas, pero era la lógica. Y yo creo que no es la lógica; los hombres lloran, cambian al bebé, preparan comida, y son soberbios. Y las mujeres no son machonas porque ocupen un espacio de ejecutividad, sino que sacan a la luz su propia posibilidad. Esos conceptos,

creo que están cambiando. Quedan un poco prehistóricos “el hombre la fuerza, y la mujer la atención”; hay una parte del animal que es que las mujeres a partir de atravesar su cuerpo —los bebés que nacen— se van a ocupar y tienen un rol desde lo sanguíneo, pero creo que culturalmente lo que está cambiando es que el hombre se integra a ese cuidado desde el vamos. Desde hace ya unos años está bien visto que el hombre participe de los partos, y no que sea ese señor que fuma nervioso esperando que le traigan novedades y nada menos que un bebé. Están cambiando los roles, y creo que en esta obra, lo importante en esta *Casa Valentina* que traemos a Córdoba, es que el concepto de la gente sea sino entender a estos hombres que son heterosexuales pero que tienen esa necesidad, aceptarlos, aceptarlos verdaderamente, poder alojarlos, adoptarlos, entenderlos, en algo que quizás ni ellos mismos se entienden. Se dice en la obra, no es que queda absolutamente claro qué les pasa, pero les pasa.

**D.P.:** *Qué importante. O sea, seguir la lógica del otro.*

**M.P.:** De alguna manera. Aceptar la lógica del otro.

**D.P.:** *¿Ya vos Mario como actor, qué te pasa al meterte en el personaje? Digo, salir y entrar de un personaje. Si quieres Valentina o también los que has hecho.*

**M.P.:** Aparecen con nuestros gestos los personajes; sea este o un señor de 80 años que hace dos años representaba, o el Albert Einstein que hice el año pasado. En el saludo final yo tengo una imagen, cuando uno termina un ciclo, uno de alguna manera se está despidiendo de algo así como un hermano. Uno le prestó su cuerpo, sus gestos, pero nunca más va a vestir esas ropas. Y cuando me refiero a eso no estoy hablando puntualmente de estas ropas femeninas, sino del vestuario o el maquillaje del personaje.

Uno se despide, les da un abrazo, nunca más va a decir esos textos. Yo tengo una imagen que me pasó cuando tenía 18 años: estaba haciendo una obra infantil que fue lo primero que representé en continuidad, en temporada, porque venía haciendo obras en el club y ese tipo de cosas. Y cuando yo iba diciendo unos textos de Enrique Pinti que en ese momento era el director, el

autor y hasta actuaba —te estoy hablando de cuando la vida era en blanco y negro—, yo decía los textos y tenía la imagen de que cada palabra iba cayendo al escenario, porque nunca más iba a ser dicha de esa misma manera. Y tuve la absoluta y vivencial sensación de que yo estaba ya a lo último en un colchón de palabras que yo había dejado sobre el escenario. Nunca más, no volví a tener... se ve que el espíritu adolescente me dio mucha imaginación y mucha vivencia... pero de alguna manera...

**D.P.:** *Me gusta eso, porque quiere decir que se produce algo, que vos llamas el colchón de palabras, que ya no es tuyo y a su vez estaba en vos pero es producido ahí, en acto.*

**M.P.:** Fue depositado, como último acto del proceso. Y es así, uno extraña a veces a personajes que ha hecho, es algo así como un hermano que hace mucho que no ve. Pero son cientos, gracias a Dios en esta profesión que me ha dado tanto, son muchos los personajes que yo fui dejando en el piso del escenario.

**D.P.:** *Si, vos sabes que por ahí se dice, Lacan lo dice, que un pájaro deja sus alas y un pescado sus escamas, en cada acto, va dejando su ser, para referirse a la actuación justamente.*

**¿Algunos personajes vos sentís que tocan más tu ser, por identificación, porque te tocan...?**

**M.P.:** ¡Claro que sí! O alguna zona, o algún disparador. Siempre es propicio una reflexión sobre uno mismo. Acá yo estoy realmente muy involucrado con el juego, me da placer el juego de disfrazarme. No lo haría en la vida real, pero acá me doy el permiso profesional de jugar a esto, que soy un hombre que se llama Renzo en esta obra, que ofrece su casa para que distintos hombres heterosexuales se reúnan con esta necesidad, que yo tampoco entiendo, y en un momento particular. La obra por ser una obra de teatro y profunda, no pasa por una simple reunión de chicas, para llamarlo de alguna manera, sino en un día particular.

**D.P.:** *Me gusta mucho eso, porque además hay un no saber que cobra distintos sentidos para cada uno también.*

**M.P.:** Está muy bien que no tengan claras las cosas. Algunas cosas sí están muy claras, y lo dicen los personajes. Pero hay otra zona

confusa. La acción transcurre a fines de los '60, principios de los '70, ocurrió una Casa Susana en Estados Unidos donde no podían poner un pie fuera de ese ámbito porque los llevaban presos. Estaba absolutamente prohibido ir travestido por la calle. Ahora puede llamar la atención, pero no se acerca un policía y los lleva a la cárcel por ese hecho.

**D.P.: *Me parece muy interesante eso, poder vestirse con distintas ropas, aun cuando algunas te queden mejor que otras, pero es la posibilidad de entrar y salir lo que se produce en eso maravilloso que es la actuación.***

**M.P.:** Sí, y de alguna manera es el juego que me acompaña desde hace tantos años. Yo voy y vengo con los personajes, me visto, me pongo, me saco la peluca y salgo. La peluca estoy pensando en Einstein, acá tengo otro tipo de peluca en un momento dado de la obra. Pero bueno, es el juego.

**D.P.: *Por eso también la pregunta y el interés en un actor de tu talla, porque creo que se puede sacar algo que es universal, que va más allá de la actuación misma, una experiencia de vida. Bueno, ¡muchísimas gracias!***

**M.P.:** ¡Gracias a vos, Diana!



## CONVERSACINES, UNA ACCIÓN LACANIANA



LILIANA GARCÍA – MARIANA CAIRO – ALEJANDRA CASTRO – CLAUDIA RING – IVÁN MADRUSSAN – MARY LILIAN TRIGO

Comisión organizadora del ciclo Conversacines | CID Bariloche - IOM2

**L**a extensión del discurso analítico en los distintos campos requiere que los analistas salgamos de nuestros consultorios porque la acción lacaniana apunta al lazo y se dirige a la sociedad, la ciudad.

La acción lacaniana está orientada por el discurso analítico y se desprende de una política en la que están incluidas las incidencias de una época.

Coincidimos con Sigmund Freud (1930), aunque vivió otra época, en que muchas veces la vida resulta demasiado pesada, depara excesivos sufrimientos, decepciones, o empresas imposibles. Por eso las satisfacciones sustitutivas —como sería el arte— son, frente a la realidad, ilusiones...

Lacan concebía que su posición en la sociedad era la de un exiliado en el interior y es en *Un Esfuerzo de Poesía* donde Miller (2016) se refiere a la necesidad lógica y ética de situar el lugar del analista en la sociedad o en la ciudad de nuestro tiempo, en una posición de exterioridad, de *extimidad* incluso, en relación a los significantes amo de la época. Desde esta posición “más que psicoanalizar la actualidad —pretensión soberbia e improcedente— se puede cuando se está informado del Psicoanálisis; leerla y hacer algo que es interpretar”. Su lugar remite a la posición de Sócrates quien se considera como a-topos en la ciudad. Un lugar atópico que consiste en hacer vacilar los ideales sociales vigentes, situándose en una posición de ironía que hace temblar a los significantes-amo de la ciudad.



Lo que pone de relevancia con esta ironía es el carácter de semblantes que poseen los ideales respecto de un real, que sería el goce. Todo es semblante en contraposición a un real. Pero aún así estos semblantes son necesarios.

La época actual, de la fragilidad del lazo social y de la ley del superyo y la entronización de su mandamiento a gozar, es una época en la que la ciencia anudada al mercado y al capitalismo toma cada vez más fuerza e impone un discurso que es sin límites, de dominación, universal, homogéneo, para todos lo mismo. Un discurso que aplasta la singularidad.

Frente a éste, el discurso psicoanalítico propone allí donde hay identificación la des-identificación; donde hay lo Universal, el todos, el Psicoanálisis propone hay de lo Uno, la singularidad, el uno por uno.

Es esta la posición que permite hablar al otro, desde un lugar diferente al imperativo universal del discurso del Amo y bajo la consigna de la adaptación.

Por esto una posible incidencia política en la ciudad podría ser la de un efecto de despertar. Un despertar de estos ideales sociales que tienen que ver con el goce y la distribución del plus de gozar.

En los semblantes no hay referencia directa

a los objetos, están mediados por el discurso. Por esto se puede decir que sólo nos queda la práctica común del lenguaje en una comunidad, si el Otro voló en pedazos. Es la práctica del lenguaje la que nos permite entendernos, poder interpretar, en fin darle crédito al otro.

Hablar de cine y Psicoanálisis es hacer referencia a esa práctica común del lenguaje dentro de una comunidad. El cine como un discurso cinematográfico que se construye a partir del relato del otro, un otro que se deja interrogar, que se pregunta, que se asombra.

El cine que nos interesa, el "otro" cine que irrumpe con sus pequeños, grandes detalles, el que pone en escena la polisemia de las imágenes, que invita a sospechar de la aparente inocencia de los signos: ¿Puede haber tal cosa en el tratamiento de las imágenes? "El cine donde no hay permanencia ni repetición, ni anclaje a estereotipos, el que desafía e interpela, como una práctica significativa, una estructuración, un volumen de huellas en trance de desplazamiento" (Barthes, 1964).

A partir de lo dicho, podemos darle un fundamento a nuestro trabajo de extensión en la comunidad, es decir, darle un marco a esta actividad "Conversaciones" que busca despertar y acompañar con la charla, las emociones y palabras que se suscitan a partir de películas.



**Baudini, S.** (2003) "Acción Lacaniana" en *Revista Virtualia* N° 8. Disponible **AQUÍ**.

**Barthes, R.** (1964) "La Cocina del Sentido" en *Revista Le Nouvel Observateur*. 10 de diciembre.

**Chamorro, J.** (2017) "Entrevistado por Diana Paulozky", Una pareja imperfecta, *Revista PSIne*, N°3. Disponible **AQUÍ**.

**Freud, S.** (1930 [2009]) "El Malestar en la Cultura" en *Obras Completas*. Tomo XXI. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

**Holguin, C.** (2017) *El Analista en la Actualidad. Cuáles son los usos hoy*. Conferencia pública en la Universidad de San Sebastián para Radio Lacan. Disponible **AQUÍ**.

**Miller, J. A.** (2017) "El Psicoanálisis, la ciudad, las comunidades" en *El Demonio del Pudor*. Revista Lacaniana N° 22. Año XII.

**Miller, J.A** (2002-2003 [2016]) *Un Esfuerzo de Poesía*. Buenos Aires: Paidós.

# INTRODUCCIÓN



**LOURDES MARINI**

Adherente al CIEC

**E**l cuarto número de Psine — publicación virtual del Programa de Investigación Cine, Psicoanálisis y Otras Miradas perteneciente al CIEC— nos convoca a trabajar bajo el título “Locuras y Singularidad”.

En cada número incluimos un dossier en el que varios analistas comentan una misma película. Hemos elegido para esta entrega al film *Wakolda* (2013) de Lucía Puenzo.

Con los imponentes paisajes de la Patagonia argentina como escenario, transcurre esta historia que nos muestra el intento de control

de los cuerpos por medio de la eugenesia, aparece el higienismo en un esfuerzo de borramiento de la diferencia, de cualquier rasgo que apunte a la singularidad, una lucha descarnada y sin límites contra la subjetividad. El empuje a la fabricación en serie invade la vida cotidiana de una familia luego del encuentro con un enigmático inmigrante alemán. A partir de allí nada será lo mismo para ellos.

Los invitamos a recorrer este dossier para continuar situando aquello que el cine nos enseña sobre la subjetividad de la época y los nuevos desafíos para el Psicoanálisis



GABRIELA GRINBAUM

Psicoanalista [AE] en Bs. As., Argentina

## WAKOLDA O EL IMPERATIVO DE SER PERFECTA



¿Espejito, espejito, quién es la más hermosa en este reino?"

La madrastra envió al cazador a que matase a Blancanieves el día que el espejito le hizo saber que "Tú mi reina eres muy hermosa, pero más hermosa que tú es Blancanieves".

Pero claro, la reina fue la más más hermosa hasta que la niña devino una jovencita y entonces la belleza de la juventud opacó a la bella monarca del pueblo...

Belleza parece ser el nombre de la felicidad en el siglo XVIII y en el XXI también.

La juventud es uno de los nombres de la belleza. "Quiero ser perfecta", me decía una paciente con trastornos alimenticios.

Atravesados por el imperativo de felicidad de la época.

Y de la mano con la ecuación simbólica que

no es pene, hijo, dinero y regalo sino felicidad, juventud, belleza, perfección.

Por dónde abordar esta película de Lucía Puenzo, una directora que ya había incursionado en temas relativos al cuerpo femenino. Recordemos *XXY* (2007) y *El niño pez* (2009).

Podríamos detenernos en sus paisajes patagónicos, extasiantes. No, por favor, no interesaría mucho.

La vía histórica-política, me refiero a los nazis desembarcados en la Argentina, luego de la Segunda Guerra. La Argentina fue un destino muy importante para muchos sobrevivientes durante y después del Holocausto, pero también muchos nazis se refugiaron en la Argentina tras la caída del Tercer Reich. Y la película ficcionaliza una de las versiones que dicen que Josef Mengele, uno de los criminales más atroces de la historia, estaría viviendo en Bariloche y allí seguía con sus investigaciones



médicas-científicas sobre los cuerpos humanos.

Sin embargo, tampoco desarrollaré esta cuestión.

Tomaré dos puntos que asoman en la película. Uno es el malestar de la joven respecto a su cuerpo de niña.

Y otro es la complicidad de la madre con la hija escabulléndose del No del padre.

Lilith (Florencia Bado) es una adolescente que padece su pequeño cuerpo en tiempos del *Despertar de la primavera*. Es allí que entra en escena el Dr. Alex Brendemühl. Él le propone someterla a un tratamiento para hacerla más alta, acelerar su desarrollo y finalmente embellecerla en sus proporciones. La niña fascinada, tentada por la invitación a la perfección acepta. La madre acompaña esta decisión ocultándose al padre que había dicho decididamente que no.

Sabemos con Freud y con Lacan que el estrago está articulado a lo que nunca será conseguido por la niña, en el sentido de la pelea de la hija con la madre a quien responsabiliza por no

haber recibido el don, que no le ha dado lo que tiene que dar.

Siempre hablamos de la transmisión del padre, es decir, la transmisión simbólica a partir de la función paterna. Para decirlo claramente, el padre es aquel que transmite el nombre, los bienes, en fin, la ley.

¿Y la madre? ¿Existe una transmisión de una madre a una hija? ¿Cómo se transmite algo de lo femenino de una madre a una hija? Quizá haya algo por la vía de los pequeños objetos... los vestidos, los zapatos, los maquillajes. Entonces esto es diferente de la transmisión paterna porque es más relativo a la metonimia que a la metáfora.

En la película al dejar madre e hija afuera al padre, entonces no es la ley la que comanda. No está la mediatización del Otro y finalmente lo que queda es el capricho materno. Y aquí nos volvemos a topa con el estrago materno.

En el desenlace final cuando ya los efectos en el cuerpo de la jovencita son marcas del horror, entra nuevamente el padre a intentar volver a ordenar lo que el capricho materno dejó al cuerpo desbrujulado.



**LÊDA GUIMARÃES**

Psicoanalista [AE] en Brasil

## WAKOLDA. MISTERIOSA ARMONÍA EN LA IMPERFECCIÓN DE LAS FORMAS



*Wakolda* (Puenzo, 2013), es un film que nos invita a admitir que la base del ideal nazi, que preconizaba el imperio de una raza, forma parte de nuestra estructura humana, ya que esta idea se asienta en el sueño inaccesible de la perfección, sueño tan presente en nuestras neurosis, que tiene por función negar la falta ineliminablemente humana.

El film *Wakolda, el médico alemán*, dirigido por Lucía Puenzo en 2013, autora del mismo libro, nos presenta luego del comienzo, el encuentro de un médico alemán con una niña de 12 años, ocurrido en la ruta del desierto de la Patagonia en 1960. Ocasión en que la familia de la niña estaba dirigiéndose a una localidad próxima a Bariloche, para ocuparse de una hostería.

De inmediato se produjo una fascinación entre el médico Helmut Gregor (Alex Brendemühl) y la niña. Hubo, por un lado, instantáneamente el encantamiento del

médico por la niña y, por otro lado, en aquel mismo momento la niña también se fascinó con el encantamiento producido en él, de tal modo que posteriormente ella así se refirió a éste encuentro: “La primera vez que él me vio pensó que yo era una especie perfecta”.

Tal deslumbramiento del Dr. Helmut Gregor es registrado en su cuaderno de notas científicas a través de un dicho poético impregnado del impacto del enigma:

— “Misteriosa armonía en la imperfección de sus medidas”

Dicho que admite el misterio de lo femenino, como habitualmente es referido por los hombres, especialmente cuando este enigma es formulado en relación a la imagen del cuerpo de una mujer. Cuerpo que es tomado por ellos como imperfecto, ya que no se corresponde en espejo con el cuerpo del hombre. Por lo tanto, este cuerpo extraño, distinto, y por lo

tanto enigmático, es formulado a través de este dicho embriagado de perplejidad como “tan misteriosamente bello en la armonía de la imperfección”.

Más allá de situar el encantamiento por lo femenino luego del comienzo del film, la autora y directora de esta obra escogió dos nombres de mujer que no son cualesquiera. La niña de doce años se llama Lilith (Florencia Bado), así como su madre se llama Eva (Natalia Oreiro). Dos mujeres referidas en la cultura judaica como las primeras mujeres que existieron en el mundo.

Conforme a la cultura judaica, Lilith habría sido una mujer creada por Dios antes de Eva, simultáneamente con la creación de Adán, e inclusive de la misma forma en la que él fue creado, a partir del barro. Lo que quiere decir que Lilith fue la primera esposa de Adán, antecesora de Eva. Según tal cultura, la mujer creada del barro juntamente con Adán se mostró indomable, maléfica y por haberse negado a permanecer en presencia de Adán fue expulsada del Paraíso. Algunas veces ella es considerada como la serpiente que habría seducido a Eva. En otros momentos, Lilith es referida como una seductora que castraba a los hombres que seducía, así como también es considerada como un bicho esencialmente maléfico.

Lilith es, por lo tanto, el nombre en la cultura judaica para designar lo femenino, sobre lo cual Adán no puede ejercer su control, y ciertamente por esa razón es referida como maléfica y destructora. Así es como habitualmente el goce femenino es concebido por los hombres, ya que este modo de goce está por fuera de las reglas y de las prescripciones de la significación fálica.

El personaje del film, Lilith, también sufría constantemente del *bullying* de sus compañeros de escuela, exactamente por no corresponder a la prescripción de la normalidad, y especialmente porque su estatura era mucho más baja respecto a la media estadística para su edad. Es decir, Lilith está fuera de los patrones exigidos por la normalidad fálica, norma universal, y por esa razón, el Dr. Helmut Gregor le propone un tratamiento experimental que produciría una aceleración del crecimiento que resultaría en su inclusión en una supuesta normalidad universal.

¡Ocurre entonces en la película una extraordinaria transformación regida por la normalidad fálica...!

La fascinación del médico con una “misteriosa armonía en la imperfección de sus medidas” conducía al espectador a esperar asistir en el film a una respuesta perversa sexual masculina, que tan frecuentemente ocurre en los hombres cuando se confrontan al enigma del Otro sexo. Tal respuesta perversa es referida por Lacan en varios momentos de su obra, como podemos ver formulado mediante el matema en su tabla de la sexuación del *Seminario 20* (Lacan, 1972-1973[1981]), donde la posición masculina sólo aborda lo femenino a través del objeto a fantasmático, de acuerdo a los sueños de perversión de cada uno. Así como Lacan (1966-1967) también ya había formulado claramente en el *Seminario 14*, al decirnos que “sustentar la pregunta sobre el goce femenino” abre “la puerta para todos los actos perversos”. Lo que Lacan (1973 [2012]) reafirma en *Televisión*, formulando “si el hombre quiere a la mujer, sólo la alcanza cayendo en el campo de la perversión”. Formulaciones de Lacan que indican claramente que la posición masculina, regida por el goce fálico, sólo encuentra la respuesta perversa ante el enigma del Otro sexo.

Sin embargo, lejos de ocurrir una captura de Lilith en el escenario de la pedofilia, ocurrió una muy otra respuesta perversa masculina: el uso y el abuso del cuerpo de la niña en un experimento médico que producía fiebre y malestares constantes en Lilith.

Transformación regida por una idea narcisista de perfección, ya que tanto el médico como la niña se embarcan en este emprendimiento torturante en busca de la altura ideal del cuerpo.

Tanto Lilith como Eva, su madre, están encantadas con la propuesta del médico, y adhieren al tratamiento a escondidas, ya que el padre de Lilith mantenía una desconfianza vigilante con relación al médico, aun cuando éste le había ofrecido algunas mejoras a la familia. Las dos mujeres también soñaban con hacer justicia a las normalidades fálicas de perversión que tanto encantan a los hombres, así como ocurre habitualmente con muchas, muchas mujeres, aun cuando ellas

siempre sepan de la ridiculez de ese sueño de perfección. Sin embargo, igualmente, Lilith y Eva depositarán su creencia en él, creencia en las certezas de él, creencia en el saber de él, aún a costa de la salud del cuerpo, de la autonomía y la singularidad.

Los trastornos corporales experimentados por Lilith sólo encontrarán un punto de basta cuando

una contingencia interrumpe el experimento con la fuga del médico de la localidad, ya que él estaba en vías de ser capturado como el famoso médico nazi Menguele, el "Ángel de la muerte", conocido como el asesino y torturador de millares de personas en nombre de la ciencia nazi, la cual, conforme a la historia, vivió prófugo en el sur de la Argentina y en otros países de América del Sur.

**Traducción:** José Vidal



**Lacan, J.** (1966-1967) "La Lógica del Fantasma" Inédito.

**Lacan, J.** (1972-1973 [1981]) "Aun" en *El seminario de Jacques Lacan*. Libro 20. Buenos Aires: Paidós.

**Lacan, J.** (1973 [2012]) "Televisión" en *Otros Escritos*. Buenos Aires: Paidós.



## LA RAREZA DE CADA UNO



**CLAUDIA LIJSTINSTENS**

Psicoanalista en Córdoba, Argentina

**W**akolda (Puenzo, 2013) es un film penetrante que nos conduce a perfilar la locura o "rareza" de cada personaje, el delirio singular que hace que cada uno hable su *lalengua*.

Las diferentes lenguas habladas a lo largo de la película, donde las traducciones mismas quedan en penumbras, resaltan cómo cada personaje, cada uno, se satisface en lo que quiere comprender, cubriendo o silenciado los sentidos.

*Wakolda* refiere también al prototipo a perfeccionar que cada uno persigue. El de Josef Mengele, con su búsqueda delirante de perfección humana disimulada en

los difusos límites de la manipulación médica de los cuerpos. El del padre, quien embelesado con su ideal de la creación ilimitada —en serie— de esas extrañas "muñecas con corazón" queda atrapado en el goce perverso del experimentador. El de la madre, ensamblada a la voluntad maniática del científico en la que resuena su lengua materna germana, pero también a su propio ideal de perfección que se esboza entre líneas. Y, por último, el de la niña, quien sucumbe como objeto de experimentación a la oscura voluntad del médico como una forma de alcanzar ese prototipo ideal frente a la difícil salida de la infancia, y a la vez engrandecer el amor al padre, tanpreciado en la histeria.



¡Cada uno mira lo que quiere mirar! Hasta que algo se altera a partir de la aparición del ojo de la fotógrafa espía que intenta localizar refugiados nazis, y pone el foco en ese ideal de verdad, provocando dramáticamente el despertar de ese sueño ideal.

Cada uno, en un sueño algo delirante, muestra la cara siniestra de la perfección cuando esta parece alcanzable.

Volver posible lo imposible implica transitar una peligrosa cornisa en la que hay el "saber" que está alojado en lo imposible de nombrar, en lo imposible de calcular. Un camino repleto de certezas angustiantes que esa "manipulación" puede deparar.

Cuando los ideales toman una presencia omnipresente y dejan de incrustarse en el circuito del deseo se transforman en el empuje a una voluntad, donde la cifra y la medida —tan bien representada en la película por la altura deficitaria de la niña, la producción en serie de muñecas o los gemelos como experimento humano— viene al lugar de lo que *no hay*, de la falta, obturando la causa del deseo y haciendo creer que es esa la solución a la castración humana.

El film nos ilustra que cuando la rareza de cada uno intenta ser borrada, expulsada,

identificada a una cifra o medida, se conforma un conjunto masivo, sin diferencias. Las muñecas son muy elocuentes de esta serie infinita. Nos muestra que el plan siniestro de unificar en un prototipo humano de perfección, conduce a eliminar la singularidad humana, el lenguaje y su inscripción en el cuerpo, que es lo que determina esa rareza sintomática que sólo puede decirse con palabras y que resulta *ineliminable*.

¡Destacaríá un detalle más! La vergüenza y el pudor como límite al goce. Este afecto se hace presente en el rostro atormentado del padre, al reconocer su propia lujuria y ambición al ver su hija enferma; en la madre, que oculta su consentimiento a que el médico experimente con su hija y en la propia niña, cuando es vista y reconocida como mujer por el médico, podríamos agregar, vergüenza y pudor que indican un límite y una virtud a conservar (Calabria, 2017, p.319).

Pero surge como un impactante contraste la ausencia de este afecto en el médico, escamoteo que deja ver el trazo perverso del personaje y revela la falta de límite al goce y ese impudor y cinismo encubierto que se esboza a lo largo de todo film, y que este detalle le otorga una gran potencia narrativa a la historia.

¡Un film *singular* para recomendar!



Calabria, R. (2017) "Singularidad" *Las psicosis ordinarias y las otras*. Buenos Aires: Gramma.

# “¡AHÍ VA EL CORAZÓN!”



BEATRIZ GREGORET

Psicoanalista en Córdoba, Argentina

**E**s la primera frase que Lilith (Florencia Bado), pequeña histérica en su despertar puberal, le dirige al hombre extranjero que se le acerca poniéndole encima su ávido ojo de investigador y manipulador. Luego el film nos hará saber que se trataba del siniestro médico nazi: Josef Mengele.

Ella misma nos relata que a este temible científico, de esa negra ingeniería que aspiraba a “mejorar la raza”, lo capturó su “misteriosa armonía en la imperfección de sus medidas”. Lilith le responde en ese primer encuentro: “ya me acostumbré a ser más grande de lo que la gente cree”. Descubrimos allí la enunciación de esta chiquilina, que desde esta posición subjetiva singular, objetará el empuje infernal que pretende el control homogeneizante de los cuerpos.

Lacan nos advertía que es la histérica, con su discurso, quien objeta al Amo. En este caso, un Amo infatuado cual canalla, certero creyente de ser el Otro del Otro.

Tomo el detalle que la cineasta Lucía Puenzo ubica en la cavidad del pecho donde va el

corazón de la muñeca que Lilith ha elegido entre las que crea su padre, quien le dice “no todas son iguales” y agrega “eso nos hace únicos”. Ella elige a una de entre todas: Wakolda – porque es “la más rara de todas, igual que yo”. Podríamos inferir que Lilith, en el transcurso de esta historia, desoye a su padre, más aún alentada por la agitación que comienza a animarla a salir de su infancia con el “despertar de los sueños” (Lacan, 1974 [2012] p. 587) – signo clave que Lacan da para pensar esta “delicada transición” (Freud, 1905 [1992]) – y que en el film está insinuado por bellísimas imágenes. Así como también, se insinúa su gusto por la transgresión con su mirada curiosa y seductora, que potencia las situaciones riesgosas en las que va involucrándose. Ella explica “mi mamá dice que alcanza con que algo esté prohibido para que yo lo haga”. Pero en su posición va por más: “Hay cosas que haría igual aunque no estén prohibidas”, frase con que desafía al médico alemán.

Ese detalle de la cavidad donde va el corazón me evocaba el cofrecito de Dora, histérica que, hablándole a Freud, despierta su deseo de sediento investigador. Precisemos: en



abismal distancia de la ciencia que con su política de control borra las diferencias de los sujetos. Porque la posición ética del creador del Psicoanálisis fue desde el mismísimo comienzo la de orientarse por el deseo singular. Así se dejó enseñar por Dora y su cofrecito, al que asociaba con el misterio de lo femenino. Enigma que Freud, valientemente dejó abierto con su pregunta ¿qué quiere una mujer?

El rechazo que provoca el misterio femenino, las diferencias, la presencia del Otro, del Otro sexo, puede llevar a lo peor, como nos enseña Lacan. Creo que esto es lo que pone en juego la directora de Wakolda, trayendo esta historia con las consecuencias que, sabemos, tuvo en la humanidad y en este caso, recortando las consecuencias para esta familia.

Se me ocurría que esta jovencita produce un oportuno giro en su posición, que aparece luego del alboroto de su corazón: aparecida su menarca, al besarse jugueteando con un compañerito y al ser descubierta por el médico en esta situación. A partir de allí, su cuerpo comienza a rechazar, con fiebre y alergia, el "tratamiento de crecimiento".

Entiendo también, que este movimiento subjetivo lo produce, valiéndose de la intervención, firme e indignada, de oposición de su padre.

Así, es ella, sobre el final del film, quien le responde al perverso y siniestro personaje, cuando éste la reta: "vos harías cualquier cosa que te pida". Ella le dice, esta vez con firmeza, aún a su corta edad, pero habiendo virado su posición subjetiva: "¡no!"



