

DIECISÉIS FILMS COMENTADOS
EL OBJETO EN EL CINE

Carlos Faig

Prólogo de Juan José Ibar



Ricardo Vergara
Ediciones

Estaba tomando un café en el consultorio de Jorge Fukelman. Me contaba una supervisión.

- Entonces le dije: Tenés que pensar la película...

- ¿Qué película, Jorge? - interrumpe consternada la 'supervisante'.

- Si a esta altura no lo saben... - Agregó Jorge resignado.

El Ser, decía Ansgar Klein, es la pantalla en blanco.

Canguilhem, al que tampoco le faltaba análisis, tomaba el Ser por un *passe-partout*.

C.F.

CARLOS FAIG

DIECISÉIS FILMS COMENTADOS
EL OBJETO EN EL CINE

Ricardo Vergara
Ediciones

Faig, Carlos
16 films comentados : el objeto en el cine . -
1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires :
RV Ediciones, 2013.
100 p. ; 200x140 cm.
ISBN 978-987-3630-04-0
1. Cine. 2. Psicoanálisis.
CDD 150.195
Fecha de catalogación: 14/11/2013

Coordinación Gráfica: Ricardo Vergara
Te: 011-4901-2300 y 156-231-2760
email: vergaralibros@yahoo.com.ar
Facebook: Ricardo Vergara Ediciones
Buenos Aires, República Argentina

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723
Impreso en Argentina - Printed in Argentina

Todos los derechos reservados.
® Ricardo Vergara, Ediciones
® Carlos Faig

Impreso en Buenos Aires en el mes de noviembre de 2013
La Imprenta Ya, Florida, Prov. de Buenos Aires

ÍNDICE

Prólogo de Juan José Ipar.....	7
A manera de prefacio. Testimonios del film.....	13
El nombre de la rosa.....	19
Zelig.....	24
Las vírgenes suicidas.....	28
El último Elvis.....	33
Gente como uno.....	38
Georges Méliès, “ <i>cinemagician</i> ”, y La invención de Hugo.....	42
Sinfonía de primavera.....	47
Los usurpadores de cuerpos.....	52
Cuatro minutos.....	57
Entre los muros.....	62
Marat/Sade.....	68
Una pura formalidad.....	73
El perfume: historia de un asesino.....	77
Madame Bovary.....	82
Quémese después de leerse.....	86
Aaltra.....	90

Los artículos que componen este libro fueron publicados inicialmente en Internet, en www.elsigma.com, sitio al que agradecemos especialmente, sección *Cine y psicoanálisis*.

Estas publicaciones, según su orden de aparición en el índice, fechan: 16/5/2012; 20/6/2012; 12/8/2012; 29/8/2012; 29/5/2012; 27/12/2012; 12/6/2012; 31/3/2009; 9/4/2009; 15/5/2009; 29/7/2009; 28/5/2011; 25/10/2010; 26/8/2009; 7/1/2009; 29/10/2008.

Testimonios del film fue publicado originalmente en *Imago Agenda* N° 136, en diciembre de 2009.

Prólogo

Después de cierta perplejidad, caigo en la cuenta de que prologar un texto lo ubica a uno en el lugar un tanto mitológico de primer lector del mismo o, al menos, como primer lector llamado a decir algo de él. Un honor.

La idea de considerar señalados *films* producidos por la maquinaria cultural para ilustrar conceptualizaciones psicoanalíticas ya fue ensayada con éxito desparejo por una cantidad de autores, tales como Slavoj Zizek y algún otro. En apariencia, nos encontramos ante un texto que sigue esa línea inaugurada por el mismo Freud de relacionar las teorizaciones del psicoanálisis con obras de arte: novelas, cuadros, etc. Y digo que ésa es una mera apariencia porque ya *d'embrée* Faig nos comunica un propósito más restringido: “perforar la imagen y dar con el objeto”, para lo cual es preciso que la narración pierda captura, esto es, sortear o dejar atrás su efecto distracto. Más abajo, se nos vuelve a decir que se trata de poder mostrar de qué se trata cada *film*, cuál es su tema (*sujet*) u objeto, imbricando de tal modo el tema del sujeto con el del objeto. Relacionándolo con los dos grandes conceptos de la estética antigua, la diégesis y la mimesis, el autor nos propone justamente superar el eje diegético de cada *film* –un narrador omnisciente que presenta una trama verosímil– para así poder alcanzar una simple mostración. La mimesis planteada por estos comentarios, claro está, no es una “imitación de la vida” al modo de Aristóteles sino la mostración de un objeto evanescente que se presenta siempre bajo el ropaje

abigarrado de la representación. Una pregunta obligada sería la de si una tal mostración viene a “explicar” el film, si este objeto que el análisis nos revela es, consecuentemente, la causa del deseo que circula por el *film*; en otras palabras, si la cuestión es develar un objeto *a*, que, como tal, no aparece sino una única vez en el texto.

Luego de esta escueta presentación de propósitos y sin abundar más, sigue la cabalgata de los dieciséis films anticipados en el título. La estructura es reconocidamente escolástica: primero el texto nos informa de los créditos de cada film, luego nos recuerda una breve sinopsis argumental y cierra con un comentario, por lejos, la parte más larga y especiosa del texto. Sin embargo, acatando el precepto que recomienda dividir un texto en partes, podemos apreciar que hay un primer tramo –las primeras cinco películas– en los que se habla recurrentemente del suicidio, especialmente relacionado con la desaparición del sujeto, un *intermezzo* dedicado a un film de Scorsese sobre Méliès, que tiene todo el aspecto de un homenaje al maestro francés, y una tercera sección –los últimos diez de la serie– en los que la temática gira en torno al objeto y reaparece recurrentemente la cuestión del suicidio. Hay que destacar que en los dos últimos films campea el humor, al parecer un recurso eficaz para enfrentar lo que Faig llama “caída de la imagen”.

Veamos el primer tramo: el tema central es la desaparición del sujeto bajo variadas formas. Presencia siniestra de un objeto mortífero en *El nombre de la Rosa*; alienación identificatoria del sujeto en *Zelig*, la disolución del sujeto en la serie (sujeto intervalar) en *Las vírgenes suicidas*; nuevamente la alienación identificatoria en *El último Elvis*; fantasía de licuefacción corporal y ahogamiento del sujeto en *Gente como uno*. El suicidio, como dijimos, aparece constantemente: se suicida Jorge

del Burgo ingiriendo el texto maldito de Aristóteles, se suicidan en serie las cinco hermanas sin motivo aparente, se mata el último Elvis bajo el peso opresivo de su muñeco y lo intenta el joven protagonista del film de Redford. El único que se salva es, precisamente, el protagonista del film humorístico de Allen. Y no sólo eso: además, lo salva una analista que se compadece de él y hasta consiente en declinar la posición de analista y advenir “un analizante cualquiera”. Toda esta cuestión de la desaparición del sujeto no es abordada desde la perspectiva de la *afánisis*, esto es, justamente en relación a la presencia ominosa de un objeto que eclipsa al sujeto y desestabiliza sus relaciones con el entorno¹.

El sexto *film* de la serie se presenta como una especie de homenaje al cine mismo en la persona de uno de sus fundadores, Georges Méliès, autor de innumerables películas entre las cuales se recuerda la célebre *Viaje a la luna*, que culmina con el archiconocido fotograma del impacto de la nave en el ojo del disgustado satélite. En realidad, se ocupa de un *film* de Martín Scorsese (*La invención de Hugo*) dedicado al cineasta francés. Allí, Faig hace poca mención de la teoría, a excepción de los mitos y, entre ellos, de uno de los mitos del psicoanálisis: la escena primaria (*Urszene*).

En el séptimo film, *Sinfonía de primavera*, aparece la cuestión del objeto en relación a las manos de Schumann y las de su esposa, la famosa pianista Clara Wieck. El *film* muestra con detenimiento el “pedido de mano” del músico y cómo dicho pedido es llevado a juicio por el padre de la joven, que se opuso tenazmente al matrimonio de ambos. En este contexto, Faig hace la única mención del objeto parcial y del *a*.

En los tres *films* siguientes, se trata de desnudar el objeto último de cada uno: la sustitución de la relación sexual por una forma bizarra de engendramiento (*Los usurpadores de cuerpos*),

el tragar y el rechazo a tragar (*Cuatro minutos*) y la tenacidad ilimitada (*Entre los muros*).

El undécimo, *Marat/Sade* –“dos que no reculan frente al asesinato”–, incluye una serie de temas que se entrelazan y resulta imposible reducirlos a uno solo. La pulsión de muerte y su intento de retorno a lo inorgánico, el atrapamiento del cuerpo en la economía del significante, cosa que lo vuelve “diferente de sí”, y las diversas formas de concebir el cuerpo, junto con la piel y su relación con la sinrazón desfilan ante nosotros y se yuxtaponen.

En el duodécimo (*Una pura formalidad*), film claustrofóbico como *Entre los muros*, reaparece el tema del suicidio, en este caso retomando el desarrollo lacaniano del suicidio como acto logrado, y, en los dos siguientes (*El perfume* y *Madame Bovary*), ambos protagonistas terminan suicidándose: el inodoro Grenouille se hace devorar por la multitud, remedando una bizarra comida totémica, y la insípida Emma por medio de la ingestión de un veneno. En el *film* italiano, se plantea un problema lógico: quien se asesina queda inmortal y, puesto que mata al asesino, no hay asesinato. El suicida, además, ocupa dos lugares incompatibles, como en el incesto, hijo y padre al mismo tiempo.

Para finalizar, los dos últimos *films* de la serie (*Quémese después de leerse* y *Aaltra*) forman un pequeño conjunto de despedida. Decía Aristóteles que la jornada teatral debe culminar con una comedia, que dé un corte a la fúnebre fascinación de las tragedias por medio de la risa y el humor. Sin dudas, un buen consejo que el autor parece reproducir aquí. Los personajes de estas dos entregas son decididamente tontos y tontas sus desventuras, esperanzas y reclamos. El tema común es la caducidad, la prescindibilidad y, en suma, nuevamente la caída de la imagen o la ilusión que condujo al suicidio a varios de los personajes ya

mencionados, pero que en éstas es esquivado justo a tiempo por medio del recurso del humor. Dice Freud en su texto de 1927 (*El humor*) que una de las funciones del superyó, más allá de vigilar, juzgar y castigar al yo, es la de consolarlo en relación a las durezas e injusticias de la vida. Aparece el consuelo, que permite vivir con la desgracia que sea, y se relanza el juego de las significaciones. Un buen final, al menos un digno empate.

Notas

¹. Quizá en el primer *film* nos aproximamos a una constelación como ésta, aunque la segunda parte de la *Poética* de Aristóteles y la risa que ella consagra estén bien lejos de ser un real, por más amenazante que resulte para la gravedad de las cosas divinas.

Juan José Ipar
Noviembre de 2013

En estos comentarios se trata de vulnerar la imagen y dar con el objeto. Este es el único propósito que los guía. Si el lector accede aunque sea un solo instante a la pantalla en blanco y la narración pierde captura, nos damos por satisfechos.

A manera de prefacio: Testimonios del film

Supongamos que nos están filmando. Filman nuestra vida y no lo sabemos. O mejor, vamos al cine y nos encontramos de pronto subidos a la pantalla, sumergidos en ella y formando parte de la obra, actuando, perdidos en el film. Al final de la proyección se nos advierte que estuvimos dentro de una película. Una voz en *off*, casi familiar y detrás de nosotros, nos lo dice. Recuperados de la sorpresa, podemos preguntarnos qué papel jugamos. Y quizá podamos aproximar esa identificación, acertarla. No sería tan difícil ni tan raro. No obstante, a poco andar observamos que este conocimiento, esta interpretación, no afecta lo que ya se filmó. *Un tal tipo de corte se desenvuelve, por completo y enteramente, en el plano del saber*¹. Para tener alguna importancia y consecuencias, el planteo debió realizarse antes, durante el transcurso de la filmación. En tal caso, nos hallaríamos en condiciones de cambiar de personaje. Pero aunque no hiciéramos el esfuerzo, y decidíramos seguir en la misma vía, igualmente todo giraría, sería diferente. Se sabría que se juega un personaje –que incluso los personajes son varios, se multiplican–. Eso cambia todo. Al salir del cine, ya es tarde. Por esto, los testimonios de los que fueran inadvertidos actores, cuando los interrogamos al respecto, son esquivos, parcitos, académicos, prefreudianos. Muestran, en el mejor de los casos, la insuficiencia del film así recortado²; o aun, no recortado. Estuvimos soñando sueños y sentidos, y despertamos. Pero

este sueño –al revés que en la teoría de Freud, agreguemos, debió interpretarse durante su transcurso–, ya no puede analizarse. Se despierta sin haberlo analizado. Y todo lo que desde entonces podamos decir de él solo suma en el activo del saber. Ya no puede modificar su transcurso.

Se obtiene así un “personaje fundamental” a fuerza de dar con una película unificada, y no salir del film, del sueño o del sentido. Pero nada indica, y sobre todo nada justifica, que se trate de una sola y única película. El film podría no ser tan continuo como parece, tan unánime como se nos presenta a primera vista. Podría tratarse de una superposición, un *cut up*, o aun un *collage*, de cortometrajes. Todo está en la técnica (de montaje). Entonces, ¿qué nos obliga en una película a no despertar hasta el final?³. ¿Qué exige que un análisis solo pueda pensarse desde su término y *après coup*? En principio, hay que decirlo, una cierta idea de la estructura.

Compliquemos un poco más esta historia. Puede darse el caso que el espectador y actor improvisado sienta deseos de contar la película. En tal supuesto, y en un ejercicio de ficción, admitamos que existen personas designadas socialmente a tal efecto: “oidores de films” (que a su vez, y se prefiere que así sea, han pasado o están en tren de pasar por una experiencia similar: ellos también han ido al cine, sueñan y viven inmersos en el sentido). ¿Qué ocurre entonces? El actor-espectador vuelve a retirarse del film. Por segunda vez toma distancia. Este desplazamiento corrige, se sobreagrega a la falta de movimiento a la que se vio sujeto durante la proyección⁴. Al volver a pasar, restituye un movimiento que debió ser y no fue, el que lo hubiera extraído del film y le hubiera posibilitado cambiar de posición⁵. Digámoslo directamente, se localiza una imposibilidad que bien

podríamos aproximar a un deseo. Este deseo, como se ha podido ya intuir, transcurre en la “estructura del film”. Es un deseo no solo emparentado sino consustancial con esta estructura⁶.

Notas

^{1.} De ahí el ejemplo del transfinito, del álgebra, en *Proposición* (cf. *Scilicet* nº 1, París, Seuil, 1968, p. 21): todo ocurre como si se tratara de demostrar e indicar que el saber es quien padece. Por supuesto, esto concurre con el hecho de que la estructura legisla, por decirlo así, sobre objetos formales (aun cuando de ellos puedan deducirse imposibilidades).

^{2.} Al preguntarse qué pasó en un análisis, cuando llega su final, la cosa solo transcurre en el terreno del saber: las consecuencias son hasta cierto punto cauterizadas. Somos representados, y estamos jugados en la representación. Pero la identificación no se pierde fácilmente. No se refuta en un solo movimiento ni de un solo impulso. Y quizás lo que hemos llamado fantasma fundamental le da una unidad ficticia al movimiento de análisis de diverso tipo de fantasías y etapas, movilizando asimismo diferentes identificaciones. El fantasma fundamental, si lo ponemos en otros términos, equivale a la identificación fundamental que sostenemos y padecemos en tanto estamos representados. Por eso, *Proposición* advierte sobre el hecho de que la identificación no puede sostenerse al final del análisis.

^{3.} El despertar se plantea un tanto dramáticamente porque no hay “salidas” durante la proyección. De ahí adquiere su importancia, al mismo tiempo que se deduce que es imposible.

^{4.} El pase corrige la falta de análisis. Aquello que no se movilizó durante el tratamiento es objeto de pase. Se pasa, pues, porque no hay, no hubo, desplazamiento. Por esto, para situar los desgarrrones de la teoría, el pase debe ser abandonado. No se puede sostenerlo y sostener a la vez una posición crítica respecto de la teoría de Lacan. La utilización de modelos provenien-

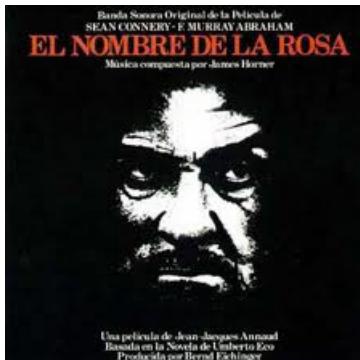
tes de la topología, puede verse, hace al mismo problema. Las vueltas de la demanda sobre el toro y el giro de más que ciernen, por ejemplo, exigen un planteo estructural del análisis, una concepción que incluya la totalidad de su desarrollo. Por supuesto, algo similar ocurre con la estructura: no hay estructuras parciales (un poco de estructura de un lado y de otro no). Además, si el sexo y la interpretación no son formalizables –Lacan *dixit*– nos vemos llevados obligadamente a una teoría del acto (que corrige los deslizamientos). El acto analítico se impone en razón de la óptica macroscópica que adopta Lacan. En el acto se trata mucho menos de un hallazgo, de una elaboración teórica, que de una exigencia que se produce en función de la perspectiva que adopta el Seminario. Inicialmente, es en razón de un planteo formal (extraer el (a) como letra, el SSS como construcción *après coup*, etc.) y en función de un programa “estructuralista” –por muy sofisticado que se lo quiera y enrarecido que esté– que toda esta problemática se presenta.

⁵. Nos vemos frente a una cuestión técnica: la no interpretación sistemática de la transferencia termina por consolidar el deseo del analista y el núcleo real al que se apunta. A fuerza de “perelaborarlo”, esquivándolo una y otra vez, se lo produce y consolida (casi podría decirse como un negativo). Por otra parte y concomitantemente, el “fenómeno elemental”, que hace a todo este movimiento y lo repite, es, lo hemos dicho en otro lado, el corte de la sesión.

⁶. Hay que recordar, por obvio que resulte, que la teoría tiene por objeto el final del análisis y no el pase. Este último no es más que un dispositivo. Por tanto, no puede ser “falso”. Se abre a una suerte de encuesta universal, y solo queda juzgarlo por los resultados. La crítica debe focalizarse, pues, en lo que hay de incorrecto en la teoría del final del análisis que propone Lacan. Recordemos el criterio de pase de la *Maison de la Chimie*: aquello que Lacan buscaba, hacia el final de la experiencia del pase en la EFP, es que alguien le dijera cuál era el truco para disolver el síntoma y cómo lo había aprehendido. ¿Existe algún testimonio? Treinta y tantos años después de que Lacan enunciara ese criterio no parece haberlos. Un tal testimonio nos situaría más allá del bla bla bla sobre el deseo y el SSS. El criterio, en esas *Conclusiones*,

se vuelve práctico. La enseñanza en las instituciones conservó un dispositivo que Lacan ya había desecharo cuando disuelve la *École*. Si el pase aislará algo cierto debería producir resultados más contundentes. Algo similar puede decirse de la técnica del corte. Debió barrer con otras técnicas si su grado de eficacia fuera tan alto como se pretende. Sin interpretación –y el corte podemos aducir tiende a eliminarla o minimizarla– no hay formación. No necesariamente hablamos aquí de la interpretación de la transferencia. La aprehensión de la posición transferencial puede usarse para construir el más diverso tipo de fantasías. Recordemos por último el sector de *Conclusions* al que aludimos antes: “Debo decir que en el pase nada testimonia que el sujeto sepa curar una neurosis. Siempre aguardo que algo me esclarezca al respecto. Quisiera saber de alguien (...) que sea capaz de hacer más que el parloteo ordinario” (J. Lacan, *Lettres de l'École freudienne de Paris*, nº 25, vol. II, París, junio de 1979, p. 220).

El nombre de la rosa



Ficha técnica

Dirección: Jean-Jacques Annaud

Producción: Bernd Eichinger

Guión: Umberto Eco (novela), Andrew Birkin, Gérard Brach, Howard Franklin, Alain Godard

Música: James Horner

Fotografía: Tonino Delli Colli

Reparto: Sean Connery, Christian Slater, Michael Lonsdale, f. Murray Abraham, Ron Perlman, Valentina Vargas

País: Italia/Francia/Alemania

Año: 1986

Género: suspenso

Duración: 126 minutos

Sinopsis

Fray Guillermo de Baskerville (Sean Connery), acompañado de Adso de Melk (Christian Slater), joven discípulo, llega a una abadía benedictina, en Italia, y comienza a investigar una misteriosa muerte. En verdad, Guillermo acudía a la abadía para asistir a una reunión entre la legación papal y la recientemente creada orden franciscana. El abad le confiere la tarea, dada la inteligencia y perspicacia que se suponía a Fray Baskerville, de investigar el hecho acaecido.

Comentario

Comencemos el comentario con la mención de un cuadro de Velázquez, *Las Meninas*. La referencia a esta obra ha sido frecuentemente utilizada por Lacan, la toma en diversos seminarios. *Las Meninas* muestra una tela vuelta del revés –una pintura– interior al cuadro mismo, representada allí. Esta tela no se ve, no accedemos a la representación que se despliega en ella. Este punto, si prestamos atención, nos proporciona el cambio de valor del conjunto de la representación. Y aceptando la ficción que la obra introduce, ¿cuál es el cuadro que Velázquez pinta primero: el que se halla dentro del cuadro o aquél que uno ve? Hay aquí cierta similitud con lo que ocurre cuando se arroja un cristal en una solución sobresaturada: la sustancia cambia de estado; en nuestra analogía, la localización de este punto cambia el valor de la representación. El cuadro se ve como se ve, o se ve desde un agujero. Pero dejemos por el momento esta función de lo real en el cuadro, que nos chupa hacia la falta de un origen cuyo desarrollo nos llevaría al nudo borromeo.

Lacan, en efecto, presenta el cuadro como una ilustración de la función del analista. Éste cuando escribe la historia clínica de un paciente, cuando hace la anamnesis, se encuentra, en algún momento, en la misma situación que Velázquez. El analista pinta su autorretrato, se localiza como objeto dentro del tratamiento.

El film de Annaud ejemplifica el mismo hecho. La película se basa en una novela escrita por un semiólogo italiano, Umberto Eco. *El nombre de la rosa* es la primera novela del autor de *Apocalípticos e integrados*, el *Tratado de semiótica general*, *La estructura ausente*, *Diario íntimo*, etc. El film, tanto como la novela a la que sigue muy de cerca, desarrolla una historia detectivesca situada en un convento religioso del siglo XIV. Un monje es convocado, por su inteligencia y su capacidad deductiva, a resolver un asesinato acaecido en una abadía. Su nombre es Guillermo de Baskerville. La abadía tiene en uno de sus pisos una biblioteca alimentada por los copistas de la época. En un sector, llamado *Finis Africae*, finalmente se descubre que eran guardados algunos libros considerados de lectura perniciosa. Entre ellos se hallaba el segundo tomo de la *Poética* de Aristóteles. El asesinato que Guillermo debe resolver, y los que se producen luego, habían tenido por fin custodiar el secreto de esos documentos. Al hojear estos libros, al dar vuelta sus páginas con los dedos humedecidos, los lectores morían envenenados. El ingenioso mecanismo había sido montado por Jorge de Burgos, ciego, anciano y austero. Creía, como se creía en los medios religiosos del siglo XIV, que la risa era el principio del fin. Sólo el temor a Dios, se suponía, mantenía a las gentes y los monjes en el debido respeto a las cosas de la religión. Y el tomo de Aristóteles no hablaba sino de la risa, del humor. El

nombre elegido, Jorge de Burgos, alude directamente a Jorge Borges. También el título del film (y la novela, obviamente) recuerda un poema de Borges. “En el nombre de la rosa está la rosa y todo el Nilo en la palabra Nilo”. La disposición de la abadía es, asimismo, más o menos similar a la de la biblioteca de Babel, en un cuento de Borges.

Permitásenos pasar por un momento a la novela. ¿Por qué Umberto Eco escribe una novela después de haber publicado extensamente obras de teoría lingüística, de semiología? En la contratapa del libro se señala que hay temas cuya explicación no permite un abordaje directo y que se desplegarían mejor en la narración literaria. ¿Qué se narra, pues? Si la novela nos cuenta una historia de detectives, la aparición del segundo tomo de la *Poética* es una pesquisa, una hipótesis de lo que fue el contenido de ese libro y las condiciones de su desaparición. Mejor dicho, su contenido solo tiene alguna explicación porque desapareció. Así la narración –como antes dijimos del cuadro de Velázquez, y por eso empezamos por allí– se transforma en otro texto, ausente. Lo que veíamos en el film y leímos en la novela pasa a tener una función de representante y al adquirir esta dimensión deja de ser representación. El libro de Eco, y la narración del film, aparecen tomando el lugar de la *Poética*.

Veamos una proporción matemática a este respecto:

$$\begin{array}{rcl}
 & 1 & \\
 \hline
 & =(a) & (\text{la obra se sustituye a otra obra}) \\
 \\
 & 1 + 1 & \\
 \\
 & \overline{1 + 1} & \\
 \\
 & 1 + (a) & (\text{valor de la narración donde} \\
 & & (a) tiende a infinito)
 \end{array}$$

En la dirección que hace al infinito se halla el desarrollo literario, la novela de detectives, la narración que prosigue el film. En la (a) externa, el valor de la obra es su sustitución a otra. Esta (a) es el representante de la *Poética*, es decir, es el representante de la representación.

Las representaciones que componen el film (la novela) –el libro mismo como una representación–, cambian de estatuto, sufren un giro (doble) y son aspiradas por el agujero que señalamos antes al pasar. El develamiento del misterio les da otra función. Pero hay que advertir que estas dos dimensiones coexisten. El representante y la representación se exigen mutuamente y el objeto de goce, tan odiado por Jorge de Burgos, resulta implicado en ese movimiento.

Zelig



Ficha técnica

Dirección: Woody Allen

Producción: Charles Joffe

Guión: Woody Allen

Música: Dick Hyman

Fotografía: Gordon Willis

Escenografía: Janet Rosenbloom, Les Bloom

Reparto: Woody Allen, Mia Farrow, Garret Brown, Susan Son-tag

País: Estados Unidos

Año: 1983

Género: comedia

Duración: 79 minutos

Sinopsis

Falso documental sobre Leonard Zelig, el hombre camaleón que asombró a la sociedad norteamericana de la era del jazz. Su historia arranca el día que miente al afirmar que ha leído *Moby Dick*, sólo para no sentirse excluido. Desde entonces, su necesidad de ser aceptado lo lleva a transformarse físicamente en las personas que lo rodean, convirtiéndose así en un fenómeno mediático, en una celebridad sin esencia. Testigo de algunos de los acontecimientos más importantes de los años treinta, encaja a la perfección en todas partes porque asume las características tanto físicas como psíquicas de las personas con quienes está.

La historia se desarrolla a finales de la década de 1920 cuando un extraño hombre empieza a llamar la atención pública debido a sus repetidas apariciones en diferentes lugares con diferentes aspectos. Este hombre, Leonard Zelig, tiene la capacidad sobrenatural de cambiar su apariencia adaptándose al medio en el que se desenvuelve, por lo que es conocido como el hombre camaleón.

Comentario

En *Zelig* –bendito en yiddish– aparece un personaje muy singular –interpretado por Woody Allen– que tiene la capacidad de mimetizarse permanentemente. Cuando está con los republicanos es republicano, pero cuando se encuentra entre demócratas es un demócrata más. Es gordo cuando está rodeado de personas gordas, y es flaco cuando la gente que lo rodea es delgada. Es soldado de Hitler cuando viaja a Alemania. Jamás contradice, ni en palabras ni en actos, a nadie. Carece de toda

opinión propia sobre cualquier tema que se le presente. Estos hechos despiertan la compasión de una psiquiatra que trata de curarlo, de destruir la identificación mimética que Zelig padece. La verdadera motivación de la tarea es que esta persona se había enamorado de Zelig. Después de un primer intento que culmina con la huída de Zelig, la psiquiatra reencuentra al personaje interpretado por Allen en Alemania y comienza a tratarlo nuevamente. Zelig, como era de esperar, se transforma en psiquiatra. Durante las sesiones que la película muestra, habla de sus libros, finge un conocimiento psiquiátrico del que parece disponer como propio. Esto exaspera cada vez más a su terapeuta que intenta, por todos los medios, que su paciente reconozca que no es un psiquiatra. Paulatinamente la identificación mimética cambia de sentido focalizándose en la analista. Es una identificación transferencial, finalmente. Los esfuerzos de la psiquiatra tienen un momento de respiro. Un pretendiente la lleva a una suerte de discoteca, un local donde hay una cortina de humo muy espesa. Es allí, cuando se distrae del paciente y ante esta cortina de humo, que entiende lo que debe hacer.

Cuando vuelve a verlo le dice:

—Yo no soy psiquiatra, sólo finjo serlo. La gente me atemoriza tanto, siento un miedo tal, que prefiero eliminar toda diferencia. No manifestar ninguna opinión. Fingirme idéntica a ellos.

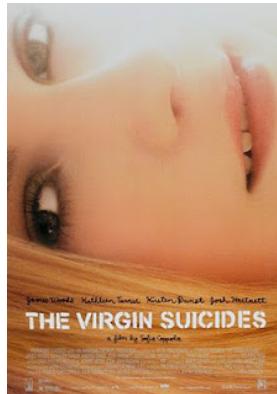
La interpretación, inspirada en el humo que detuvo la identificación, desbarata el síntoma de Zelig –síntoma peculiar, por otra parte, ya que se trata de una identificación–. A partir de aquí los progresos de Zelig son notables.

En cierta forma, esta película de Woody Allen es un homenaje al psicoanálisis. La aparición de Bruno Bettelheim, famoso psicoanalista, testimonia de ello. También la psiquiatra que

aparece al final del film, representando a la mujer de Zelig en su vejez, es verdaderamente una psiquiatra. Y, por otros medios, en algunos de sus libros, Woody Allen se ocupó, en su estilo, del psicoanálisis. Alguna vez dijo que solo le daba a su analista la chance de un año más. Si el analista no tenía éxito emprendería una procesión a Lourdes. En *Cómo acabar de una vez por todas con la cultura*, Woody Allen se refiere a los orígenes del psicoanálisis. Durante una conversación, Helmholtz le cuenta que en las reuniones de Viena, las reuniones de los miércoles, Rank se mostraba visiblemente enojado porque Freud favorecía a Jung en el reparto de caramelos de miel. Hay pues un movimiento de interés hacia el psicoanálisis manifestado por Allen bajo diversos aspectos. Zelig continúa, y tal vez, corona este antiguo interés. La película ilustra de manera ejemplar la caída del sujeto supuesto saber. El analista debe abandonar su posición para tener eficacia Pero, además, no se trata de una posición cualquiera, ahí está lo paradigmático, lo que abandona es su posición de analista. No se deja nunca de ser un analizante.