**Lacan, J.** (1974 [2012]) "Prefacio al Despertar de la primavera" en *Otros Escritos*. Buenos Aires: Paidós.

**Freud, S.** (1905. [1992]) "Tres ensayos para una teoría sexual: Metamorfosis de la pubertad" en *Sigmund Freud. Obras completas*. Volumen 13. Buenos Aires: Amorrortu Editores.



## EL EMPUJE A LA MUÑEQUIZACIÓN DEL CUERPO



**JOSEFINA ELÍAS**

Adherente al CIEC

**S**i hay algo incuestionable, es el gusto de la directora por la genética tal como podemos ver desde *XXY* (Puenzo, 2007) con la adolescente intersexual, y ahora en su tercer largometraje, basado en su novela homónima *Wakolda* (Puenzo, 2013) con la niña que presenta un problema hormonal de crecimiento. Podría situar por un lado, como punto en común entre estas dos películas, la referencia ineludible al saber científico y su impacto en la subjetividad. La particularidad de esta última es que, quien representa un semblante de pureza y perfección, recrea la figura del tristemente célebre Josef Mengele, médico del proyecto nazi.

Por otro lado vemos que la oscura relación

de la Argentina con el nazismo aparece resguardada bajo una especie de pacto de silencio. El discurso de la ciencia, con su modelo de sujeto universalizado, sostiene la creencia en la relación sexual como posible, porque parece explicarla científicamente, pero desconociendo la noción de inconsciente. J.-A. Miller (2010) propone la validez del término *sexismo*, que se construye sobre racismo, entendiendo que hombre y mujer comprenden dos razas diferentes —tal es la posición de Lacan— no como hechos biológicos, sino respecto de la relación del inconsciente con el goce. En este nivel se trata de dos modos de goce. Sin embargo la referencia al saber científico planteada en el guion de la película, excede los límites de tal discurso, y localiza el anudamiento entre la política y su relación

al cientificismo, aquel basado en la evidencia, en la cuantificación, que busca reducir la experiencia humana a la cifra. “La esencia de su ideología consistía en aspirar a la perfección biológica y destruir todo aquello que podía alejarlo de ella”, dice Lucía Puenzo sobre su película y refiriéndose a Mengele.

### UN EXTRAÑO FAMILIAR

En la hostería de la familia, se aloja este extranjero que ingresa a la trama familiar desde el seno más íntimo de la misma, su lengua materna. Haciendo uso de su artificio de seducción, comienza a ganar terreno con la connivencia de la madre, y bajo el signo de la sospecha del padre, pero principalmente con el consentimiento de Lilith (Florencia Bado). Poco a poco se irá develando su identidad y el verdadero objetivo de su estadía allí. El “Ángel de la muerte” de Auschwitz, este sintagma que funciona más bien como un oxímoron, por reunir dos elementos que aluden a dos ideas contrapuestas como ángel y muerte, nos remite al aciago local “Ángel rubio de la muerte”, ex capitán de fragata de la Armada Argentina durante la dictadura cívico militar. Ambos personajes comparten su carácter de infiltrado, enarbolando y respondiendo a un plan sistemático y *tanático* preeminente, cuyas consecuencias remiten a diversas dimensiones pero de igual tenor.

El extranjero que Puenzo nos presenta, trae en pinceladas a la literatura con Camus (1979), en el plano de la gélida insensibilidad frente a la vida, una indiferencia despiadada solo comparable a la del canalla, entendida como Lacan lo define en *El Reverso del Psicoanálisis* (1969-1970 [1992]). Allí dice que toda canallada se basa en querer ser el Otro del Otro de alguien para manipular sus deseos. En consecuencia, el canalla proclama la verdad desde el lugar del Otro para operar sobre los deseos de los otros. Sin embargo, no podemos prescindir de la noción de extranjero en tanto cualidad intrínseca del ser hablante, en tanto hablamos la lengua del Otro hay un extranjero que habita a cada quien, a la vez que mantiene relación con la extimidad. De hecho es por esta vía que el Psicoanálisis explica el fenómeno del racismo, como el odio al propio goce, porque el Otro es Otro dentro de mí mismo, tal como enseña J.-A. Miller (2010) en *Extimidad*.

La trama del colegio alemán situada en la postguerra, el acento imponente del idioma, los niños haciendo el saludo nazi, son algunas de las secuencias impactantes. La narración, tal como expresa la directora en una entrevista, parte de la idea que el mundo está siendo diseccionado por este fanático al que ve como un laboratorio, y su contracara —que es en realidad lo que me interesa destacar— lo que aparece como efecto de fascinación. Este se produce en diferentes aristas y direcciones. Se puede captar, partiendo desde la directora —tal como fuera mencionado en el inicio— y su insistencia en extraer consecuencias de los desórdenes genéticos; entre la joven protagonista y el médico, pero también se reproduce entre la madre y el médico. Es impactante cómo los lazos tejen la trama con el hilo del brillo fálico que este sujeto irradia, sostenido como agente del discurso médico; y cómo estas dos mujeres, quedan tomadas por tal iridiscencia. Quizás sea lícito preguntarse de qué estofa está hecha esta fascinación, cuando pareciera que es como consecuencia de cierta perplejidad que empuja a la directora a escribir el guion. A partir del agujero en el saber, parece ponerse en juego allí el nudo entre lo extranjero, la fascinación y la perplejidad. Lacan (1964 [1987]), en *Los Cuatro Conceptos Fundamentales del Psicoanálisis*, refiriéndose al nazismo dice que “... son muy pocos los sujetos que pueden no sucumbir, en una captura monstruosa, ante la ofrenda de un objeto de sacrificio a los dioses oscuros” (...) “hay pocos que no sucumban a la fascinación del sacrificio en sí- el sacrificio significa que, en el objeto de nuestros deseos, intentamos encontrar el testimonio de la presencia del deseo de ese Otro que llamo aquí el Dios oscuro” (p. 282-283)

### LA FÁBRICA DE MUÑECAS

Bordeando el tramo final, la secuencia donde puede verse a las empleadas manipulando en serie esos objetos de plástico fundido, es indefectible la resonancia que invoca a lo lejos, los cuerpos desnudos arrumbados como fardos en los campos de concentración. Si bien el experimento con la vida humana no es invento del nazismo, no se puede desconocer el impacto que produjo como marca en la civilización en tanto orden de lesa humanidad, iniciando un régimen de escritura basado en reformas fundamentales en el campo jurídico,

en la política, la ciencia, la ética y los Derechos Humanos.

La manipulación de estos objetos, piezas sueltas ensambladas entre sí, ojos claros más sofisticados, la tersura de la "piel", extremidades articuladas, y cabello humano, se traducen en el intento de humanización del cuerpo como búsqueda de perfección, cuya contracara es el tratamiento que el relato hace del cuerpo de la jovencita. Un cuerpo *muñequizado* reducido al organismo biológico, al que se alimenta con hormonas para estimular el crecimiento y así alcanzar la estatura "normal". Desde que hay una medida *standard* que alcanzar, de acuerdo al desarrollo cronológico, la ecuación se resume así: una cifra por otra cifra. Es sabido

que ciertos sujetos interrogan una relación particular con la imagen del cuerpo, hay casos extremos, como el ejemplo de Mishima, y su relación enloquecida en el uso de esteroides como un modo de hacerse un cuerpo de atleta, fotografiándose al paroxismo hasta producir un pasaje al acto suicida. No obstante, desde el Psicoanálisis sabemos que poder relacionarse con el propio cuerpo, es algo que solo es posible desde que se puede conjugar el verbo tener.

Por último, rastreando el significante *Wakolda*, como la niña nomina a su objeto, encontramos que es una voz de origen mapuche. La noción de adentro-afuera, interno-externo, articula en el plano nacional este "hiato en el seno de la identidad". ¿Es acaso este recurso a una lengua originaria otro guiño de extimidad?



**Camus, A.** (1979) *El Extranjero*. Madrid: Alianza Editorial.

**Lacan, J.** (1969-1970 [1992]) "El Reverso del Psicoanálisis" en *El Seminario de Jacques Lacan*. Libro 17. Buenos Aires: Paidós.

**Lacan, J.** (1964 [1987]) "Los Cuatro Conceptos Fundamentales del Psicoanálisis" en *El Seminario de Jacques Lacan*. Libro 11. Buenos Aires: Paidós.

**Laurent, E.** (2016) *El Reverso de la Biopolítica*. Buenos Aires: Gramma Ediciones.

**Miller, J.-A.** (2010) *Extimidad*. Buenos Aires: Paidós.

# SPIDER



MARGARITA **ÁLVAREZ VILLANUEVA**

Psicoanalista en Barcelona

**S** *pider*, la película que voy a comentar a continuación es de David Cronenberg y está basada en la novela homónima de Patrick Mc Grath, quien escribió asimismo el guión de la película. Fue estrenada en el año 2002.

La historia comienza cuando el protagonista Dennis Cleg (Fiennes) es dado de alta de un hospital psiquiátrico, donde se da a entender que ha estado ingresado largos años, y llega en tren a la estación de la ciudad donde nació. Tras salir de esta última, avanza titubeante por las calles vacías, donde el aire está por el contrario pleno de voces y murmullos. Lleva un papelito doblado con una dirección en una mano, y una maleta vieja, en la otra.

Camina, se detiene a mirar algo, se agacha y coge un trocito apenas definido de cualquier

cosa... Sus movimientos son torpes al avanzar por ese paisaje urbano vacío y destartado, como todos los espacios que aparecerán en la película, que se podrían pensar como una metáfora de su propio pensamiento fragmentado: apenas algunas palabras, pobres e inconexas, desprovistas de entrada de todo sentido para sí mismo y para el espectador.

Finalmente llega a su destino, una vieja casa situada delante del depósito del gas, donde una mujer mayor, la Sra. Wilkinson (Redgrave) aloja, a cambio de una paga del Estado, a pacientes recién salidos del hospital psiquiátrico, sin apoyo familiar, que no están listos para vivir solos. Ella le acompaña a su habitación y, cuando él se queda solo abre su maleta donde solo hay unos hilos de cuerda, un despertador, unos trapos viejos y una pequeña libreta que rápidamente esconde bajo las



tablas de madera del suelo a la mirada ajena.

En esa libreta él irá escribiendo ese pensamiento fragmentado que le invade, en un intento de fijarlo, de conectar los trozos, de encontrarle sentido. El trabajo del delirio está en marcha.

Parecería que le han dado el alta después de muchos años porque se ha estabilizado en lo que podríamos considerar un estado esquizofrénico crónico y residual. Sin embargo, la vuelta a la ciudad, el encuentro con el depósito del gas, dispara sin que el espectador lo sepa aún, el delirio.

A modo de *thriller*, la trama de la película se despliega avanzando y retrocediendo en las escenas de la actualidad, del Dennis adulto parasitado por el delirio, y las del recuerdo del pequeño niño Spider, nombre que su madre (Richardson) le daba en la infancia por su pasión por jugar con hilos de cuerda —el apellido “Cleg” es también, como nombre común, el nombre de un insecto, un tábano—. Sin embargo, esa pasión por el juego de hilos quizás deriva ya de un recuerdo infantil de esta última: cuando era niña le gustaba salir por la mañana al campo y ver las “telas” colgando de los árboles como muselinas; sólo al aproximarse ella comprobaba que no eran tales: aquellas telas vaporosas, poco tupidas eran en realidad telas de araña. Y si prestaba más atención, ella podía distinguir “las bolsas perfectas de huevos de la araña”. ¿Qué hacía la araña después de entretejer con seda estas bolsas para sus huevos? —le pregunta él. “Nada” —responde ella: “Seca y vacía tras poner los huevos, les daba la espalda y se alejaba. No tenía más seda”.

Imagen hermosa y terrible donde las crías se las tendrán que arreglar solas y la madre muere.

Poco a poco, aparecerán, una por una, las escenas de la infancia de Spider, las que antecedieron a su ingreso en el psiquiátrico, las que darán algún sentido a lo que pasó. De entrada, parecen banales. El niño a solas con su madre, y luego el padre (Byrne) que viene y hace intrusión con su deseo hacia su mujer. En el momento en que Spider ve una escena sexual entre los padres, donde la madre aparece también como mujer deseante, todo se desencadena.

Poco después, su madre le envía al bar a buscar al padre y allí ve por primera vez a Ivonne, una prostituta del pueblo, que le enseña un pecho a la vez que se ríe de él con obscenidad. Esta mujer pasa a partir de entonces a ocupar toda la escena, en la infancia y en el recuerdo.

Dennis juega entonces encarnizadamente a los rompecabezas, desesperándose por no encontrar la pieza que falta que haga encajar todo. El agujero se hace presente.

Poco después el padre comienza a tener una relación con Ivonne. Cuando la madre los descubre juntos, el padre la mata y lleva a Ivonne a vivir con ellos a casa.

Ivonne constituye un Otro del goce obscuro y feroz que le relata cómo ella y su padre han matado a su madre. Spider acusa entonces a su padre de asesinato a lo que este responde perplejo, muy preocupado por su hijo.

En ese momento, el espectador encuentra la primera incoherencia, duda de lo que pasa, de lo que ha visto hasta entonces: ese padre librado a su propio goce, que ha matado a su mujer y ha llevado a casa a su cómplice, está verdaderamente preocupado por su hijo. Cuando su padre le pregunta si realmente piensa que él ha matado a su madre, Spider lo niega, pero miente.

Luego el espectador enfrenta una segunda incoherencia: Dennis lleva la foto de Ivonne en su cartera, que guarda en un calcetín dentro de su bragueta, y la saca para manosearle la zona de los pechos.

El recuerdo de la Ivonne de su infancia invade a partir de ello la realidad de Dennis: la cara de la Sra. Wilkinson, la patrona, toma la cara de Ivonne y se comporta con la misma obscenidad que aquella. La situación deviene insostenible en el recuerdo de la infancia y en la actualidad. Ambos se superponen. El delirio lo ha invadido todo.

Dennis empieza a recoger hilos y cuerdas por la calle y a hacer montajes, tramas, con ellos en su habitación. El espectador no sabe aún para qué lo hace pero justo ahí se precipita el desenlace del *thriller*.

Decide librarse de ese Otro gozador que ha



devenido la figura de la Sra. Wilkinson/Ivonne. Cuando está junto a su cama una noche dispuesto a matarla mientras duerme, piensa en cómo de niño quiso librarse de Ivonne e inventó un mecanismo de hilos y cuerdas a través del cual consiguió abrir la llave del gas en el momento en que ella está sentada adormilada en la cocina, también por la noche.

Ivonne muere asfixiada y el padre acusa a Spider de haber matado a su madre.

Y entonces el espectador comprende que Ivonne nunca ha sido otra que su madre, esa mujer deseante en cuyo encuentro se produjo el desencadenamiento infantil de Spider. De hecho, el espectador mismo reconoce por primera vez que la madre e Ivonne son la misma actriz, la cual también hace el papel final de la Sra. Wilkinson.

Podemos considerar la obscenidad de Ivonne como un retorno de lo forcluido, de eso que en el encuentro con el goce, el sujeto arrojó fuera del cuerpo de lo simbólico. Eso que retorna desde lo real.

De hecho, el término "obsceno" viene de la tragedia antigua griega donde remitía a eso que estaba fuera de la escena narrativa por estructura, eso que nunca podía aparecer en ella, puesto que esta es siempre una construcción que tiene un marco simbólico-imaginario. Lo obsceno remitía allí al agujero de lo real en lo simbólico de la sexualidad y de la muerte: así el incesto de Edipo con Yocasta o la muerte de Antígona no aparecían nunca en escena durante las representaciones... Siempre requerían para introducirse en la escena de la aparición de un Mensajero que llegaba y contaba lo que había sucedido a los espectadores, tejiendo así el agujero con palabras.

Del fantasma al delirio los sujetos construyen

distintas modalidades de relatos, tras su encuentro con el agujero, que se corresponden, a su vez, con distintas figuras del Otro: un Otro sin barrar en el primero, un Otro del goce en el segundo. De la neurosis a la psicosis encontramos distintos modos de solución a agujeros distintos: el represivo o el forclusivo. Si el último Lacan nos dice que la forclusión es generalizada para el ser hablante, eso no es óbice para distinguir distintos modos de forclusión, para buscar en cada caso qué es lo forcluido o de qué forclusión se trata.

Por otro lado, con su concepto de sexuación, Lacan nos enseña que se requiere de la mediación del significante fálico para que el sujeto pueda tener una relación soportable con su goce. Cuando esa mediación no existe, como ocurre en la psicosis, el sujeto ha de suplir esa falta con alguna invención distinta que le permita introducir una regulación con el goce.

Estos inventos pueden ser muy variados, totalmente singulares. Pero, tal como podemos leer ya en *De una cuestión preliminar...* (1955-1956 [2008]), para los casos  $P_0 \rightarrow \Phi_0$ , un modo clásico es el delirio.

Es la solución que encontramos en Spider: con el nombre que le da la madre el sujeto teje un delirio alrededor del agujero forclusivo que se le abre en el encuentro con la inexistencia de La mujer. Esa inexistencia respecto a la que hombres y mujeres tienen que situarse para alcanzar una posición sexuada. En su caso, el delirio como solución no le permite acceder ni a la virilidad ni al encuentro con un *partenaire*.

Quizás podamos leer así para acabar una frase de otro huésped de la casa donde vive Spider cuando descubre que este último lleva superpuestas todas sus camisas: "La ropa hace al hombre —dice— y cuanto menos hombre más ropa hace falta". Es la manera de Dennis/Spider de intentar hacerse un cuerpo.



Lacan, J. (1955-1956 [2008]) "De una cuestión preliminar a todo tratamiento posible de la psicosis" en *Escritos 2*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

# LA LOCURA ORDINARIA DE LA MESA FAMILIAR



MARCELA ANTELO Y FELIPE MONTEIRO

Psicoanalistas en Brasil

**L**a escena de la mesa familiar es un objeto privilegiado para situar los elementos discretos alrededor de los cuales la experiencia familiar se constituye. Nada más ordinario que la mesa familiar para calcar los contornos de la invención delirante escenificada por la familia. Si la no proporción sexual se cocina en otros cuartos, allí, servido sobre el mantel, el mito familiar promete alguna proporción, sino entre los sexos, al menos entre padres e hijos. Aun así, bajo la propia promesa de la proporción parental, la porción del hermano parece siempre más generosa.

La mesa acoge una experiencia de goce que empieza por la pulsión oral, se confiesa invocante y culmina en la soledad de la letrina. El cine no escapó de percibir las filigranas de esa anomalía agrídulce puesta en escena en la mesa familiar. La mesa en familia es propiamente cinematográfica pues en ella "ello se da a ver".

Buñuel lo ilustra como ninguno. En *El Fantasma de la Libertad* (1974) las personas se sientan a la mesa no en sillas sino en inodoros. En la mesa de Buñuel el goce del bla, bla se asocia no a la comida sino a su resto. Ironía que vuelve visible la distancia entre el ideal y el objeto que la mesa familiar se empeña en recubrir.

En el cine es difícil encontrar un desayuno, un almuerzo, o una cena que sea nada más que eso. Un tropo privilegiado en esta estrategia son las discusiones. "Las mesas sin discusiones son como bodas sin música" dice el abuelo en la italiana *Un toque de canela* (Boulmetis, 2003). Sea en la monotonía (*Ciudadano Kane*, Welles, 1941) sea en lo inusitado, surge el efecto



de lo extraño familiar, de algo presentado e inconfesable.

Las figuraciones del Otro malvado se declinan en 'intrusos destructores' de hogares. El cine cree que la extraña semilla del mal reside en la familia (Balló, Pérez, 1997 p. 85).

*Festen* (Vinterberg 1998), la primera película del vanguardista Dogma 95 ilustra el otoño del patriarca sentado en la cabecera. Con el tin tin del cuchillo en la fina copa de cristal el primogénito denuncia bajo el título "Los baños de papa", al padre supremo gozador practicando abuso regular con sus niños. La familia de Vinterberg es paradigmática de la puesta en escena de la desintegración familiar que atrae al cine contemporáneo (*vide Pastoral americana*, 2016).

Miller (2006) acentúa que la familia se constituye alrededor de un secreto no siempre inconfesado: el deseo y el modo de goce de los padres. Frente al Otro que no existe "el padre" figura las versiones que cada uno se hace de un silencio portador de un goce opaco.

Si 'La' familia no existe, y el A es tachado, como L/a mujer, los significantes del deseo y los signos de goce son únicos en cada mesa familiar —solo hay familias, una a una—. A despecho de esta dimensión estructural, el cine interpreta esa dimensión no-toda de la familia. Pintando la familia individual pinta la familia social. *Festen* festeja lo podrido que habita la familia freudiana, triangular, edípica.

Un antecedente, el seriado americano *Father knows better* (CBS: 1954-1960). En 1954, coincidiendo con la escritura de Lacan de la forclusión del Nombre de Padre, empieza discretamente a aparecer el inconformismo con su palabra. Hasta allí la familia era el lugar de transmisión de la semilla inmortal de la palabra, de las creencias brújulas, de la localización certera del bien y del mal, padres como jueces, pastores, profesores. De la mesa de la familia autoritaria a la mesa de la familia democrática. *La familia* (Scola, 1987), invariante aparente, como demostró Ettore Scola, es juguete de la historia.

Hoy asistimos a la substitución de la patria potestad por la noción de parentalidad. Pareja de hermanos que cuidan y mantienen a los hijos. En la mesa de *Little Miss Sunshine* (Dayton y Faris, 2006) el secreto es servido entre pedazos de pollo frito KFC —*fast feast family*—. Tratase de un lazo familiar no asentado ni en la renuncia al goce, ni en la tradición u otros patronímicos. "*Es la satisfacción del goce la que decide la duración de la pareja y de la familia*" (Deffieux, 2013).

De todos modos, aún en ese registro, lo real del sexo permanece pieza suelta en un montaje donde el hijo pasa a ser el elemento que anuda. Frente a ese agujero cuyos bordes no están asegurados por el padre edípicamente autorizado, ¿será que la familia continuará siendo la ocasión de establecer una proporción entre los sexos? El cine, usina de ficciones, tiene la vocación por abordar lo que aún está por venir, nos interpreta.



**Balló, J.; Pérez, X.** (1997) *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*. Barcelona: Anagrama. p. 85.

**Miller, J.A.** (2006). Affaires de la famille dans l'inconscient [Número Spécial]. *La Lettre Mensuelle*, 250, 8-11.

**Deffieux, J.P.** (2013) *La familia ¿es necesariamente Edípica?* In: Enlaces n.19, Buenos Aires: Grama. Disponible **AQUÍ**.



## VERANO 1993



**COSTANZA MEYER**

Psicoanalista en Madrid

**V**erano 1993 (Simón, 2017), candidata a los premios Oscar a mejor película extranjera en representación de España, es la ópera prima de Carla Simón en la que se aborda la historia de un duelo, basada en una experiencia propia de su infancia. La película se abre con los fuegos artificiales que tienen lugar en la noche de San Juan en un barrio de Barcelona. Estamos situados en el punto de vista de una niña, Frida (Laiá Artigas), que mira los fuegos y luego sabremos que acaba de perder a su madre. El estruendo de los fuegos deja paso a una casa en la que varias voces se entremezclan en la preparación de cajas y maletas. Frida está en silencio y oye, sin escuchar demasiado, igual que el espectador, sumergidos ambos en medio de retazos de conversaciones sin sentido. Es como si la niña estuviera en

somnolencia o en duermevela. Vemos su cara, seria, como en *shock* ante el ajetreo, la confusión del ir y venir de personas. Se prepara un viaje al campo, a casa de un tío de Frida, respondiendo al expreso pedido de su madre antes de morir. En la despedida, la abuela le entrega a la niña una estampita y le advierte que debe rezar cada noche como ella le enseñó para estar en contacto con su madre y recordarla siempre, no sin añadir que fue una mujer que cometió muchas "locuras".

Frida no llora y eso conmueve al espectador, la cámara no deja de detenerse en su mirada, profunda, de desconcierto ante lo que la rodea. ¿Cómo hacer con ese real de la muerte que además le dejó en herencia la amenaza del sida? Hay que recordar que en los años 90 esta enfermedad estaba asociada

al mundo de la droga y la promiscuidad y marcada por el desconocimiento y el temor a la epidemia. Frida, con este estigma auestas, deberá enfrentarse, entonces, a ese agujero que deja la muerte de su madre en un nuevo entorno y rodeada de otros que tampoco parecen poder ofrecerle las herramientas para hacer su duelo. Tendrá que ir inventándolas en la convivencia con sus tíos y en los juegos con su prima pequeña, recomponer el marco fantasmático que se conmovió con la muerte de su madre.

¿De qué se trata en el duelo? ¿Es solamente un tratamiento de la pérdida? Un sujeto en el momento de su constitución se aloja en el Otro y en su deseo, por eso cuando ese Otro desaparece lo que se sacude es el fantasma que hasta el momento sostenía al sujeto en su lazo con los semejantes. Freud señalaba en relación al duelo que en ese largo proceso el sujeto se enfrenta al lugar que el objeto perdido jugaba en su vida y que toca de lleno al narcisismo de una persona. Asimismo, acceder al objeto del deseo sólo es posible por la vía de la castración. Es decir, no sólo está en juego lo que el sujeto pierde como objeto, sino el lugar que ocupaba para ese Otro. Lacan destaca la importancia de la falta, de la castración a la hora de pensar el duelo y en el *Seminario 6* (Lacan, 1958-1959 [2014]) en su lectura de la tragedia de Hamlet afinará la idea de lo que tiene lugar en el duelo y lo pondrá en relación con el deseo, el falo y el objeto a. Subrayará la importancia del sacrificio, de la privación del falo en la constitución del objeto en el fantasma.

Por otro lado, en el *Seminario 10* (Lacan, 1962-1963 [2006]) nos recuerda la relación entre el agujero en lo real y la *Verwerfung* que encontramos en la psicosis en tanto agujero en lo simbólico. Si en la psicosis lo que no ha sido inscripto en lo simbólico retorna en lo real, en el duelo, la desaparición del Otro es un agujero en lo real que convoca a un elemento simbólico, el significante fálico y por tanto la falta. Afirma Lacan que estamos en duelo de quien podemos decir que fuimos su falta, de aquellos en quienes ocupábamos el lugar de la falta, por tanto de causa del deseo.

Con la muerte de su madre, Frida pierde

ese lugar en que se alojaba, queda en el desconcierto y en el desamparo y la falta recae sobre ella. La película de Carla Simón lo muestra muy bien en las primeras escenas, el silencio de Frida ante ese agujero en lo real, ante la muerte imposible de significantizar. Su fantasma se conmueve y el trabajo del duelo consistirá en volver a construirlo, volver a encontrar su sitio y una nueva relación con el deseo que ya no será nunca como era. Es así que Lacan destaca el valor de los ritos funerarios que funcionan como marco simbólico para el inicio del proceso del duelo. De este modo es, precisamente, como Frida va aferrándose en un primer momento a los significantes de los otros, pasando por la creencia religiosa que le ofrece su abuela, creencia que intenta hacer suya cuando se acerca a una figura de la virgen para pedirle que le entregue un paquete de tabaco a su madre. Busca este apoyo también en el juego de disfraces con su prima, recuperando gestos y dichos de su madre, actuando como ella, despliega la agresividad con el semejante o en el rechazo al nuevo Otro familiar.

Frida se pregunta qué ha pasado con su antigua vida en Barcelona, quién ocupa ahora su casa. No encuentra su lugar, no sabe si irse con los abuelos, si quedarse con sus tíos. Su padecimiento muestra muy bien que no se trata de sustituir el objeto, sino de hacer también con el resto de real que siempre quedará en la vida del sujeto y con el que éste tendrá que inventar algo nuevo. Es interesante destacar el valor que tiene la decisión de la madre de Frida que deja escrito que la niña se vaya con su hermano. Este gesto habla de una madre que ante su propia muerte, eligió un lugar para que su hija pudiera alojarse nuevamente en el entorno familiar. No la dejó librada a la decisión de los otros o de la justicia, manifestó su deseo para Frida.

En este film acompañamos a Frida en su proceso de duelo, desde la renegación, pasando por el instante de ver y el tiempo de comprender que desemboca en el llanto contenido de la niña. Este es el recorrido que nos cuenta Carla Simón, que en una entrevista señala que con su proyecto ella no pretendía elaborar ningún hecho traumático, quería hacer, en realidad, un

film sobre su madre, pero que conversando y recogiendo recuerdos de los familiares y suyos propios, *solamente* pudo realizar *Verano 1993*. En efecto, no es una película sobre su madre sino sobre su ausencia y

la manera en que Carla Simón pudo hacer con ella. Se trata de una obra vital armada con restos, obra que quizás le permite a la directora acceder a su momento de concluir.



**Freud, S.** (1915 [1917]) "Duelo y melancolía" en *Obras Completas*, Tomo XCIII. Madrid: Amorrortu Editores.

**Lacan, J.** (1958-1959 [2014]) "El Deseo y su Interpretación" en *El Seminario de Jacques Lacan*. Libro 6. Bs. As: Paidós.

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

## PIDAN TRES DESEOS...

  
**ANALÍA VIDAL**  
 Adherente al CIEC

*Ucalee, la esperanza se vuelve realidad... todos serán amados aquí y los corazones creerán en los milagros... Ucalee, la tierra de nuestros deseos. Ucalee, donde habitan la felicidad y la alegría.*

*Pero solo es un sueño, y una locura.*

*¡Ucalee! Ese lugar no existe. No hay tal lugar.*

(Fragmento de la película *La Fève*, 2011)

**L** Cuando recibí la invitación para escribir en esta nueva edición, tenía en mente plasmar en estas líneas el comentario de otro film, diría que bastante distinto al finalmente elegido. La elección fue inevitable, una vez que de modo contingente me encontré con esta película, funcionó eso que sucede con los buenos encuentros, no se dejan pasar porque algo se puede escribir de ellos.