Con un poco de optimismo puede decirse que Woody Allen tiene un concepto del psicoanálisis que hace *pendant* con el concepto de pase de Lacan, es decir, la producción del analista como efecto del fin del análisis: cuando el analista abandona la película, deja de estar tomado en el objeto, dispone de él.

Las vírgenes suicidas



Ficha técnica

Dirección y guión: Sofía Coppola

Producción: Francis Ford Coppola, Julie Constanzo,
Dans Halsted y otros

Año: 1999

País: EE.UU.

Género: drama

Duración: 97 minutos

Reparto: Kirsten Dunst, James Woods, Kathleen Turner, Josh Hartnett, Scott Glenn, Michael Paré, Danny DeVito, Chelsie Swain, A.J. Cook y Hanna R. Hall

Fotografía: Edward Lachman

Música: Richard Beggs, Jean-Benoît Dunckel y Nicolas Godin
(Air)

Sinopsis

El film se ambienta en un elegante barrio de Estados Unidos, a mediados de los años setenta. Nos narra la tragedia de la familia Lisbon. En poco menos de dos años, las cinco hijas de esta familia se suicidan. Un grupo de adolescentes, amigos de las niñas, relata los episodios.

Comentario

El film de Sofia Coppola narra la tragedia de una familia de clase media norteamericana, medianamente típica, compuesta por los padres y cinco hijas adolescentes. El relato, basado en la primera novela de Jeffrey Eugenides, que data de 1993, comienza con el intento de suicidio de la hija menor de la familia. Poco antes, ya había intentado matarse cortándose las venas. Es allí que interviene en la película, unos breves momentos, Danny DeVito, en el papel de psiquiatra. Poco después, y durante una fiesta que se celebra en el sótano de la casa donde habitan, la niña se arroja por la ventana y muere.

Un enigma se plantea desde el inicio del film: ¿cómo hicieron esos padres para engendrar a esas cinco bellas adolescentes? Esta pregunta parece trivial pero no lo es. Llevada al extremo significa, ¿esas chicas son reales?

Algo ocurre y transcurre en el film que tiene la consistencia y la inconsistencia del sueño. Y algo similar nos presentan las “alucinaciones”. La hija menor, ya muerta, es observada en diversas situaciones: en un árbol, en un dormitorio, en otras apariciones. No obstante, quienes la observan no manifiestan perplejidad ni sorpresa. La aparición no angustia. La niña, Ce-

cilia, forma parte naturalmente del paisaje. En todo caso, no desentona más que un jeroglífico sobre una casa. Forma parte de la realidad; no presenta un carácter ajeno a ella. Pero esta realidad, digámoslo otra vez, es onírica.

Ahora bien, el anclaje en lo real para un sujeto se halla en el goce. La inscripción de la satisfacción rompe con la representación. Impide que el significante nos represente infinitamente ante otro. Una vida ficticia puede, en efecto, conducir al suicidio. La perspectiva actual, social, en ese sentido –si pensamos la presencia que tiene lo virtual en nuestras vidas–, no es precisamente prometedora.

El sueño, el film, culmina con el suicidio grupal de las cuatro hermanas restantes. Ocurrido esto, los padres ponen en remate sus pertenencias, sus muebles, su casa, y se marchan. Se nos dice: “Ya sin otra vida”.

Finalmente, la película, señalémoslo al pasar, pone en escena una suerte de pestilencia que proviene de un accidente que afecta a aguas cercanas. Nueva versión, quizá, de la peste edípica, tebiana. Pero que ya no augura ni reclama nada. Es *a posteriori*, si se nos permite decirlo así. El incesto no está en juego aquí. Y, al parecer, nunca lo estuvo.

En otro plano, la película –según se ha comentado– se basa en un hecho real, que aconteció efectivamente. El recurso narrativo se basa en una reconstrucción. El grupo de adolescentes que cortejaba a las niñas testimonia, años después y fragmentariamente, de los hechos. Las ópticas se multiplican, los fragmentos no se unen nunca. Pero estos relatos no explican nada del todo e incluso no explican nada. Que la madre haya sido tan creyente y rigurosa, casi fanática, no alcanza para explicar los suicidios. Tampoco el padre, profesor de matemática, un

tanto distraído, casi “volado” con sus aviones (fabrica maquetas), aun construyendo hiperbólicamente su figura, basta para explicar nada.

Es quizá por esto que la banda sonora del film resulta tan acentuada. Viéndola así, proporciona continuidad al film tanto como recrea una época (alrededor de 1975). La reconstrucción de época, ciertamente, resulta muy lograda.

Solo quiero señalar dos cuestiones teóricas para comentar este film. La primera atañe al sujeto en el sentido lacaniano. Está de más decir que el sujeto no es la persona. Tampoco es el cuerpo. Un sujeto y un cuerpo no equivalen. Ninguna correspondencia biunívoca los une. No hay tantos sujetos como cuerpos hablantes. Además, el sujeto no es intrapsíquico, ni intersubjetivo ni extrasubjetivo. Simplemente es intervalar. Y caben en él tantos sujetos como se quiera. (La idea de sujeto intervalar, tomada en serio, serviría para modificar una buena cantidad de conceptos, y aun de principios, del análisis político y sociológico.)

Las cuatro hijas (las cinco, si se prefiere) bajan a la fiesta del colegio con el mismo vestido, idéntico, que presenta en cada una y en las cuatro los mismos cortes, los mismos alargues. Asimismo, las cuatro son castigadas por la tardanza de la mayor de ellas. Y todas son retiradas del colegio, por la misma razón. Luego, todas ellas son encerradas en la casa. Por último, las niñas tienen 13, 14, 15, 16 y 17 años. Hacen *una* serie.

Al menos en este caso, la epidemia y el corte subjetivo son una sola y misma cosa. El sujeto aloja a las cinco adolescentes. Las cinco son un sujeto.

La segunda cuestión refiere al carácter de sin-razón del brote psicótico. No hay explicación. Explicar el brote es causarlo. Y

si bien el episodio psicótico, el desencadenamiento, tiene un disparador (lo que Lacan denominó “Un padre”), este no lo causa. De ahí, por lo demás, la diferencia entre los fenómenos restitutivos, propios de la psicosis, y la neurosis (reprimido, retorno de lo reprimido). En otros términos, Sofía Coppola muy acertadamente no explica por qué en su film. No “neurotiza” el suicidio.

EL último Elvis



Ficha técnica

Dirección: Armando Bo (nieto)

Guion: Nicolás Giacobone y Armando Bo

Fotografia: Javier Julia

Edición: Patricio Pena

Música: Sebastián Escofet

Reparto: John McInerny, Griselda Siciliani, Margarita López

Género: drama

Distribuidora: Buena Vista

Duración: 90 minutos

Procedencia: argentina

Año: 2012

Sinopsis

Carlos Gutiérrez es el último Elvis –del cono sur, la decadencia, y los últimos días–. Trabaja como operario en una fábrica y, por sobre todo, como imitador de Elvis Presley, por quien está realmente obsesionado. Cuando su ex mujer (Priscila, claro está) y su hija sufren un accidente automovilístico, deberá hacerse cargo de la niña (Lisa Marie, obviamente). A partir de allí se va encadenando un final esperable.

Comentario

Existen sin duda diferentes tipos de suicidios y suicidas. En los suicidios de características megalomaníacas, donde están en juego fantasías de inmortalidad y de indestructibilidad del cuerpo –síndrome de Cotard, delirio de negación–, los medios se multiplican. Así, por ejemplo, sabemos de casos en lo que el suicida se arroja al vacío, previamente ingiere una gran cantidad de tóxicos, y quizás también prende fuego a su cuerpo. Otro es el estilo de los suicidios en los cuadros melancólicos. En estos casos no es infrecuente que el sujeto se arroje a través de una ventana. La mirada lo fija, lo aprisiona. Sale así súbitamente de cuadro (se sabe que algunas pinturas, cuadros “verdaderos” suelen formar parte importante de la historia en estos sujetos). En las neurosis es donde se encuentra el mayor porcentaje de “fracasos”. El acto suicida suele aparecer como un pasaje al acto. Como en el famoso caso Dora –aclaremos que se trata solo de una amenaza que no llega a concretarse–, corta una serie de actings. Al parecer, estadísticamente de cada veinte intentos de suicidio solo uno termina con la vida del

sujeto. Por supuesto, esta cifra incluye todo tipo de patologías.

La anorexia y la bulimia, a principios del siglo XX, eran ante todo síndromes. No constituían entidades nosográficas. Hoy se han independizado y se los considera, si se quiere decir así, “cuadros”. Los ataques de pánico, por otro lado, han barrido con las fobias, la vieja neurosis de angustia freudiana, y quizás hasta con la angustia en general. Asimismo, y para concluir esta rápida enumeración, la drogadicción también aparece hoy como una entidad. Inicialmente, en un texto temprano de Hans Sachs, *La génesis de las perversiones* (1923), se exploraban sus raíces perversas. El DSM IV, el diagnóstico por signos, el espíritu de la época, han cambiado el panorama. Es por esto que comenzamos por distinguir diferentes estructuras en el acto suicida.

El film de Armando Bo nos permite recortar, dentro de esta problemática, un suicidio donde la ficción deviene paradigmática. Carlos Gutiérrez, el imitador de Elvis Presley, se encuentra apresado en la representación al punto de sacrificar su vida para completar la ficción y encarnarla totalmente. Si comparamos este film con *Virgenes suicidas* vemos que en esta última el tema gira alrededor del sin lugar, el encierro. En un caso observábamos que se trataba del sujeto; en el caso del film sobre el imitador de Elvis se trata, al revés, del objeto. En un caso el sujeto no tiene lugar en el Otro, en la representación. En otro, está completamente alienado allí. Estas dos formas son las que deseamos agregar a la enumeración inicial en tanto, según parece, cubren el espectro del suicidio.

En *El último Elvis* la ficción, en efecto, sobrevuela todo. Y casi podría decirse, nos imaginamos, que el director (o el guionista) vieron actuar a McInerny y ya tenían la película en men-

te. Su interpretación, por ejemplo, de *Unchained Melody* (el último tema compuesto por Elvis al piano, poco tiempo antes de morir) es estupenda. La ficción es así claramente anterior, y el suicidio depende de su desarrollo y acabamiento. Si volvemos ahora a la comparación con *Virgenes suicidas* vemos que en el film de Sofia Coppola, en cambio, la ficción es restitutiva y parcial. Solo se produce a partir de los testimonios posteriores del grupo de amigos y conocidos de las chicas. La ficción aquí es lo que falta. El film ocupa el lugar de lo que no estaba. Y por eso es meritorio que la narración de Coppola no termine dando sentido a los hechos que sucedieron.

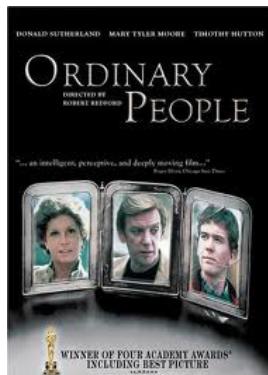
El film de Armando Bo va dando signos anticipados de lo que va a ocurrir. El guión es consistente, logrado. Se nos muestra el grado de alienación de Carlos Gutiérrez a través de distintos hechos: su nombre lo molesta (quiere que lo llamen Elvis); se alimenta como Elvis (sándwiches de pasta de maní y banana); una reacción inapropiada en un club de barrio recuerda los días finales de Elvis, su irritabilidad; cuando dice, ante la dilación de un pago, un dinero que le debían por sus actuaciones: “¿Vos sabés quién soy?”, y luego queda azorado ante la respuesta del empleado: “Tengo muchos Elvis como vos”.

En otro plano de la narración, el conflicto familiar, el hecho de que Elvis mejore notablemente la relación con su hija y su ex mujer, a partir del accidente que estas sufren, lo aproximan al apellido, la línea generacional fuertemente reprimida o incluso forcluída, y por allí conducen al desenlace. La situación familiar mejora y amenaza fracturar la ficción. *El último Elvis* alcanza el título: *pone un punto final a la ficción*, a la representación, la consagra como tal. Y por allí se intuye su objeto.

Para concluir, recordemos algunos otros films que podrían

aportar a la problemática del suicidio. La cuestión oral en *La última comilonona*; los temas paranoicos en *El inquilino* de Roman Polanski; *El interrogatorio*, también de Polanski (que también hemos comentado aquí) el amor y el suicidio en muchas películas, en particular en la versión de Franco Zeffirelli del clásico de Shakespeare, *Romeo y Julieta*.

Gente como uno



Ficha técnica

Dirección: Robert Redfort (debuta como director)

Título original: *Ordinary people*

Año: 1980

Género: drama

Duración: 124 minutos

Origen: EE.UU.

Reparto: Donald Sutherland; Mary Tyler Moore; Timothy Hutton; Judd Hirsch; Elizabeth McGovern; M. Emmet Walsh; Dinah Manoff; Fredric Lehne; James B. Sikking; Scott Doebler; Adam Baldwin; Basil Hoffman

Sinopsis

El film narra el regreso a su hogar de un adolescente des-

pués de una internación psiquiátrica. El chico sobrevive a la muerte de su hermano mayor, cuando, mientras navegaban, cae al agua, y no puede rescatarlo. El film muestra las peculiares características de esta familia típica norteamericana.

Comentario

Gente como uno presenta una serie de pantallazos sobre el análisis de un adolescente. La historia comienza, como hemos leído en la sinopsis, en que el muchacho estaba navegando con su hermano que cae al agua y se ahoga. El hermano menor no fue suficientemente fuerte como para salvarlo.

Previamente al comienzo del tratamiento, el adolescente había hecho un intento de suicidio y lo internan. Al salir de la internación, se inicia la terapia. En una de las sesiones, el paciente cuenta un sueño al analista. Éste le pide, a modo de respuesta, o de interpretación, que le cuente cosas importantes, que no le venga con estupideces como los sueños. Le pregunta si se masturba. El muchacho queda bastante perturbado. Suponía que los analistas preferían que les contaran sueños.

A partir de allí, la técnica que se despliega en el tratamiento es catártica. El chico debe desahogarse.

Cuando se suicida una amiga, con la que el protagonista había estado internado, vuelve a caer en ideas de suicidio. Desesperado, llama al analista. Se encuentran esa misma noche en una sesión extraña. No hay calefacción en el lugar; el analista le dice al chico que se quede con el abrigo puesto. Finalmente, terminan abrazados y el paciente se desahoga, llora.

Esta escena identificatoria coincide con el derrumbe de la familia. Se descubre que la madre es una persona insensible y a raíz de esto es prácticamente expulsada del grupo familiar.

Sobre el final, un abrazo entre padre e hijo reproduce el anterior abrazo entre analista y paciente. Pero previamente el film registra una escena patética. Cuando el juego de la madre es descubierto, ella se tensa completamente. Tiembla, parece que va a llorar. Pero no derrama una sola lágrima.

La técnica de este análisis es muy precaria, data del año 1985, o incluso antes. En este sentido, sería un anacronismo. Asimismo, se dijo, en la época en que se proyectó *Gente como uno* en Buenos Aires, que se trataba de un análisis anafreudiano. Fundamentalmente esto se debió a que se encuentra presente la idea de reforzar el yo del paciente. No obstante, si pensamos que durante el intento de suicidio el chico cuenta que sintió que el cuerpo se le iba como se va el agua al desagotar la bañadera (pensemos en los agujeros corporales y, sobre todo, en el cuerpo como agujero), algo ocurre en la técnica del análisis que tiene relación más o menos directa con el síntoma. La técnica no es azarosa, ni tan precaria y obstinada como nos parece en principio. O mejor, azarosa, precaria y obstinada, igual, y por esto mismo, da con el objeto.

La abreacción, la catarsis aciertan el objeto. Este objeto podemos caracterizarlo, inicialmente, como la licuefacción del cuerpo –tema común, por otra parte, en la melancolía–.

Durante el tratamiento el analista intenta que su paciente se desahogue. ¿En qué posición hubiera aparecido si hubiera localizado este acto? En lugar de provocar el llanto del paciente, él se hubiera quedado con las lágrimas, es decir, sería agua. Este corrimiento no se produce, la identificación lo detiene. Pero, justamente, en tanto lo detiene nos indica la dirección que llevaba.

Por esto es insuficiente pensar la técnica catártica como una

mera técnica, al menos en este caso. La técnica corresponde a la transferencia que se establece y está en cuestión. La técnica vale, pues, en otra dimensión que la propia. Podría ser otra, y aunque fuera otra no cambiarían mucho las cosas.

El valor “desahogar”, si se puede decir así, aparece con posterioridad a la instalación del objeto, el agua (el análisis que “hace agua”), dicho directamente. Si nos ubicamos antes de la producción del objeto: ¿qué significa la catarsis? Es algo que aporta el analista “por su cuenta”, por estar tomado en la transferencia. E insisto, lo aporta “por su cuenta”, antes de que el objeto se produzca. Después, ya no le pertenece.

El problema que plantea la transferencia, y que el film hasta cierto punto ilustra, es que el sujeto supuesto saber en el momento de su constitución desaparece. Antes de la escena del desahogo ya hablaban del agua, pero esto recibe un valor retroactivo que hace que ese momento anterior no sea cernible ni puntual.

Georges Méliès, “cinemagician”, y La invención de Hugo



Ficha técnica

Título original: Hugo

Dirección: Martin Scorsese

País: EE.UU.

Año: 2011

Duración: 128 minutos

Género: aventuras, fantástico

Reparto: Asa Butterfield, Chloe Grace Moretz, Ben Kingsley, Sacha Baron Cohen, Jude Law, Christopher Lee, Richard Griffiths, Ray Winstone, Emily Mortimer, Frances de la Tour
 Guión: John Logan, sobre libro de Brian Salznick

Producción: Johnny Deep, Tim Headington, Graham King y

Martin Scorsese

Fotografía: Robert Richardson

Música: Howard Shore

Sinopsis

En 1930, Hugo Cabret –un niño huérfano que vive oculto, entre muros, en una muy concurrida estación de ferrocarril parisina– intenta reparar un autómata, que heredó de su padre conjuntamente con la habilidad de reparar relojes. Su existencia es anónima hasta que topa con una excéntrica e intelectual niña, Isabelle, junto a la que vivirá una insólita aventura.

Comentario

Martin Scorsese rescata y reivindica en este film a un pionero del cine: Georges Méliès (Marie-Georges-Jean Méliès, tal su nombre verdadero y completo). Este director de la época del cine mudo nació en París en 1861, y muere en la misma ciudad en 1938. Su filmografía cuenta 531 películas, realizadas entre 1896 y 1913. Estos films duran entre uno y cuarenta minutos. Méliès fue un pionero también de los efectos especiales. En 1896 inventa el *stop-trick*. Pero, además, utiliza el coloreado a mano, cuadro por cuadro, de sus películas, y la exposición múltiple, el *time-lapse photography*. Es por esto que se considera que sus primeras producciones están muy cerca del teatro mágico. De hecho, Méliès fue también un ilusionista. Y el arte de hacer aparecer y desaparecer objetos constituye la sustancia de films carentes de argumento en su época temprana como director de cine.

Se lo considera, por otro lado, precursor del cine de ciencia ficción (aunque esté más próximo de la fantasía) y del género de horror (*Le manoir du diable*, 1896).

Georges Méliès asiste a la primera proyección cinematográfica de los hermanos Lumière. Y tras un intento fallido de comprarles equipo, se dedica casi con exclusividad al cine, hasta la primera guerra mundial.

Entre sus films hallamos: *Cleopatra* (1899), *Los viajes de Gulliver* (1902), *De París a Montecarlo* (1905), *El viaje imposible* (1904), *Cenicienta* (1899), *El viaje de la familia Bourri-dan* (1913), *Juana de Arco* (1899), *El affaire Dreyfus* (1899), *Veinte mil leguas bajo el mar* (1906), *A la conquista del Polo* (1912), etc., etc.

Agreguemos a esta breve biografía de Méliès que René Clair, Jacques Prévert, Jean Cocteau y Walt Disney, para citar algunos nombres, han sido influenciados por su obra. Mientras que Jean Eugène, Robert-Houdin, Jules Verne y los hermanos Lumière influyen sobre él.

Concluyamos esta presentación: Méliès produjo uno de los más famosos fotogramas del cine: la imagen del cohete o la capsula espacial impactando sobre un ojo de la luna. Este fotograma, que habría de hacer escuela, pertenece, obviamente, al film *Viaje a la luna*. Cientos de otros fotogramas famosos se unirán a él en la historia del cine: los tentáculos, por ejemplo, de las naves extraterrestres en *Invasión a la tierra*; o bien, el vuelo de la escoba cruzando la luna, en *E.T.*, para tomar una producción relativamente más reciente. El fotograma, aunque único y estático, condensa el movimiento del film en una imagen y lo fija. Su capacidad de sobredeterminación es, a primera vista, tan alta como la de la imagen onírica.

Comencemos por esta imagen que provee todo fotograma para adentrarnos en el film de Scorsese. Una imagen tal se contrapone al tema de este film en particular. En efecto, la narración se encuentra ligada a la relación entre el movimiento y el tiempo. Esta relación, tematizada de diversas maneras en la película, se desarrolla principalmente en la suerte de cuarto que ocupa Hugo en la estación de ferrocarril –quizá, Orsay; donde se emplaza actualmente el Musée d'Orsay–. Allí, Hugo recomponer el autómata (es decir, el movimiento, el funcionamiento) que heredó de su padre, bajo el enorme reloj que cuida, sin que nadie lo sepa. El tiempo en un film, si nos detenemos a pensar lo, ciertamente escapa. No se piensa, mientras asistimos a una proyección, cuantas imágenes deben sucederse por segundo para producir la ilusión del movimiento al ojo. Perdemos, en general e “hipnotizados” como estamos, la noción de tiempo.

Así pues, en el cuarto de Hugo se halla el cine y su concepto: *tiempo y movimiento, reloj y autómata* (piénsese en la importancia que ha tenido esta ecuación en el cine de Hitchcock, en su hábil ingeniería). Y, por lo mismo, hallamos el cine de Méliès, puesto que el autómata del que se trata aquí, se sabe con posterioridad, era de su invención. Estamos entonces frente a la asociación central del film de Scorsese: otro fotograma, si se quiere verlo así. El autómata y el reloj simbolizan, representan a esta película, y, hemos insistido, al cine en general. Autómata (sincronía) y reloj (diacronía, narración) son los elementos principales de los distintos fotogramas del film. En algún sentido, como diría Freud, el fotograma (los elementos asociativos que en apariencia no son parte del relato del sueño) forma parte del film (del sueño). Recordemos los dos volúmenes que Gilles Deleuze dedica al estudio del cine: *La imagen-movimiento*

y *La imagen-tiempo* (París, Minuit, 1983 y 1985 respectivamente).

También hallamos la asociación entre movimiento y tiempo en otros lugares del film. Méliès, por ejemplo, arregla juguetes dotados de movimiento (pequeños autómatas); ratones, coche-citos dotados de motilidad; y la encontramos nuevamente en la libreta que contiene el proyecto del autómata, sus esbozos y dibujos, cuando se la pasa hoja tras hoja y a cierta velocidad (nuevamente, el cine y sus orígenes).

La reparación del autómata –simbólicamente hablando, el personaje principal de la película– va coincidiendo y se imbrica con el rescate del olvido, el anonimato en el que se había sumido Georges Méliès. El cine y Méliès terminan por encontrarse de nuevo.

En este sentido, al que venimos refiriéndonos, la invención de Hugo es el cine. Al mismo tiempo, vemos que el film no trata sobre la vida de Méliès, no es una biografía, aunque se pueda reconstruir a partir de los datos que se nos aporta. El tema del film es, pues, una reflexión sobre *el nacimiento del cine y su escena primaria*: Hugo y nuestra captura, en tanto espectadores, en la pantalla grande, en la escena, hacen a la primera película de Scorsese dirigida a un público infantil.

Se sabe, y se ha insistido en ello, que sueños, fantasías –hasta el amor cortés, según decía Lacan– y deseos hallan expresión en el cine y son movilizados por él. Podríamos agregar a esta lista la escena primaria. Se ha insistido menos en ella. Aunque, diversos autores la comparan a una pantalla.

Detenemos el comentario aquí, en el punto en el que debería mos, junto al lector, reflexionar sobre la proyección “cultural” de la escena primaria en la existencia del cine.

Sinfonía de primavera



Ficha técnica

Título original: *Frühlingssinfonie*

Año: 1983

Duración: 104 minutos

Director: Peter Schamoni

Guion: Peter Schamoni

Música: Robert Schumann, Herbert Grönemeyer

Productora: *Allianz Filmproduktion / Schweizer Fernsehen*
DRS / ZDF / ORF

Género: drama; biográfico

Fotografía: Gérard Vandenberg

Reparto: Herbert Grönemeyer (cantante pop famoso de Alemania), Nastassja Kinski, Rolf Hoppe, Marie Colbin, André Heller, Margit Geissler, Wolfgang Greese, Edda Seippel

Sinopsis

La película narra la historia del compositor del siglo XIX Robert Schumann y su mujer, la pianista Clara Wieck. Su tormentoso matrimonio fue destruido a causa de la fama y el poder de la música.

Comentario

Sinfonía de primavera relata la vida de Schumann. Particularmente, aborda la relación de Schumann con la familia Wieck. Clara Wieck fue la mujer de Schumann, y su padre el primer profesor de piano del músico. El drama se desarrolla alrededor de la oposición del padre de Clara al casamiento de su hija con su ex alumno. El pedido de mano es llevado a juicio. La corte falla a favor del músico. Concomitantemente, el film va haciendo hincapié en la parálisis que sufría Schumann. Una parálisis de la mano derecha que comprometía al dedo mayor y el índice. Esta afección llega al punto de que el médico que lo atendía, el doctor Reuter, le aconseja que abandone la música. Esto ocurre cuando Schumann había adquirido ya una gran formación como pianista y compositor. Sobre el fondo de esta tragedia, Robert Schumann pide la mano de Clara, importánssima pianista de la época. Es un pedido, pues, a entender en su sentido más literal. Y, de alguna manera, el padre escucha este sentido. Finalmente, hay una pelea violenta entre padre e hija. El señor Wieck abandona la ciudad –después del juicio– llevándose consigo los ahorros de su hija y, también, su piano. Ya casados, los Schumann habitan un pequeño departamento. Sucede entonces que el padre de Clara decide devolver el piano

a su hija. Clara corre a decírselo a Schumann y éste le responde de que espera que el departamento no sea demasiado pequeño para albergar dos pianos. Esta comunicación, marcadamente agresiva, deja muy perturbada a Clara. Patentiza la idea de que su función era interpretar a Schumann; no ser pianista. No llegar a serlo nunca.

En presencia de la ficción, el espectador olvida que la actriz que interpreta a Clara no podría tocar el piano como ella. Alguien dobla las escenas. Y en estas ocasiones la cámara no enfoca más que las manos. Hace un *close-up*. La cámara nos presenta, pues, desde el “exterior” y en la construcción de la ficción, el objeto parcial, las manos. Este objeto es, efectivamente, focalizado, enfocado como parcial.

El padre de Clara irrumpre y trata de quebrar, de diversas maneras, la relación con Schumann. Algo hace que nos pongamos en su contra, así como nos ocurre con el padre de Kafka (del que hablaremos a continuación, en apéndice). Pero, al fin, la historia adquiere un sentido completamente distinto. Nos encontramos con un padre que intenta detener una amputación. La particular aparición de las manos como objeto parcial, habría que decir quizás “real” se ve recubierta y escondida por el vínculo amoroso entre Clara y Schumann. “El malo de la película” restituye, o lo intenta al menos, una cuestión decididamente especular y que hace al momento patológico en que el espacio virtual y el real devienen una sola y la misma cosa. Y esta, en efecto, es la causa quizás principal de la amputación. El daño corporal, en los niños se produce “de jugando”, por aquella confusión de registros.

La película, pues, puede interpretarse en el sentido de una inversión de la representación (la narración del film) en función

del objeto (a). El agujero que este objeto produce permite ver la trama de todo ese mundo del revés. Y, sobre todo, engulle los sentidos en juego de la escena cotidiana hacia otra escena.

Apéndice: *La carta al padre*, de Franz Kafka

La carta al padre, de Franz Kafka, nos presenta algo inmediatamente comprensible: las dificultades, el sufrimiento que padece Kafka en relación a su padre, Herman Kafka, un padre pintado como terrible, aplastante. Somos conducidos a entender, a comprender e intuir que los problemas de Kafka son resultado de esa presencia. Sobre el final, Kafka, a punto de morir, entrega una carta a su madre –símbolo del texto mismo– y le pide que se la entregue al padre. La madre toma la carta, se dirige hacia el padre, pero en el camino la rompe, la destruye. Cuando salimos de la obra y cerramos el libro, nos preguntamos: ¿cómo se escribió la obra? O bien, ¿cómo es posible que se la represente en teatro? (Hubo, en efecto, adaptaciones a teatro.)

¿Cómo es posible que hayamos visto la obra si la carta fue destruida? ¿Qué nos llegó de *La carta al padre*? Hasta el momento asistimos a una representación comprensible, que tocaba incluso nuestras fibras más íntimas y, a la vez, experimentábamos un sentimiento curioso y parojoal: ¿por qué sufrió hasta tal punto si tenía todo tan claro? Si Kafka era capaz de escribir su historia en el nivel en el que la escribía ¿por qué tal padecimiento? La carta se destruye. Ciertamente no es algo que sucede en el texto original. Es un efecto de la puesta, una adaptación. Sin embargo se autoriza en lo que fue la producción literaria de Kafka, retenida y hecha sin idea de hacerse

pública. Probablemente él mismo la hubiera destruido si no hubiera muerto tan joven. Fue un amigo, Max Brod, quien hizo publicar sus escritos.

¿Qué ocurre cuando se rompe la carta? ¿De qué se trataba en lo que comprendíamos con tanta facilidad? ¿El texto nos hablaba de la comprensión que tenía Kafka de sus relaciones familiares? ¿O nos hablaba de por qué razón Kafka no podía entender esas relaciones? En este punto la representación, en el sentido de representación teatral y de representación lingüística, cambia de valor. No significa ya, ni representa en su valor de representación, la comprensión de Kafka sino el obstáculo que esta comprensión representa.

Algo similar, y concluyamos con esto, ocurre en el cuadro de Velázquez, *Las Meninas*. Hasta el momento en que nos detenemos en la presencia del pintor en el cuadro y su caballete, los reyes de España, los personajes de la corte, son sólo representaciones y no ofrecen dificultad alguna. Pero con el cuadro oculto toda la escena cambia de valor. Los personajes figuran como representantes de una representación que no conocemos. Aun la aparición de un espejo (donde se reflejan los reyes) no refleja la escena. El cuadro interior al cuadro escapa al terreno de la representación (visual).

Los usurpadores de cuerpos (1978)



Ficha técnica

Origen: EE.UU.