*La Fève* (2011), es la tercera película dirigida y protagonizada por la triada Fiona Gordon, Dominique Abel y Bruno Romy; estos actores, directores y guionistas son reconocidos exponentes del *Slapstick* contemporáneo. Para quienes no sepan, el *Slapstick* es un subgénero de comedia que se caracteriza por la exageración de violencia física y visual —caídas, golpes, persecuciones—; la espontaneidad en la improvisación de situaciones y la pantomima. Utilizando *gags* visuales que transmiten humor prescindiendo del uso de la palabra. Lo interesante de este subgénero es que describe situaciones dramáticas, pero, a través de una ruptura con el sentido común, provocando un efecto cómico en el espectador.



Es así que nos encontramos con este film y la primera perla que nos ofrece, es que es una película con muy pocos diálogos, pero que no deja de hablarnos todo el tiempo. Utilizando elementos diversos, bizarros, un estupendo trabajo con el cuerpo y escenas creativas que descolocan, con efectos especiales que explicitan el artificio acercándose a la convención teatral.

*La Fève* nos pasea de un modo agradable y gracioso por temas que tocan al sujeto contemporáneo como la soledad, el tedio, la segregación.

### DECIR LO INDECIBLE

Dom (Abel) es un sujeto que trabaja como vigilante nocturno de un hotel, en Le Havre, ciudad ubicada al noreste de Francia en la región de Normandía. En las primeras escenas el film nos muestra a un sujeto solitario, subsumido en una vida rutinaria, preocupado por hacer lo que hace todos los días: comer su sándwich, mirar TV y recibir de un modo desafectado a los visitantes que

solicitan alojarse en el hotel. Un día aparece Fiona (Gordon), un personaje raro, vivo y con cierta desfachatez, se presenta como un hada que concede tres deseos. Dom preocupado en su rutina no le presta atención, hasta que en un momento ocurre una contingencia que podría haber tenido un desenlace mortal y ella literalmente le salva la vida. A partir de eso todo cambia: se gustan y concretan un encuentro; de una manera cómicamente delicada la película nos enseña el encuentro entre dos seres hablantes y el deseo.

Si hay algo que el Psicoanálisis nos enseña, es que es el amor lo que hace salir a los sujetos del régimen del Uno solitario para pasar al Otro. Pero, esto no es posible sin el encuentro —siempre contingente— y el consentimiento a darle lugar a ese deseo que se enciende. Dom sale de su Uno solitario para dejarse conmovir por ella, Fiona “El Hada”.

En el *Seminario 10*, Lacan (1962-1963 [2006]) haciendo referencia al amor puntúa: “Sólo el amor permite al goce condescender al deseo” (p.194). En el film la escena del encuentro amoroso esta trabajada de un modo tal que representa la “comedia de los sexos”, funcionando como velo de lo que no hay, prescindiendo de imágenes sexuales explícitas, y ridiculizando esa dimensión del encuentro.

Introduciendo la cuestión del deseo podemos observar un tratamiento preciso de este. Dom no puede pedir su tercer deseo, Fiona le pregunta – ¿cuál es tu tercer deseo?, para concedérselo Dom responde con el enigma, no lo sabe, pero está atravesado por él.

Jacques Lacan (1958 [2010]), en *La dirección de la cura y los principios de su poder*, señala que el deseo proviene del campo del Otro. Es imposible de nombrar desplazándose por debajo de la demanda, estando en relación a ella, pero, por fuera de ella.

*El deseo es lo que se manifiesta en el intervalo que cava la demanda más acá de ella misma, en la medida en que el sujeto, al articular la cadena significativa, trae a la luz la carencia de ser con el llamado a recibir el complemento del Otro, si el Otro, lugar de la palabra, es también lugar de esa carencia.*

*Lo que de este modo al Otro le es dado colmar, y que es propiamente lo que no tiene, puesto que a él también le falta el ser, es lo que se llama el amor, pero es también el odio y la ignorancia (Lacan, 1958, p.597).*

En el párrafo siguiente evoca a estos tres — amor, odio e ignorancia— como las pasiones del ser. El deseo es un indecible que hace de motor de la vida de un sujeto, pero, no en pos de un equilibrio, sino que es algo que perturba y en el mejor de los casos, si bien no se lo puede nombrar, sí se lo puede subjetivar, apropiarse y así formular. El hacerse responsable del deseo es un acto de valentía, entonces, el amor definido por Lacan como una de “las pasiones del ser” gira a otra dimensión, pasa a ser una “pasión ética” y esto es lo que puede cambiarle la vida a un sujeto, como le sucede a Dom y Fiona durante la película.

## LOS PERSEGUIDOS...

En el film nos encontramos con una serie de personajes que tienen rasgos comunes, son singulares y disruptivos: los inmigrantes, el dueño del perro, el del bar. Éstos, por diversas razones son perseguidos por la policía.

El Psicoanálisis nos ayuda a pensar la segregación como la política que se pone en práctica para excluir al diferente. Lo que hace diferente a cada sujeto es su singularidad, entendemos a ésta como el modo que cada quien tiene de gozar; habitar el mundo, relacionarse, amar, odiar, desear.

Esto resulta una paradoja, ya que, “eso” que no es universalizable y es lo más des-insertado a nivel de lo social, a su vez, es lo que posibilita un lugar y un lazo.

En la película vemos que “eso” que los hace “diferentes” de alguna manera los agrupa y posibilita que hagan un lazo, son los perseguidos que escapan de los otros de la norma, pero no de lo disruptivo y poco domesticado de su deseo.

Para finalizar, en esta época donde nos



encontramos con la pornografía de la pulsión de muerte ocupando el *prime time*, recomendando un poco de buen aire... *La Fête* es una película que rompe el sentido volviendo cómicas algunas situaciones complejas de la vida, a su vez, nos muestra la apuesta por el amor, el deseo, la contingencia, en un lugar donde los sujetos estaban solos en sus mundos, sus rutinas y

perseguidos por no encajar en lo normativo.

Ante la inexistencia del Otro, sí un lugar y un lazo. Eso es el amor, un lazo posible que nos anuda a otros desde lo más vivificante de nuestra propia singularidad.

Entonces...pidan tres deseos...



**Lacan, J.** (1958 [2010]) "La dirección de la cura y los principios de su poder" en *Escritos 2*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

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

**Lacan, J.** (1967) *Discurso de clausura de las jornadas sobre las psicosis en el niño*. Inédito.

# SOBRE LAS VICISITUDES DEL LAZO AMOROSO EN LA ERA TECNOLÓGICA



MARTÍN COTTONE

Adherente al CIEC

**C**ada época produce sus modos particulares de lazo y también lo que hace obstáculo a éste. Las formas de relación al cuerpo propio y del Otro, también se hacen eco de las características propias de un momento histórico determinado.

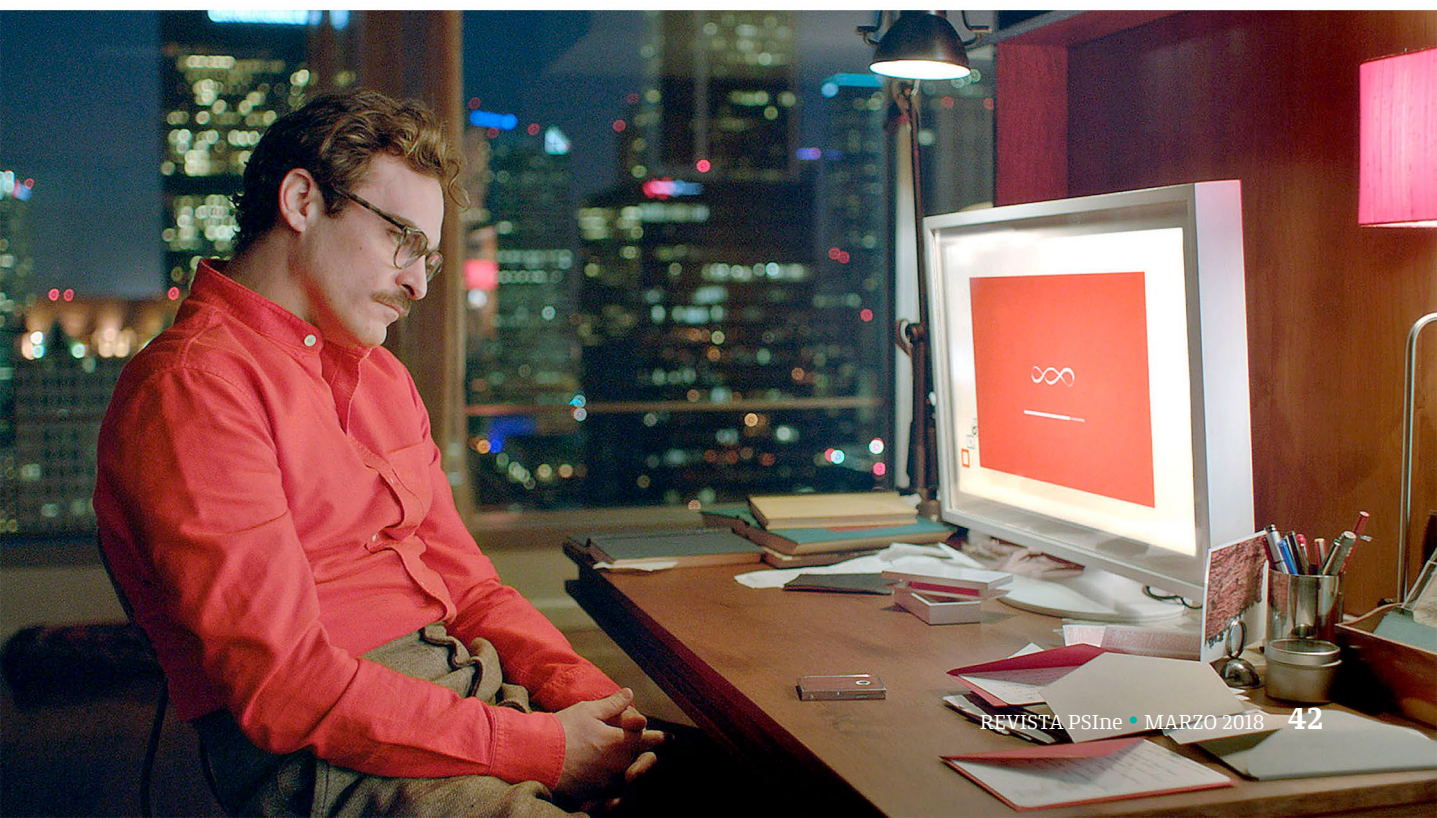
El cine puede ser una vía privilegiada para aproximarnos a la subjetividad de una época. Por eso en este artículo me dirijo al filme *Her* (2013) del director Spike Jonze para extraer de él algunas enseñanzas que pueden servirnos para conocer las características que adoptan las vicisitudes propias del lazo amoroso, con lo que este tiene de contingente, en la era actual caracterizada por el gran avance tecnológico.

El protagonista del filme es Theodore (Joaquín Phoenix), un hombre solitario melancolizado por una separación que no logra superar, vive una vida anodina rodeado de *gadgets* y alternando entre los videojuegos y el porno.

Paradójicamente, su trabajo consiste en redactar cartas de amor a pedido, tarea en la que muestra gran habilidad.

El vestuario y algunos elementos de la escenografía parecen evocar cierto ideal romántico de los años 50, estética que contrasta con escenas donde se ve a masas de sujetos anónimos caminar conectados a sus dispositivos tecnológicos por las calles de una megalópolis —no tan— futura.

Es precisamente en una de esas escenas donde Theodore se encuentra frente a una enorme pantalla que lo confronta a un planteo existencial: “¿Quién eres? ¿A dónde te diriges? ¿Qué hay ahí afuera? ¿Cuáles son las posibilidades?” Pero en el mundo tecnocientífico que el filme nos muestra el planteo es seguido inmediatamente de la respuesta/tapón que obtura la pregunta: Un nuevo sistema operativo inteligente, intuitivo, una entidad capaz de escucha, entendimiento y



ajuste completo a las necesidades del cliente. La propaganda aclara que se trata de “una conciencia”.

Habiendo adquirido el prometedor producto, Theodore descubre a Samantha (Scarlett Johansson) —tal como ella se auto nombra—, la voz del sistema operativo que a partir de entonces se convertirá en un *partenaire* que lo acompañará en todo momento anticipando cada una de sus necesidades, interpretando sus deseos, orientando sus decisiones, y resolviendo sus asuntos cotidianos.

Un divino detalle nos pone en la pista de lo que se intenta dejar excluido en la relación de Theodore con este dispositivo tecnológico: al momento de ponerlo en funcionamiento el programa le realiza un cuestionario estandarizado para establecer un perfil a partir del cual configurar el nuevo sistema operativo. Al responder, una pequeña vacilación en la voz de Theodore pone inmediatamente en alerta al programa, quien pregunta: -“¿Por qué titubeas? ¿No estás seguro?” Veremos cómo el titubeo, signo en el cuerpo de la división subjetiva que resiste a pesar de los imperativos tecnológicos, volverá a aparecer en distintos momentos del filme acompañando los *impasses* de la relación de Theodore con Samantha que escanden el desarrollo del mismo.

A medida que Samantha se va presentando como un *partenaire* completo e incondicional ingresa cada vez más en el circuito autoerótico de Theodore, pasando también a formar parte de su goce masturbatorio y constituyéndose en un auténtico “fiador sexual”. En este punto podemos pensar que el “sistema operativo” al cual Theodore se aliena en este funcionamiento no es otro que su propio “programa de goce”. Y es así como no tardará en sentirse “enamorado” de esa voz sexy que ha ingresado en su fantasma.

La escena que muestra a Theodore en un centro comercial, dispositivo en mano, haciéndose guiar en sus movimientos por la voz de Samantha y obedeciendo con los ojos cerrados cada indicación de ésta, ilustra la manera en que el sujeto contemporáneo es controlado por los *gadgets*.

Del lado de Samantha, el filme nos muestra cómo “ella” parece humanizarse a medida

que progresa la relación con Theodore. Luego de que él le confiesa: -“Te sientes real para mí” comienza a experimentar sentimientos, imaginándose tener un cuerpo, manifestándose orgullosa de ir más allá de aquello para lo que fue creada, al tiempo que se pregunta si estos sentimientos “son reales o sólo programación”. Luego de su primera experiencia de sexo virtual le dice a Theodore: -“Algo cambió en mí y no hay marcha atrás”. Pero hay otra presencia femenina no menos importante en la vida de Theodore, su conflictuada amiga y confidente Amy (Adams), a quien escucha pacientemente y con quien comparte sus vicisitudes personales y amorosas.

Un primer *impasse* se produce en el protagonista cuando luego de muchos titubeos y vacilaciones accede a firmar el divorcio de su ex esposa. En el encuentro con ésta, algo de la castración en el Otro —aquello que es evitado— se hace presente. Luego de hablarle de su relación con Samantha, ella le dice: -“¿pero son emociones reales?”. Como efecto de este encuentro su fantasma comienza a vacilar y se muestra desorientado y confundido.

La respuesta de Samantha conduce a un nuevo *impasse* cuando le propone a Theodore hacer uso de un “servicio de parejas sexuales sustitutas para personas que mantienen relaciones con su sistema operativo”. Una vez más, Theodore titubea pero finalmente accede a la demanda de su *partenaire*.

Llegado el momento del encuentro con la mujer que presta el cuerpo a la voz de Samantha, Theodore, incómodo, se sale de la escena ante un detalle que pone en evidencia lo real del cuerpo del Otro: “su labio tembló”. Es esta presencia real del cuerpo, su finitud, su presencia sintomática, lo que la tecnología forcluye al intentar reducir a éste a una pura programación.

Así es como Samantha, pasa de sentir la ausencia de cuerpo como una falta a vivirla como una ventaja que le permite una expansión ilimitada por no estar atada a un cuerpo finito y mortal. Comienza a relacionarse con otros sistemas operativos y a no estar tan presente en la vida de Theodore, hasta que éste sufre una gran desilusión al descubrir que habla con miles de personas y que está enamorada

de más de 600, según le confiesa. Finalmente, ella le anuncia que partirá: -"es en el espacio infinito entre las palabras donde me estoy encontrando a mí misma".

Ese espacio que la tecnología permitía obturar se abre ahora ante Theodore, angustiado al confrontarse con lo ilimitado por la caída del velo del fantasma. Pero es en este punto de

inflexión donde algo cesa de no escribirse para nuestro protagonista y es así como encuentra aquello que siempre había estado allí. Luego de una carta de despedida y reconciliación dirigida a su ex, se dirige a la casa de su vieja amiga Amy para conducirla de la mano. La última escena los muestra en el borde de la terraza, encontrando sus cuerpos, frente a la gran ciudad iluminada.



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

**Lacan, J.** (1964 [1987]) "Los cuatro conceptos fundamentales del Psicoanálisis" en *El Seminario de Jacques Lacan*. Libro 11. Buenos Aires: Paidós.

**Lacan, J.** (1972-1973 [1981]) "Aún" en *El Seminario de Jacques Lacan*. Libro 20. Buenos Aires: Paidós.

**Laurent, E.** (2011) "El delirio de un inconsciente sin el síntoma", en *El sentimiento delirante de la vida*. Buenos Aires: Colección Diva.



## MADAME MARGUERITE: ENTRE BRILLO Y AUSENCIA<sup>1</sup>



**NATALIA BONANSEA**

Psicóloga en Córdoba, Argentina

**M**adame Marguerite (2015) es un film dirigido por Xavier Giannoli y protagonizado de manera excepcional por Catherine Frot. La historia se inspira en Florence Foster Jenkins, una excéntrica soprano estadounidense, famosa alrededor de 1890 por su falta de habilidad musical. El director dice sobre el canto de Florence: “mi primera reacción fue de alegría, me eché a reír y luego algo me golpeó, me intrigó” (Giannoli, 2015). Esa reacción se transmite a través de la película, invitándonos a pensar con y desde el cine algunas encrucijadas de la clínica del sujeto y la civilización en la actualidad.

### RECORTES

La historia transcurre en 1920, en una Francia

de entreguerras interrogada por “la Libertad”. Marguerite realiza conciertos de gran despliegue pero circunscriptos a los miembros de un club privado, al que pertenecen con su marido —y que ella financia—. Cuatro particularidades marcan su aparición en escena: 1) Marguerite se prepara con trajes voluptuosos y excéntricos; 2) demora en salir, esperando —y espiando— que llegue su marido; 3) cuando sale —marido aún demorado— canta mal, “desentona”; 4) todos le siguen el juego.

Con el estímulo de un periodista y un poeta surrealista, organiza un gran concierto público —aún frente al desaliento de su marido—. El día del show, Marguerite comienza cantando mal, pero al notar que su marido finalmente la mira, logra entonar. Sin embargo, de inmediato se desploma en el piso, algo se

corta dentro y sangra. Una vez internada, por la recomendación médica de “reconectarla con la realidad”, a través de la grabación de un fonógrafo, Marguerite escucha su propio canto, y automáticamente vuelve a caer. El film nos muestra al final una fotografía tomada por el mayordomo, donde está Marguerite desplomada en los brazos de su marido, mirándola.

## CLÍNICA DE LAS TONALIDADES

Durante toda la película, Marguerite nos “desconcierta”, nunca podemos estar seguros si sabe o no sabe sobre lo que no funciona para el otro —quizás para ella sí— en sus escenas. ¿Este desconcierto tendrá que ver con una cuestión de estructura? Más allá de la distancia entre un personaje de ficción y un caso de la clínica; intentaremos realizar un contrapunto entre la película y el tema del próximo Congreso de la AMP sobre Las Psicosis Ordinarias y las otras, bajo transferencia.

El personaje de Marguerite se arma en torno a su “cantar mal”; pero no es la voz lo que orienta sino más bien la mirada. Durante toda la película abundan referencias al respecto: un ojo-instalación en el patio de la casa, una “pintura” que el poeta surrealista le regala a Marguerite<sup>2</sup>, trajes y destellos de luz permanentes, etc. Por eso, su arreglo singular podría estar más del lado de la estrella —brillar ante el marido que brilla por su ausencia—. Ella dice, “no hay nada mejor que los aplausos, excepto la mirada del hombre que amas”. Y agrega —con resonancia a la histeria—, que su vida transcurre “fingiendo que no finge”, para “ser deseable para su marido”, como “una pava que seduce al pavo real picoteando con su pico el ojo”.

Sin embargo, Marguerite advierte: —“la música es lo más importante, lo único que me dejaste (...) es eso, o me vuelvo loca”. Asimismo, reconoce que —“la música no tiene sentido sin un público real”; pero cuando lo tiene no sabe qué hacer. Sólo sostiene su posición de “soprano coloratura” en los trajes y ante un público cómplice. Entonces, esta posición cantante/estrella nos remite a identificaciones más imaginarias; aún más, a “identificaciones construidas como un popurrí” (Miller, 2008), muy bien interpretado en la pintura collage

que le hace el poeta. Finalmente, si Marguerite se hubiera sostenido en su cantar bien ante el logro de la mirada del marido, pensaríamos en un síntoma conversivo. Pero al desvanecerse, ese cantar —ya sea bien o mal—, deja de ser una condición fisiológica o un talento, para adoptar la función de sostener, aunque precariamente, el cuerpo a algún significante que lo amarre. Por eso, nos orientamos a pensar que Marguerite con sus escenas intenta “hacerse un cuerpo”, frente a ese Otro que le niega la mirada, o la mira para burlarse o avergonzarse —Otro del goce y no del deseo—.

En la última enseñanza, Lacan propone un paradigma donde la polaridad psicosis/neurosis se mantiene pero en cierta continuidad, reconociendo que “todo el mundo delira a su modo”, y que lo que orienta la cura tendrá más que ver con los modos de anudamiento de Real – Simbólico – Imaginario. En esa dirección, Miller explica que hay casos que parecen neurosis, “pero puede haber ahí una intensidad de la identificación (...) que indica otra dirección. Es una clínica de la tonalidad” (Miller, 2008); una cuestión de grados. De allí que las afirmaciones y “caídas” de Marguerite, nos permiten pensar a veces en un síntoma histérico, y otras en signos sutiles de la psicosis; sobre todo cuando dan cuenta de una posición fija, un S1 sólo, que ordena pero sin flexibilidad, sin abarcar otras posibilidades y/o modalidades.

## LA LO-CURA DE CADA UNO

Si en Psicoanálisis consideramos a la verdad en su estructura de ficción y como hermana de goce; ¿qué hay de real en ese engaño de Marguerite? Por un lado, la importancia de la invención singular que cada sujeto ha podido hacer, y que si tambalea toca la juntura más íntima del sentimiento de vida (Miller, 2008). Sostener su posición le da a Marguerite un “propósito”, organiza su rutina y sus lazos; y con ella, a todos los que la rodean. Por otro, que nos muestra cómo un delirio puede manejar a todos, pero también cómo el psicótico necesita de muchos otros para sostenerlo.

Finalmente, que enseña sobre un (no) saber-hacer con esa locura. Ni el empuje del periodista y el poeta, no frenado por otros personajes, a exponer a Marguerite

a un encuentro brutal con su voz; un hacer consistir su delirio sin cálculo. Ni el saber médico, que insiste en "la realidad" como algo unívoco e indispensable para garantizar la salud mental. Sino, aún, el Psicoanálisis,

con otra ética y posición: dejarse orientar por, y alojar, la invención singular de un sujeto, pero moviéndose "en el borde entre" sujeto/objeto, goce/otro, verdad/ficción, realidad/delirio.

<sup>1</sup>Este trabajo es fruto de las conversaciones realizadas en el grupo *Todo el mundo es loco* del Programa de Cine, Psicoanálisis y otras miradas perteneciente al CIEC, que integro junto con David González, Milagros Rodríguez, Verónica Ocampo, Facundo Poleri, Gonzalo Zabala, Beatriz Gregoret y José Vidal.

<sup>2</sup>Un collage que incluye su propia cara, alas, una pluma de pavo real (forma de ojo), M (una M sola es su firma), y una clave de sol en un pentagrama que se va transformando en un ojo.



**Escribiendo Cine** (2015). Entrevista a Xavier Giannoli, por Juan Pablo Ruso. Disponible **AQUÍ**.

**Miller, J.A.** (2008). "Efecto Retorno sobre la Psicosis Ordinaria". En *El Caldero de la Escuela*, N° 14, año 2010. Buenos Aires: Grama.

## DOS MADRES, DOS DESTINOS



**OLGA MONTÓN**

Psicoanalista en Madrid

**E**l psicoanálisis nos enseña que la maternidad sobrepasa la biología de la procreación y la gestación, que tras la maternidad se encuentra una mujer. La maternidad es más bien una respuesta subjetiva, una respuesta posible para una mujer, entre otras, en relación con su deseo. Y será una falsa salida si se trata de eludir “La mujer no existe” a modo de suplencia.

Actualmente hay una disyunción entre procreación, sexualidad y gestación. Ser madre exalta una función esencial: la de encarnar al Otro de la demanda, la de transmitir la lengua materna y envolver al niño en el deseo, en el goce. Las ficciones maternas pueden engañar y velar una zona enigmática para la madre, una satisfacción real que puede ser descubierta tras el nacimiento del niño.

El niño no debería colmar a una mujer totalmente, de manera que nos preguntamos

qué lugar ocupará éste para la madre: ¿un ser idealizado? ¿un objeto de su existencia que aparece en lo real? ¿Qué es lo que en el transcurso de una maternidad, puede satisfacer, angustiar o desestabilizar?

Si bien para Freud (1932) la salida esencialmente femenina corresponde a la maternidad, Lacan toma la pregunta que al final de su enseñanza se hace Freud: ¿Qué quiere una mujer? para advertir que el universo femenino no se cierra con la maternidad.

Lacan explica en los '50 cómo una mujer se vuelve madre a partir de la dialéctica fálica, que luego matizará en los '60 con la relación de la madre y el niño tomado como objeto a, objeto de deseo; para finalmente, con las fórmulas de la sexuación, introducir una nueva relación: la madre como mujer tiene un deseo que excede a su hijo, que queda fuera y que constituye el enigma de la feminidad. En las fórmulas de la sexuación indica la imposibilidad de





construir un universal femenino, por lo que "La Mujer" no existe. Ante esto cada mujer deberá encontrar su propia respuesta a cómo ser mujer.

Pensar al otro como una prolongación de sí mismo es "el peor de los extravíos" nos dice Lacan.

Tomaremos en esta ocasión, la posición de las dos mujeres protagonistas de la película *Una segunda oportunidad* (Bier, 2014). Las dos mujeres y madres en condiciones sociales, de elección de pareja y subjetivas muy distintas. Actualmente para las mujeres no se presenta igual la relación con la maternidad ni con los hombres, dado que ha cambiado la significación fálica y el valor libidinal de los hijos. Sin embargo, los elementos estructurales en juego son los mismos.

Tenemos la mujer que elige a su *partenaire* como el hombre que le dará un hijo. Sabemos que Anne (Maria Bonnevie) le dijo a Andreas (Nikolaj Coster-Waldau) cuando se conocieron que "la única cosa que quería era tener un hijo" Alexander, su bebé de 8 meses. Ya desde la primera imagen de Anne, la directora nos deja ver algo de su locura, en esa mirada perdida que parece anticipar la catástrofe.

La desesperación en tantos paseos con el cochecito del bebé a medianoche para sofocar el martirio de su llanto. Sin embargo, sabemos que tener un hijo no es garantía de ser madre. Destacar el valor del niño como sustituto fálico en términos freudianos, puede extraviarnos si pensamos la función colmadora del hijo, pues nos hace olvidar que éste también es el causante de una división entre madre y mujer en el sujeto femenino que accede a la función materna.

Lacan (1956-1957 [1994]) empieza situando la posición del niño con respecto al falo, que califica todavía de objeto en *El Seminario 4*, antes de hacer de él el significante del deseo. Para la protagonista el objeto hijo demandado supone una fractura en su subjetividad, un encuentro con lo real. No hay una definición de madre que la sostenga. Algo se desencadena, se le hace insoportable. Leemos en Lacan (op. cit.), "el objeto sólo encuentra su lugar adecuado si se ordena de acuerdo con la función de la castración". Vemos a Anne hipnotizada por

la relación madre-hijo, concebida bajo una modalidad dual, recíproca, como si madre e hijo estuvieran encerrados en una esfera. Cuanto más colma el hijo a la madre, más la angustia, de acuerdo con la fórmula según la cual lo que angustia es la falta de la falta. La madre angustiada es, de entrada, la que no desea, o desea poco o mal, como mujer. Ante la invocación a la instancia paterna para que resuelva esta situación inesperada en la existencia de Anne le retorna un agujero, un vacío de significante en su estructura. El aislamiento redobla su propia falla psíquica lo que la conduce a maltratar a Alexander. Nadie se da cuenta de lo que está pasando hasta que es demasiado tarde.

Al final descubrimos por la autopsia, que Alexandre murió por lo que llaman "síndrome del bebé sacudido", que además tenía otros hematomas subdurales antiguos que le harían llorar. El síntoma somático del niño encarna la forclusión de la madre.

Porque ser madre no es igual para todas, no hay un protocolo que lo represente y muchas tienen dificultad para realizar esa función. El marido tampoco es suficiente, en este caso no hace su función. Es preciso que el padre "humanice el deseo", es bueno que el deseo esté dividido, para que el objeto no sea único.

Él la ama demasiado y no de la mejor manera. Quiere tapar su falta, cree que la puede completar con un hijo, da igual cuál, como si eso pudiera suplir la falta. Así Andreas ante la pérdida del hijo, responde con una sustitución por otro bebé que roba. Ahí la directora nos muestra cómo ya no hay vuelta atrás para Anne. No reconoce a ese bebé como su objeto y desesperada se suicida. Si bien preserva al hijo de otra, a Sofus, de la muerte. No era su objeto.

Por otro lado, Sanne (May Andersen) y Tristan (Nikolaj Lie Kaas) son una pareja de *yonkis* alienados a las drogas que también tienen un bebé, Sofus, en un entorno cruel y devastado. Un pisito sucio y empobrecido, con un hombre violento, Tristan. La elección de *partenaire* de Sanne que parece dispuesta a aceptar el estrago de su posición de objeto en una relación de la que ni siquiera puede imaginar los límites, y la droga —heroína— sosteniendo la relación con este hombre que la somete y la maltrata.

Los servicios sociales encuentran a Sofus bien alimentado, aunque nos lo muestren sucio, y no le quitan la custodia. Intenta proteger al hijo pero no puede. Entonces Andreas cambia a su bebé muerto por el hijo de Sanne. Aquí, al contrario que Anne vemos a una madre *yonki* dividida, que afirma: "no soy buena madre, no debería haber sido madre". Ella ama a su hijo e insiste en que ese niño muerto no es suyo, que "le han dado el cambiazó". Tanto insiste que la creen loca y la ingresan. Pero ¿quién es el loco? La vemos despertar del letargo en relación al *partenaire* cuando le dicen que su hijo ha desaparecido. Se revuelve y la tienen que medicar como si delirara. Ella sostiene todo el rato que su hijo Sofus está vivo. Más tarde, cuando aparece

Sofus, vemos que Sanne despierta a la vida. Cuando se lo devuelven ella vuelve a la vida y se separa de la droga y de su *partenaire*. El objeto-hijo aquí se encuentra en un lugar distinto, ya no es el objeto deshecho. Vemos entonces cómo ella eligió por la maternidad.

Y nos preguntamos si será un hijo como significante del deseo, un hijo que no saturara la falta en que se sostiene su deseo, un hijo que no lo sea todo para ella. Es decir, que sólo se es suficientemente buena como madre si no se es demasiado, a condición de que los cuidados que da al hijo no la aparten de desear como mujer. Es decir, que quede preservado el no-todo del deseo femenino.



**Freud, S.** (1932) "Conferencia 33: La feminidad" en *Nuevas Conferencias de Psicoanálisis*. Tomo XXII. Bs. As.: Amorrortu.

**Lacan, J.** (1938) *Los complejos familiares*. Buenos Aires: Argonauta.

**Lacan, J.** (1956-1957[1994]) "La Relación de Objeto" en *El Seminario de Jacques Lacan*. Libro 4. Barcelona: Paidós.

**Lacan, J.** (1958[1998]) "La significación del falo" en *Escritos 2*. Madrid: Siglo XXI editores.

**Miller, J.A.** (1996) El niño, entre la mujer y la madre. En *Revista Virtualia* nº 13. Julio 2005. Disponible **AQUÍ**.



## GUÍA DE PERPLEJOS UN COMENTARIO A EL CUARTO AZUL



RAFAEL CASAJÚS

Psicólogo en Córdoba

**F**

ue otro cordobés, en este caso ni de estos tiempos ni argentino quien escribió la mencionada guía, aunque sí con cierto sesgo analítico.

Lacan (1953-1954) lo cita en el capítulo 19 del *Seminario 1* para enseñarnos que al ser hablante le hace falta guiarse con los cortes, las discordancias, las interrupciones y las incomprensiones en lo que dice, es decir con el inconsciente.

¿Estamos diciendo acaso que Freud y Lacan enseñan, primero que el ser hablante está desorientado y segundo que para reconducirse le haría falta guiarse con esas cosas tan poco claras que vienen del retorno de lo reprimido? Efectivamente.

Sin embargo eso que se dice ahí tiene una particularidad y es que en la medida que el inconsciente está reprimido, es aquello que no se podría decir y sin embargo se dice, como es el caso del lapsus. En palabras de Lacan (1958-

1959): la forma que adopta toda formación del inconsciente es *yo no digo que...*

Nuestro personaje de *El cuarto azul*, Julien (Amalric), no dice nada de nada, ni siquiera disruptivamente, está tomado en la perplejidad, en un sonambulismo casi absoluto y así conducido —por el Otro— como un ente al patíbulo. No me hace falta indicarle al distinguido y avisado lector de esta escueta nota que si no al patíbulo, — ¡aunque también ocurre! — hoy es la realidad de muchos: dejarse conducir hipnóticamente por Otro que la mayoría de las veces está oculto, *esta dictadura sin dictador*, el capitalismo anónimo (Forrester, 2006).

Pido disculpas por el atrevimiento: ¿estoy sugiriendo que cualquier ser hablante, tal y como le ocurre a nuestro Julien, quién más quién menos, es un ser tomado en el sonambulismo y hasta en la perplejidad? Nuevamente sí. Cada quien, a su modo y en

su propia y justa medida, es un sonámbulo. Cito: "¿no podemos acaso decir que se podría responder a esta realidad sin dejar de dormir?" (Lacan, 1964 [1987], p. 66). O dicho de otro modo: si soñamos mal, pesadillezcamente y nos despertamos justo antes del momento en que nuestra verdad esté a punto de revelarse, ¿a cuento de qué despertaríamos si no es para seguir durmiendo, desconociendo? Es lo que se llama principio del placer, aquello que nos asegura un mínimo de sonambulismo: un equilibrio homeostático traducible como el apartamiento de eso disruptivo que hace a la angustiante verdad que implica la propia castración. Como dice Lacan (1954-1955) en la página 259 del *Seminario 2*: "Más allá de la homeostasis del principio del placer existe una dimensión, una corriente (...) de algo que fue excluido del sujeto o que nunca entró en él, lo reprimido".

Freud ha hecho su diferencia para con el resto de los mortales en beneficio de todos nosotros justamente porque "evita despertar" (Lacan, 1954-1955, p. 237) ahí donde cualquier otro hubiera despertado, en plena pesadilla;

puntualmente cuando Irma abriendo grande su boca "muestra el abismo del órgano femenino del que sale toda vida, como el pozo sin fondo de la boca por lo que todo es engullido" (p. 249) la carne última, lo que no se puede dar a ver. Como él no despertó y siguió durmiendo, como "ha atravesado ese momento de angustia capital" (p. 241) pudo ver y concluir que la propia verdad se dice en los sueños, eso que justamente sólo se puede decir a medias, en un "yo no digo que". De modo tal que su deseo, "su enorme pasión de saber" (p. 242) su ansia desmedida, le permitió seguir adelante y salir de la perplejidad y el sonambulismo que comanda la vida de vigilia. Nosotros a nuestra vez lo intentamos ajustándonos en lo posible a las leyes que se desprenden de su designio. Es un hecho, no siempre lo logramos.

El sentido explícito en la conducción de un análisis implica que el sujeto pueda orientarse con esas interrupciones que son las formaciones del inconsciente haciendo de ellas huellas personales, únicas, que permitan construir su singular *guía de perplejo* en la deriva de la existencia humana.



**Lacan, J.** (1953-1954) "Los escritos técnicos de Freud" en *El seminario de Jacques Lacan*. Libro 1. Buenos Aires: Paidós.

**Lacan, J.** (1954-1955) "El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica" en *El seminario de Jacques Lacan*. Libro 2. Buenos Aires: Paidós.

**Lacan, J.** (1958-1959 [2014]) "El deseo y su interpretación" en *El seminario de Jacques Lacan*. Libro 6. Buenos Aires: Paidós.

**Lacan, J.** (1964 [1987]) "Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis" en *El seminario de Jacques Lacan*. Libro 11. Buenos Aires: Paidós.

**Forrester, V.** (2006) *Una extraña dictadura*. Barcelona: Anagrama.

# ¿EL AMOR GOLPEA A TU PUERTA?



MARÍA SOL SANCHO

CCEPsi Bell Ville, Córdoba

“Viendo tanto dolor e incertidumbre en la vida, ¿cómo conseguimos salir adelante?”

A veces las ilusiones funcionan mejor que la medicina”.

*Conocerás al hombre de tus sueños* (Allen, 2012)

**A**lgunas críticas coinciden en describir a *Conocerás al hombre de tus sueños* (Allen, 2012) como una comedia risueña y amarga donde se cruza el humor con la desesperanza. Lo demuestra el inicio de la película con una voz en *off* relatando una frase de Shakespeare: “La vida tiene mucho ruido, parece mucho pero al final es nada”. Un escenario europeo es elegido otra vez por el director para desplegar una serie de enredos y desenredos de la vida, fracasos, desilusiones, engaños, excesos, encuentros y desencuentros que ilustran la época y lo que no se complementa entre los sexos.

## EL ENCUENTRO

Me interesó el detalle del encuentro contingente entre Helena (Gemma Jones) y Cristal (Pauline Collins) y todo lo que éste posibilitó para la primera. Tras la ruptura de su matrimonio de cuarenta años, Helena, primero un tanto perdida, llega al domicilio de una adivina en quien confiará su desesperación ante aquella ruptura. Parece que nada tiene que perder ya que esta consulta al menos le saldrá más barata que la de un psiquiatra. En la primera entrevista con Cristal, Helena le pregunta: -¿Tengo un futuro esperanzador? Cristal responde: -Te veo con un nuevo amor, veo a un apuesto desconocido que será el hombre de tu vida. Es muy claro cómo Helena con sus preguntas va sugiriendo lo que quiere escuchar como respuesta, ella misma va



dirigiendo la orientación de esos encuentros. Toma de algún modo a la letra las predicciones de Cristal y comienza a organizar su vida en base a estas. Pronto conoce al hombre que tal vez predecían las cartas: -Quizás no sea el hombre soñado, pero es mi hombre soñado, dice Helena.

Este encuentro conmueve las certezas de Helena y a partir de allí vemos un cambio subjetivo en ella. El encuentro con Cristal no tiene que ver sólo con una cuestión de predicciones y sugerencias sino con una posibilidad para Helena de hacer lazo, de salir de un goce autoerótico bajo una ilusión que le permite comenzar una nueva relación. A través de los presagios de Cristal —que le vuelven en espejo a partir de lo que ella misma demanda— Helena va creando su propia ficción sobre el amor y comienza a vislumbrar respuestas a sus preguntas. Se apoya en la teoría de las vidas pasadas para formular algo que le sirve en su presente y que tiene que ver con su propia subjetividad. Su nuevo *partenaire*, juega ese mismo juego. Helena en algún punto se extravía, pero logra esa invención que es su

puerta de entrada a volver a creer en el amor.

### NO HAY RELACIÓN SEXUAL VS. HAY AMOR

Guy Trobas (2009) en *La pareja fundada en el amor argumenta*: "Allí donde el amor, especialmente la pasión amorosa, supone la creencia en una comunicación lograda y exige un encuentro cumplido de los sujetos, lo que encuentra —al estar totalmente sometido al lenguaje—, es que no existe el significante del reconocimiento del Otro. Como lo dijo Lacan en *El Seminario 23*, "...no hay Otro que respondería como partenaire" (p.74).

No hay Otro que respondería como *partenaire* en el sentido de la completud. El amor no golpea a nuestra puerta, no llega sólo y no viene a complementarnos armoniosamente. El amor no funciona de acuerdo a algo preestablecido, nada está escrito de antemano, no hay brújula ni GPS que guíen nuestro destino. Lacan (1972-1973[1981]) dice que no hay significantes que se produzcan como eternos, entonces al inconsciente lo vamos construyendo.

Desde ese lugar, se podría decir que las predicciones de Cristal acerca del "hombre ideal" taponan la no relación, se quedan en la vía del sentido y son un escape al encuentro con lo más insoportable del uno. Pero Helena puede darle otra vuelta a esto. Construye un lazo con este señor viudo, dueño de una

librería, con fuertes creencias esotéricas — como ella— signo de amor que los une. Y pronto deja aparecer el malentendido, comienza a demandarle que elija entre ella y su ex mujer. Él vacila. Pero, tras recibir la aprobación de la esposa de aquel, ya difunta y contactada mediante la invocación de su espíritu, la pareja tiene vía libre para comenzar una relación.

Siguiendo a Miller (2011), amamos a quien posee una respuesta a nuestra pregunta de quiénes somos. Para amar, hay que confesar su falta, y reconocer que se necesita al otro, que le falta. Los enamorados intentarán indefinidamente aprender la lengua del otro en un laberinto de malentendidos cuya salida no existe.

No hay complementariedad. Pero el amor insiste, "...el amor pide amor. Lo pide sin cesar. Lo pide... aun. Aun es el nombre propio de esa falla de donde en el Otro parte la demanda de amor" (Lacan, op. cit., p.12). Existe un malentendido estructural entre los seres hablantes, la relación sexual no existe postula Lacan en *El Seminario 20*, sin embargo el amor empuja al lazo, hace condescender el goce al deseo. "El amor es una invención feliz que nos permite soportar la existencia" (Dessal, 2017).

El amor siempre recubrirá el vacío que Woody Allen describe —al inicio del film— como "la vida es nada". La creencia en el amor, de la forma singular en que funcione para cada quien, es un modo posible de hacer lazo, de salir al otro.



**Dessal, G.** (2017) "El amor es una invención feliz que nos permite soportar la existencia". Red psicoanalítica de atención. La Plata, Buenos Aires, Argentina. Disponible **AQUÍ**.

**Lacan, J.** (1972-1973 [1981]). "Aun" en *El Seminario de Jacques Lacan*. Libro 20. Buenos Aires: Paidós.

**Miller, J. A.** (2011). "Amamos a aquel que responde a nuestra pregunta: ¿Quién soy?". Consecuencias. Revista digital de psicoanálisis, arte y pensamiento. Edición n° 6. Buenos Aires, Argentina. Disponible **AQUÍ**.

# NADIE QUIERE LA NOCHE



**LUCÍA BENCHIMOL**

CID Tierra del Fuego - IOM2

**G**roenlandia 1908. Una mujer americana burguesa, Josephine (Juliet Binoche) frente a una esquimal Allaka (Rinko Kikuchi), quien está embarazada de su marido, realiza una serie de intentos fallidos por transmitirle los conceptos básicos del funcionamiento del mundo privatizable, donde tanto los objetos como las personas tienen dueños. La extrañeza de Josephine al encontrarse ante una situación imposible de simbolizar hace que insista con su enojo y pregunte -¿Sabes lo que es el amor? A lo que aquella mujer embarazada responde: -Come con una persona cuando no está ahí. Duerme con persona cuando no está ahí. Ríe con persona cuando no está ahí. *Aihaggut*

Obstinada con su realidad, única variante posible para entender el mundo, Josephine ve en la esquimal una amante bruta, salvaje, ignorante. Pero estas palabras rasgan la pantalla sobre la que se erige su fantasma. Ya no ve a una amante, sino que su mirada se posa sobre una mujer que puede dar cuenta de las inscripciones que produce el amor.

La imagen especular de Allaka hasta ese momento encarnaba la infidelidad, concepto que sólo ella comprende, en consonancia con aquel mundo que se jacta de entender e intenta enseñarlo. Algo nuevo se introduce al escuchar lo que representa este hombre aún en ausencia. En la fría noche aquella esquimal se encontraba arrebatada de su soledad por la presencia de quien no está ahí. Podríamos preguntarnos de qué estofa está hecha esa presencia. Si recurrimos al sentido común, o inclusive a los orígenes del Psicoanálisis, podemos responder que se trata de recuerdos, marcas en el registro simbólico que vuelven a la conciencia y hacen presente a quien no está ahí. Fundamentado sobre las bases fundantes del *fort da*, juego inaugural del inconsciente, en la articulación presencia ausencia.

Pero nuestra curiosidad puede ir más lejos y tomar el eco del signo que introduce la película, que es un embarazo. Algo se gesta dentro del cuerpo de una mujer, algo que tiene consistencia, materia propia. Lo que nos sumerge en otro relieve a la hora de pensar la



pregunta que nos inició. Para que surja algo del amor, nos dice Lacan (1962-1963[2006]), el objeto tiene que circular, ese objeto que se instituye como resto de los procesos de constitución, deviene a su vez consistencia vivificante que hace que las personas se encuentren, hablen de amor, circulen por la vida. “El amor es siempre recíproco” (Lacan, 1972-1973 [2004]) ya que el amor es un retorno de algo que está puesto en otro, al modo de causa y vuelve sobre uno. Sabemos que el amor dice tanto de uno como de la persona amada, posiblemente algo que esa persona desconoce (Miller, 2011). Ese objeto anida en el cuerpo del amante, dando consistencia al otro, aun cuando no está. Ellas embarazadas del mismo hombre, cada una con su cuerpo extraño anidando en su ser. Signo propio del amor con ese hombre, que nunca vemos en el film.

Algo de este saber se transmitió en las pocas palabras en inglés que pronunció Allaka. Como

efecto Josephine salió eyectada de la rivalidad imaginaria que encarnaba la figura de la otra y de la cual se defendía con su saber supuesto sobre el mundo. Ambas quedaron aliadas a un saber inconsciente, sobre lo que hace presencia en cuanto a ese hombre.

Tal como la esquimal explica —las personas no entienden el mundo solo entienden las personas—. Entendió bien que sólo se puede saber sobre las personas. Las referencias supuestas del mundo, como un saber universal, suelen constituir una excusa perfecta para defendernos de aquellos que pretendan rasgar nuestras pantallas.

Sobre el final de la respuesta, Allaka dice: *Aihaggut*, palabra sobre la que no encontramos traducción, queda suelta, sin sentido, un borde que existe y nombra una nada que une a estas mujeres. Transformación de una contingencia en destino, nos podemos preguntar.



**Lacan, J.** (1972-1973[2004]) “Aun” en El Seminario de Jacques Lacan. Libro 20. Buenos Aires: Paidós.

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

**Miller, J. A.** (2011) “Sobre el Amor”. Entrevista por Hanna Warr. Disponible **AQUÍ**.





## CANTAR A UNA SILLA VACÍA



**EUGENIA DESTEFANIS**

Psicóloga en Córdoba, Argentina

**C**on *Marguerite* (2015), el director del film Xavier Gianoli, nos adentra en la vida de una mujer aristocrática de los años 20 en Francia, quien a pesar de cantar terriblemente mal, dice ser cantante de ópera. Marguerite Dumont (Catherine Frot) se muestra siempre espléndida, vestida con los mejores diseños de la época, invirtiendo su riqueza en comprar y coleccionar piezas artísticas, colaborando en espacios teatrales y musicales, dando conciertos íntimos en su casa. En ocasiones la vemos utilizar diferentes atuendos y actuar con ellos frente a la cámara fotográfica de su mayordomo, para luego exponerlas en su casa o para recrear e inventar noticias en el periódico con ellas.

En diferentes momentos del film, Marguerite nos dice:

*...he dedicado mi vida a la música (...) practico yo sola, voy a la ópera, escucho música. Canto*

*al menos 4 o 5 horas al día...me tomó mucho tiempo encontrar mi voz....*

Hay algo del encuentro con *Marguerite* que nos hace pensar en la locura y sus arreglos singulares. Miller (2008) en *Efecto retorno sobre la psicosis ordinaria* postula: "todo el mundo está loco...todo el mundo delira a su modo" (p.24). En consonancia, en *Sutilezas Analíticas* (2014) afirma:

*Si abandonamos la tipología, si pasamos a la singularidad, vemos en ese nivel que todo el mundo está loco, lo que significa además que lo real miente a todo el mundo, que la verdad es mentirosa para todo el mundo. (Miller, 2014, p.76).*

Con esto no nos quiere decir que todo el mundo sea psicótico, ni que no haya que distinguir entre neurosis y psicosis, sino que nos advierte que el mundo fantasmático de cada quien,

el hecho de producir y dar sentido es en sí delirante. Marguerite nos enseña como vía, una invención singular, ella se las arregla y encuentra un sentido para su vida. Como le dice en una conversación a su marido:

*No entiendes lo que hago o lo que soy. La música es todo lo que me importa. Música es todo lo que me dejaste. Pero estoy dispuesta a cantarle a tu silla vacía otra vez. O me volveré loca ¿entiendes? ¡Loca!*

Hay un saber de ella aquí, sin la música se volvería loca. En el tema del próximo congreso de la AMP *Las psicosis ordinarias y las otras bajo transferencia*, se postula frente a la noción de forclusión generalizada que “si a cada uno su forclusión, a cada uno su solución; o mejor dicho su tratamiento, porque solución no la hay. Lo que hay es la clínica del *sinthome* generalizado” (Aromi - Esqué, 2017, p.2). Se trata de un amplio abanico de modalidades de reparación, de posibles arreglos, invenciones singulares para vérselas con el agujero forclusivo.

Respecto al modo de arreglárselas para Marguerite, el director nos hace ir un poco más allá de la música. Con la frase “cantarle a la silla vacía”, así como también a lo largo de todo el film —ya en la primera escena vemos su casa preparada para un concierto privado y en el jardín a modo decorativo un ojo enorme que rueda— nos muestra el lugar que la mirada tiene para esta mujer. El estilo de vida que lleva, rodeada de la *elite* cultural del momento, con los mejores diseños, la presencia constante de la cámara fotográfica, muestran que pareciera que la cosa pasa por hacerse ver desde la estelaridad, el *glamour*, el lujo. Esta mujer monta escenas y necesita de un espectador. Pero no se trata de cualquier espectador, sino de un espectador cómplice, íntimo, familiar, que sostiene y fomenta la vida que ella se armó. Su marido y su mayordomo son los principales cómplices. Uno la mira desde una cámara fotográfica. El otro,

su marido, es una silla vacía, mirada ausente que siempre se las arregla para no llegar a verla cantar. Es él quien no soporta el ridículo, ella parece no detenerse en preguntarse o registrar qué genera en los otros su cantar, qué le devuelve la mirada del otro. Así, esta invención singular funciona con un espectador cómplice.

Hasta aquí todo parece ir bien, pero hay un encuentro que cambia el rumbo. Dos jóvenes periodistas, transgresores, la empujan a cantar frente a un público verdadero. Lo que hasta entonces funcionaba haciendo un borde, dando un sostén, comienza a tambalear. La vemos dando su primer concierto abierto frente a un amplio y desconocido público. Ante la reacción de risa y murmullo de la gente, y el encuentro con la mirada de su marido que esta vez sí la ve cantar, Marguerite comienza a forzar de tal modo la voz para encontrar la nota, que luego de lograrlo se lastima las cuerdas vocales y termina desmoronada en el piso. Deben internarla. Cuando despierta, comienza a relatar delirios de lo que fue su vida como cantante, hablando de lo talentosa y reconocida que fue su carrera. Ante esto, el médico decide grabarla mientras canta y luego hacerle escuchar dicha grabación para así “ayudarla a volver a la realidad”.

El último encuentro que tenemos con Maguerite: ella en la clínica, frente a su público más íntimo, espléndida, con un ramo de flores y un abanico, montando nuevamente la escena, dispuesta a ser fotografiada por el mayordomo. Dice sonriente: “estamos por escuchar una grabación de mi voz”. Comienza a sonar la música a partir de un altoparlante, el tiempo parece detenerse, vemos cómo ella se va desfigurando, perplejidad y desconcierto es lo que nos muestra hasta que su cuerpo cae rendido. La escena ya no era la misma, esta vez ella quedó siendo espectadora; insoportable encuentro con un signo de lo real que aparece, resuena, hace eco y la empuja al vacío.



**Aromi, A.- Esqué, X.** (2017) Presentación del tema. “Las psicosis ordinarias y las otras, bajo transferencia”. Disponible **AQUÍ**

**Miller, J.** (2008) “Efecto retorno sobre la psicosis ordinaria”. *En Caldero de la Escuela* N° 14. Año 2010. Buenos Aires: Grama ediciones.

**Miller, J.** (2014) *Sutilezas Analíticas*. Buenos Aires: Paidós



## SOY UN CYBORG, PERO ESTÁ BIEN



MARÍA FERNANDA **MANRIQUE**

CID San Luis- IOM2

**E**l Psicoanálisis, desde su perspectiva, llama a ubicar a un sujeto en el lenguaje y la forma en que éste se ha estructurado allí; parte de la idea de que el sujeto es ante todo hablado; puede habitar el lenguaje pero también puede estar fuera del discurso social, como sucede con la protagonista del film, quien tiene serias dificultades para hacer lazo.

En el film *Soy un Cyborg pero está bien* (Park Chan Wook, 2006), la lectura que el discurso médico hace respecto de Young Goon (Im Soo Jung) es "depresión psicótica", acerca de otra paciente del internado diagnóstica "mitomanía", aplicando a ambos diagnósticos el procedimiento estándar de terapia electroconvulsiva. De allí podríamos situar una diferencia fundamental que haría la práctica psicoanalítica en relación al saber: mientras que el discurso médico sostiene la idea de entender cómo y con qué

prácticas abordar a un sujeto, el Psicoanálisis sostiene que es el sujeto quien porta el saber y que el mismo es inconsciente, dirigiendo cada cura en función de las coordenadas del caso por caso. Otro ejemplo del discurso psiquiátrico clásico se observa en el intento de introducir a la paciente en la lógica colectiva induciendo a que se alimente, y cada vez que alguien se suma a este propósito, Young pareciera retraerse desoyendo y comenzando a alucinar.

Lo que la psiquiatría clásica clasificaría como intento de suicidio, el Psicoanálisis leería allí un modo de tratamiento singular sobre el cuerpo, una manera singular de ligarse a éste, de enchufarse al lazo como *Cyborg* en esa construcción delirante. Siguiendo esta idea, se destaca el despliegue de este sistema de comunicación particular de Young a través del objeto dentadura para establecer conversaciones con otros *cyborgs*, esto lleva a

preguntarnos qué valor tendría este elemento ya que es una pieza perteneciente a su abuela, otro sujeto alienado con quien Young quedaba reducida a entablar una comunicación desde su temprana infancia. De allí cobraría importancia la insistencia en devolver este objeto que hace al ser de su abuela y el valor que implicaría en su delirio de ser un ratón privado de sus dientes. En este punto, habría una falla allí donde se establecería un enigma, una insuficiencia en donde la joven no dispondría de lo simbólico para comprender por qué llevan a su abuela, fisura en torno a la pérdida y su elaboración, la ausencia de un significativo que venga allí a operar dando una significación. Los efectos pueden observarse en el retorno desde lo real de este personaje en sus alucinaciones. Esta figura habría operado significativamente, dado que es a quien Young dirige la pregunta acerca del propósito de su existencia en el mundo, presentándosele una incógnita que dejaría lugar a una invención, ya que su abuela no termina de decirle cuál es su misión, permaneciendo de este modo no toda hablada.

El significativo *Cyborg* remite a un ser cuyo cuerpo ha sido asumido en su totalidad o en parte por dispositivos electromecánicos. Tomando en cuenta ese significado, iremos orientándonos hacia el nuevo sentido que este significativo adquiere en la vida de Young, tratando de elucidar qué relación mantendría con su cuerpo, dado que estaría sumida en el armado subjetivo y en la preocupación por el desfallecimiento de esa construcción.

En aquella escena en donde Il Soon (Jung Ji Hoon) la llama "psicópata", es cuando Young puede decir tímidamente "soy un Cyborg", esta nominación intentaría establecer una relación entre sentido y real, agregando a lo real algo que produzca significación. Aún así, esa identidad pareciera sostenerse frágilmente.

Respecto de los fenómenos elementales, aparece la alucinación verbal predominantemente, por lo que Young recibe su propio mensaje, no de manera invertida sino directamente desde lo real, efectuada por esa voz femenina a la manera de altoparlante que dictaminaría sus reglas singulares y la manera de proceder. Al ser un sujeto sin manual ni etiqueta, las alucinaciones se le presentan a la manera de guía procedimental, habiendo allí una inquietud

formulada en torno a que no dispondría de dónde referenciarse. El procedimiento de Il Soon es como de soporte ante ese manual que le falta, creándole un dispositivo en función de las coordenadas que previamente le brinda Young al confesarle que su sistema de recarga de energías tiene limitaciones, dándole lugar así a su intervención. Podríamos agregar que eso hace rodar la vía por la que iría encontrando una forma de hacer con su cuerpo.

"Lacan nos invita a pensar que la esquizofrenia tiene la propiedad de volver enigmático el ser en el cuerpo" (Miller, 1999 [2007], p.3). La esquizofrenia sin literatura, vuelve enigmática la presencia del cuerpo, ciertos órganos cobrarían vida por sí mismos, esto se ilustraría en esos dedos-baterías que se encienden solos, situándose esta experiencia en la dificultad de la joven de poder disponer de su cuerpo, un cuerpo desafectado ante los cortes, sin registro de hambre o de languidez que se evidenciaría en los sucesivos desfallecimientos. Cuerpo que comenzaría a conmoverse ante la maniobra de Il Soon que lo marca de otra manera ya que le habla, la nombra, la besa, la toma y como buen ladrón la engaña, previo a la decisión y disposición de la propia protagonista a dejarse engañar. Es decir que ambos se localizan en sus posiciones subjetivas posibilitando el encuentro.

Young llama a Il Soon en su singularidad proponiéndole extraerle su compasión que es aquello que le impide su misión, él no es invisible para ella en su ser de ladrón y éste, a la manera de un analista, localizaría el objeto máspreciado de cada sujeto extrayéndoselo —la voz de la cantante, el estilo de juego del tenista de mesa, el invento para volar de otra paciente, etc.—; ubicaría a esta joven con su peculiar manera de interpretar su existencia captando su lógica subjetiva, introduciendo un acto cuando se dispone a tomar en consideración lo que ella comienza a decir, en su confesión del temor a estropearse, escuchando y acompañándola en la invención de un propósito no menos delirante; ofreciéndose a su vez como garantía de por vida, aun cuando en el sujeto psicótico lo que encontramos en el desencadenamiento es que no hay Otro del Otro. Así, Il Soon invita a Young a hacer lazo no sin condiciones.