Año: 1978

Género: terror; ciencia ficción

Duración: 115 minutos

Reparto: Donald Sutherland, Jeff Goldblum, Brooken Adams, Leonard Nimoy, etc. Kevin McCarthy y Don Siegel aparecen en escenas especiales; el primero es un actor y el segundo el director de la versión original

Dirección: Philip Kaufman

El libro pertenece a Jack Finney. Inicialmente fue concebido como propaganda anticomunista (durante el macartismo). A la fecha se han realizado cuatro versiones del film: 1956, 1978, 1993 y 2007.

Sinopsis

El argumento de esta película es bien simple. Unas semillas llueven sobre la Tierra desde el espacio exterior. Ya entre nosotros, se disponen como capullos que incuban copias de seres humanos, a los que sustituyen. El mundo que nos muestra el film está poblado de “hombres hechos a la ligera”. Han sido literalmente trasplantados.

Comentario

En primer término, vayamos al diagnóstico –si se nos da la licencia de examinar así el film–. Se trata de una esquizofrenia de tipo paranoide, o, como en el caso Schreber –según afirma Freud–, de una paranoia (siempre se ha discutido si Schreber encuadra en una u otra de esas entidades). El mundo que nos muestra el film, como lo imaginaba el célebre jurista, está poblado de “hombres hechos a la ligera”. Han sido literalmente trasplantados.

Un texto de Victor Tausk (*De la génesis del aparato de influencia durante la esquizofrenia*, en *Obras psicoanalíticas*, Morel, Buenos Aires, 1977, pp. 169-207), que data de 1919, rescata un concepto de la psiquiatría antigua: el aparato de influencia. *De la génesis...* constituye, sin ninguna duda, el artículo más conocido y agudo que escribió aquel malogrado discípulo de Freud (y que le valió, viene al caso, acusaciones de plagio, es decir, de haberse copiado de Freud). El aparato de influencia comienza su existencia a partir de una proyección genital. Esta se va complejizando: se le agregan partes, en general mecánicas, que empiezan a dar forma a un cuerpo, un

doble del sujeto. Mientras tanto, y durante las diversas etapas de construcción de la máquina, el sujeto se siente interceptado, recorrido por corrientes eléctricas, manipulado, etc. Pero en el film, a diferencia del texto de Tausk, el aparato de influencia es vegetal, orgánico y no mecánico. Además, no hay etapas en la construcción: unas horas de sueño bastan para que el doble cobre vida y sustituya a la persona real, al ser humano al que copia. Sea como sea, y exagerando un poco, en el film hallamos una versión orgánica, aunque mínima y onírica, del aparato de influencia –el cuerpo de los humanos, una vez “captados”, se va consumiendo hasta desintegrarse–.

Existe, pues, encuadrando *Usurpadores...* desde otra perspectiva, un pasaje de lo animal a lo vegetal. Nos vemos frente a un mito donde el contenido esperable se halla invertido. No se trata ya de dar una explicación del surgimiento del hombre desde lo animal, o desde la naturaleza, sino de que las copias retraen al hombre a un estado vegetal. A sus cien jóvenes años, Lévi-Strauss podría decírnos que en ese aspecto la realización no carece de interés, dada la rareza del tema en los mitos que conocemos.

En *La ciencia ficción a partir de una referencia literaria de Jacques Lacan* (cf. elsigma.com) propuse que la ciencia ficción podía leerse y situarse a partir de dos ejes. Uno de ellos es la sustitución de la relación sexual por una forma bizarra de engendramiento (que en este film se da en los capullos que incuban a los hombres). El otro eje hace al desarrollo del sujeto supuesto saber. El tema del plan, de lo sabido desde antes, de la reabsorción del saber en una instancia preliminar que lo contiene desde siempre, se encuentra con frecuencia. En *Los usurpadores de cuerpos* el despliegue del saber se hace manifiesto en la invasión vegetal que sufre el planeta.

Si trazamos un paralelo del film con la literatura que produjo Ph. Dick, muy aficionado al tema de la identidad –por ejemplo, la novela y el film *Triple identidad*–, vemos que la sustitución de las identidades, diversas partes del film se ocupan de este punto, no tiene aquí retorno. No se trata ya de una dificultad que hay que superar; no queda una memoria en algún lado que se pueda recuperar. La sustitución de los seres humanos por los seres-plantas carece de retorno. La copia elimina el origen. Y esto vuelve a traernos a la cuestión de la relación sexual, la escena primaria y la reproducción.

El tema delirante, a diferencia de buena parte de la ciencia ficción (que con frecuencia se inspira en leyes físicas, biológicas, etc.), va de lo particular a lo general (aun, a lo Universal). Se produce y despliega uno por uno, hombre por hombre, durmiente por durmiente, hasta alcanzar al conjunto de la humanidad. En otras novelas o historietas (*El día de la independencia*, *El eternauta*, etc.), es decir, en otros argumentos de ciencia ficción, una invasión afecta al planeta de un solo golpe, se instala sobre el Universal. Y, luego, la narración va a los hechos particulares; si se quiere, los deduce. *Los usurpadores de cuerpos*, en todo caso –no se trata del único argumento de ciencia ficción que toma esa dirección, hay muchos otros–, trabaja por inducción: hasta completar el conjunto. Y este hecho se produce cuando Donald Sutherland resulta, finalmente, copiado por una desagradable vaina (esta escena no se muestra, se escamotea el “todos”: lo sabemos por el grito que profiere el protagonista y que señala a una “excepción”). Llegados a ese punto del film, en lugar de un desarrollo delirante, o un *délire à deux, à trois*, nos hallamos frente a un *délire universel* (otro tema que aparece con cierta regularidad en la ciencia ficción y

que tiene antecedentes en la filosofía y la literatura).

Se cierra así una fantasía de fin del mundo, propiamente paranoica, que nos retrae al inicio de este comentario.

Cuatro minutos



Ficha Técnica

Dirección y guión: Chris Kraus

País: Alemania

Año: 2006

Duración: 113 minutos

Género: drama

Reparto: Mónica Bleibtreu (Traude Krüger), Hannah Herzsprung (Jenny Von Loeben), Sven Pippig (Mütze), Richy Müller (Kowalski), Jasmin Tabatabai (Ayse), Stefan Kurt (Meyerbeer), Vadim Glowna (Gerhard Von Loeben), Nadja Uhl (Nadine Hoffmann), Peter Davor (Wahrig), Kathrin Kestler (Hannah)

Producción: Meike Kordes y Alexandra Kordes

Música: Annette Focks

Fotografía: Judith Kaufmann

Montaje: Uta Schmidt

Diseño de producción: Silke Buhr

Sinopsis

Traude Krüger (Mónica Bleibtreu) es una anciana pianista que da clases de música en una cárcel alemana. Allí descubre el talento de una joven y conflictiva presa: Jenny (Hannah Herzsprung), de 21 años. Frau Krüger decide presentarla a un certamen musical destinado a jóvenes intérpretes. Las dos mujeres, en apariencia en todo opuestas, se verán obligadas a trabajar en equipo y aprender a respetarse.

Comentario

Comencemos por los detalles –los divinos detalles, como se ha dicho–. El acto de tragarse (o tragarse) resulta, en diversos temas conexos, directamente enunciado, narrado: por un lado, Jenny se traga una carta, la profesora intenta comerse parte de un expediente que la involucra con el nazismo; y, por otro, la cárcel “traga” a la gente. De allí resultan varias escenas referidas a peceras (pecera=prisión, siguiendo la vía simbolista, en el sentido literario o plástico, del arte alemán que, como veremos, está muy presente en el film): la que vacían sobre el piano, asimismo otra escena en la que la profesora alimenta a los peces, y también los dos pescados que el director de la prisión tira a la basura. Y, por supuesto, la escena en que Jenny rebota contra el vidrio del hospital. Está en la “pecera”; lo sabe, pero no lo admite.

Otros detalles del film van en esa misma dirección. Las dos escenas de ahorcados (la muerte de la compañera de celda de Jenny es una de ellas) remiten nuevamente al extremo del tema de tragarse. En este caso, obviamente, no simbolizado (en el sentido lacaniano: rechazado del significante) y, por tanto, real. Lo

real que se abre y nos devora en el nazismo se hace actual a través del símbolo.

Tomemos ahora una perspectiva mayor. La narración del film pivotea sobre un contrapunto entre Jenny y la profesora Krüger, que a su vez es un paralelo entre la época del nazismo y el momento actual. Vemos que Jenny termina presa, renuncia a su libertad y calla lo que podría absolverla, para salvar al amante; así como, en el pasado, la entonces joven profesora de piano, la señora Krüger, mantiene una relación homosexual con una amante, a la que renuncia (al voto de amor, a su amor) en el interrogatorio con un oficial nazi. Se produce entonces una inversión de los términos: la profesora conserva su libertad, Jenny es encarcelada.

Toda la narración resulta cruzada por el tema de la reverencia, a la que podemos considerar el capitoné del film (se liga, por ejemplo, a la hija de uno de los guardias, que no se aviene al reconocimiento, a la reverencia que la señora Krüger espera de su alumna). El punto de capitoné se establece entre el comienzo de la narración (si Jenny se aviene a reconocer “como corresponde” a la profesora) y la última escena (la reverencia de Jenny al público).

El final cierra puntual y correctamente los temas que se fueron abriendo: el padre de Jenny se va antes del concierto (renuncia a su paternidad, a su goce –al incesto–, a participar del triunfo de su hija), la policía se abstiene de arrestarla inmediatamente en el momento del concierto (*Vier Minuten*, cuatro minutos es el tiempo que la policía otorga antes de arrestar a Jenny, y de ahí el título de la película), la vieja profesora la reconoce (renuncia a su posición: “¡Eso es música de negros!”, había dicho) y se emociona cuando la chica hace lo suyo y desiste de dar un concierto clásico.

Jenny toca lo que quiere y, finalmente, hace la reverencia que se espera que haga –renuncia a su necesidad, a su extrema hostilidad–, pero que nadie suponía que iba a hacer. Esta es la imagen emblemática del film, lo representa: es el punto hacia donde la narración se proyecta.

Liguemos ahora los diversos planos que hemos aislado: los detalles mencionados, el contrapunto entre las dos épocas de la narración, el capitonné que indicamos, y el cierre de las líneas narrativas. Podemos ver entonces que el tema, el objeto, de la película es la renunciación, o el renunciamiento. Pero esto se da así solo si advertimos que la renuncia se liga estrechamente al tema de tragarse: *tragarse uno mismo=negarse=renunciación*. (El revés, tomando una perspectiva decididamente teórica pero no ajena al film, es ser tragado por lo real; y esto remite al carácter devorante del significante.)

No estamos frente a un renunciamiento abstracto, general, formal. La renuncia, tal como está tratada en el film, es oral, en el sentido pulsional; trasciende el canibalismo, el autocanibalismo, la autodestrucción.

¿Es seguro que todo esto sea personal? ¿Hasta dónde ataña a las personas? El film enuncia que las personas devienen tales cuando trascienden en el acto de renuncia. Son humanos cuando dejan de serlo. Al negarse, se humanizan. Por eso, el énfasis en que la relación entre la profesora y la chica no es personal y pasa por el talento, como si se tratara de algo que no es propio: una especie de infección, de don, un objeto que sólo puede usufructuarse y genera un deber. El ámbito de lo personal, vistas así las cosas, no es tan propio como parece serlo en un principio.

El film va gestando una reflexión casi podría decirse de segundo orden sobre el nazismo: si se reconoce o no a la huma-

nidad. El holocausto nazi se narra, entonces, a través de figuras simbólicas, y de sus consecuencias en el presente. Si las escenas de los años de la Segunda Guerra Mundial faltaran, si no hubieran sido filmadas –y de hecho, son escenas ante todo alusivas, poco cruentas–, igualmente el genocidio podría deducirse. Así, encontramos un arco, rápidamente trazado, entre el holocausto (la negación del hombre) y la reverencia (o bien: qué hay que tragarse, cómo se ha digerido la época nazi en la Alemania actual), el reconocimiento del prójimo. El espectador tendrá que formarse, bajo ese arco, opinión sobre el *metabolismo alemán*.

Entre los muros



Ficha técnica

Título original: *Entre les murs*

País: Francia

Año: 2008

Duración: 128 minutos

Dirección: Laurent Cantet

Guión: Laurent Cantet, François Bégaudeau, Robin Campillo

Producción: Carole Scotta, Carolinne Benjo, Barbara Letellier, Simon Arnal.

Fotografía: Pierre Milon, Catherine Pujol, Georgi Lazarevski

Montaje: Robin Campillo, Stéphanie Léger

Reparto: François Bégaudeau, Vincent Caire, Olivier Dupeyron, Patrick Dureuil, Frédéric Faujas, Laura Baquela, Juliette Demaille

Sinopsis

El film se ocupa de la relación de un grupo de alumnos con François, su profesor de francés –el propio François Bégadeau, coguionista del film–. Este se ve en problemas en cuanto se produce una situación difícil con unas alumnas. Un compañero que intenta defenderlas actúa de manera torpe y agresiva y lastima a una de ellas.

Comentario

La escena inicial de la película nos sumerge en un aula, en una clase. Y prácticamente no saldremos de ella en toda la filmación. Frente a la clase, el protagonista del film es un profesor de francés. Esto cobrará, como veremos más adelante, su importancia.

Este profesor se halla poseído por una tenacidad casi sin límites, excesiva. Lleva su tarea con mucho más celo que sus colegas. Sostiene la escena, su docencia, más allá de lo previsible. Para esto echa mano a todo tipo de recursos: tanto pedagógicos como psicológicos. Intenta, por ejemplo, que sus alumnos “elaboren” los obstáculos que los limitan, o las historias que los retienen. Llegado el caso, deviene un terapeuta.

Hay otro exceso también y sobre todo del lado de los estudiantes del politécnico. La rebeldía de la que hacen gala supera lo esperable en mucho. Uno de los alumnos, por ejemplo, concurre a clases siempre sin sus útiles. Otra alumna se niega a leer, aún cuando el profesor se lo pide y exige firmemente.

En cierta forma, un exceso responde a otro. Ambos, hasta cierto punto, se equilibrان. Podríamos incluso suponer un “pacto” que hace que las cosas se sostengan (de hecho, en otro

plano, tal pacto existe: los alumnos son verdaderos alumnos de un colegio francés).

Todo esto ocurre *entre los muros* (tal el título del film) puesto que, como ya hemos dicho, no salimos de sus límites en la narración. Hasta podríamos sostener que se trata de una película en el estilo *wall to wall* (salvo por algunas escenas en el patio de la escuela, al aire libre). Podría haberse filmado como una obra de teatro con sólo adaptar unas pocas partes. En esto se emparenta a una amplia tradición: por ejemplo la notable realización *Providence*, de Alain Resnais (sólo su escena final está filmada en exteriores), *Hace un año en Marienbad* (si la memoria no nos traiciona fue filmada casi enteramente en el interior de un hotel), también de Resnais, asimismo *Doce hombres en pugna*, *Náufragos*, de Hitchcock, la más reciente *El arca rusa* (filmada mediante una sola toma), etc.