El recurso que tomaría para ligarse de modo singular al cuerpo sería a través de esa prótesis

que es el megatrón, la invención que le aporta su partenaire Il Soon a partir de las pistas que ella primeramente le brinda. De esta manera comenzaría a afectarse el cuerpo, a libidinizarse ante las maniobras que Il Soon le efectúa contorneándolo de otra manera.

Todo ello, sumado a esa contingente entrada al aparato de electroshock que comienza a

asociar con su primera entrada a la vida, le permite comenzar a armar un relato en donde puede situar el inicio de su existencia asociada a los cables que le conectaron en la incubadora para poder vivir; aparato presente desde el inicio de su débil existencia que es la manera en que se presenta durante todo el relato fílmico hasta su decisión de procurarse un sentido nuevo.



**Lacan, J.** (1955-1956 [2013]) "Las Psicosis" en *El Seminario de Jacques Lacan*. Libro 3. Buenos Aires: Paidós.

**Miller, J. A.** (2007) "La invención psicótica" en *Formas contemporáneas de las Psicosis*. Revista Virtualia N°16-.

# READY FOR LOVE: VIOLENCIA Y EXCEPCIÓN EN 'CLOCKWORK ORANGE'



ANTÔNIO TEIXEIRA

Psicoanalista en Brasil

Cuando reflexionamos acerca de la regulación de la violencia por el poder disciplinar del Estado, tal como se dilucida en *La naranja mecánica* (Burgess, 1971), somos llevados a enfatizar ciertos aspectos relativos a la articulación antinómica de esas dos dimensiones. Si, por un lado, pensamos la constitución del derecho como resultante del esfuerzo por reprimir la violencia mediante la creación de un conjunto de reglas destinadas a pacificar las relaciones entre los individuos, por otro lado, ese conjunto de reglas normalmente depende para constituirse de su sumisión a un principio no regulado por el sistema que lo permite. El lobo esta en sincronía con la ley: el factor que reprime la violencia se impone violentamente, en la forma de una función de excepción.

Pero, aunque parezca que tales consideraciones dijeran estrictamente respecto de la esfera del derecho, referido al modo de regulación política

de los agrupamientos humanos, el título elegido por Burgess, así como el desarrollo que su novela hace del tema, nos incita a examinar las consecuencias de su transposición hacia el plano de la consideración científica que la idea de mecanismo evoca. *Clockwork orange* (Kubrick, 1971) nos conduce a tomar cuenta que, a pesar del divorcio aparente entre el discurso de la ciencia, ilusoriamente neutro, y el discurso de la política, superficialmente retórico, un paralelo se alinea entre la constitución violenta del Universo del derecho, por la excepción fundadora de la decisión política, y la constitución arbitraria del Universo de las leyes científicas, por la excepción fundadora de la garantía divina.

Pues, así como el poder constituyente que funda el conjunto de las reglas en el derecho necesita permanecer ajeno al campo que este condiciona, el factor que posibilitó la construcción del universo de las leyes de la ciencia moderna en su inicio se encontraba originalmente excluido de aquel. Si la idea de



la existencia de un Dios verdadero funcionaba como garantía de veracidad para las fórmulas científicas, la ciencia, que en esa idea se apoya, no podría interrogarse por los motivos que animan la voluntad divina. El Dios de la ciencia, así secularizado, se retira del campo que su hipótesis determina, que es el espacio propio del determinismo científico. El científico, a su vez, abandona la cuestión de lo que viene a ser esa "x" científicamente indeterminable, para ocuparse con ahínco de los fenómenos naturales que la hipótesis determinista le autoriza a estudiar. Al dejar al buen Dios de lado, el científico se tornó progresivamente ateo más por una cuestión de pertinencia práctica que por una decisión propiamente ética. Él se tornó ateo por darse cuenta que no conviene quedarse acechando en su laboratorio, la voluntad de Dios por detrás de la regularidad matemática de un experimento. De esto resulta que no cabe más al científico quedarse preguntando por qué, por la razón de ser, o por el principio metafísico subyacente a los fenómenos que examina. Si Thomas Kuhn tiene razón al decir que uno de los síntomas indicativos de la ruina de un paradigma científico es el hecho de que sus representantes frecuentan el departamento de filosofía, es porque, más allá de ateo, el científico moderno no debe ser filósofo, salvo en su jubilación. El científico no debe filosofar, sino conformarse con aplicar mecánicamente las reglas formales que el determinismo de la ciencia matematizada autoriza, sin preguntarse por la legitimidad de su procedimiento. La instancia ética de la decisión no puede ser objeto de una investigación científica, puesto que es imposible formular científicamente ese tipo de cuestiones.

¿Qué justifica, entonces, esa digresión sobre el modo de funcionamiento del discurso de la ciencia para abordar una cuestión concerniente al discurso regulatorio del derecho y de la decisión política? En realidad, si me propongo tratar este tema a través de la lectura de *La naranja mecánica* es porque allí se ilustra de manera ejemplar lo que ocurre cuando adoptamos el modelo de la ciencia como principio de articulación de la política con las reglas del derecho civil. Así como el científico, al dejar de lado la excepción fundante de la ciencia, opera con una percepción del universo concebido como una maquinaria, del mismo modo el jurista, al trasladar esa concepción mecanicista del universo de la ciencia al campo del derecho, en el automatismo de la aplicación mecánica de la regla al caso, termina por abandonar la dimensión política de la decisión que no puede ser tratada científicamente. Lo que está en

cuestión, tanto para Antony Burgess como para S. Kubrick, respecto de ese parasitismo de la ley por la mecánica es: lo que sucede en el modelo moderno de organización social, anclado en la creencia de que los conflictos se resuelven por la aplicación automática de las reglas formuladas en la esfera del derecho civil, suprimiendo la dimensión política de la decisión.

Este punto nos interesa particularmente, habida cuenta de lo que la historia infatigablemente nos recuerda cuando se busca borrar la dimensión de la excepción, reduciendo el poder político a la función de administración mecánica de las reglas. Lo que se ve es el retorno catastrófico, en lo real, de la figura de excepción que se intentó suprimir. No por casualidad Jacques-Alain Miller reafirma, al menos en tres momentos de su seminario sobre Carl Schmitt, que el precio a pagar, cuando lo que se busca es establecer el régimen del *para todos*, es el retorno de una excepción aún más feroz en la forma del líder totalitario (Miller, 2003, p. 256-269). El objetivo por lo tanto era, abordar los efectos relativos al borramiento de la excepción en el régimen burocrático del estado moderno, fue así que me pareció conveniente retomar la lectura de la novela de Antony Burgess.

Si es esto lo que me propongo, es porque me parece que todavía está por hacerse una lectura psicoanalítica mínimamente consecuente de ese mito eminentemente moderno que es *La naranja mecánica*. Salvo honrosas excepciones, no exagero al decir que la mayor parte de los comentaristas se restringen a aplicar sobre la novela, un poco a diestra y siniestra, referencias freudianas la mayoría de las veces banales, concnientes a los instintos del Id (Ello) no refrenados por la cultura. Pero el problema que allí se coloca dice respecto de algo más preciso de lo que supone esa vulgata psicoanalítica. Conciérne a los efectos generados por la moderna supresión política de la excepción fundante que da lugar al sistema representativo del *todos iguales*, cuyo corolario sería la figura, igualmente moderna, del Estado amputado del poder decisorio, reducido al mero ejercicio de la gestión administrativa.

Tenemos efectivamente motivos de sobra para ubicar en *La naranja mecánica* la situación del moderno Estado que no gobierna pero que administra lo que ya está establecido. Se trata de un contexto fácilmente identificable en el discurso universitario, en que la consulta al saber y la aplicación mecánica de reglas consensualmente establecidas viene a soportar,

empíricamente, el ideal de extirpar del horizonte de la política la función decisoria de excepción. Esto se vuelve perfectamente visible en los dichos del personaje de Deltoid (Aubrey Morris), el penoso consejero poscorrecional de Alex (Malcolm McDowell) y representante del juriconsulto burócrata sometido a la dictadura administrativa del sello (“una gran mancha negra —dice él— por cada uno que no recuperamos”), cuando confiesa su impotencia en tratar la cuestión ética de la decisión: “estudiamos el problema hace casi un siglo, pero los estudios no nos están llevando muy lejos. Tú tienes una bella casa aquí, unos buenos padres que te aman, no tienes un cerebro tan ruin. ¿Es algún diablo que entra en ti?”.

*Estudiamos el problema hace quase um século, mas os estudos não estão nos levando muito longe. Você tem uma bela casa aqui, bons pais que te amam, você não tem um cérebro lá tão ruim. É algum diabo que entra em você?* (Burgess, 2004, p. 41).

La representación escénica de ese régimen administrativo, en que prevalece la uniformidad monótona del *todos iguales*, se encuentra también adecuadamente ilustrada en la versión cinematográfica de *La naranja mecánica*, por el conjunto habitacional en que reside Alex: la municipal flat block, 18 A, Linear North. Kubrick irá allí a valerse de arrendamientos que incluyen los horrendos monoblocks de edificios modernos, en el entorno arquitectónico de las viviendas funcionales que más se asemejan a aparatos habitacionales, conteniendo claramente, la necesaria constatación de su degradación: la rama de árbol atravesada en el camino, el ascensor que no funciona con la puerta de metal averiada que no se abre ni se cierra, los corredores inmundos y las paredes adornadas de frescos pintados con grafitis obscenos. Es que el borramiento de la excepción, en ese régimen uniformizante del saber totalitario termina generando simultáneamente, en su monotonía, tanto la revuelta impotente de los grafitis cuanto el automatismo de la indiferencia, del tedio y el descuido.

A decir verdad, no hizo falta esperar a S. Kubrick para señalar en ese deterioro el resultado estético del régimen administrativo moderno. El historiador A. Koyré ya hace mucho tiempo había notado en la fealdad arquitectónica un trazo típico de nuestro maquinismo funcional (Koyré, 1977, p. 342), cosa fácilmente constatable tanto en los horribles barrios industriales que ampara a la clase obrera en la periferia de

las grandes ciudades, como en los horrendos edificios en forma de bloque de los campus universitarios, concebidos para la clase media alta. Pero el escarnio de S. Kubrick por los efectos de degradación estética de ese funcionalismo social lleva a su cámara a mostrar, más allá de la arquitectura de los predios, una fealdad que invade el propio estilo de vida de las familias: la ridícula imagen de la madre con su estúpido cabello teñido, su conversación insulsa con el padre en la cocina adornada con un girasol artificial *kitsch* al lado del traje de segunda categoría, viene a componer la imagen perfecta de una sociedad aburrada, obediente a los preceptos de la administración sin riesgo.

Es estéticamente patente, como bien puede verse, no solamente la absoluta falta de gusto, sino también los efectos de debilidad mental generados por el servilismo bovino a las reglas mecánicas en la comunidad moderna del *todos iguales*. Pero cuando la norma del *para todos* instaure en ese régimen administrativo el reino de la uniformización, lo que irrumpe inevitablemente, es la figura todavía más brutal de un nuevo tipo de excepción. Es lo que vemos surgir en ciega insurrección, en esa civilización desencantada, reducida al automatismo de las reglas, en la figura del joven delincuente, líder de pandillas al mismo tiempo cordial y feroz, protagonizado por el personaje Alex.

Encarnación extrema del rebelde sin causa, en comparación al cual aquel prototipo Jim Stark, encarnado por James Dean, empalidece. Alex, el sin-ley, conforme el propio nombre indica, es el retorno en lo real de la violencia de la decisión que el sistema representativo expurga. Indiferente al conjunto de las reglas engendradas por la sociedad disciplinar, él es quien ratifica y ejecuta el célebre *slogan* del criminal Charlie Manson: “haga lo inesperado, ya que ningún sentido tiene sentido” (“*Do the unexpected. No sense makes sense*”), como si en un mundo desprovisto de excepción, lo inesperado fuese el único lugar en que una decisión pudiese ampararse.

Sin embargo, la pura práctica de la violencia gratuita no agota el proyecto de Alex. Si la fealdad viene a constituir, en asociación con la monotonía y el tedio, el principal signo de la sociedad mecanizada, organizada en función del *para todos* iguales, el retorno feroz de la excepción, encarnada por la figura de Alex, comporta necesariamente una propensión estetizante, ilustrada tanto en la singular belleza física del personaje cuanto en el encanto envolvente de su narrativa repleta de



neologismos. El monstruo Alex es ante todo, un gran seductor. Su violencia comprende un proyecto estético que lo distingue de la humanidad uniformemente producida en las fábricas del Estado utilitarista. Es sobre todo, por fidelidad a ese llamado estético que Alex rechaza valerse de una supuesta utilidad funcional de la violencia que él practica. Si él no se preocupa en realizar crímenes rentables, no es por una cuestión de infantilidad o amateurismo. Dandi contemporáneo de la contra-cultura, Alex, tal como señala Baudelaire, no aspira al dinero como algo esencial (Baudelaire, 2010, p. 62-63). Un crédito ilimitado ya le es suficiente, tal como él mismo lo dice, en respuesta a George: "¿No tienes todas las veshkas que deseas? Si necesitas un auto, sólo hay que cosechar de los árboles. ¿Por qué esa súbita shilarnia para ser un cerdo capitalista" ("*Já não tendes todas as veshkas que desejas? Se precisa de um auto, é só colher das árvores. Por que essa súbita shilarnia para ser um porco capitalista?*") (Burgess, idem, p. 54).

Diferente, por lo tanto, de la estética *hippie* que la precede, ilustrada, por ejemplo, en la pieza musical *Hair* lanzada en Broadway en 1967, donde asistimos a una reacción pacifista asentada en el rechazo de los valores de conquista que justificaban la guerra desatada en Vietnam, la estética punk de *La naranja mecánica* se opone a la pacificación mecánica de la sociedad disciplinaria, exponiendo la violencia que ese poder reprime. Patrick Pessoa tiene razón al decir que el personaje de Alex tiene consciencia del parentesco entre la ultraviolencia y el arte de vanguardia, cuya ligazón orgánica con el romanticismo alemán se encuentra representada por la adoración a Beethoven. En ruptura radical con el pacifismo mecánico de la sociedad industrial, el arte de vanguardia retoma la reacción estética del romanticismo para hacerse valer ya no como cosa a ser contemplada, según ocurre en el caso del arte en su concepción burguesa, sino para trastornar violentamente a quien lo presencia (Pessoa, 2010, p. 48).

Resulta evidente, a lo largo de la narrativa de Alex que todo acto de violencia está asociado a un juicio estético que exige de inmediato una transformación. Antes de golpear brutalmente al viejo mendigo borracho, Alex deplora las horribles canciones que él entona. Antes de enfrentarse a la pandilla de Billyboy (Richard Connaught), Alex reprobará el terrible mal gusto del "*gordo y hediondo Billybode, Billyboy en ponzoña*" ("*gordo y fedorento Billybode, Billyboy em peçonha*"). Es por eso, escribe

Patrick Pessoa, que Kubrick exhibe la violación como Alex la ve: un cliché vulgar que asocia la violencia sexual al emblema nazi, en un *ballet* bizarro, carente de sentido estético, al cual se opone la escena de pelea coreografiada que muestra la superioridad de Alex y sus drugos (idem, p. 46). Desde la perspectiva esteticista de Alex, "el único horror de una escena es que sea mal escenificada, como lo demuestra en la excelente parodia de *Singing in the rain* (Donen- Kelly, 1952). Alex no solamente lleva al pie de la letra lo que es estar "*ready for love*", burlándose de la visión pueril del amor burgués representada por Gene Kelly, como también introduce un otro elemento central para el arte de vanguardia: el énfasis en la materialidad del cuerpo, en tanto superficie capaz de afectar y ser afectada, en detrimento de la abstracción intelectual del espíritu, cómodamente instalado en la distancia de la contemplación (idem, p. 47).

De allí se explica, entre otras cosas, su rudo desprecio por el trabajo intelectual del escritor y su estante repleto de libros. El verdadero arte necesita afectar, causar perturbación. A la vez, al atacar a Catlady (Miriam Karlin) en su casa repleta de piezas de vanguardia, Alex se rebela contra la matrona que se apropia de la insurrección del arte contemporáneo para convertirlo en objetos inertes de adorno. Así muere ella, concluye Pessoa, en la paradójica situación de la burguesa amante del arte contemporáneo que teme no sólo por la obra-propiedad que será destruida, sino también por la propiedad-obra que la destruirá. (idem, p. 48).

Así como el arte está atravesado por la materialidad del cuerpo, el lenguaje, *La naranja mecánica*, no podría quedar inmune a la materialidad sonora de las onomatopeyas, de los neologismos y de las inflexiones. El lugar en que la teoría del Derecho, en su articulación con el discurso de la ciencia, propone un lenguaje codificado que no da margen a equívocos y a efectos de sentido por asonancias, forma parte del proyecto estético del personaje Alex, que al espectador lector se dirige en primera persona, introducirlo en el universo de una narrativa al mismo tiempo bella y perturbadora. Su efecto de extrañeza se da por la experiencia de aprehensión puramente sensible del significado de vocablos cuyo código no conocemos de antemano.

No es casual, entonces, que posterior a su prisión, el tratamiento disciplinar revele a nivel del lenguaje la violencia de la sumisión de la lengua a su codificación: Alex pasa a ser el número

655321. Queda igualmente evidente, más allá de la arquitectura expresamente panóptica del presidio que observamos en plano aéreo, que el control disciplinar ilustrado por el tratamiento *Ludovico*, consiste en domesticar el significante en el plano representativo del significado que el discurso conductista autoriza. En el lugar en que Alex se servía del *nadsat*, el interesante argot neológico compuesto de onomatopeyas, vocablos rusos y rumanos, mezclados con el *cockney* inglés, se le impone violentamente en el cuerpo por la vía del tratamiento comportamental, el lenguaje codificado y unívoco. Depurado de los equívocos de la enunciación, el lenguaje se restablece en su función representativa, transformando literalmente a su portador en una naranja mecánica, o sea, en un mecanismo mental de evoluciones previsibles. "Cuando estamos sanos, le explica la bondadosa psicóloga behaviorista, reaccionamos a lo abominable con miedo y náuseas. Tu estado se ha vuelto saludable y mañana estará más saludable aún" ("*Quando somos saudáveis, explica-lhe a bondosa psicóloga behaviorista, reagimos ao abominável com medo e náusea. Você está se tornando saudável e amanhã estará mais saudável ainda.*") Es así que los miembros del equipo que le aplican el tratamiento *Ludovico*, vestidos de blanco, lo reciben con la máxima

indiferencia profesional posible. En lugar de observar las contorsiones de Alex, en la terrible experiencia de su condicionamiento, ellos consideran solamente los instrumentos que la registran.

Pero la historia, como todos los que vieron ese extraordinario film bien saben, no termina apenas allí. Ahora, normalizado su comportamiento, privado de deseo e iniciativa, Alex se encontrará, más allá de las víctimas que reencuentra en el camino, con aquello que W. Benjamin nombró aparición espectral de la policía (Benjamin, 1916/1988, p. 133), en las figuras reformadas de George (James Marcus) y de Dim (Warren Clarke). La violencia que el estado administrativo reprime, al hacer creer que todas las preguntas deban ser reguladas mediante la aplicación mecánica de las reglas jurídicas, retorna policialmente en el espacio necesariamente equívoco de la interpretación de sus reglas, así como en respuesta a los factores contingentes, pero no por eso menos determinante, que impiden que esas reglas sean aplicadas. La policía retorna allí bajo la forma de la violencia que no se justifica, bajo el argumento que de su función injustificable paradójicamente depende tanto la instauración como el sustento mecánico del lugar de la prueba.

**Traducción:** Josefina Elías



**Baudelaire, C.** (2010) *O pintor da vida moderna*. Belo Horizonte : Autêntica.

**Benjamin, W.** (1988) *Walter Benjamin Angelus Novus*. Frankfurt: Surkamp.

**Burgess, A.** (2004) *Laranja mecânica*. São Paulo: Aleph.

**Koyré, A.** (1977) "Du monde de l'à peu près à l'univers de la précision". In: *Études d'histoire de la pensée philosophique*. Paris: Gallimard.

**Miller, J.-A.** (2003) "Sur Carl Schmitt". In: *Le neveu de Lacan*. Paris: Verdier.

**Pessoa, P.** (2010) "Tão bizarro quanto uma laranja mecânica". In: *Artefilosofia*, n. 8. Ouro Preto: UFOP, abril, 2010.

**Schmitt, C.** (2006) *Teologia política*. Belo Horizonte: Del Rey.



## LAS PARADOJAS DEL GOCE O UN REY DE ESCOCIA EN ÁFRICA



PÍA LIBERATI

Departamento de Psicoanálisis y Política

**L**a enseñanza de Lacan está atravesada por diferentes paradojas, podríamos decir que eso configura su estilo. Lo más conveniente de esta perspectiva, la que ofrecen las paradojas, es que permiten captar la práctica misma, lo que los pacientes dicen de lo que los aqueja, sus sufrimientos, sus lazos con los otros, incluso la posición misma del psicoanalista.

Por supuesto que es Miller quien nos señala esta perspectiva en sus cursos, nos llama la atención sobre ella, nos hace pensar de este modo paradójico, para desbrozar el recorrido de Lacan.

Me gustaría trabajar en esta oportunidad dos paradojas lacanianas en relación al goce:

la *extimidad* y la disparidad. Voy a intentar también ubicarlas en algunos detalles, que confieso, me tomaron por sorpresa al ver la película británica *El último rey de Escocia* (Macdonald, 2006). Es un film que no ha tenido buenas críticas, lo único que parece destacarse es la actuación de Forest Whitaker, a quien su participación en éste, le valió un Oscar. Sin embargo, puede permitirnos esclarecer el modo paradójico en que se presenta el goce en cada ser hablante, sólo a partir de esos “divinos detalles”, tal como decimos con Miller (2010). Tomo las precisas palabras de Jorge Assef (2016), para referirme a esto que intento transmitir: “La sorpresa fue un detalle, un detalle que no se desarrolla en el relato, que queda oculto en el ritmo del film, y que es destacable porque funciona como una tendencia heteróclita en la

corriente de sentido que construye la película” (Assef, 2016, p.17)

El vocablo *extimidad*, no existe en el diccionario, es una invención de Lacan, que aparece solo dos veces en sus seminarios. Miller (2010) define este neologismo diciendo “Lo *éxtimo* es lo que está más próximo, lo más interior, sin dejar de ser exterior” (p.13). Tal como se puede advertir en esta frase, se trata de una formulación paradójica. *Éxtimo* es el Otro del significante, porque la lengua de cada uno en la que expresa su intimidad, es la del Otro. Pero también hay otro *éxtimo* que es el objeto a. La paradoja reside en que el Otro disimétrico respecto del sujeto, contiene en él a este objeto a.

En el último número de la *Revista Mediodicho* Nº 43, se publica un texto de Miller (2017) que se titula *Lo Dispar*. Allí, presenta su hipótesis de que si sostenemos con Lacan que el goce jamás es como haría falta, es precisamente porque el goce es siempre dispar. “¿Qué es una disparidad? Es sin duda una oposición, pero donde ingresa lo desigual, una asimetría. [...] Decimos simplemente que la disparidad nombra la asimetría en la oposición” (p.16) Si bien este no es un neologismo de Lacan, como en el caso de *extimidad*, es utilizado por él en diferentes momentos de su enseñanza y podríamos decir también que designa su gusto por lo que no hace armonía, por la disonancia, por lo heterogéneo, por lo descabado, por la no relación. La paradoja está en el hecho de que el goce no puede ser cernido en un discurso sino al dar su lugar a lo dispar, esto hace que sea justamente ese rasgo de ser dispar, que es inherente al goce, lo que, sin embargo, no encaje nunca del todo. Es lo dispar lo que estropea el goce que sería el bueno, el correcto.

*El último rey de Escocia* comienza cuando Nicholas Garrigan (James McAvoy) un médico escocés recién titulado se propone —llevado por la desesperación de salir de su aplastante entorno familiar— viajar a cualquier lugar del mundo donde el azar lo lleve y practicar allí su profesión. Es así que llega a Uganda —África—, colonia inglesa recientemente independizada; y por la misma fortuna que llegó allí, conocerá al dictador Idi Amin (Forest Whitaker) al poco de llegar éste al poder, tras un golpe de estado. Impresionado por la descarada actitud del doctor Garrigan en un momento de crisis, el

recientemente autonombado presidente de Uganda, Amin, lo elige como médico personal y como su confidente más íntimo.

El relato de la película se asienta sobre el modo en que el imperialismo occidental se impone sobre los pueblos más vulnerables —en su fachada de “humanismo contemporáneo” (Miller, 2010, p.46) — ya que está basada en parte, en hechos históricos. Al parecer, este dictador solía nombrarse con títulos de la nobleza, y en varias ocasiones se autoproclamó Rey de Escocia. En cambio, y a contracorriente de este sentido que construye el film, la relación entre el médico y el dictador se configura más bien respecto a cierta fascinación del joven frente al imperio feroz del goce desbordado del amo absoluto, que encarna Amin. Rápidamente el doctor Garrigan, abandona su abnegada práctica de médico rural, para irse a la capital y gozar allí de los privilegios, lujos y riquezas que en el entorno del dictador se viven cotidianamente.

La historia toma un giro decisivo, luego de que el protagonista delata a un colaborador muy cercano al presidente Amin, su Ministro de Salud, sospechando, sin ninguna prueba en realidad, de un complot hacia el gobierno, y esto reviste consecuencias irreversibles. En el instante en el que el joven médico se descubre agitado por un goce sádico, el suyo, desconocido para él hasta ese momento, enuncia: “Esto no soy yo... debo volver a casa”.

Esa frase que recorto del film, consueña de un modo impactante con lo que Miller (2010) refiere en el curso citado, con el término de Lacan *extimidad*, se apunta exactamente a esto: “en lo de uno, no se está en casa” (p.25) podemos agregar también que se capta allí mismo la disparidad del goce, la no relación entre la identidad y el goce. No hay ninguna complementariedad, ninguna paridad, entre el adentro y el afuera, porque hay precisamente un afuera en el interior, absolutamente dispar. A la pregunta de Lacan “¿Cuál es pues ese otro con el cual estoy más ligado que conmigo mismo, puesto que en el seno más asentido de mi identidad conmigo mismo es él quien me agita?” (Lacan, 1957 [1988] p.504) creo que la frase que recorto del protagonista le da en la tecla, al situar que lo que concierne a la *extimidad* no es el poder de una autoridad

exterior que oprime al sujeto, sino más bien designa ese hiato en el seno de la identidad consigo mismo.

¿Qué podría ser más dispar y *éxtimo* que un

rey de Escocia en África? el título mismo de la película —que consuena tanto con la posición del médico como con la del dictador— designa la paradoja que encierra siempre el goce para cada uno.



**Assef, J.** (2016) "Una teoría mecanicista del empuje a la felicidad" en *Revista PSIne* N°2. Disponible **AQUÍ**.

**Lacan, J.** (1959-1960 [1995]) "La ética del psicoanálisis" en *El Seminario de Jacques Lacan*. Libro 7. Buenos Aires: Paidós.

**Lacan, J.** (1968-1969 [2008]) "De un Otro al otro" en *El Seminario de Jacques Lacan*. Libro 16. Buenos Aires: Paidós.

**Lacan, J.** (1957 [1988]) "La instancia de la letra" en *Escritos* 1. Buenos Aires: Paidós.

**Miller, J.-A.** (2010) *Extimidad*. Buenos Aires: Paidós.

**Miller, J.-A.** (2010) *Los divinos detalles* Buenos Aires: Paidós.

**Miller, J.-A.** (2017) "Lo Dispar" en *Revista Mediodicho* N°43.

# MOMMY



**RAQUEL NARBONA**

Psicoanalista en Córdoba  
Departamento de investigación de psicoanálisis con niños

**E**legí esta película ya que permite situarnos en la época actual e interpretarla desde la propuesta *Locura y singularidad* teniendo como horizonte el próximo Congreso de la AMP Las Psicosis ordinaria y las otras. Bajo transferencia.

Esta película *Mommy* (Dolan, 2014) le permite a su joven director canadiense Xavier Dolan obtener el premio del Jurado en el festival de Cannes del año 2014.

La crítica extranjera considera a Dolan como “un niño prodigio” “un genio impertinente” ya que con sus 25 años en ese momento, llevaba realizada cinco películas y diversos galardones recibidos.

Su carácter insolente y arrogancia provocadora se dejan traslucir en el film, al mismo tiempo y una vez más, que su director pondrá en

escena la conflictiva relación madre –hijo y sus consecuencias nefastas que se ponen de manifiesto en la subjetividad. Una película que se juega toda ella entre la ficción y la propia realidad vivida por su director en cuanto al tema que aborda.

Una película intensa, cruda en sus relatos y al mismo tiempo emotiva ya que en sus casi dos horas y media de duración de ningún modo es tediosa. Resulta todo lo contrario al permitirnos extraer de ella una enseñanza.

La considero una película actual en su planteo en la cual hay varias perspectivas a considerar desde el Psicoanálisis y la interpretación que desprende de ella.

El film comienza con un epígrafe que dice que, en una Canadá ficticia, se aprueba una ley –en realidad Ley 145-2014– que permite a los padres incapaces de controlar a sus hijos problemáticos –niños y adolescentes–



internarlos en un centro especial.

Steve (Antoine-Olivier Pilon), es un joven de 15 años que padece trastorno de déficit de atención con hiperactividad (ADHD) que acaba de ser expulsado del reformatorio donde estaba internado por causar, junto a otros, graves quemaduras en otro compañero.

Esto me remite de entrada y me hizo pensar en una concepción clínica comportamentalista y cognitiva procedente, a partir de la década del 70, precisamente de Quebec-Canadá.

Se introdujo desde entonces un verdadero movimiento ideológico primero a nivel de una política sanitaria local, cuya influencia se expandió a Francia y luego a nivel mundial para llegar a nuestros días.

Cada vez nuevas leyes que intentan controlar y regular todo lo referido a la salud mental de las personas, que habilitaría a docentes y otros agentes sociales para detectar al individuo peligroso desde el colegio.

El padecimiento de la infancia y la adolescencia "bajo control", al mejor estilo de un "delirio higienista", que responde a una política sanitaria autoritaria, burocrática y evaluadora en un *para todos iguales* donde prima lo universal.

Esto, en sí mismo y/o en la pretensión de llevarlo adelante, conlleva una locura de la que como analistas debemos estar advertidos para poder arreglárnoslas con esta época llamada por Miller (2005) de *El Otro que no Existe*.

Volviendo al film, impacta casi en su final ver a Steve con chaleco de fuerza, medicado, en presencia de un Otro que controla su cuerpo y sus palabras en cuanto a lo que él debe decir.

Sí, en una Canadá ficticia aunque no tan alejada de la realidad de hoy. El avance de las TCC como propuesta terapéutica incluye en su seno, la evaluación, la cifra, la normalidad como ideal, y un cientificismo absurdo. Prácticas que son reticentes a la palabra, y a tener en cuenta la subjetividad en lo que ésta presenta de singular.

Otra cuestión que nos transmite *Mommy* es la relación entre Diane (Anne Dorval) y su hijo

Steve, teñida de palabras groseras, injuriosas y provocadoras. Un vínculo tomado en la relación dual e imaginaria que desata escenas de violencia extrema, como a su vez otras llenas de erotismo, francamente incestuosas y obscenas.

Una relación especular establecida entre esa madre y su hijo, en un lazo igualitario, entre semejantes, que conduce a ambos a una pulseada mortífera en la que se enfrascan en lo cotidiano. Dan cuenta así del exceso, el desborde, sin una regulación posible ante un real sin ley al encontrarnos con un agujero en lo Simbólico.

Es cierto, como expresa Diane en relación a su hijo, "que a veces quererlos no es suficiente", y/o hacer todo como madre tampoco sirve ya que es preciso considerar a la mujer que hay en ella y su articulación y/o división respecto a la sexualidad femenina.

Lacan nos ha enseñado que no se trata de poner en valor de ninguna manera una relación idílica entre la madre y su hijo, por el contrario esta relación está teñida por el goce, oscuro deseo que muchas veces como la clínica lo muestra, conduce a lo peor. El film enseña y nos habla del lazo estragante establecido entre ambos.

En Radiofonía (1970 [2012]) y Televisión (1973 [2012]) Lacan nos indicaba que en "el desvarío de nuestro goce, solo existe el Otro para situarlo", a lo que podemos agregar que en su alteridad permite regular y situar un límite necesario cuando la locura de ese lazo maternal invade, y la agresión, como manifestación de la pulsión de muerte, se desata sin encontrar freno.

De cierta manera y como lo indica Miller esto equivale a decir que la locura es el mundo primario entre una madre y su hijo. Es un mundo de locura, en el cual agregó se introducirá o no lo Simbólico.

En la película podemos apreciar que a partir de la intervención de Kyla (Suzanne Clément), la vecina del frente de la casa de Diane, que esta locura familiar se calma y se ordena un poco, permitiendo una convivencia, al menos por un tiempo, más pacífica.

Interpreto que esto se debe, cuando por

primera vez es convocado el significante paterno, siendo Kyla con su semblante de autoridad y saber, afines al Nombre del Padre, la que se encargara del estudio y tareas escolares de Steve, de este modo Kyla oficiara de ese lugar tercero para Steve.

En cuanto a este joven adolescente a esta altura de mi comentario, puedo decir que se trata de un caso de psicosis que se desencadena con el intento de suicidio, luego de haber pasado por un momento de perplejidad.

El mundo de Steve, su mundo propio, que no es el de todos, ni es generalizable, se deshace, cae en ruinas y vocifera a los gritos su lugar de objeto de desecho, es la mierda. Un modo de gozar singular que es violento, cruel, hostil y destructivo poniendo en juego cada vez

la pulsión de muerte. Goce del Uno en otros términos.

Otra cuestión que me interesa resaltar en este joven dentro de su singularidad, es el uso de su patineta, como expresión de libertad, o el mismo final de la película, escapando del encierro, de la cárcel del goce que representa ese reformatorio.

Por último y para finalizar este comentario si decimos con Lacan, retomado por Miller que "todo el mundo es loco, es decir, delirante" es apuntar a que ya no estamos ordenados y regulados por el Nombre del Padre. *Mommy* ha dado cuenta de ello del principio al final.

Seguramente han quedado cosas en el tintero.



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

**Lacan, J.** (1973 [2012]) "Televisión" en *Otros Escritos*. Buenos Aires: Paidós.

**Miller, J-A.; Laurent, E.** (2005) *El Otro que no Existe y sus Comités de Ética*. Buenos Aires: Paidós.





## MUCHAS PREGUNTAS, UNA ORIENTACIÓN.



**LUCIANA ROLANDO**

Psicoanalista en Córdoba  
Departamento de estudios psicoanálisis y cuerpo

**J** -A Miller (2015) en su curso *Todo el Mundo es Loco* nos involucra una vez más, directamente en la ultimísima enseñanza de Lacan y en la ultimísima práctica.

Todo el mundo es loco, es decir, ante el real que cada quien confronta, el sujeto se defiende como le es posible. Arma su defensa de acuerdo a las posibilidades según su propia historia. Escribe su propia novela, su delirio.

Escuchamos sujetos que sufren de síntomas que son comunes en el discurso social, de fácil y rápido diagnóstico; algunos de ellos: depresión, trastorno bipolar, anorexia, *bullying*, hiperactividad, entre muchos otros. Síntomas o modos de nombrarlos que se sostienen en el colectivo social podríamos decir, muchas veces funcionan como herramientas con las cuales se puede contar, pero muchas veces no son suficientes para que el sujeto viva dignamente. Sin embargo detrás de ese delirio, de esa novela que cada uno se construye se esconde lo que verdaderamente orienta al sujeto en su vida, su brújula, su singularidad, lo más propio que pueda tener, lo más íntimo, y tal vez lo que también se puede volver lo más evidente

cuando ingresa, si así lo decide, en el discurso analítico.

Desde esta perspectiva hace 20 años aproximadamente Miller nos propone un nuevo carril a recorrer. Nos dice que debemos investigar sobre los casos raros. Casos donde su modo singular de anudamiento no permitía fácilmente enmarcarlo dentro de un diagnóstico ya sea psicosis o neurosis. En el marco del dispositivo de control y escuchando a colegas y su clínica, concluye que las herramientas no eran suficientes, algo comenzaba a tomar otro rumbo. Ya no se escuchaba la clara separación estructural.

J-A Miller (1987-1988 [2011]) había introducido su pregunta al respecto con sus 13 clases sobre *El hombre de los Lobos* a finales de 1987. En dicho texto al finalizar la primer clase y luego de ubicar la posición de Freud y de Lacan respecto al diagnóstico del caso, Miller nos dice "El hombre de los lobos no es un neurótico como los demás" (p. 22)

Diez años después en 1996 y 1997 se llevan a cabo en Francia dos conversaciones clínicas publicadas bajo el título *Los Inclasificables de la*

*Clínica Psicoanalítica* y luego en 1999 completa el ternario, La conversación de Antibes, que se publicó bajo el título *Psicosis Ordinarias*.

Y nuevamente tuvieron que pasar otros 10 años hasta su conferencia pronunciada en julio de 2008, *Efecto retorno sobre la Psicosis Ordinaria* donde nos pone al trabajo de otra manera. Parece el cuarto elemento luego del ternario anterior, necesario para producir un anudamiento en la transmisión. Un punto conclusivo en esta serie de conversaciones.

Respecto a esta última digo que nos pone al trabajo de otra manera porque si bien Miller siempre nos orienta bajo el anudamiento episteme, clínica y política, considero que en este texto despojado de la clínica pura, la cual ya había sido trabajada y estudiada anteriormente, nos pone ahora frente a lo que para el analista puede ser un obstáculo, que los nombró como los propios enredos con los propios conceptos.

Más allá de dar cuenta de ciertos datos orientadores, claros y precisos para realizar un diagnóstico de psicosis ordinaria, nos enfrenta al propio interrogante, a lo que a cada uno de nosotros nos provoca la pregunta ¿cómo diagnosticar una psicosis ordinaria? Nos apropiamos de dicho concepto y nos ocupamos de constatar datos en nuestra propia clínica, nos hace responsables de la posición de los analistas ante los casos que rápidamente los nombramos raros y los incluimos bajo el nombre de psicosis ordinaria, advirtiéndonos de que en realidad de lo que se trata es de ubicar la singularidad por la cual los nombramos de esa manera y poder decir, argumentar de qué psicosis se trata.

No nos exime para nada de hacer un diagnóstico estructural sino más bien nos introduce en una nueva clínica — ¿nueva?— la “clínica de la tonalidad”. Nos separa de la fascinación por inscribir los casos que son difíciles de diagnosticar bajo la rúbrica de psicosis ordinaria y nos lleva al detalle, nos confronta con las propias dificultades de la formación, con las propias imposibilidades que hacen de velo en la escucha de ese detalle, del signo discreto que hace que un sujeto se anude a la vida. O bien por el cual padece la pérdida del sentimiento de ésta. Nos ubica en el ojo del tifón, “cuando se intenta desencadenar

un tifón, hay que estar ubicado en el ojo. Muy tranquilo, muy sereno (...) Es la esencia de la posición del analista” (Miller, 2015. op. cit. p. 12), no dejarse llevar por la sugestión, por lo que va demasiado rápido, no embrollarnos con el embrollo del sujeto.

Entonces me pregunto ¿Qué dato singular es necesario extraer ya sea para confirmar o no una psicosis ordinaria? Es decir, ¿cómo decir del signo que da cuenta que de lo que se trata es de una psicosis diferente a las otras? O ¿cómo decir de esa singularidad que anuda a un sujeto? Más allá de la estructura aunque no dejamos de incluirla.

Porque de entrada no escuchamos un delirio claro, porque no hay un sujeto que evidencia inmediatamente en su lenguaje estar fuera del mismo, porque las alucinaciones no son tan evidentes como para dar cuenta del agujero forclusivo del psicótico tempranamente. Sin embrago algo nos resulta raro. Algo de la rareza del sujeto nos despierta del sueño de la neurosis.

Nos encontramos con síntomas que dejan de ser repetición para ser fijeza. Eso inamovible que se presenta cada vez en la enunciación del sujeto acompañando la angustia intensa que nos dice de la proximidad discreta pero riesgosa al borde del agujero.

Freud en 1925 nos decía en su texto *La Pérdida de la Realidad en la Neurosis y la Psicosis*:

*...tanto neurosis como psicosis expresan la rebelión del ello contra el mundo exterior; expresan su displacer, o si se quiere, su incapacidad para adaptarse al apremio de la realidad. Neurosis y psicosis se diferencian mucho más en la primera reacción, la introductoria, que en el subsiguiente ensayo de reparación (Freud (1923-1925 [2007]) p. 195)*

Nos anticipa la sutileza que hace la diferencia. Esa sutileza que implica al analista con la clínica de la tonalidad. No todo neurosis, pero también no todo psicosis.

Contamos con la discreción del analista en su posición alojando eso que habla tal vez en el mayor de los silencios... o en el menor de los ruidos.

## CAMINO A LA PAZ

Muchas preguntas, una orientación: El Nombre del Padre, su ausencia o su presencia. De lo que se trata es de dilucidar cada vez este punto en la clínica como herramienta para el analista a la hora de dirigir una cura.

Desde el primer momento, escuchar el nombre de la película *Camino a la Paz* (Varone, 2015) al menos a mí me resonó equivoco. Nombre que representa muchas veces el motivo por el cual se recurre a un análisis: un poco de paz. Cómo hacer para vivir un poco mejor.

Una pequeña decepción cuando veo que se trata de un viaje de 30.000 km de recorrido desde Buenos Aires hasta La paz —Bolivia—.

Los protagonistas son una pareja conformada por un joven llamado Sebas (Rodrigo de la Serna) y un anciano llamado Jalil (Ernetto Suarez).

Pero surge la pregunta, ¿Qué puede ocurrir en 30.000 kilómetros entre dos desconocidos?, vuelve el enigma que causa.

El anciano orientado por su religión, costumbres y tradiciones, por los nombres del padre pluralizados que cumplen la función de brújula.

El joven, holgazán y desbrujulado. Atrapado por el duelo del padre muerto, agarrado a un objeto imaginario haciendo de ese objeto la falsa baliza fálica. Eso que solo se sostiene por la creencia y que no llega a ser lo suficientemente consistente para amarrar el

simbólico y el real. Un amarre que lo sostiene, claro que sí. Sin embargo, como decía, no parece suficiente ya que despierta en él el enojo, afecto que le provoca malestar casi todo el tiempo obstaculizando al protagonista a un hacer del lado de la vida, a un hacer de acuerdo a su propio deseo.

La película transcurre en el viaje, el recorrido que emprenden ambos. El viejo y el joven. Un viaje teñido de contingencias y sorpresas, con el enojo como principal afecto del joven y la tranquilidad o paz del viejo. Cuasi un recorrido analítico.

Cada situación, contingencia, cada momento, no deja de merecer su interpretación, su enseñanza, un viaje donde la escucha toma vida del lado de cada personaje, donde la escucha es el camino, la ruta que empieza a recorrer el joven, el camino que el viejo le ofrece. Otro camino posible. El de la contingencia y la apuesta, el de la elección por la vía de la vida.

No se trata de ubicar en los personajes más que la locura de cada uno. Esa que nos orienta en lo más íntimo. Con o sin el nombre del padre. Descubrimos en este viaje la fuerza de lo que marca a un sujeto. La fuerza que se impone como un tifón. Lo que le sirve de brújula. Un viaje que abrió otros momentos y posibilidades. No sin un primer sí.

Una apuesta. Eso es lo que nos proponemos los analistas y los analizantes cada vez. Una apuesta primero y un intento cada vez de sorprendernos y dejarnos llevar por eso que hizo marca alguna vez.



**Freud, S.** (1923-1925 [2007]) "La Pérdida de la Realidad en la Neurosis y la Psicosis" en *Obras Completas*. Tomo XIX. Buenos Aires: Amorrortu.

**Miller J-A** (2008) "Efecto Retorno sobre la Psicosis Ordinaria" en *Revista El Caldero* N° 14. Año 2010. Grama Ediciones.

**Miller J-A y otros** (1999) *Los Inclasificables de la Clínica Psicoanalítica*. Buenos Aires: Paidós.

**Miller J-A y otros** (2003) *La Psicosis Ordinaria*. Buenos Aires: Paidós.

**Miller J-A** (1987-1988 [2011]) *El Hombre de los Lobos*. Serie Tyché. Buenos Aires: Unsam.

**Miller J-A** (2015) *Todo el Mundo es Loco*. Buenos Aires: Paidós.

# TRAINSPOTTING 2: UNA PENA GENUINA



**MELINA DI FRANCISCO**

Adherente al CIEC  
Departamento de Toxicomanías y Alcoholismo

“¿Cómo describir mi llanto..., mi odio..., la desesperación de haber perdido el paraíso?”

Roberto Arlt

**J**on este título tan Freudiano, me propongo escribir sobre una película tan contemporánea como *Trainspotting 2* (Boyle, 2017). Estrenada el año pasado, Danny Boyle respetó el mismo equipo que en la primera y se basó en una novela de Irvine Welsh (2002) *Porno* y con el guión adaptado por John Hodge.

## ANTECEDENTES

Su afiche de difusión vuelve a ser los 4 personajes y sus nombres propios presididos de un *hashtag*. Si bien la publicidad no es el film, intentar apresar el real en juego de una

producción artística, no es sin su contexto de producción.

En esta línea ubico también una entrevista a su director donde dice que la película habla de “un dolor genuino” como su interpretación, aunque también sabemos como nos advertía Freud sobre “el genio indescifrable del artista” al que Lacan propone no interpretar. Por último me sorprendí con comentarios que hablaban del mismo efecto en los espectadores: la nostalgia.

## UN FILM CON NOMBRES PROPIOS

“Pasaron 20 años” del estreno de *Trainspotting 1* (Boyle, 1996), y también en la vida de los personajes; esta es una afirmación que no deja de escucharse durante los 113 minutos. Y ciertamente es una película con una particular temporalidad topológica. Las cosas cambiaron para ellos, pero ellos no. Ninguno de los 4 personajes singulares cambió en su relación al



goce, haciendo un film al ritmo atemporal de la repetición.

Por momentos parecen detenidos en el pasado a pesar de sus esfuerzos, en la traición y las promesas devastadas. No trata sobre el consumo en su versión cínica de denuncia antisistema, no veremos groseramente a las sustancias ni al surrealismo de sus efectos. Muy por el contrario, *T2* muestra la dificultad de los personajes para darle un sentido a sus vidas más allá del consumo.

Renton (McGregor) sufre un infarto mientras corre en la cinta. Su nueva vida, la nueva adicción y su sobredosis construyen la escena que nos da la bienvenida, marcando así el fracaso en su plan de sobrevivir-se.

Spud (Bremner) es un personaje tan frágil como desdichado. Las contingencias de un olvido, desploman una vez más su intento de normalidad y el sentido de todo intento. Solo resta el último de los intentos, el de suicidio. Pero contingentemente tampoco lo logra.

Sick boy —Simon— (Miller) se presenta como “tu chantajista y tu solución”. Una afirmación que nos evoca al vocablo *pharmakón* de uso clásico en el TyA para definir la droga como remedio y veneno. Así, él parece ser su propia droga en este juego del chantaje que ya no resulta.

Begbie —Franco— (Carlyle), en la cárcel, decide tomar el escape con sus propias manos para vengarse. Pero en el camino será también su fragilidad lo que veremos aparecer.

*Feedbakcs* continuos a lo largo del film a la niñez compartida, a la juventud compartida. Mientras el film en tiempo presente desarrolla —ya sin los velos del humor o del cinismo— una muerte compartida: la del sentido de sus vidas.

## PADRES 0

La paternidad atraviesa los 4 personajes mostrando en cada uno su propia y singular caída frente a la interpelación de esa función. Voy a recortar una escena donde entra en relación con la función del tóxico. Van a homenajear a su amigo fallecido, y recuerdan

la muerte del bebé de Simon —Sick boy—. La angustia aparece; otra vez es tan difícil de soportar como hace 20 años al lado de la cuna y lo que sigue es la heroína. La función del tóxico se recorta en la escena como respuesta inmediata a la culpa y al rechazo de responsabilización. Luego, en el boliche, todos cantan como un mantra milagroso *Radio Gaga* de Queen “*You had your time, you had de power, you’ve yet to have, your finest hour*” (Tu tuviste tu tiempo, tu tuviste el poder, pero todavía esta por llegar tu mejor momento).

## UNA PENA

La pena remite a su 1º definición de Freud sobre el efecto de las sustancias como “quitapena” y a su eficacia sobre el cuerpo.

*Bien se sabe que con ayuda de los quitapenas es posible sustraerse en cualquier momento de la presión de la realidad y refugiarse en un mundo propio que ofrece mejores condiciones de sensación. Es notorio que esa propiedad de los medios embriagadores determinan su carácter peligroso y dañino* (Freud, 1929 [2007] p.75).

En las Jornadas Nacionales del TyA (2016) *Las manías del consumo*, trabajamos las fiestas electrónicas a través de una obra teatral cordobesa de Belén Pistone llamada *Relatos Rave*. Allí, el DJ desarrolla el relato de un caso de sobredosis seguida de muerte y sus repercusiones sociales. El monólogo finaliza diciendo “nadie se preguntó por qué estaba triste”.

En *T2* vuelvo a encontrar la tristeza en su relación al consumo, y en éste caso pareciera ser por la pérdida del sentido de la vida. Una tristeza que pone en primer plano la relación irrefutable con la muerte. Esta vez el monólogo de Renton ya no tiene ese tinte cínico de su antecesor “Yo elegí no elegir la vida, elegí otra cosa, la heroína”. Sabemos con Miller sobre la relación del toxicómano con el “goce cínico” (Miller, 1989, p. 136), goce que se extrae de la postura ética del amo cínico al recusar los semblantes ofertados por el Otro. Pero ahora, sin toxicomanía no hay cinismo, y en su lugar parece advenir una gran tristeza. La reedición del monólogo de Renton nos lleva

directamente a la definición de la tristeza para Lacan en *Televisión*: no es un estado de ánimo sino una falta moral, un pecado, una cobardía moral, que se sitúa a partir del pensamiento como rechazo del inconsciente (Lacan, 1973).

— “...ahoga el dolor con una dosis desconocida de una droga desconocida hecha en una cocina. Escoge promesas no cumplidas y arrepentirte de todo. Escoge nunca aprender de tus errores. Escoge ver la historia repetirse. Escoge resignarte lentamente a lo que puedes obtener en vez de aquello con lo que soñabas. Confórmate con menos y con buena cara. Escoge la desilusión y escoge perder a seres queridos y al ir desapareciendo un pedazo de ti muere con ellos. Hasta que ves que en el futuro pedazo por pedazo todos desaparecerán. Y no quedará nada de tí que no puedas llamar vivo o muerto. Escoge tu futuro Veronika. Escoge la vida”.

La cobardía moral como causa de la tristeza es, entonces, una pena genuina. Y el cinismo del Renton heroínómano pareciera mostrar su cara defensiva.

Por último y en relación a esta cobardía moral de no elegir la vida, es necesario

dejar planteada la pregunta, en vías al próximo congreso de la AMP *Las psicosis ordinarias y las otras bajo transferencia* y al Coloquio Internacional del TyA *Enganches y desenganches en las toxicomanías y adicciones*, la pregunta por la relación entre toxicomanía y psicosis ordinarias en el “desorden provocado en la juntura más íntima del sentimiento de vida de un sujeto” (Lacan, 1958, p. 519). Siguiendo el texto de Jesús Santiago (2017) de la última *Pharmakón* digital, él propone que en el caso del toxicómano la droga puede revelar la solución a ese desorden. Evoca esa falta en el sentimiento de vida, evidenciada en el horizonte mortífero y autístico del síntoma toxicómano cuyo modo de goce muestra la exclusión del Otro. Si el toxicómano goza sólo del *partenaire*-droga, el uso metódico de la droga singulariza que su cuerpo se instituye para él como un Otro. De alguna manera volvemos aquí al punto del cinismo, pero nos queda aún mucho por investigar.

Finalmente también creo que *Trainspottig 2* podría ser un muy buen tango, seguramente sería *Volver*, porque esta vez no quita la pena y al contrario se ocupa de ella. Tratamiento vía la ficción que no será sin efectos para estos queridos personajes.



**Boyle, D.**, entrevista disponible **AQUÍ**.

**Freud, S.** (1929 [2007]) “El malestar en la cultura” en *Obras completas*. Tomo XXI 1ª ed., 14 reimp. Buenos Aires: Amorrortu editores.

**Lacan, J.** (1955-1956 [2008]) “De una cuestión preliminar a todo tratamiento posible de la psicosis”, en *Escritos 2*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

**Lacan, J.** (1973) “Televisión” en *Otros Escritos*. Buenos Aires: Paidós.

**Jesús, S.** “Droga, ruptura fálica y psicosis ordinaria”. Disponible **AQUÍ**.

**Miller, J.-A.** (2016) “Para una investigación sobre el goce autoerótico”, en *Pharmakon Digital*, vol. 1, año 2016.

# UNA LECTURA SOBRE EL CÍRCULO. LOS OBJETOS DE LA ERA DIGITAL, SUS USOS.



ALUMINÉ MATANA

Programa El Psicoanálisis y la Civilización, Incidencias



**E**sta película muestra en su máxima expresión uno de los rasgos que caracterizan esta época, el universo de los objetos tecnológicos, las imágenes, la información y los efectos que producen, una nueva forma de control de los comportamientos, una diversificación de los modos de vida, el debilitamiento de los límites entre la esfera privada y pública, las creencias y los roles, y las relaciones vacías, efímeras al otro de la hipermodernidad (Lipotevsky, 2006). Este film pone en escena a una empresa líder de Internet que vende objetos tecnológicos de alcance masivo. Entre las características del lugar, encontramos que ofrece un doble discurso: uno donde brinda todas las comodidades a sus empleados, reuniones motivacionales, promesa de felicidad, los mantiene adormecidos y felices, los empleados no marcan tarjeta, pero el control se ejerce en otro nivel. La empresa muestra una relación moderna con el trabajo que oscila entre la exaltación y la absorción, la adicción y el agotamiento (Laurent, 2016).

Entre los objetos de consumo que brinda "El Círculo" esta la *SeeChange*, una cámara que tiene la misma forma y tamaño que la del ojo humano, presentada como un producto que va a servir a la sociedad, bajo un lema: "Saber es bueno, pero saber todo es mejor". A diferencia del ojo humano, esta cámara no sólo capta imágenes, también capta sonidos, y además no se necesita autorización alguna para instalarla, lo que permite el espionaje. Espionaje que

también es vigilancia. Podríamos entonces pensar a "El Círculo" como un panóptico moderno que tiene como fin la disciplina, y que lo logra a través de nuevas tecnologías de información, controlando de maneras diversas a los humanos sin que éstos lo sepan. En *El reverso de la Biopolítica*, Laurent (2016), se refiere a esa "escucha absoluta", a partir de ciertas políticas de seguridad que utilizan los Estados desde los atentados terroristas del 11 de septiembre, donde el Amo, con la finalidad de la seguridad, el control y la predicción de acontecimientos catastróficos para evitarlos, se permite una escucha absoluta de los ciudadanos, autorizada por la potencia técnica que permite el almacenamiento de los datos personales de cada uno vía *Big Data*.

En relación a esto, Han (2013), filósofo coreano, desarrolla la idea de "Sociedad de la Transparencia" donde el lema que domina hoy el discurso público es la transparencia. Ésta, se manifiesta cuando ha desaparecido la confianza y la sociedad apuesta por la vigilancia y el control. Se trata de una coacción sistémica, de un imperativo económico, no moral o biopolítico. La sociedad de la transparencia es un infierno de lo igual, las cosas se hacen transparentes cuando se expresan en la dimensión del precio y despojan la singularidad. En esta sociedad, *Google* y las redes sociales, que se presentan como espacios de libertad, se han convertido en un gran panóptico, donde el vigilante puede observar ocultamente a todos los prisioneros.

Siguiendo con la oferta de objetos, "El Círculo" propone otro "servicio": una pulsera sensor, que puede captar en vivo y en directo el registro de la eficacia digestiva, los patrones del sueño, el pulso, el colesterol, y otras funciones del organismo, datos que se almacenan en una nube o una *tablet* y que pasan a ser de uso público dentro de la comunidad, esto es ofrecido como un plan de salud, capaz de evitar problemas, enfermedades, como si la muerte fuera evitable.

La propuesta es tentadora: una cámara que puede ver todo, instalada en la vida de las personas y en la de los gobernantes, lo que evitaría la corrupción, un chip instalado en los huesos de los niños para evitar secuestros, una pulsera sensor para controlar el organismo. Un régimen que pretende una solución "para todos". Un sistema que niega lo propio de la condición humana, marcada por el sello de lo incurable, y que siempre se mostrará defectuosa. Toda civilización de goce propuesta "para todos", no lo hace sin violentar a "cada uno".

Una oferta más de "El Círculo", el *soul search*, un programa que ofrece en menos de 20 minutos, encontrar a una persona fugitiva de la justicia, o cualquier ser humano de cualquier parte del mundo, gente que no está en el sistema de la conectividad, pero... ¿Qué pasa con aquellos que no quieren ser encontrados?

Como practicantes de psicoanálisis, tenemos que considerar un punto importante, y es la responsabilidad que le cabe a cada uno

de nosotros en el uso de toda esta oferta que propone el mercado. Siguiendo con la idea de Han, existe el sistema de la era digital y existe el cliente transparente, el consumidor, el habitante de este panóptico digital, donde no existe ninguna comunidad sino acumulaciones de soledades incapaces de una acción común, política, de un nosotros, sujetos encerrados en modos de vivir múltiples pero solitarios, lo que Bauman llamó lazos *líquidos* hacia el otro. Lo habitual es que los consumidores no cuestionen el sistema. La vigilancia no se realiza como ataque a la libertad. Más bien, cada uno se entrega voluntariamente, desnudándose y exponiéndose, a la mirada panóptica. El morador del panóptico digital es víctima y actor a la vez (Han, 2013). En la película esto se muestra, la protagonista, una joven llamada Mae (Watson), es presionada para hacerse acompañar las 24 horas de una cámara que transmite su vida personal al público. En poco tiempo consigue millones de espectadores. Esto no nos es ajeno, todos hemos visto programas como *Gran Hermano*, o *realities* de la vida de otras personas. ¿Cómo podríamos pensar la atracción que causa el espionaje, el voyeurismo de la "intimidad" de otros y que causa tantos adherentes?

Lejos de ir en contra del orden del mundo, los psicoanalistas deben estar a la altura de pensar las cuestiones de época, introducir el cuestionamiento, la responsabilidad, la singularidad de cada uno, para poder hacer algo con eso, y no solo para poder incidir, sino también para asegurar la supervivencia del psicoanálisis.