En la escena más dramática del film, el profesor perturbado insulta a dos alumnas. Utiliza la expresión “*pétasse*”. A consecuencia de esto se produce un incidente que termina con la ceja partida de una alumna. El término –el profesor, recordemoslo una vez más, enseña lengua– proviene inicialmente del francés hablado en Québec, Canadá. Se introduce hacia 1980 aproximadamente; luego, según parece, pasa a usarse en Francia. Y, por supuesto, es una expresión completamente coloquial. En el film, los subtítulos lo traducen al castellano por “*zorra*”, vía el inglés “*fox*” (como en el viejo soul “*Looking for a fox*”, buscando una prostituta; y como es usual en los subtítulos a los que nos han acostumbrado). Vamos así, vía un eufemismo improvisado, del argot francés al *slang* norteamericano, y se pierde el sentido de “*pétasse*”, que no sólo refiere a una prostituta profesional, también remite a una adolescente un tanto ligera,

provocativa. En todo caso, habría que subtítular “gato” y no “zorra”, pero advirtiendo que se trata de “gatitos”.

Curiosamente, una hipótesis sobre el origen de la expresión “*pétasse*” remite a los jóvenes francófonos aficionados al cine extranjero, con frecuencia americano. Este cine suele traducirse en un francés hexagonal, argótico. El circuito empieza en el cine, sigue en las calles, y vuelve al cine. (Nuestro circuito, nuestro subtulado castellano, agrega un vector que va del cine al cine y no llega a la calle. Pero que en cierta forma recrea, duplica el origen de la expresión.)

Estas observaciones no tendrían mayor importancia si no fuera porque el profesor enseña francés a chicos que ya hablan un francés muy particular, coloquial. Esto se halla presente en muchos de los diálogos y hace en buena medida a la “rebelión” estudiantil; da un poco el clima de la cosa, de lo que ocurre en esa clase, constituye una de sus aristas. Nos encontramos, entonces, con una suerte de dialecto, de jerga, el argot, en el interior de una lengua, o con una lengua en el interior de otra, es decir, hallamos dos muros.

El insulto, o quasi insulto, de creer al descargo que oímos de parte de François, constituye el exceso del profesor en su punto máximo: abandona su lengua y su función, identificado a su clase.

Llegados aquí podemos decir que el objeto, el tema del film, es el *desborde*. Y particularmente *el desborde de la significación*. En ese continente que provee el entre muros se produce la rebelión de los estudiantes, su oposición a casi todo, la tenacidad excesiva del profesor, la palabra *pétasse* —en sí misma un hecho de significancia de la lengua (de desborde del código) puesto que se forma por la influencia de *pute*, *putai-*

ne y poufiasse, eclipsando a *pétard*–, el incidente en que una alumna sufre un corte en la ceja, la expulsión de un alumno, el lenguaje coloquial un tanto exagerado en su uso, y los más diversos insultos y descalificaciones.

Las marcas que los alumnos exhiben (el fútbol, la ropa que usan, etc.) concurren con el lenguaje que utilizan. Aquello que falta en el lenguaje y la marca corporal (aquel que falta para que el cuerpo goce de sí) gira en una órbita similar. En ese sentido, la escena que nos muestra a la madre de uno de los alumnos hablando una lengua extranjera, y traducida por su hijo, ante la incomprendición completa de los docentes, es paradigmática.

—“*Madames, Messieurs*: no gozamos de la misma manera cuando decimos lo mismo. Por eso no me entienden” —testimonio la señora.

Toda esta cuestión condiciona de algún modo a la segregación y no puede serle ajena.

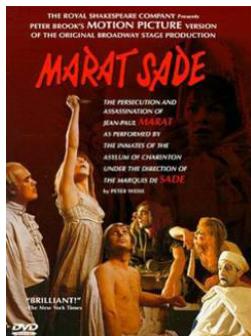
En este plano, el film cita y destaca dos textos que queremos emparentar. Son estos, *La República*, de Platón, y *El diario*, de Ana Frank. En el primero se reivindica a “ese tipo”, Sócrates, que interroga a la gente hasta hacerles perder estabilidad y certeza. Sócrates se halla —metafóricamente, por la atopía de la *Polis* en la que se instala—, extramuros. En cambio, Ana Frank se encuentra literalmente intramuros. Es el lugar que le permite sobrevivir al nazismo hasta ser descubierta y donde escribe su diario.

La suerte corrida por Ana Frank y Sócrates, así como el “encierro” al que nos somete el film, nos habilita a abordar una última cuestión. Si atendemos a la composición social de la clase, vemos que se trata de chicos de sectores marginales de la

Francia actual. Algunos vienen, o sus padres provienen, de Martinica, otros de Malí, incluso hallamos un alumno chino. Estos datos concurren al tema de la segregación, al racismo. Hay una cuestión ligada al lazo concentracionario (aunque sólo sea porque están todos en un solo y mismo lugar). Recordemos una reflexión de Lacan que viene al caso: “El rechazo de la segregación se halla naturalmente en el principio del campo de concentración” (cf. en *Autres écrits*, Seuil, París, 2001, el prefacio que Lacan escribe a la tesis de Anika Rifflet-Lemaire, p. 395, en nota). El *Lager*, el campo de exterminio, aparece allí donde lo rechazado de lo simbólico retorna en lo real (este concepto, admitámoslo, es un viejo conocido, pero se ha utilizado poco para pensar temas ligados a la segregación, al racismo, y aun al holocausto). El problema —cierto pensamiento “progresista” tropieza precisamente en este punto— no radicaría entonces en eliminar la segregación “lingüística” —el rasgo o aún el concepto que encontramos en su base—. No podría tratarse de penalizarla, prohibirla o denunciarla. Con todo, sería preferible, para decirlo de otra manera, llamar “negros” a los negros y no “hombres de color”. Cuando se usa este eufemismo las cosas devienen más peligrosas.

,

Marat/Sade



Ficha técnica

País: Reino Unido

Año: 1966

Duración: 116 minutos

Marqués de Sade: Patrick Magee

Jean-Paul Marat: Ian Richardson

Heraldo: Michael Williams

Monsieur Coulmier (director del asilo): Clifford Rose

Charlotte Corday: Glenda Jackson

Cucurucu: Freddie Jones

Kokol: Hugh Sullivan

Otros actores: John Hussey, William Morgan Sheppard, Jonathan Burn, Jeanette Landis, Robert Langdon Lloyds, John Steiner, James Mellor, Henry Woolf

Guion: Adrian Mitchell y Peter Weiss

Fotografia: David Watkin

Música: Richard Peaslee

Sinopsis

El 13 de julio de 1808, exactamente quince años después del asesinato de Jean-Paul Marat a manos de Charlotte Corday, con motivo de la visita de un grupo de aristócratas al hospicio de Charenton, el Marqués de Sade escribe y dirige una obra teatral sobre los últimos días de la vida del revolucionario francés.

Comentario

Sobre libro de Peter Weiss, se estrena en Londres en 1964 una producción teatral llamada *La persecución y el asesinato de Jean-Paul Marat como fue interpretada por los internos del asilo de Charenton bajo la dirección del Marqués de Sade*. La dirige Peter Brook. Dos años después se filma la obra, dirigida por el mismo Brook.

Atengámonos a la comparación que introduce el film. Este comentario se limitará a ella. El guión o la barra (*Marat/Sade*) entre el revolucionario francés y el divino Marqués se fundamentan y desarrollan en el diálogo que sostienen. La obra de Weiss ubica ese diálogo en la tradición del teatro en el teatro (veremos la importancia que esto adquiere). La comparación entre estos personajes presenta varios ribetes.

En principio, tanto Marat como Sade no reculan frente al asesinato. El primero lo justifica en aras de la revolución. Marat es una suerte de Stalin, si se quiere verlo así.

Por su parte, Sade integra la muerte y el asesinato en un sistema filosófico. También se obra como obra la naturaleza cuando se mata y asesina, nos dice. Se trabaja en función de su ciclo mismo. El retorno a lo inorgánico, quizás como la pulsión de

muerte freudiana, es el horizonte propio de la naturaleza, su *telos*. Pero dejemos aquí de lado la comparación entre Freud y Sade. Prosigamos con Marat.

Un segundo sentido de la barra, que termina por abreviar el largo título inicial de la obra, hace al lugar que se elige para filosofar. En Sade se trata, se sabe, del *boudoir*, el baño. En Marat, aquejado por una enfermedad de la piel que sólo se calma sumergiéndose en agua, la bañadera. En un caso se trata del texto más famoso de Sade, *La filosofía en el tocador*. En otro, de los escritos revolucionarios de Marat, sus columnas en *El amigo del pueblo* y los diversos periódicos que fue fundando y que producía en su peculiar escritorio.

Esto mismo nos lleva a un tercer aspecto de la comparación: la piel. En efecto, Marat ensangrienta su bañera. El color del agua continúa el baño de sangre de la época del Terror. Lo circunscribe a un ámbito más reducido, familiar. Sade, por supuesto, tiene lo suyo con la piel. Se hace azotar. Marca su piel, su cuerpo (y también el del prójimo).

Observemos, además, que el diálogo entre ambos –el diálogo entre un sacerdote, entre el aspecto doctrinario de Sade, y un muerto, parafraseando el famoso título del Marqués– se prosigue y posibilita en el encierro de Charenton. La locura presta su voz a los personajes.

Por un lado, entonces, lo que no puede decirse con una voz propia y amenaza a la Humanidad, la sinrazón, se inscribe en la piel cuando es enunciado desde otra parte. La sinrazón se encarna, se personifica. Esta descripción proporciona, según creo, el encuadre más general del film. En cierta forma, se trata no tanto de estar “en carne viva”, aunque ni Marat ni Sade nos la ahorran, sino de estar ya muerto y ser puro vehículo.

En este punto, el film nos impone una pregunta: ¿qué relación debemos concebir entre la piel marcada, sangrante, y la sinrazón, y aun esa forma de locura que es el genocidio?

Si se piensa cómo concebir psicoanalíticamente el cuerpo encontramos dos ideas. Partiendo de la fórmula de representación del sujeto (un sujeto es representado por un significante y para otro) podemos aducir que la separación del objeto hace que el cuerpo sea diferente de lo que es: ha perdido algo. Desde entonces queda estrechamente emparentado con la economía del significante, puesto que es distinto de sí, es diferencia. Esta vía tiene la ventaja de aproximar el cuerpo al *semblant* y permite intuir por qué se busca tan obstinadamente y durante toda la vida otro cuerpo. Pero asimismo presenta un problema: por qué habríamos de hablar, constituidos corporalmente como significantes. Es una formulación tentadora, y no obstante hay que abandonarla. Una segunda línea de reflexión concibe al cuerpo como conjunto vacío, como un saco de piel. El cuerpo “cantoriano” acompaña al movimiento de representación del sujeto, pero de una manera diferente. La separación del objeto lo constituye como conjunto vacío. El goce resulta eliminado, forcluido. El Otro, en tal caso, es el cuerpo. Es la vía del S_2 , si se quiere. Mientras que la concepción anterior remite al S_1 , y probablemente tenga alguna importancia y presencia en el autismo infantil (ya que, justamente, el autista no habla; escucha sus “propias” voces).

En tanto el objeto circula en el significante, el cuerpo se sustrae y perfora para acompañar al movimiento, y deviene incorporeal –siguiendo una indicación de Lacan, que remitía en este punto preciso a los estoicos–.

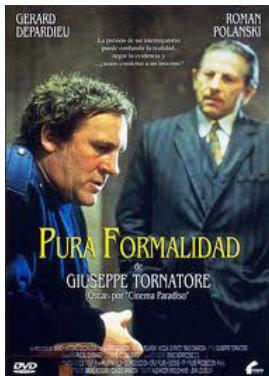
En la segunda vía, sólo nos resta agregar, para contestar la

pregunta que formulamos más arriba, la peculiar aprehensión del cuerpo en el significante. Y si el cuerpo ya no contiene nada, si el saco de piel no encierra al conjunto vacío, estamos frente a una situación letal. No hay ya ningún agujero que conecte el exterior con el interior y permita que el cuerpo subsista, funcione.

Representado entre dos, el teatro en el teatro –desde el Hamlet de Shakespeare hasta la obra de Weiss y el film de Brook que es nuestro objeto– introduce una escena congelada que representa la muerte, el asesinato: la del padre del príncipe, la de Marat. El Autor (de la obra o de la vida, Dios) trae pues la muerte a escena. Así llegamos al último aspecto de la reunión de Marat y Sade: la muerte, la sinrazón, en la escena del mundo, en la historia.

Hay que admitir que Sade y Marat, como sospechamos desde siempre, son incomparables. El desarrollo sobre todo teórico del primero se hace praxis en el segundo. Como en los diálogos platónicos –se ha dicho que no son verdaderos diálogos– se tiende al Uno.

Una pura formalidad



Ficha técnica

Nacionalidad: italiana

Título original: *Una pura formalità*

Año: 1994

Duración: 108 minutos

Dirección y montaje: Giuseppe Tornatore

Guion: Giuseppe Tornatore y Pascal Quignard

Reparto: Gerard Depardieu, Roman Polanski, Sergio Rubina, Nicola di Pinto

Música: Ennio Morricone

Sinopsis

Un escritor famoso, que pasa por un período de falta de inspiración, no ha publicado nada en bastante tiempo, resulta deteni-

do por la policía. Esto ocurre en una noche de fuerte tormenta. El detenido presenta lagunas de memoria, confusiones. Carece de identificación. El comisario lo interroga cada vez más dura y hábilmente, hasta que asistimos a un desenlace inesperado.

Comentario

El film de Tornatore presenta varios puntos de interés. La atmósfera creada en el escenario principal de la película, la estación policial: las goteras, la humedad, la transpiración –se ha señalado que casi puede percibirse– de los cuerpos. Resultan de interés, asimismo, el desarrollo teatral (casi toda la narración transcurre en un diálogo), y las actuaciones de Polanski (cuya carrera, como se sabe, se desarrolló básicamente como cineasta y no como actor) y Depardieu, soberbias.

Otro punto de interés lo constituye, sin duda, el hecho de que Pascal Quignard haya participado en el guión del film. En los '90, este novelista y ensayista ya era muy conocido.

El sexo y el espanto, por ejemplo –uno de sus textos más difundidos–, se publica justamente en 1994 (*Le sexe et l'effroi*, Gallimard, París), coincidiendo con el estreno del film. Considerando uno de los temas quizá centrales de la obra de Quignard y exagerando un poco, la estación de policía deviene uterina. El clima y el lugar son cerrados, claustrofóbicos, y, si se quiere, amnióticos. Onoff se halla en un lugar ciertamente indicado para aprehender el final de su vida y su interrupción voluntaria.

Para nosotros, la película da motivo a una pequeña reflexión sobre el suicidio.

Se ha insistido en el carácter de acto que presenta el suicidio. Incluso, de acto logrado. Veamos por qué. Pero primero demos un rodeo.

En la medida en que el nombre propio indica con quién se puede y con quién no se puede mantener relaciones sexuales, en tanto el nombre propio conlleva la indicación de esa interdicción, la exclusión del goce puede desarrollarse en términos edípicos. El padre, en tanto representa la prohibición del incesto, permite que se establezca un sistema de nominaciones. Impide que su hijo, por ejemplo, sea padre e hijo a la vez. Frente al incesto no hay nominación de parentesco. La estructura no se sostiene. En la medida en que el lenguaje es un sistema de coherencia posicional se entiende que el Nombre del Padre, en tanto representa la sucesión generacional y la prohibición que la sostiene, le preste su garantía.

Son sistemas isomorfos, ligados. En cuanto al Falo, en esta distribución hay que adjudicarle el goce incestuoso, en la medida en que es el significante que puede significarse a sí mismo (como aquel que puede ser hijo y padre a la vez). Y por esto queda excluido de la cadena significante, de lo simbólico. (En la base misma del proyecto lacaniano y estructuralista de los años '50, encontramos al Edipo como encarnación del significante, y al Falo como su núcleo incestuoso expulsado. Se ve por qué Lacan decidió hablar del Edipo únicamente bajo la forma de la metáfora paterna.)