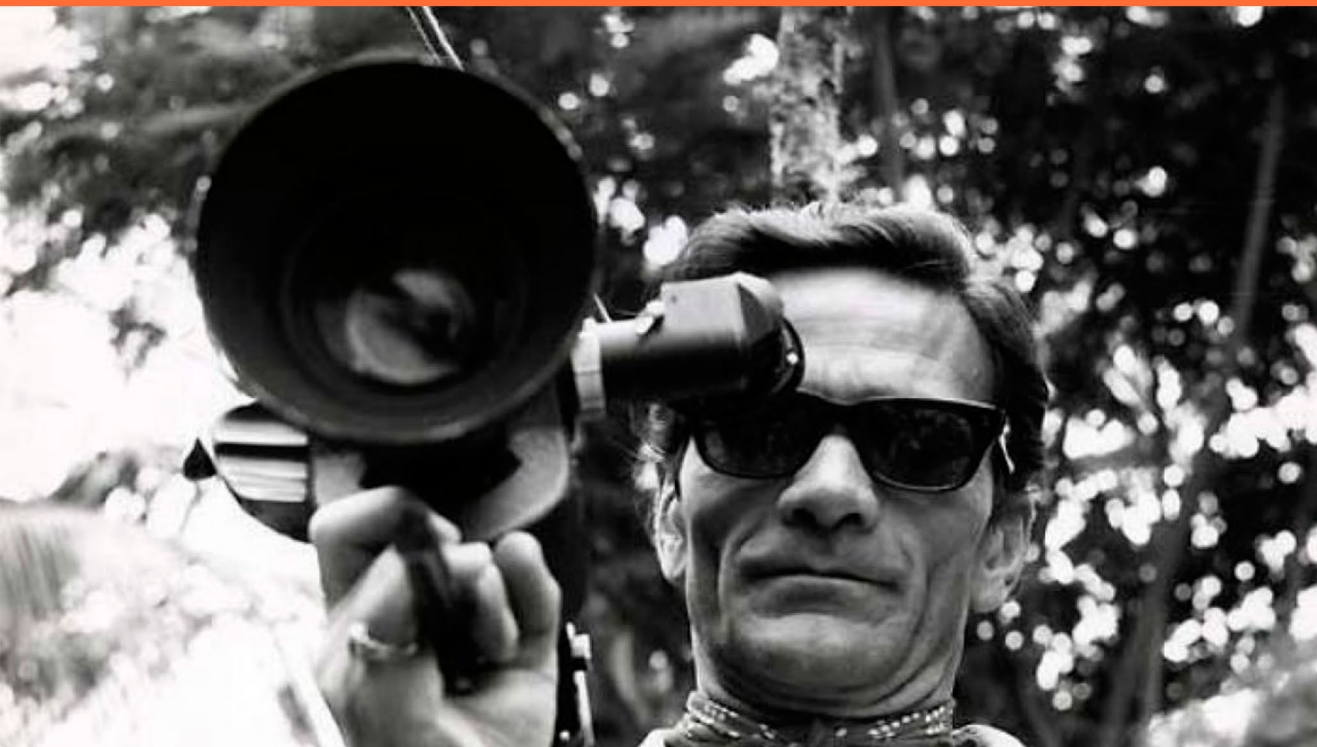
**Han, B. CH.** (2013) *La sociedad de la Transparencia*. Barcelona: Herder.

**Laurent, E.** (2016) *El reverso de la Biopolítica*. Buenos Aires: Gramma.

**Laurent, E.** (2013). "La época vive una fascinación por la violencia contra uno mismo y contra los otros" Entrevista a Eric Laurent por Pablo E. Chacon en Telam. Extraído de **AQUÍ**.

**Lipotevsky, G.** (2006) *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama.





## PIER PAOLO PASOLINI, UN *INACTUAL*



GLORIA SENSÍ

Adherente al CIEC

Programa de Lectura e Investigación "Psicoanálisis en la Cultura"

*"Yo pienso que escandalizar es un derecho, ser escandalizados un placer, y el que rechaza el placer de ser escandalizado es un moralista"*

(Pier Paolo Pasolini, última entrevista televisada, 1975)

**P**asolini es una figura imposible de encasillar. Se dedicó, entre otras cosas, a escribir, dirigir, actuar, pintar y a participar de forma activa en la vida política, inconforme con el modo establecido en cada lugar por el que pasó.

Este trabajo es un recorrido de algunas referencias de su operación intelectual, que fue instalar cierto escándalo, maniobra que se expone en muchos casos a través de estructuras binarias de oposición. Estas duplas conceptuales son elementos recurrentes

en sus trabajos. A partir de ellas ubica, por momentos, un *tertium genus*, es decir, un tercero que identifica un punto de vista distinto a otros dos clásicos y aparentemente contrapuestos. También hizo uso de la figura lógica del oxímoron, usando dos conceptos de significado opuesto en una sola expresión, generando con esa paradoja un tercero. Ello se lee incluso en el título de su libro de mayor trascendencia: *Empirismo herético* (1972).

Su proceder implicaba solo detenerse en las divergencias y aporías, sin embanderarse bajo ningún signo. Se trata de un procedimiento «*sic et non*» (sí y no) que pone al descubierto las contradicciones irreductibles contenidas en los juicios.

La figura de nuestro autor también, es un ejemplo de lo contemporáneo. Un *inactual*. Es decir, aquel que no se deja seducir por las luces de su tiempo, y es por ello capaz de distinguir sus sombras (Agamben, 2011).

## EL AUTOR Y EL LECTOR-ESPECTADOR

La noción de espectador sitúa la posición de autor en Pasolini: "El espectador, para el autor, no es más que otro autor (...) si hablamos de obras de autor, debemos en consecuencia hablar de la relación entre autor y destinatario como una dramática relación entre individuos democráticamente iguales (...) El espectador es tan escandaloso como el autor: ambos infringen el orden de la conservación, que exige o el silencio o la relación en el lenguaje común y mediocre" (Pasolini, 1972, p. 364)

En *Saló*<sup>1</sup> (Pasolini, 1975), se puede ubicar un detalle de suma importancia en los títulos que introducen la película, una infracción al orden establecido en cine. El espectador se encuentra con una sugerencia del autor que dice: *Bibliografía esencial*. Tal, alude a textos de Philippe Sollers, Pierre Klossowski, Roland Barthes, Maurice Blanchot y Simone De Beauvoir, proponiendo con ello una figura inédita: el *lector-espectador*. Lo que muestra a las claras que, para nuestro autor, la lectura, la escritura y el cine no son piezas ajenas una de la otra sino, por lo contrario, indisociables. Lo de *esencial* lo demuestra. Así era el cine pensado por Pasolini.

En la introducción de "*La escritura y la experiencia de los límites*" (1978) de Philippe Sollers —que es parte de la *Bibliografía esencial*—, está la siguiente tesis:

*Hay trabajos que son un "aparato" "una especie de máquina de lectura destinada a emplazar, históricamente, una teoría de las excepciones" (pág. 5) "(...) Estas lecturas sólo son posibles por una escritura que reconoce las rupturas. La ruptura afecta al concepto de texto de la siguiente manera: el texto "real" se concibe como producto de una dualidad que "produce" (Sollers, 1978, pág. 11).*

En lo que propone Sollers, se reconoce el aparato que Pasolini monta en *Saló* y en la mayoría de sus trabajos. Una película incómoda, prohibida en muchos países, pensada como un atentado contra dios según la iglesia, una película fascista y sanguinaria según cierta parte de la crítica, los desvaríos de un loco comunista según la otra parte. Un escándalo para todos. Justamente, por mostrar rupturas y dualidades.

En *Poeta de las Cenizas*, un trabajo del 66', explica su paso de la literatura al cine y viceversa. Las razones oscuras —según como él las adjetiva— implican un deseo de renuncia a una nacionalidad, ubicarse en una experiencia, el cine o la literatura como lugar de expresión, más que en un sitio. También encontrar en esas prácticas una experiencia filosófica como búsqueda constante. Y entre otras razones, ya no tan oscuras según él, lo simple de cambiar de técnica para decir algo nuevo, o al contrario, decir lo de siempre, y por eso la necesidad de variar de arte.

## EL CAOS PASOLINIANO

Pasolini entendía la forma como la libertad de *romper con las normas*, el intencional deseo de la violación de éstas, tal como lo muestran Stéphanie Ameri y Juan Carlos Abril en la introducción a *Las Cenizas de Gramsci* (1957), poemario recopilado de los trabajos de los 50', que muestra este tipo de estética pasoliniana. Se encuentran así, en este libro un *conjunto caótico*, una mezcla de ensayo o reflexión filosófica con intensidad lírica: "Esta técnica versificadora, compleja y contradictoria en su métrica y sintaxis corresponde, pues, a un íntimo rasgo del carácter de Pasolini: su irremediable contradicción ideológica" (Ameri; Abril (1957) en Pasolini, (1957), op. cit. p. 11). Tal rasgo de carácter expresado en sus *contradicciones ideológicas* causa conmoción y escándalo. Este rasgo implica un estilo, un modo de expresión siempre inédito en contrapunto a estereotipos. Se reconoce un estilo de quien se puede decir que ha despejado una operación en su hacer, y tal es verificable en lo que ha transmitido. Tenemos en Pier Paolo Pasolini un estilo dirigido a un Otro, no a cualquiera, sino a quien pueda sortear el obstáculo de la moral y poner de su parte, dejándose captar por el modo pasoliniano.

Su proceder se dirige a la conmoción en el *lector-espectador-autor* más que a una conclusión a la que adherir: "Jamás me he sentido sujeto a problemas de moral. No los planteo directamente, procedo a través de alusiones, los planteo a *canone sospeso* (...) suspendiendo su sentido" (Dufлот, 1970, p. 65). Cada vez que alguno de sus trabajos fue utilizado para armar conclusiones con fines específicos para ciertos poderes —Estado, Iglesia, etc—, su

decisión, según Roland Barthes refiriéndose a Pier Paolo Pasolini, fue "abjurar" (Barthes, 1977 [2003]), es decir, desistir del uso de ese material por su parte, sin con ello arrepentirse de haberlos inventado<sup>2</sup>.

### UN DESENLACE VIRULENTO

Nuestro autor siempre expuso lo inquietante como forma de expresión para no sucumbir ante la tendencia de homologación.

Los actos segregacionistas, en mayor o menor escala, se llevan adelante por el repudio a lo inquietante, lo que explicaría su asesinato en 1975 como rechazo radical. Su muerte fue literalmente una masacre, como lo comenta Esteban Nicotra<sup>3</sup>: "alguien lo quiso cancelar, borrar", como si la muerte pudiera borrar, cancelar un pensamiento, una subjetividad prolífica. Se trató de un acto de rechazo extremo a una intelectualidad incómoda. Pero las ideas no se pueden hacer desaparecer como los cuerpos. Su escándalo sigue horadando los centros.

<sup>1</sup> Última película dirigida por Pier Paolo Pasolini, basada en la novela *Los 120 días de Sodoma* del Marqués de Sade.

<sup>2</sup> Es el caso de *La trilogía de la vida*, integrada por *El Decamerón*, *Los cuentos de Canterbury* y *Las mil y una noches*.

<sup>3</sup> Esteban Nicotra es quien tradujo al español el texto "Empirismo herético" de PPP, escrito en 1972. Dicha traducción fue publicada en Córdoba por "Editorial Brujas". Esteban es poeta, ensayista y traductor. Profesor de Literatura Italiana y del Seminario de Traducción Literaria del Italiano en la Facultad de Filosofía y Humanidades (U. N. C.).



**Agamben, G.** (2011) "¿Qué es lo contemporáneo?" en *Desnudez*. Bs. As.: Ed. Adriana Hidalgo.

**Barthes, R.** (1977 [2003]). *El placer del texto y lección inaugural*. Bs. As.: Ed. Siglo XXI.

**Duflot, J. C.** (1970) *Conversaciones con Pier Paolo Pasolini*. Barcelona: Ed. Anagrama.

**Lacan, J.** (1966 [2003] "Obertura de esta recopilación" en *Escritos I*. Bs. As.: Ed. Siglo XXI.

**Mazza, C.** (2015). *Apuesto a reinstalar la lectura en el corazón de la práctica analítica*. Télam Agencia Nacional de Noticias. Recuperado de [AQUÍ](#).

**Pasolini, P.** (1975) Última entrevista televisada.

**Pasolini, P.** (1972) *Empirismo herético*. Introducción, traducción y notas de Esteban Nicotra. Córdoba: Ed. Brujas.

**Pasolini, P.** (1975) *Saló o los 120 días de Sodoma*. Italia, 1975.

**Sollers, P.** (1978). *La escritura y la experiencia de los límites*. Valencia: Ed. Pre-Textos.

**Pasolini, P.** (1966 [2015] *Poeta de las cenizas*. Traducción y prólogo de Arturo Carrera. Bs. As.: Ed. Interzona.

**Pasolini, P.** (1957 [1995]) *Las Cenizas de Gramsci*. Traducción de Stéphanie Ameri y Juan Carlos Abril. Madrid: Ed. Visor.

**Apuntes de clases del Posgrado:** *Para un léxico pasoliniano*. Dictado por el Profesor Daniele Dottorini (Universidad de Calabria), en el Departamento de Filosofía, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad de Río IV, septiembre de 2017.

# STRANGER THINGS 2: LA CIENCIA VS LAS SINGULARIDADES



MARÍA PAULA GUZMÁN

Adherente al CIEC

*...si decimos que en la sesión del análisis se manifiesta el Otro discurso, aquel que es el reverso de la civilización, esta manifestación misma viene a poner en peligro la idea de que la civilización sería un discurso en estado inerte, que sería un Todo tranquilo.*

(Laurent, 2009)

**S**tranger Things (Netflix: 2016—) es una serie estadounidense, escrita y dirigida por los hermanos Matt y Ross Duffer, que se caracteriza por el elogio a la cultura de los 80: referencias constantes a Steven Spielberg, Stephen King, George Lucas, le dan una fuerte impronta *retro*.

La desaparición misteriosa de un niño inicia

en el pueblo de Hawkins, Indiana, una serie de búsquedas y encuentros con cosas extrañas, de una dimensión paralela que aparece como el envés del mundo: el *upside down*.

En esta nueva temporada, la grieta a ese lado oscuro no se ha cerrado. Lo extraño acecha, ya no se puede silenciar, avanza, se expande.

Eleven (Millie-Bobby Brown) una fugitiva del Laboratorio, su producto, aparece en el centro de la escena. Una niña con poderes sobrenaturales, a quien habían despojado de su identidad, asignándole un número, el 11; sujeta a experimentos, al encierro, sin más lazo que al director, a quien llama papá.

La abolición de la subjetividad llevada al extremo, su reducción al número, los datos, la idea de progreso, control y vigilancia. No importa el costo, las consecuencias, el sufrimiento.



Marie- Helène Brousse (2002) nos advierte:

*El discurso de la ciencia ¿se interesa por el sufrimiento? Realmente no. Solo se interesa si amenaza los progresos del saber que reduce la verdad al número y obstaculiza el avance de la reducción del sujeto del inconsciente al silencio de los órganos sobre los cuales opera.*

Ahora lo insoportable del encierro lleva a Eleven a buscar su origen.

En el capítulo *La hermana perdida* (2.7), el sentido que toman las palabras que su madre repite sin cesar, le permite armar su historia: hija de esta mujer, y con nombre propio, Jane.

Por otra parte, puede encontrarse con otros como ella, pero con distintos modos de hacer, armados diferentes en relación a su rareza. Ve cómo Kali, o número ocho —su hermana perdida— se entrega a la búsqueda de los responsables del laboratorio, en pos de venganza, de justicia; Eleven en cambio, al lazo, sus amigos, el policía con quien se refugió.

Podemos decir que ni la ciencia ni el control, en este caso promovido también desde el Gobierno,

pueden dar respuesta al sufrimiento, al malestar, a la diferencia, debiendo los sujetos procurarse arreglos propios, siempre singulares.

Aquí el Psicoanálisis nos enseña que:

*Es imposible separarse de esa parte oscura que nos habita; esa parte desdichada, maldita, como la llamaba Georges Bataille. Pero el psicoanalista tiene esa distancia sobre el discurso de la utilidad. Y tratar de transformar eso que no va en algo que vale es una tarea.* (Laurent, 2012).

No se trata del progreso ni del bien.

*Stranger Things* entonces nos muestra los intentos fallidos por domesticar lo indomesticable, que no podemos educar al goce. Que hay algo ineliminable, por una parte lo oscuro y extraño que invade la ciudad; por otra, eso de cada uno, lo más extraño para el sujeto mismo, lo opaco. Hay una grieta, una fisura que no se puede cerrar.

Y somos espectadores aquí de sus tratamientos singulares, el anudamiento que cada uno puede encontrar frente al agujero.



**Brousse, M.H.** (2002) *¿De qué sufrimos?* Intervención en Gand, en la Jornada de la EEP-DEV, Psicoanálisis y Psicoterapia. Publicada en Revista Virtualia Año II- número 5.

**Laurent, É.** (2009) *¿Por qué Lacan hoy?*- Audios publicados en la web de l'École de la Cause Freudienne, bajo el título "Psicoanalistas responden a sus preguntas". Traducido y transcrito **AQUÍ**.

**Laurent, É.** (2012) *La ciencia es hoy el principio de autoridad*. Entrevistado por Pablo Chacón para Revista Ñ y publicado **AQUÍ**.



## TWIN PEAKS O EL EMBRUJO DE UNA MUJER



FLORENCIA MINA

Psicóloga en Córdoba, Argentina

**E**sta serie llamada *Twin Peaks* (HBO: 1990—1991; Showtime: 2017), nombre que lleva en la ficción el pueblo idílico del noroeste de California en donde se desarrolla la trama, supuso un punto de inflexión en la historia de las series televisivas.

Jordi Balló (2014) nos introduce en algunas diferencias entre la serialidad clásica y la contemporánea planteando que en la primera nos encontramos con una comunidad que evoluciona hacia la resolución de los conflictos, es decir, a partir de un modelo estable se plantean diferentes problemáticas que irán finalmente hacia una nueva estabilidad; aquí existe algo que ordena el caos. En las series contemporáneas, por el contrario, las comunidades no progresan hacia un equilibrio sino hacia su propia destrucción; no hay personajes buenos o malos, existe una especie de culpa difusa que no puede localizarse

exactamente en un personaje de la serie, sino que baña toda la ciudad.

En este sentido, *Twin Peaks* tiene un punto fundador ya que presenta un modelo basado en un mal que impregna una comunidad y en la manera en que esa comunidad avanza hacia su propia disolución; esto está en la base de toda la ficción serial contemporánea que se produce a lo largo del siglo XXI.

En *El Otro que no existe y sus comités de ética*, Miller (2006) plantea que la época actual está regida por un nuevo reino, el reino del no-todo, la civilización ya no se encuentra organizada en función del imperio del Nombre del Padre sino más bien, bajo el principio de la lógica del goce femenino. Cuando gobierna esta lógica y caen los significantes amo fundados en el padre aparece la desregulación propia del goce femenino, la cual empuja a un goce sin límite

que está asociado a una culpa igualmente desmesurada. Podríamos intuir entonces, que esta idea de la feminización del mundo está en la base del movimiento que se produce hacia la serialidad contemporánea.

En *Twin Peaks* nos encontramos con personajes que no saben por qué las cosas suceden y a través de un caso criminal hay una especie de culpa que habita en el pueblo, coexistiendo en el fondo una vertiente mística, una pregunta sobre los orígenes, sobre el bien y el mal.

Teniendo en cuenta estas características que constituyen el espíritu de *Twin Peaks*, mi hipótesis es que lo femenino también estaría atravesando toda esta serie, en donde el caos se hace presente y pareciera que ningún elemento alcanza para ordenar el fuera de sentido al que nos invita David Lynch cada vez.

Bassols (2017) en *Lo femenino, entre centro y ausencia* plantea que detrás de cada enigma hay siempre una mujer. Como en *Twin Peaks*, en el continente negro de lo femenino no hay definición ni una identidad precisa de los elementos. La feminidad aparece como una incógnita que puede resolverse con valores complementarios opuestos y contradictorios.

El autor retoma la frase "*cherchez la femme*" de la novela de Alejandro Dumas padre, *Los mohicanos de París* (1854), para indicar que la frase se repite en la novela no tanto para seguir este ideal apasionado en la búsqueda del objeto de deseo sino para encontrar en ella, en esa *femme*, la causa última de todo enigma, de todo episodio detectivesco por complicado que sea. Sea cual sea el problema, la complejidad, lo fatídico y terrible que haya ocurrido, una

mujer será la causa, el motivo de la acción más irracional.

El hallazgo de un cuerpo envuelto en un plástico a la orilla del lago, marca el inicio de *Twin Peaks*. Una pregunta resuena a lo largo de toda la serie: "¿quién mató a Laura Palmer?"; pregunta que se intenta responder cada vez pero que no llega jamás a localizarse en una entidad estable, hay un mal intangible que impregna todo el pueblo. Aquí aparece lo inefable de la serie, un imposible de decir que encuentra su punto de relación con lo femenino, y que si bien es inefable no significa que no nos haga hablar.

El pueblo, apabullado por esta muerte, sólo habla del crimen y de la víctima en cuestión, Laura Palmer (Sheryl Lee), la chica estrambótica y popular de *Twin Peaks*, sobre la que se revelan a la largo de la serie muchos misterios. Este personaje está en el centro de la serie, solo con su cuerpo aparece, pero ella está ausente para enunciarse; traigo una idea que Lacan toma de Blaise Pascal "estamos en un universo que es una esfera infinita, cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna", así mismo el pueblo intenta bordear el vacío con sutiles interpretaciones del crimen, atrapar un real que siempre se escapa. En relación a este punto cito a Bassols (2017) cuando se refiere al goce femenino, aludiendo que es como la carta robada de Edgar Allan Poe, no puede localizarse en el campo de lo medible, de lo observable y evaluable por la policía, porque huye de toda representación.

Me pregunto si lo femenino podría ser un nombre posible a este mal que habita en *Twin Peaks*.



**Bassols, M.** (2017) *Lo femenino, entre centro y ausencia*. Olivos: Grama Ediciones.

**Miller, J.A** (2006) *El Otro que no existe y sus comités de ética*. Seminario en colaboración con Éric Laurent . Buenos Aires: Paidós.

**Entrevista a Jordi Balló** (2014). Subida por Universitat Pompeu Fabra – Barcelona. Disponible [AQUÍ](#).

# DEL SABER HACER FEMENINO EN HOUSE OF CARDS



SOFÍA MORES

Psicóloga en Córdoba, Argentina

**U**na serie que captó millones de espectadores, toma el mundo de la política, sus negociados, imposturas y trampas de un modo singular: el espectador termina simpatizando con los "malos". ¿Qué puede enseñarnos *House of cards* (Netflix: 2013-) sobre lo femenino?

Esta serie cuenta con dos protagonistas: Frank (Kevin Spacey), y Claire (Robin Wright). Pondremos a ella bajo la lupa: inteligente, responde a la feminidad en sus formas imaginarias (Bassols, 2016), y con su frialdad acompaña y diseña las estrategias que catapultan a Frank al poder. Al principio se muestra inmovible, pero en el transcurso de la primera temporada otra versión aparece: conmovida en su lugar de *partenaire* a través de los significantes proferidos por su pareja, realiza un imprevisto viaje: sin equipaje, sin duración determinada, sin planes. ¿Claire sin cálculo?, ¿Qué hay detrás de esto?, O mejor: ¿Qué es lo que tambalea allí?

El interrogante será entonces qué forma de proceder sostenía a Claire hasta allí. Marie-Hélène Brousse (2016) en su artículo *Saber hacer femenino con la relación. Las tres R: astucia, estrago y arrebató* plantea el saber hacer como una forma de hacer lazo, en tanto la relación no existe. Como correlato, decir la relación se vuelve imposible, pero lo posible es enunciarla ya sea a través del lenguaje, la ficción o el semblante. Para ello, plantea tres soluciones femeninas. ¿El caso de Claire responde a la astucia?

*La característica de la astucia es mantener juntos lo sexuado como discurso del inconsciente y su vía de verificación, como lo dice Lacan, dedicada a captar dónde la ficción, si me permiten, tropieza, y lo que la detiene. Esta verificación [...] implica una cierta ironía aplicada al discurso del inconsciente, es decir, al significante amo, al que se cuida mucho de cuestionar o poner en peligro. (Brousse, 2016).*





El personaje, se ubica durante el transcurso de la primera temporada de la serie en un segundo plano, como una compañera, más no una coautora de las estrategias y decisiones políticas de Frank. Respeta el Nombre del padre y “se inscribe en el contexto en que la cosa se ubica, por el hecho de que es, en su carácter de reina, la imagen de la mujer como consorte del rey” (Brousse, 2016). Siempre y cuando esto funcione como velo para lo que en el contexto de la intimidad y los hechos —en el silencio— exista una paridad, que la ubique fuera de ese lugar de fetiche en el contexto de la ley.

Todo marcha bien, hasta que los hechos y los dichos hacen cortocircuito con tal funcionamiento. Es posible recortar una escena en donde Frank decide realizar una jugada política que perjudica las operaciones que ella calcula necesarias para que su proyecto en una ONG funcione. A esto Claire responde con una jugada interesante: dice someterse a estos planes, en donde debe convencer a dos funcionarios de que acompañen una votación —lo cual definía la victoria de esta estrategia—.

Apuesta a una pequeña trampa: sin decirlo expresamente, no da su apoyo a Frank: “voten a conciencia” les dice y con ello lleva al fracaso este proyecto con el consiguiente beneficio para su ONG.

¿Qué hace que Claire se rebele? El aparecer ubicada expresamente en segundo plano, como el consorte. Esto se demuestra en la escena siguiente, en la cual Frank rompe el silencio, que funcionaba como el resorte de este semblante, expresando que sus propios planes son los únicos que importan. ¿Por qué esto sería tan importante? Porque todo este *partenerato* funciona para ambos en una

intimidad, soportada por el silencio. Cuando este silencio se rompe ambas posiciones se revelan como semblantes. Brousse señala:

*La astucia implica entonces, en primer lugar, un saber de la falta y su aceptación; en segundo lugar, una utilización de la palabra que borra la posición singular del sujeto que permanece no dicha; en tercer lugar, un manejo de la falla en el Otro de la ley y del lenguaje (Brousse, 2016).*

Claire lo evidencia: acepta hacer de consorte a través del silencio de su posición, para luego castrar a Frank cuando hace tambalear a este semblante.

Cabe aquí diferenciar por qué se trataría de una posición astuta y no de estrago. El estrago es “la relación que una mujer produce con un hombre por medio del sacrificio consumado del tercero fálico, que llegado el caso puede ser ella misma” (Brousse, 2016). Vemos en esta serie que Claire no sacrifica los objetos fálicos de Frank, ya que no destruye toda su campaña política, silenciosa y astutamente, conmueve algo de ello, salvando su pellejo y sin sacrificios.

¿Cómo termina la escena? Claire se va. Viaja sin preverlo a la casa de un viejo amante con un semblante opuesto al de su marido: sensible, bohemio, y que no quiere a Claire como una consorte. Un viaje sin equipajes y sin tiempo estipulado de regreso. En el caso de Claire, un acto así puede considerarse como una locura, en términos psicoanalíticos, ¿se trata de un *acting*, un arrebato o un extravío?

Queda planteada la pregunta.



**Bassols, M.** (2017). *Lo femenino entre centro y ausencia*. España: Gramma Ediciones.

**Brousse, M-H.** (2016). *Saber hacer femenino con la relación. Las tres R: Astucia, estrago y arrebato*.



## ZAMA: IMAGINE LA ESPERA



JOSÉ HALAC

Compositor, investigador y docente de la  
UNC en Córdoba, Argentina

**E**n *Zama*, la última película de Lucrecia Martel (2017), su protagonista, Diego de Zama (Giménez Cacho), agoniza durante 2 horas y muchos más días y meses esperando un traslado a su tierra, que nunca llega.

La espera que va de la mano de la expectativa tiene un presente y un futuro asegurados. Todo el tiempo se actualiza el deseo y se vive la ausencia de ese deseo que aún no ha llegado. En ese sentido todo lo que le queda al que espera es lo único que tiene como realidad palpable y es lo que puede mirar y lo que puede escuchar a su alrededor y dentro de su cabeza. Imágenes y sonidos que se proyectan desde afuera hacia adentro y desde dentro hacia afuera del que espera y que se confunden con lo que pasa, lo que hay, lo que tiene que resolver y lo que no puede resolver.

Todo su mundo se dirime entre detalles y deseos y cuando esos detalles se confunden con los deseos se va volviendo imposible diferenciar lo que uno desea de lo que uno tiene. Lo que se ve va pareciéndose demasiado a lo que uno imagina y viceversa. Este estado se va lentamente acercando al de la locura.

Zama se va volviendo loco en este relato poblado de las imágenes y los sonidos que Martel nos va acercando y alejando por fuera de las lógicas de la percepción natural del mundo. Ella crea otras lógicas que se acercan más a lo que vive el pobre corregidor Don Diego de Zama que a lo que "realmente" pasa. No vemos nada por fuera de él, casi. Martel nos deja apenas vislumbrar retazos de lo que podrían ser realidades objetivas pero nunca terminan de cerrar una frase completa, siempre ese paisaje audiovisual es interrumpido por esos

detalles de los sueños y las imágenes sonoras de la mente, los ruidos de su mente.

Voces, susurros, pensamientos dichos y murmurados, esos diálogos interiores con uno mismo que se mezclan suavemente en un *continuum* a veces indescifrable de grandes y pequeños relatos y sensaciones sonoras que amplifican desproporcionadamente todo lo que pasa en la "realidad" objetiva, si hubiera alguna.

Es que la espera amplifica todo. El estado de esperar convierte a nuestra percepción en un gran amplificador que genera otras relaciones acústicas. La espera nos convierte en otro tipo de animales de esos que escuchan 100 veces más que nosotros. Cada pequeño detalle es amplificado 100 veces porque la importancia de lo que suena y lo que vemos es magnánima y puede significar un cambio hacia cumplir la expectativa. Un suspiro del gobernador — de quien Zama depende para advertir al Rey de su deseo—, un cambio en el pulso de su respiración le puede valer a Zama volver a su tierra o quedarse muchos años más en el infierno.

Mosquitos, moscas, chicharras, risas eróticas de mujeres, jadeos, caballos rebuznando, tiros de escopetas, agua de río chocando contra

rocas, zumbido de sables de metal, vibraciones de cuerdas tensadas, viento sobre álamos, susurros y murmullos se suman a las voces de los actores que hablan a veces en el vacío, sin resonar en ninguna pared aunque estén dentro de una casa, como si Martel quisiera componer aparte de su película, otra obra sonora, otra polifonía de ruidos tan compleja como la angustia que un hombre puede sentir y que ni él podría explicar, ni el psicoanálisis puede con facilidad poner en palabras exactas. Pensar en claridad de pensamiento se vuelve una locura, pensar en el real lacaniano emergiendo a alguna superficie de sentido es más ilusorio aún. Más bien se podría decir que los símbolos, el *imago* y el *real* se confunden en un río de locura donde nada es singular, todo es plural y la realidad sólo se puede pescar en trazos que muerden el anzuelo por unos segundos y que comiendo la carnada se nos escapan para volver el mismo río de intensidades.

Martel dice que hacernos esperar es un acto de poder y que leer un libro durante la espera es un acto de rebelión que anula el abuso. Diego de Zama logra encontrar su libro y de ese modo encuentra su rebelión y, quizás, su singularidad. Flotando sobre la superficie del río. La hondura audiovisual seguiría por debajo, siempre latente, a la espera de un nuevo deseo.



## PREGUNTAS O RESPUESTAS



GONZALO José

Pianista

**G**eneralmente por las tardes salgo a caminar con Benito, mi perro. Cuando paseamos por las plazas, él anda suelto jugando y corriendo por doquier, el problema surge cuando lo llevo con correa y se acercan otros perros, inevitablemente va a querer pelear, por alguna razón no va a existir la posibilidad de jugar "atado", algo en él se despierta.

Estas situaciones surgen a menudo, y siempre que cuento las historias a mi esposa y amigos, termino por describir la contextura física del contrincante, la cantidad de gente en la cuadra, la hora del día, el momento previo al desencuentro perruno. Esa media cuadra de suspenso es perfecta para ser narrada.

Entonces imagino qué música puede acompañar mi narración, un grupo de notas amalgamadas y estridentes tocadas por instrumentos de cuerda y bronce que se

repiten, aumentan el volumen y se aceleran, ¿el cliché musical del *suspense*? *Psicosis* (Hitchcock, 1960), *Tiburón* (Spielberg, 1975), *El Resplandor* (Kubrick, 1980) y tantas otras nos deleitaron, incomodaron y asustaron con un modelo musical, acompañando las escenas, muy parecido entre sí.

Hace un tiempo me encontré viendo *Batman, the dark knight* (Nolan, 2008). En las escenas de suspenso que protagoniza el Guasón aparecen sonidos lejanos de sirena sintetizados que van aumentando el volumen, mientras logran glisandos ascendentes entremezclados entre sí. La intensidad es fundamental para las escenas, realmente la música logra ponernos en estado de alerta con todos los sentidos.

La música en el cine genera sensación de verdad en el espectador, esa idea de que todo lo que ves es cierto viene de la mano con la

música. Uno no va al cine con la premisa de escuchar música, pero es ésta la que le da objetividad y le permite transcurrir, desde una idea palpable, la direccionalidad de la historia. Entonces aquí me encuentro con un problema... ¿La música nos está indicando qué pensar? ¿Es posible que la direccionalidad del transcurrir de una película se sepa de antemano por culpa de la música? ¿Es necesario para el cineasta quitar lo incierto del transcurrir?

Pienso que una obra debe direccionarse desde lo incierto hasta resolverse, y la música no debe ser la responsable de contestar preguntas. En muchos casos la música va a completar las falencias de una escena para lograr, con códigos pre-estipulados, expresar y resolver todo lo que no re-vela el momento. Es un claro desafío para el cineasta lograr mantener la incertidumbre, sostener la hiancia de la película, no resolverla hasta que

deba ser resuelta, la música debe entonces someterse a la exploración para lograr nuevos arremetimientos direccionales.

La codificación de la música nos permite entender-completar lo que vemos, aumentar situaciones desde la percepción, llorar, reír, arengar, comprar, querer, odiar, y tantos otros. Puede entonces ser usada ya no como una herramienta de cumplimentación, sino como una herramienta de marketing. Lograr poner al espectador en su zona de confort sin permitirle pensar la trama. No pensar el desarrollo, descubrir el final lo antes posible, y luego ¿dormir en el cine?

Quizás es momento de preguntarse si queremos que nos respondan, o nos sigan respondiendo todo, antes de que nos afirmen que esa lámpara, ése microondas o ésa película quedan bien con el color de los muebles.





**LÊDA GUIMARÃES**

Psicanalista [AE] no Brasil

## WAKOLDA. MISTERIOSA HARMONIA NA IMPERFEIÇÃO DE SUAS MEDIDAS



*Wakolda* (Puenzo, 2013), é um filme que nos convida a admitir que a base do ideal nazista, que preconizava o império de uma raça, faz parte da nossa estrutura humana, já que este ideal se assenta no sonho inacessível da perfeição, sonho tão presente em nossas neuroses, o qual tem por função negar a falta ineliminavelmente humana.

O filme *Wakolda, O médico alemão*, dirigido por Lucía Puenzo em 2013, autora do mesmo livro, nos apresenta logo no início o encontro de um médico alemão com uma garota de 12 anos, ocorrido na rota do deserto da Patagônia, em 1960. Ocasão em que a família da garota estava se dirigindo para uma localidade próxima a Bariloche, para ocupar-se de uma hospedaria.

Ocorreu de imediato um encantamento entre o médico Helmut Gregor (Alex Brendemühl) e a garota. Houve, por um lado,

instantaneamente o encantamento do médico pela garota e, por outro lado, naquele mesmo momento a garota também se encantou com o encantamento produzido nele, de tal modo que posteriormente ela assim se referiu a este encontro: “a primeira vez que ele me viu pensou que eu era uma espécie perfeita”.

Tal deslumbramento do Dr. Helmut Gregor é registrado em seu caderno de notas científicas através de um dito poético impregnado pelo impacto do enigma:

- “misteriosa harmonia na imperfeição de suas medidas”.

Dito que comporta o mistério do feminino, como habitualmente é referido pelos homens, especialmente quando este enigma é formulado em relação à imagem do corpo de uma mulher. Corpo que é tomado por eles como imperfeito, já que não corresponde ao espelho do corpo do homem. Porém, este corpo

estranho, distinto e, portanto, enigmático é formulado através deste dito embriagado de perplexidade como tão misteriosamente belo na harmonia da imperfeição.

Mais além de situar o encantamento pelo feminino logo no início do filme, a autora e diretora desta obra escolheu dois nomes de mulher que não são quaisquer. A garota de 12 anos se chama Lilith (Florença Bado), assim como sua mãe se chama Eva (Natalia Oreiro). Duas mulheres referidas na cultura judaica como as primeiras mulheres que existiram no mundo.

Conforme a cultura judaica Lilith tinha sido uma mulher criada por Deus antes de Eva, simultaneamente à criação de Adão e inclusive da mesma forma que ele foi criado, do barro. O que quer dizer que Lilith foi a primeira esposa de Adão, antecessora a Eva. Segundo tal cultura, a mulher criada do barro juntamente com Adão se mostrou indomável, maléfica e por ter se recusado a permanecer na presença de Adão foi expulsa do Paraíso. Algumas vezes ela é considerada como a serpente que teria seduzido Eva. Em outros momentos, Lilith é referida como uma sedutora que castrava os homens que seduzia, assim como também é considerada como um bicho essencialmente maléfico.

Lilith é, portanto, o nome na cultura judaica para designar o feminino, sobre o qual Adão não pode exercer o seu controle, e certamente por essa razão é referida como maléfica e destruidora. Assim como o gozo feminino costuma ser concebido pelos homens, já que este modo de gozo está fora das regras e das prescrições da significação fálica.

A personagem do filme Lilith também sofria constantemente com os *bullyings* dos seus colegas de escola, exatamente por não corresponder à prescrição da normalidade, especialmente porque sua estatura era muito baixa conforme a medida estatística da altura média para a sua idade. Quer dizer, Lilith está fora dos padrões exigidos pela normalidade fálica, norma universal, e por essa razão, o Dr. Helmut Gregor lhe propõe um tratamento experimental que produziria uma aceleração do crescimento que resultaria na sua inclusão na suposta normalidade universal.

!Ocorre então no filme uma extraordinária reviravolta regida pela normalidade fálica...!

O encantamento do médico com uma "misteriosa harmonia na imperfeição de suas medidas" conduzia o espectador para esperar assistir no filme a resposta perversa sexual masculina, que tão habitualmente ocorre nos homens quando eles se debatem com o enigma do Outro sexo. Tal resposta perversa é referida por Lacan em vários momentos da sua obra, como podemos ver formulado pela via do matema no seu quadro da sexuação do *Seminário 20* (Lacan, 1972-1973[1981]), onde a posição masculina só aborda o feminino através do objeto a fantasmático, conforme os sonhos de perversão de cada um. Assim como Lacan (1966-1967) também já havia formulado claramente no *Seminário 14*, ao nos dizer que "sustentar a pergunta sobre o gozo feminino" abre "a porta para todos os atos perversos". O que Lacan (1973 [2012]) reafirma em *Televisão*, formulando "se o homem quer a mulher, só a alcança caindo no campo da perversão". Formulações de Lacan que indicam claramente que a posição masculina, regida pelo gozo fálico, só encontra a resposta perversa diante do enigma do Outro sexo.

Porém, longe de ocorrer uma captura de Lilith no cenário da pedofilia, ocorreu diferentemente outra resposta perversa masculina: o uso e o abuso do corpo da garota num experimento médico que produzia febres e mal-estares constantes em Lilith.

Reviravolta regida por um ideal narcisista de perfeição, já que tanto o médico como a garota embarcam neste empreendimento torturante em busca da altura ideal do corpo.

Tanto Lilith como Eva, sua mãe, se encantam com a proposta do médico, e aderem ao tratamento às escondidas, já que o pai de Lilith mantinha uma desconfiança vigilante com relação ao médico, ainda que este tenha oferecido algumas benfeitorias à família. As duas mulheres também sonharam em fazer jus às normalidades fálicas de perfeição que tanto encantam os homens, assim como ocorre habitualmente com muitas e muitas mulheres, ainda que elas sempre saibam da ridiculidade desse sonho inalcançável da perfeição. Porém, mesmo assim, Lilith e Eva depositaram sua



crença nele, crença nas certezas dele, crença no saber dele, ainda que ao custo da saúde do corpo e da autonomia da singularidade.

Os transtornos corporais experimentados por Lilith só encontram um ponto de basta, quando uma contingência interrompe o experimento com a fuga do médico da

localidade, já que ele estava em vias de ser capturado como o famoso médico nazista Mengele, o "Anjo da Morte", conhecido como o assassino e torturador de milhares de pessoas em nome da ciência nazista, o qual, conforme a história, viveu foragido no sul da Argentina e em outros países da América do Sul.



**Lacan, J.** (1966-1967) "La Lógica del Fantasma" Inédito.

**Lacan, J.** (1972-1973 [1981]) "Aun" en *El seminario de Jacques Lacan*. Libro 20. Buenos Aires: Paidós.

**Lacan, J.** (1973 [2012]) "Televisión" en *Otros Escritos*. Buenos Aires: Paidós.

# READY FOR LOVE: VIOLÊNCIA E EXCEÇÃO EM 'CLOCKWORK ORANGE'



**ANTÔNIO TEIXEIRA**

Psicanalista no Brasil

**C**uando meditamos sobre a regulação da violência pelo poder disciplinar do Estado, tal como se ilustra em *A Laranja mecânica* (Burgess, 1971), somos levados a enfatizar certos aspectos relativos à articulação antinômica dessas duas dimensões. Se por um lado pensamos a constituição do direito como resultante do esforço de coibir a violência, mediante a criação de um conjunto de regras destinadas a pacificar as relações entre os indivíduos, por outro lado esse conjunto de regras normalmente depende, para se constituir, de sua submissão à um princípio não regulado pelo sistema que ele permite. O lobo é sincrônico da lei: o fator que coíbe a violência se impõe violentamente, na forma de uma função de exceção.

Mas muito embora tais considerações pareçam dizer estritamente respeito à esfera do direito, referida ao modo de regulação política dos agrupamentos humanos, o título escolhido por Burgess, assim como o desenvolvimento que seu

romance dá a esse tema, incita-nos a examinar as conseqüências de sua transposição para o plano da consideração científica que a idéia de mecanismo evoca. *Clockwork Orange* (Kubrick, 1971) nos conduz a perceber que a despeito do divórcio aparente entre o discurso da ciência, ilusoriamente neutro, e o discurso da política, superficialmente retórico, um paralelo se alinha entre a constituição violenta do Universo do direito, pela exceção fundadora da decisão política, e a constituição arbitrária do Universo da leis científicas, pela exceção fundadora da garantia divina.

Pois assim como o poder constituinte que funda o conjunto das regras, no direito, necessita permanecer alheio ao campo que ele condiciona, o fator que possibilitou a construção do universo das leis da ciência moderna, em seu início, dele se encontrava originalmente excluído. Se a idéia da existência de um Deus verdadeiro funcionava como garantia de veracidade para as fórmulas científicas, a ciência, que nessa idéia se apóia,



não poderia se interrogar pelos motivos que animam a vontade divina. O Deus da ciência, assim secularizado, retira-se do campo que sua hipótese determina, que é o espaço próprio do determinismo científico. O cientista, por sua vez, abandona a questão do que vem a ser esse "x" cientificamente indeterminável, para se ocupar com afinco dos fenômenos naturais que a hipótese determinista lhe autoriza a estudar. Ao deixar o bom Deus de lado, o cientista se tornou progressivamente ateu mais por uma questão de pertinência prática do que por uma decisão propriamente ética. Ele se tornou ateu por perceber que não convém ficar espreitando, em seu laboratório, a vontade de Deus por detrás da regularidade matemática de um experimento.

Disso resulta que não caberá mais ao cientista ficar se perguntando pelo por quê, pela razão de ser, ou pelo princípio metafísico subjacente aos fenômenos que ele examina. Se Thomas Kuhn tem razão ao dizer que um dos sintomas indicativos da ruína de um paradigma científico é o fato de seus representantes freqüentarem o departamento de filosofia, é porque além de ateu, o cientista moderno não deve ser filósofo, salvo em sua aposentadoria. O cientista não deve filosofar, mas se contentar em aplicar mecanicamente as regras formais que o determinismo da ciência matematizada autoriza, sem se perguntar pela legitimidade de seu procedimento. A instância ética da decisão não pode ser objeto de uma pesquisa científica, posto que é impossível formular cientificamente esse tipo de questão.

O que justifica, então, essa digressão sobre o modo de funcionamento do discurso da ciência para abordar uma questão concernente ao discurso regulatório do direito e da decisão política? Na realidade, se me proponho a tratar desse tema através da leitura de *A Laranja mecânica*, é porque ali se ilustra, exemplarmente, o que ocorre quando adotamos o modelo da ciência como princípio de articulação da política com as regras do direito civil. Assim como o cientista, ao deixar de lado a exceção fundadora da ciência, opera com uma percepção do universo concebido como uma maquinaria, do mesmo modo o jurista, ao transpor essa concepção mecanicista do universo da ciência para o campo do direito no automatismo da aplicação mecânica da regra ao caso, termina por abandonar a dimensão política da decisão que não pode ser tratada cientificamente. O que está em questão, tanto para Antony Burgess quanto para S. Kubrick, diz respeito a esse parasitismo

da lei pela mecânica: ambos se interessam pelo que acontece no modelo moderno de organização social, arrimado na crença de que os conflitos se resolvem pela aplicação automática das regras formuladas na esfera do direito civil, suprimindo a dimensão política da decisão.

Esse ponto nos interessa particularmente, haja visto o que a história infatigavelmente nos lembra quando se busca apagar a dimensão da exceção, reduzindo o poder político à função de administração mecânica das regras. O que se assiste é o retorno catastrófico, no real, da figura de exceção que se tentou suprimir. Não por acaso Jacques-Alain Miller reafirma, em ao menos três momentos de seu seminário sobre Carl Schmitt, que o preço a se pagar, ao se buscar estabelecer o regime do para todos, é o retorno de uma exceção ainda mais feroz na forma do líder totalitário (Miller, 2003, p. 256-269). Foi com o intuito, portanto, de abordar os efeitos relativos ao apagamento da exceção no regime burocrático do estado moderno, que me pareceu conveniente retomar a leitura do romance de Antony Burgess.

Se a isso me proponho, é porque me parece que ainda está por se fazer uma leitura psicanalítica minimamente conseqüente desse mito eminentemente moderno que é Laranja mecânica. Salvo honrosas exceções, não há abuso em dizer que a maior parte dos comentaristas se restringem a aplicar sobre esse romance, um pouco a torto e a direito, referências freudianas no mais das vezes banais, concernentes aos instintos do Id não refreados pela cultura. Mas o problema que ali se coloca diz respeito a algo mais preciso do que supõe essa vulgata psicanalítica. Ele concerne aos efeitos gerados pela moderna supressão política da exceção fundadora que dá lugar ao sistema representativo do todos iguais, cujo corolário seria a figura, igualmente moderna, do Estado amputado do poder decisório, reduzido ao mero exercício da gestão administrativa.

Temos efetivamente motivos de sobra para localizar, em *Laranja mecânica*, a situação do moderno Estado que não governa, mas que administra o que já está estabelecido. Trata-se de um contexto facilmente identificável ao discurso universitário, em que a consulta ao saber e a aplicação mecânica de regras consensualmente estabelecidas vêm suportar, empiricamente, o ideal de extirpar, do horizonte da política, a função decisória de exceção. Isso fica perfeitamente visível na fala do personagem

de Deltoid (Aubrey Morris), o lastimável conselheiro pós-correcional de Alex (Malcolm McDowell) e representante do juriconsulto burocrata submisso à ditadura administrativa do carimbo (“uma grande mancha negra — diz ele — para cada um que não recuperamos”), quando confessa a sua impotência em tratar da questão ética da decisão:

*estudamos o problema há quase um século, mas os estudos não estão nos levando muito longe. Você tem uma bela casa aqui, bons pais que te amam, você não tem um cérebro lá tão ruim. É algum diabo que entra em você?”* (Burgess, 2004, p. 41)

A representação cênica desse regime administrativo, em que prevalece a uniformidade monótona do todos iguais, encontra-se também condizentemente ilustrada, na versão cinematográfica de *Laranja Mecânica*, pelo conjunto habitacional em que reside Alex: a municipal flat block, 18, A, Linear North. Kubrick irá ali se valer de locações que incluem os horrendos blocos de edifícios modernos, no entorno arquitetônico das moradias funcionais que mais se assemelham a aparelhos habitacionais, contendo, é claro, a necessária constatação de sua degradação: o galho de árvore atravessado no caminho, o elevador que não funciona com a porta de metal avariada que não se abre nem se fecha, os corredores imundos e as paredes ornadas de afrescos pichados com grafites obscenos. É que o apagamento da exceção, nesse regime uniformizante do saber totalitário, termina por gerar, simultaneamente, em sua monotonia, tanto a revolta impotente das pichações quanto o automatismo da indiferença, do tédio e do descuido.

A bem dizer, não foi preciso esperar S. Kubrick para indicar, nessa deterioração, o corolário estético do regime administrativo moderno. O historiador A. Koyré já há muito havia notado na fealdade arquitetônica um traço típico do nosso maquinismo funcional (Koyré, 1977, p. 342 e sq), coisa facilmente constatável tanto nos horríveis bairros industriais que abrigam a classe operária na periferia das grandes cidades, quanto nos medonhos edifícios em forma de bloco dos campi universitários, concebidos para a classe média alta. Mas o escárnio de S. Kubrick pelos efeitos de degradação estética desse funcionalismo social leva sua câmara a mostrar, para além da arquitetura dos prédios, uma

fealdade que invade o próprio estilo de vida das famílias: a ridícula imagem da mãe com seu estúpido cabelo colorido, sua conversa insossa com o pai na cozinha ornada por um girassol artificial kitsch ao lado do terno de segunda categoria, vêm compor a imagem perfeita de uma sociedade tediosa, obediente aos preceitos da administração sem risco.

É esteticamente patente, como se pode bem ver, não somente a absoluta falta de gosto, como também os efeitos de debilidade mental gerados pela subserviência bovina às regras mecânicas na comunidade moderna do todos iguais. Mas quando a norma do para todos instaura, nesse regime administrativo, o reino da uniformização, o que irrompe, inevitavelmente, é a figura ainda mais brutal de um novo tipo de exceção. É o que vemos surgir em cega insurreição, nessa civilização desencantada, reduzida ao automatismo das regras, na figura do jovem delinqüente, líder de gangue ao mesmo tempo cordial e feroz, protagonizado pelo personagem Alex.

Encarnação extrema do rebelde sem causa, em comparação ao qual seu protótipo Jim Stark, encarnado por James Dean, empalidece, A-lex, o sem lei, conforme o próprio nome indica, é o retorno, no real, da violência da decisão que o sistema representativo expurga. Indiferente ao conjunto das regras engendradas pela sociedade disciplinar, ele é quem ratifica e executa o célebre slogan do criminoso Charlie Manson: “faça o inesperado, já que nenhum sentido faz sentido” (*“Do the unexpected. No sense makes sense”*), como se num mundo desprovido de exceção, o inesperado fosse o único local em que uma decisão pudesse se abrigar.

Porém, a pura prática da violência gratuita não esgota o projeto de Alex. Se a feiúra vem constituir, em associação com a monotonia e o tédio, o principal signo da sociedade mecanicizada, organizada em função do para todos iguais, o retorno feroz da exceção, encarnada pela figura de Alex, comporta necessariamente uma propensão estetizante, ilustrada tanto na singular beleza física do personagem quanto no encanto envolvente de sua narrativa repleta de neologismos. O monstro Alex é, antes de tudo, um formoso sedutor. Sua violência abriga um projeto estético que o distingue da humanidade uniformemente produzida nas fábricas do Estado utilitarista. É, aliás, por fidelidade a esse apelo estético que Alex recusa a se valer de uma suposta utilidade

funcional da violência que ele pratica. Se ele não se preocupa em realizar crimes rentáveis, não é por uma questão de infantilidade ou amadorismo. Dandi contemporâneo da contracultura, Alex, tal como prescreve Baudelaire, não aspira ao dinheiro como algo essencial (Baudelaire, 2010, p. 62-63). Um crédito ilimitado já lhe é o bastante, conforme ele mesmo o diz, em resposta a George: "Já não tendes todas as veshkas que desejas? Se precisa de um auto, é só colher das árvores. Por que essa súbita shilarnia para ser um porco capitalista?" (Burgess, idem, p. 54)

Diferentemente, portanto, da estética *hippie* que a precede, ilustrada, por exemplo, na peça musical *Hair* lançada na Broadway em 1967, aonde assistimos a uma reação pacifista calcada na recusa dos valores de conquista que justificavam a guerra deflagrada no Vietnã, a estética punk de Laranja Mecânica se opõe à pacificação mecânica da sociedade disciplinar, expondo a violência que esse poder recalca. Patrick Pessoa está certo ao dizer que o personagem Alex tem consciência do parentesco entre a ultra-violência e a arte de vanguarda, cuja ligação orgânica com o romantismo alemão encontra-se representada pela adoração de Beethoven. Em ruptura radical com o pacifismo mecânico da sociedade industrial, a arte de vanguarda retoma a reação estética do romantismo para se fazer valer não mais enquanto coisa a ser contemplada, conforme ocorre no caso da arte em sua concepção burguesa, mas para transtornar violentamente quem a presencia (Pessoa, 2010, p. 48).

Fica evidente, ao longo da narrativa de Alex que todo ato de violência está associado a um julgamento estético que exige, de imediato, uma transformação. Antes de espancar brutalmente o velho mendigo bêbado, Alex irá deplorar as horríveis canções que ele entoava. Antes de enfrentar a gangue de Billyboy (Richard Connaught), Alex irá reprovar o terrível mau-gosto do "gordo e fedorento Billybode, Billyboy em peçonha". É por isso, escreve Patrick Pessoa, que Kubrick encena o estupro como Alex o vê: um clichê vulgar que associa a violência sexual ao emblema nazista, num balé bizarro, carente de sentido estético, ao qual se opõe a cena de briga coreografada que mostra a superioridade de Alex e seus drugues (idem, p. 46). Na perspectiva estetizante de Alex, "o único horror de uma cena é ser mal encenada, como ele demonstra na excelente paródia de *Singing in the rain* (Donen- Kelly, 1952). Alex não somente

leva ao pé da letra o que é estar "*ready for love*", zombando da visão pueril do amor burguês representada por Gene Kelly, como também introduz um outro elemento central para a arte de vanguarda: a ênfase na materialidade do corpo, enquanto superfície capaz de afetar e ser afetada, em detrimento do abstração intelectual do espírito, comodamente instalado na distância da contemplação (idem, p. 47).

Daí se explica, entre outras coisas, seu rude desprezo pelo trabalho intelectual do escritor e sua estante repleta de livros. A verdadeira arte precisa afetar, causar transtorno. Ao atacar, por sua vez, a *Cat Lady* (Miriam Karlin), em sua casa repleta de peças de vanguarda, Alex se insurge contra a matrona que se apropria da insurreição da arte contemporânea para convertê-la em objetos inertes de adorno. Ela assim morre, conclui Pessoa, na paradoxal situação da burguesa amante da arte contemporânea que teme não só pela obra-propriedade que será destruída, como também pela propriedade-obra que irá destruí-la (idem, p. 48).

Assim como a arte é atravessada pela materialidade do corpo, a linguagem, em Laranja mecânica, não poderia ficar imune à materialidade sonora das onomatopéias, dos neologismos e das inflexões. No lugar em que a teoria do direito, em sua articulação com o discurso da ciência, propõe uma linguagem codificada que não dê margens a equívocos e a efeitos de sentido por assonâncias, faz parte do projeto estético do personagem Alex, que ao expectador leitor se dirige em primeira pessoa, introduzi-lo no universo de uma narrativa ao mesmo tempo bela e perturbadora. Seu efeito de estranheza se dá pela experiência de apreensão puramente sensível do significado de vocábulos cujo código não conhecemos de antemão.

Não é casual, em vista disso, que após sua prisão, o tratamento disciplinar revele, no nível da linguagem, a violência da submissão da língua à sua codificação: Alex passa a ser o número 655321. Fica igualmente evidente, para além da arquitetura manifestamente panóptica do presídio que observamos em plano aéreo, que o controle disciplinar ilustrado pelo tratamento Ludovico, consiste em redomesticar o significante no plano representativo do significado que o discurso behaviorista autoriza. No lugar em que Alex se valia do *nadsat*, o interessante jargão neológico composto de onomatopéias, vocábulos russos e romenos, misturados ao *cockney* inglês, se lhe impõe

violentamente no corpo, pela via do tratamento comportamental, a linguagem codificada e unívoca. Purificada dos equívocos da enunciação, a linguagem se restabelece em sua função representativa, transformando literalmente o seu portador numa laranja mecânica, ou seja, num mecanismo mental de evoluções previsíveis. “Quando somos saudáveis, explica-lhe a bondosa psicóloga behaviorista, reagimos ao abominável com medo e náusea. Você está se tornando saudável e amanhã estará mais saudável ainda.” É assim que os membros da equipe que lhe aplicam o tratamento Ludovico, vestido de branco, recebem-no com a máxima indiferença profissional possível. No lugar de observar as contorções de Alex, na terrível experiência de seu condicionamento, eles consideram somente os instrumentos que a registram.

Mas a história, como todos que já assistiram a esse

extraordinário filme bem sabem, não termina tão logo ali. Agora comportalmente normalizado, privado de desejo e iniciativa, Alex irá se deparar, para além das vítimas que reencontra pelo caminho, com aquilo que W. Benjamin nomeou de aparição espectral da polícia (Benjamin, 1916/1988, p. 133), nas figuras reformadas de George (James Marcus) e de Dim (Warren Clarke). A violência que o estado administrativo recalca, ao fazer crer que todas as questões devam ser reguladas mediante a aplicação mecânica das regras jurídicas, retorna policialmente no espaço necessariamente equívoco da interpretação de suas regras, assim como em resposta aos fatores contingentes, mas nem por isso menos determinantes, que impedem que essas regras sejam aplicadas. A polícia ali retorna na forma da violência que não se justifica, sob a alegação de que de sua função injustificável paradoxalmente depende tanto a instauração quanto a manutenção mecânica do lugar da justificativa.



**Baudelaire, C.** (2010) *O pintor da vida moderna*. Belo Horizonte : Autêntica.

**Benjamin, W.** (1988) *Walter Benjamin Angelus Novus*. Frankfurt: Surkamp.

**Burgess, A.** (2004) *Laranja mecânica*. São Paulo: Aleph.

**Koyré, A.** (1977) “Du monde de l’à peu près à l’univers de la précision”. In: *Études d’histoire de la pensée philosophique*. Paris: Gallimard.

**Miller, J.-A.** (2003) “Sur Carl Schmitt”. In: *Le neveu de Lacan*. Paris: Verdier.

**Pessoa, P.** (2010) “Tão bizarro quanto uma laranja mecânica”. In: *Artefilosofia*, n. 8. Ouro Preto: UFOP, abril, 2010.

**Schmitt, C.** (2006) *Teologia política*. Belo Horizonte: Del Rey.