Volvamos ahora al film. El señor Onoff –el escritor interrogado que no porta identificación– es a la vez el asesino y la víctima. Ocupa dos lugares relativamente incompatibles al mismo tiempo. Y esta cuestión es la que lleva consigo la dimensión del acto. Onoff está en condiciones de significarse a sí mismo, como el Falo; como el significante, en general, en el acto.

De aquí se desprenden ciertas consecuencias. Una de ellas se liga a la omnipotencia que puede atribuirse al suicidio. En

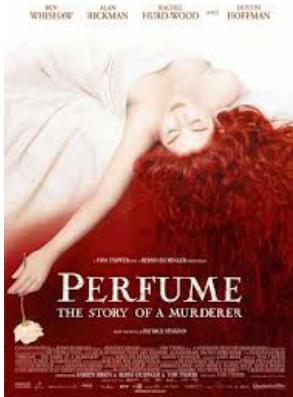
efecto, aquel que se asesina a sí mismo en algún punto se sitúa por fuera de la escena del crimen –si se la puede nombrar así–, en un lugar imposible. Es tanto asesino como asesinado, y por tanto no muere, es inmortal aunque se mate. Al matarse, el suicida mata al asesino, y por tanto no hay asesinato, ya que el agente resulta eliminado.

Asesino y víctima coinciden así con el resultado del incesto –atópicos como el Falo–, son equiparables a aquel que es padre e hijo a la vez. Desde ese punto de vista, no es difícil advertir por qué razón el suicidio es objeto de prohibición en todas las religiones, no sólo pone en vilo a la existencia de la humanidad: cuestiona aspectos centrales de lo simbólico.

Si la relación entre el significante del goce y el suicidio queda así subrayada, habría que mirar con cuidado lo que encierra el acto suicida de goce incestuoso, y lo que realiza en esa dimensión. Convendría por tanto revisar nuevamente algunos desarrollos de *La ética*, el seminario VII, y especialmente el verdadero *pendant* que constituyen en esas clases de Lacan los comentarios sobre Antígona y Sade. La heroína y el enemigo de la humanidad; el sacrificio y el asesinato. Una dirigida a liquidar al sujeto y otro al objeto (al Hombre).

Un sector de la reflexión psicoanalítica sobre el acto suicida se basa en el dato que hemos subrayado aquí: los *dos elementos que se superponen en un solo lugar*. En el film este problema se halla representado en la atopía que lo caracteriza.

El perfume: historia de un asesino



Ficha técnica

Género: drama; thriller

Duración: 147 minutos

Producción: Alemania/España/Francia

Director: Tom Tykwer

Guión: Andrew Birkin, Bernd Eichinger y Tom Tykwer; basado en la novela *El perfume* de Patrick Süskind

Reparto: Ben Whishaw (Jean-Baptiste Grenouille), Alan Rickman (Antoine Richis), Rachel Hurd-Wood (Laura Richis), Dustin Hoffman (Giuseppe Baldini), Simon Chandler (mayor de Grasse), Jessica Schwarz (Natalie), Sian Thomas (madame Gaillard), Sam Douglas (Grimal), Corinna Harfouch (madame Arnulfi)

Vestuario: Pierre-Yves Gayraud

Diseño de producción: Uli Hani

Montaje: Alexander Bern

Fotografía: Frank Griebe

Música: Tom Tykwer, Reinhold Heil y Johnny Klimek

Producción: Bernd Eichinger

Sinopsis

Jean-Baptiste Grenouille nace en medio del hedor de la basura y los restos de pescado de un mercado parisino. Allí es parido y en el mismo acto abandonado por su madre. Dotado de un olfato excepcional, en una caverna, Jean-Baptiste descubre que carece de olor. Desde entonces su objetivo será crear un perfume excepcional extrayendo la esencia de bellas muchachas.

Comentario

Para iniciar el comentario, admitamos que este film puede ser tomado desde distintas ópticas. Los temas desde donde es posible ensayar un comentario se multiplican. Veámoslos.

En principio, a ningún freudiano se le escaparía que se encuentran relativamente presentes dos protofantasías: la escena primaria y el asesinato del padre. La primera inicia el film, y en cierta forma, falta. Se la halla negada o expulsada (forcluida). La ausencia de coito, de la idea o concepto de la relación sexual y su existencia, se va a repetir a lo largo del film. La segunda alcanza su cémito en la orgía que vemos poco antes del final de la película y, poco después, cerrando la narración, la comida totémica.

Otro tema desde donde sería posible trazar un comentario hace al pecado. El protagonista, Jean-Baptiste Grenouille, carece de alma (siguiendo la ecuación perfume=esencia=alma). Por tanto, carece de pecado original, puesto que en cierto sentido no ha nacido.

Tampoco podría escapar, ahora a un lacaniano, el *méfînai* (el “no haber nacido” como expresión de deseo) del destino del héroe, y su parentesco con el mito de Edipo. Grenouille lo dice claramente en su acto final, y alcanza, quizás, lo que escapó al tebano: desaparece, lo consumen, sin dejar huella ninguna.

El autismo infantil constituye otro ítem de comentario. El protagonista, sabemos, no habla hasta los cinco años, y tampoco le interesa mucho hacerlo con posterioridad a esa edad. La comunicación no lo caracteriza.

La pregunta: ¿qué es un asesino?, hace a otra línea posible del comentario. Un perfumista, no; quizás, un empecinado y enfermo metafísico del alma.

El origen de la leyenda, y la leyenda misma, están presentes en el film y podrían independizarse para otro análisis. El mito del mejor perfumista del mundo, su leyenda, pero también la leyenda de la tumba egipcia y la esencia decimotercera que nunca se pudo descubrir. (Un tema anexo a este: la cuestión de las colecciones de olores y de mujeres, que podría obviamente conectarse con el fetichismo.)

La cuestión del goce es otro tema de la película, y esto resulta dicho más o menos explícitamente. La voz en off del relator nos cuenta que el lenguaje no alcanza para cubrir los olores que el héroe (o antihéroe) percibe, insistimos sobre este punto. Por eso, justamente, no habla. Sobre esta base, el film sigue un recorrido ligado al descubrimiento por parte de Jean-Baptiste

de que le falta su olor propio (su alma.) (Aquí el no oler a nada y el oler a nada se alcanzan.)

Grenouille fracasa al triunfar. Cuando obtiene por fin las trece esencias y consigue fabricar el mejor perfume jamás oido, se hace devorar. Cuando podría tener el mundo a sus pies... Desiste.

El simbolismo, presente por todos lados en el arte alemán, podría aislarlo también como el objeto del comentario: la flor y la mujer, la mujer como paradigma del alma.

El hecho de que Grenouille esté fuera del amor y la relación sexual, ya lo hemos señalado, da pie para escribir una monografía. Al protagonista, estos hechos le escapan por completo y lo extrañan. Incluso, carecen de interés para él.

Si analizáramos el relato como un mito, veríamos una oposición entre el desamor, para decirlo con un eufemismo, de la madre y que el padre, al final del ciclo mítico, termine amándolo. La percepción extraordinaria de los olores en el personaje se corresponde con la intuición y fuerte certeza del padre de la última víctima, de que su hija será asesinada. Ambos disponen de un saber excepcional. El movimiento general del ciclo mítico va desde el nacimiento problemático, sin amor y sin olor, halla su punto medio en la caverna donde Grenouille descubre que no tiene esencia propia, y finaliza en el lugar mismo de su nacimiento, donde desaparece devorado. El mercado parisino es así el punto fijo de la serie de transformaciones. El destino al que se ve sometido el personaje refuerza la idea de analizar el relato como un mito.

Aún otro tema freudiano: partir=morir. ¿Por qué las muertes que se van sucediendo cuando el protagonista parte y se libera? La madre, la regente del orfanato, el perfumista Baldini, y el dueño de la curtiembre.

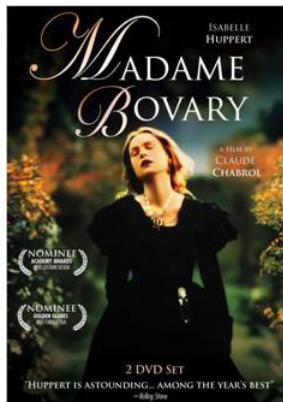
El desprendimiento de la esencia –la separación de la vida, la perdida del viviente– es otro de los puntos que podrían usarse para basar allí el comentario, en un sentido más teórico. Se podrían seguir aquí ciertos sectores clásicos de la teoría de Lacan, especialmente el texto *Posición del inconsciente*, o el seminario XI. Deberíamos atender aquí a la falta de marca en el olor y al circuito pulsional.

Que el comentario pueda girar sobre una multiplicidad muy diversa de ejes nos pone sobre la pista del “objeto” de la película. Podríamos afirmar que el film carece de concepto, de hilo conductor, de esencia, si se quiere. Pero hace falta tomar este hecho como un dato positivo, como una realización. Nuestra propia dificultad en el comentario del film pasa, entonces, a ser un hecho positivo. Nos encontramos tratando de cernir o restituir algo que escapa. Y multiplicando, para esto, abordajes y herramientas. Correlativamente, se nos pinta y muestra el hueco que deja Grenouille en el mundo. Ninguna marca lo recorta de él.

Recordemos que el concepto se adquiere en la pubertad. Y, asimismo, que en el film se nos habla de la oposición entre el concepto y el olfato. El lenguaje no basta. Los olores, se sabe, son una cuestión ligada al desarrollo sexual. La transpiración comienza en determinada etapa de la vida y se relaciona con el desarrollo de las glándulas sexuales.

Finalmente, pues, el film relata qué ocurre con un ser que carece de alma. De ahí que en un mismo movimiento aborde la historia de un asesino serial como una *restitución* y alcance por allí a la estructura de la psicosis.

Madame Bovary



Ficha técnica

Título: Madame Bovary

Año: 1991

Dirección: Claude Chabrol.

Reparto: Isabelle Huppert, Jean-François Balmer, Christophe Malavoy, Lucas Belvaux, Jean Yanne

Fotografía: Jean Rabier

Música: Mitthieu Chabrol

Duración: 131 minutos

Origen: Francia

Sinopsis

El clásico de Gustave Flaubert relata el matrimonio de un mé-

dico rural con la hija de un granjero. En apariencia constituyen una familia normal. Y hasta tienen una hija. Pero, a poco andar, la insatisfacción de la señora Bovary echa todo por tierra.

Comentario

Gustave Flaubert –autor de la célebre novela sobre la que se basa el film que nos ocupa–, y toda una literatura, repite incansablemente una verdad: no hay relación sexual. Permítasenos comenzar este comentario con un tal epígrafe.

Se dice corrientemente que un libro es siempre más que la película que lo recrea. La obra escrita supera ampliamente la imagen. Si Stephen King abomina de los films que han hecho de sus novelas, casi seguramente Flaubert detestaría la realización de Chabrol. Pero, ¿qué pierde el texto llevado a imágenes? Por supuesto, y en primer lugar, riqueza. Sobre todo, detalles. La tabaquera que se engancha (cae desde otro vehículo) en el carroaje de los Bovary, cuando vuelven de la fiesta en el castillo, no figura en la película. Pero esto no es más que un ejemplo. Extensas, minuciosas descripciones, con nombre y apellido, por decirlo así, faltan. De todas estas ausencias, omitidas en la suerte de resumen que presenta el film, señalo especialmente una: la visita al monumento del hombre que visita su tumba.

— “Luis de Brézé, señor de Breval y de Montchauvet, conde de Maulevrer, barón de Mauny, chambelán del rey, muerto el 23 de junio de 1531, un domingo, como reza la inscripción y, por debajo, ese hombre que se dispone a bajar a la tumba, figura exactamente él mismo...” —instruye el guía, a Emma y León, más que urgidos o desatentos, anticipados.

La pareja asiste en la catedral de Rouen a una representación de la nada.

No sería desaconsejable que el espectador interesado visite el sitio de *L'orangerie* en Internet. Allí *Les nymphéas* –*Las ninjas*, cuadro de Claude Monet, semicircular, nos envuelve–, como decía Alexandre Baricco, representa, muestra la nada. Luego, puede dedicarse (no ya tan tranquilamente) a disfrutar del film.

Claude Chabrol, impecable y prolíjo, no agrega nada. Si se puede reprochar a este director que ha perdido cigarros en el camino, hay que admitir, en cambio, que no añadió nada. No aggiornó el guión. Los personajes son creíbles y están a la altura de la época. Tampoco se hallan tan lejos de los que, supongo, el lector recrea en su imaginación cuando lee *Madame Bovary*.

Cambiemos ahora de vía. La novela de Flaubert dio origen a un concepto psicológico: el bovarismo. Inicialmente este término fue acuñado por Jules de Gaultier en *Le Bovarysme, la psychologie dans l'oeuvre de Flaubert*, 1892. ¿Qué describe este concepto? Para algunos autores se trata de enamorarse del amor, idealizarlo¹. Enamorarse del amor es enamorarse de nadie, de nada en particular. El amor abstracto no tiene un objeto al que dirigirse, y si lo encuentra no le otorga mayor consistencia. Para otros autores se trata de vivir apresado por una ilusión, presa de algo que no existe. Y, por último, una tercera forma de bovarismo se produce como manifestación de una personalidad esquizoide. El sujeto se cree otro que el que es. La nada campea.

—“*La Bovary, c'est moi*” —enfatizaba Flaubert, harto de que le preguntaran la identidad real de la heroína, a quien querían reconocer como el modelo vivo de su novela.

—“Yo la imaginé. No existe” —vociferaba el autor.

Muerto el matrimonio Bovary, el film —la novela— liquida

todo. Ninguna de las historias que desarrolla deja nada. No hay herencia. Ni marca ni huella. Todo pasa sin dejar rastros. La casa de los Bovary termina por rematarse, los muebles se venden. El poco dinero que se obtiene, saldadas las deudas, se disipa. La hija, la niña Bovary, queda a la deriva. Inicialmente recalca en la casa de su abuela paterna, que poco después fallece. Huérfana y a la buena de Dios seguirá sus días en un taller de costura, una fábrica. La historia previa la devasta, pero hasta cierto punto no la concierne. Su vida será ajena al autor de *Madame Bovary*.

Flaubert pinta sus caracteres sobre ese fondo presente y futuro de nada. Si hubiera extraído “el personaje” sería un freudiano *avant la lettre*. Podría haber(se) interpretado: *Emma*, ella, *quiere cagar más alto que el culo*, por ejemplo.

—Y ahí, vea usted, no hay culo. Precisamente.

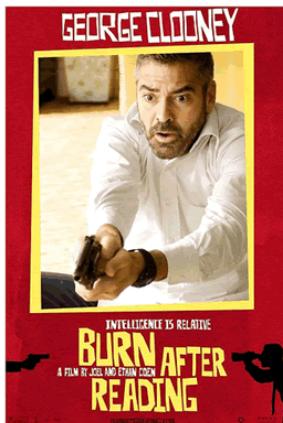
Una última recomendación al espectador (y al lector, por qué no). En un congreso de la Escuela Freudiana de París (Aix-en-Provence), en 1971². Lacan enuncia una tesis: las mujeres en Balzac (en su obra, se entiende, y puesta a parte *Eugénie Grandet*) son indefendibles (*indéfendables*, y el francés tiene lo suyo). La tesis quedó ahí. Es poco conocida. Se perdió en el tiempo. Valdría la pena intentar una comparación entre Emma y la mujer balzaciana. Pero Balzac dejó tanta obra...

Notas

¹ cf., para una visión actual del tema, nuestro artículo *Zapping III*, esp. el apartado *Las putas de Internet*, en el sigma.com

² cf. *Lettres de l'École freudienne de Paris*, Nº 9, París, 1972, p. 20.

Quémese después de leerse



Ficha técnica

Título original: *Burn after Reading*

Dirección: Ethan Coen y Joel Coen

Guión: Ethan Coen y Joel Coen

Reparto: George Clooney, Frances McDormand, Brad Pitt, John Malkovich y Tilda Swinton

Producción: Tim Bevan, Ethan Coen, Joel Coen, David Dili-
verto, Eric Fellner, Robert Graf

País: Reino Unido/Estados Unidos/Francia

Año: 2008

Género: comedia

Duración: 96 minutos

Idioma: inglés

Estreno: octubre de 2008

Sinopsis

Osborne Cox, interpretado por John Malkovich, es agente de la CIA. Al comienzo del film vemos cómo lo despiden de la organización. Debido a esto, decide escribir sus memorias. Pero mientras se halla en esa tarea extravía el CD. Este llega a manos de Chad, interpretado por Brad Pitt. Chad trabaja en un gimnasio como instructor. Cuando examina el CD decide extorsionar a Osborne Cox. Supone que la información que halló es comprometedora. Le pide a Osborne cincuenta mil dólares a cambio de reintegrarle el CD. Su socia en el plan de extorsión es Linda, personaje que interpreta Frances McDormand, amiga y compañera de trabajo. Linda desea obtener una suma que le permita hacerse una serie de cirugías plásticas.

Comentario

En un plano bien manifiesto el tema de la película, lo que abrocha la comedia, es el despido, poner gente a disponibilidad. Este tema toca el comienzo de la película, cuando Malkovich resulta despedido de la CIA, y se extiende a las separaciones que se producen en los dos matrimonios que animan el film. La gente es prescindible. Pero ¿cómo se nos presenta esa prescindibilidad? ¿A qué obedece el carácter sustituible de las personas? En primera instancia, observamos que este hecho se acompaña de un exceso de información. Y esto tanto en lo que respecta a la actividad de la CIA como a los matrimonios en cuestión en el filme. La presencia masiva de la información se traslada, en otro plano, al espectador de la película. En efecto, este “ve” todo. El espectador de los Coen dispone del conjunto

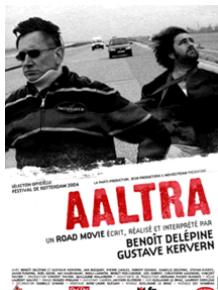
de la información. Algo similar ocurre con el lector de Poe. Algunas películas de los Coen, según creo, tienen un parentesco, buscado o no, con “La carta robada”. Y no dudo de que la lectura de ese cuento deba recomendarse antes de ver este film, o *Simplemente sangre* (la primera película de los hermanos Coen). Pero hay una diferencia sustantiva. En el texto de Edgar Allan Poe, la carta circula determinando la posición de los sujetos en las tríadas. Pero no se accede a su contenido. En cambio, en *Quémese...* el contenido no ofrece ninguna duda, y hasta cierto punto es unívoco. La comparación entre los Coen y Poe –entre CD y “Carta...”– podría incluso llevarse más lejos. La miopía, para decirlo de alguna manera, de los personajes del film es comparable a “la política del avestruz”, a la suerte de ceguera que comporta. Asimismo, y para concluir la comparación, recordemos que el dinero, en un caso como en otro, es el elemento que termina por abolir la significación. En el film, la CIA paga las cirugías de Linda; y en Poe hay un pago por la carta. Pero este final nos muestra también que el cuerpo ha tomado el lugar del contenido. Las cartas son los cuerpos que circulan. El cuerpo se ha substituido al falo y esto, como es obvio, comporta una regresión, cierto infantilismo o, al menos, conductas y situaciones infantiles.

Hay un punto donde la comparación entre el film y el cuento de Poe se torna decididamente pertinente y nos permite avanzar en el comentario. Si buscáramos un correlato con la teoría analítica, el tema de que todos somos prescindibles y la caducidad que nos afecta nos remite a la caducidad del órgano, y por lo tanto a la detumescencia. Se entremezcla entonces, y se ve por qué, el espionaje sexual, el espionaje de la Agencia, y la función y el rol social de las personas en juego. Los agentes so-

ciales son falos caducos, cartas desviadas cuyo contenido está abierto: nadie espera que lleguen a destino. El destino de esa información es redundante. En este punto la sobreabundancia de información, el enfoque –el narrador omnisciente podría decirse– al estilo “se ve todo”, se contrapone a la caducidad de las existencias que circulan por el film, de las personas.

Por último, el título del film remite, según creo, a una vieja serie de espionaje: *Misión imposible*. Los capítulos de aquellas producciones comenzaban con un mensaje que contenía instrucciones, una tarea a cumplir por un agente secreto, y luego, en cuanto el destinatario lo oía, se autodestruía, se quemaba. En *Quémese...* las instrucciones son casi contrarias, inversas: la tarea encomendada es quemar el mensaje, y eso es todo. Esto nos remite de nuevo a un órgano que, a pesar de que ha caducado, a pesar de que no tiene ya tarea asignada y función que cumplir, sigue viaje. Dos residuos convergen, dos restos: los del cine de espionaje, parodiado en la película, y los propios del filme. Los Coen filman aquí, pues, tanto la imbecilidad que comporta el cuerpo, y la eficacia social que conlleva, como un cuento de niños (que tiene su expresión directa en el filme a través del personaje que interpreta Tilda Swinton). Y lo que se realiza finalmente es un deseo infantil, un capricho. No hay por qué creer que esto atañe únicamente a la sociedad norteamericana.

Aaltra



Ficha técnica

Benoit Delépine y Gustave de Kervern son los directores, guionistas y actores principales. La producción es francobelga (mayoritariamente belga). Se realiza en el año 2004. En Argentina se estrena en septiembre de 2008. Benoit Delépine figura actuando como empleado; el otro director, de Kervern, interpreta a un obrero agrícola; Isabelle Delépine actúa como la esposa. La película ha sido caracterizada por alguna crítica como un *road-movie*. En cuanto al género, se considera que se trata de un drama o una comedia dramática. También se ha enfatizado el humor negro y un poco raro del film. Figuran diversos actores de reparto: cuatro enfermeras, un kinesiólogo, un médico, el amante, el patrón, etc. Algunos de estos actores son profesionales; otros son amigos de los directores, aficionados. En el film aparece el cineasta Aki Kaurismäki. El rodaje se realizó en blanco y negro y obtuvo varias nominaciones. La duración es de 89 minutos. En la prensa local se le han otorgado entre tres y cuatro estrellas sobre cinco.

Sinopsis

Dos vecinos que se odian sufren un accidente. La caja del camión volcador, propiedad de uno de ellos, les cae encima. Salen del hospital en silla de ruedas. Desde entonces comienzan una peregrinación que los lleva a Namur y a Finlandia. En este país pretenden cobrar una indemnización de seis millones de euros: allí está instalada la fábrica Aaltra, que construyó el volcador.

Cuestiones geográficas ligadas al nombre propio

Namur es una provincia y ciudad del sur Bélgica, tiene 120 mil habitantes. Parte del viaje, conecta el norte de Francia con el sur de Bélgica. Luxemburgo está entre Alemania, Francia y Bélgica. Por eso se ve en una escena del film un cartel que indica que se está yendo en dirección a ese país, camino a Bélgica. ¿Desde dónde cruzan a Finlandia? El trasbordador que toman para hacer el viaje (los vemos abordarlo y descender de él) puede partir desde Holanda (cruza el Mar del Norte y luego el Báltico), desde Alemania (Mar Báltico) o desde Dinamarca (Báltico también). Algunas escenas parecen filmadas en Holanda. Sin embargo, es más probable que el barco haya zarpado desde Alemania. El recorrido, entonces, se inicia en el noreste de Francia, sigue por Namur (Bélgica), pasa por Holanda, llegan por tierra hasta Alemania y el trasbordador los deja en Finlandia. Se narra un viaje, según el canon. Pero en ese viaje el nombre propio sólo afecta a unos pocos lugares. Ninguno de los personajes del film, por lo que recuerdo, tiene nombre propio. No podríamos llamar aquí ni a Odiseo ni a Dante.

Comentario

En principio señalemos y pongamos juntos algunos datos. La señora que vive con Delépine aparenta tener un hijo. Tiene al gato como hijo. En la casa hay una cuna vacía, en una habitación dispuesta para el bebé. (Podría tratarse de que perdieron un hijo, o que nunca lo tuvieron, pero esto no tiene asidero en la narración.) Los inválidos son –lo dice el film todo el tiempo– imitaciones de hombres, por eso la risa que los sacude cuando se los reconoce como tales imitaciones (en el episodio del robo de la moto: “Ustedes son basura, una vergüenza”, se les ahorra la apariencia, el esfuerzo de sostener en pie la imagen). También el acto de tomar las copas desde abajo va en esa dirección. Están un escalón por debajo, en el subsuelo. La fábrica es una imitación degradada, muy pobre de otra. Y esto da título – de ahí su peso – a la película. El trabajo (a distancia, por Internet) es un simulacro, una imitación: “No es un verdadero trabajo, nos toma el pelo”. El médico indiferente, displicente, imita a un médico y dice lo que se espera que diga: “No pierdan las esperanzas. La ciencia progresó todos los días”. Quizá en esta línea los *covers* que se interpretan en los *pubs* formen parte de la misma idea. Un ejemplo lo provee el artista, un poco *folk*, que interpreta una canción en inglés. Es posible que también se trate de un *cover* en el tema que una banda toca, en otro *pub*, mientras los chicos hacen *metal*, es decir, practican *pogo* (saltan, chocan, se empujan). En relación con el *metal*, el *hard-rock*, aparece en un momento del viaje un cartel en la ruta que dice *Highway to Hell* –autopista al infierno (simbolizando a la película); además, se trata de un conocido *hit* del grupo de *hard-rock* australiano *AC/DC* que

figura en el álbum homónimo de 1979–. El recurso de filmar carteles indicadores en la ruta se repite varias veces durante la narración, en el estilo de las *road-movie* (otro rasgo de humor negro: es una película de la ruta en silla de ruedas).

En el film no se trata de una imitación psicológica; piagetiana, por ejemplo. El objeto de la película está más cerca del *semblant*, en el sentido lacaniano, que de una conducta imitativa (que para el caso no tiene lugar en la película). En el film se trata de la imitación en tanto tal, de la apariencia (la forma humana, por ejemplo y a lo largo de todo el film). *El objeto del film es la imitación, la copia.* Esta idea halla su tope y conclusión, su máxima expresión, cuando llegan a Aaltra, al final de la peregrinación. Aaltra es la abstracción de la imitación, la copia misma. Llegan al lugar que los acoge. Allí no hay piedad (ellos han estado más allá de la piedad y la commiseración durante toda la narración). Se encuentran con el material que los hizo. Se abrochan, entonces, al menos tres planos: el título (encuadra la película), el contenido narrativo y el hecho de que esté filmada en blanco y negro (recrea otra época del cine y quizás un género –por lo pronto, el *road-movie*: por donde la película pasa a ser nuevamente una copia– y, a la vez, es una película de bajo presupuesto: clase B). Al dar con el objeto, si se admite que en este caso y para este film, el objeto es la copia, se completa una “partitura”, donde los planos de inscripción se suceden, se agolpan y sobredeterminan. Por supuesto, la ausencia de nombre propio concurre con todo esto. Sin nombre propio, los hombres no se singularizan, o, al menos, no se los puede designar y aprehender en lo singular. En ese sentido, son existencias propiamente anónimas, copias. Se parecen, se confunden, en el límite, se agreden (como vecinos especulares).

Si habláramos tomando prestado el estilo de los *Cahiers du cinema* podríamos decir (en tren de *pastiche* –imitar el estilo– y luego teorizando sobre el cine) que el objeto estético es *le sujet du film*, el objeto y el sujeto, el tema que le es propio. Este objeto se impone como una inversión no especular de la narración. El tema manifiesto, que podría tomarse por el lado de la adaptación a la nueva situación a partir del accidente –el “viaje”, en sentido figurado, de los dos protagonistas a la asunción de su nueva realidad–, resulta leído en perspectiva, en contexto (aprehendido por), o capturado por un objeto donde se encuentran, convergen, como hemos dicho, diversos planos. El objeto es, en este revés de la trama, el “verdadero” sujeto de la narración.

(Observemos al pasar que la imitación es un concepto que se halla muy vinculado al origen de la estética como disciplina independiente y su desprendimiento de la retórica. Se trata de un concepto decisivo, y ha sido retomado por vía del Renacimiento de la antigüedad griega. Sobre él giran las discusiones teóricas en casi todo el siglo XVIII –siglo en el que Baumgarten utiliza por primera vez el término “estética” en su sentido actual–. Por supuesto que aquí no tomamos esta dirección –aunque quizá tenga algún peso en los directores del film–, pero no podemos dejar de señalarla).

Hay temas conexos, secundarios, que se adosan a la línea interpretativa principal. El pudor, incluso la vergüenza, es uno. Varias escenas muestran su carácter amboceptor. (El objeto en tanto amboceptor, aclarémoslo, se determina a partir de dos cortes. En el caso del seno, por ejemplo, un corte lo separa de la madre, sobre cuyo cuerpo se halla emplacado, y otro corte lo separa del niño, el destete. Ambos cortes determinan al objeto.

La referencia a esta característica del objeto en Lacan, cf., por ejemplo, *La angustia*, lecciones del 6 de marzo, 15 y 29 de mayo de 1963.). El impudor de uno toca al otro. De ahí la línea espejular (dos paralíticos, la inversión de la A en V –al estilo del Hombre De Los Lobos–, los vecinos, etc.). En relación con el espejo aparece un tema difícil. ¿Cómo pensar la falta que mantiene la distancia a la imagen, cuando esta falta es real o por lo menos resulta absorbida por una falta real? Esta idea podría utilizarse para situar en un contexto teórico el tema de la discapacidad en general y la espejularidad del discapacitado. Se trataría del problema de un reconocimiento *alterado* y lo que genera. En este caso, la bipedestación y el arrastrarse, por ejemplo; y temas ligados a la indignidad (la estatura de la imagen espejular y los fenómenos de prestigio adosados conforman la fase inversa). El reconocimiento alterado, para decirlo provisoriamente, genera un rebasamiento de la imagen del otro, habilita cierto abuso. Pero al hablar de algo alterado caemos en la cuenta de que queda supuesto un original, sea que exista o no. Y, por lo tanto, nos vemos reconducidos al tema de la copia y la imitación. Y si se quiere darle un marco más amplio: la identificación, la identidad, etc.

Otra línea secundaria es la imposibilidad. En algún sentido, ellos llegan a un lugar en el que ya estaban (volvemos, entonces, a la imagen del paralítico en silla de ruedas subiendo la rampa): el viaje deviene imposible. Aquí podemos anotar: el tren que se va cuando el protagonista está sobre el puente; la imposibilidad de reconocimiento, que la esposa no se atreva a entrar a verlo en el hospital (no es que no quiere, podemos suponer, no puede); la carrera de motos y el hecho de manejar una motocicleta sin pies, etc. Hace años *La fuga del paralítico*

co y *El pelado con trenzas* eran la respuesta obligada a alguien que preguntaba: “¿Qué fuiste a ver?” Delépine y de Kervern se han dado el gusto de filmar la primera de esas películas. Y ya veremos cómo continúan su carrera de cineastas.

