

Carlos Gustavo Motta

Las películas  
que Lacan vio  
y aplicó al psicoanálisis

PAIDÓS BIBLIOTECA DE PSICOLOGÍA PROFUNDA 299



# **Las películas que Lacan vio y aplicó al psicoanálisis**

**CARLOS GUSTAVO MOTTA**

[Portadilla](#)

[Dedicatoria](#)

[Inicio](#)

[Agradecimientos](#)

[Introducción](#)

## **1. Las películas que Lacan no vio y se aplican al psicoanálisis**

[De los aportes del psicoanálisis al cine](#)

[De los aportes del cine al psicoanálisis](#)

[Dalí, Freud, Lacan](#)

## **2. Las películas que Lacan vio y aplicó al psicoanálisis**

[Escritos](#)

[Seminarios](#)

## **3. Final cut**

[Para concluir](#)

## **4. Fichas técnicas de las películas citadas por Lacan en sus escritos y seminarios**

[Bibliografía](#)

Carlos Gustavo Motta

**Las películas que Lacan vio y aplicó al  
psicoanálisis**

Motta, Carlos Gustavo

Las películas que Lacan vio y aplicó al psicoanálisis. - 1a ed. - Buenos Aires : Paidós, 2013.

E-Book.

ISBN 978-950-12-0053-9

1. Cine. 2. Psicoanálisis. I. Título  
CDD 150.195

Diseño de cubierta: Gustavo Macri

Imágenes de interior:

Salvador Dalí: Retrato de Freud (1938). Tinta sobre papel. Freud Museum, Londres.

Andreas Praefcke: Literna mágica (2006). GNU Free Documentation License.

William Hogarth: David Garrick y su esposa Eva Marie Veigel. Óleo sobre madera.

Königliche Sammlung Elizabeth II. GNU Free Documentation License.

Edmund Kean: A new Way to Pay old Debts (1816). GNU Free Documentation License.

© 2013, Carlos Gustavo Motta

Todos los derechos reservados

© 2013, Editorial Paidós SAICF

Publicado bajo su sello Paidós®

Independencia 1682, Buenos Aires – Argentina

E-mail: [difusion@areapaidos.com.ar](mailto:difusion@areapaidos.com.ar)

[www.paidosargentina.com.ar](http://www.paidosargentina.com.ar)

Primera edición en formato digital: abril de 2013

Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del “Copyright”, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, incluidos la reprografía y el tratamiento informático. Inscripción ley 11.723 en trámite.

ISBN edición digital (ePub): 978-950-12-0053-9

*A mi hermana Silvia Angélica.*

*Una película es antes que nada una ficción.*  
**JACQUES RANCIÈRE**

## Agradecimientos

La publicación de un libro es una sumatoria de esfuerzos que se extienden a todos aquellos que han aportado algún elemento a su realización. Las variables dependen de cada escritor, pero las horas de investigación son solitarias y provocan, en consecuencia, restar tiempo cotidiano a quienes se encuentran en mi círculo de afectos. Espero que este escrito compense en parte esas ausencias.

Mi agradecimiento a: Sebastián Albani, Marcela Antelo, Manuel Antín, Oscar Antonena, Alianza Francesa de Buenos Aires, Ariel Leandro De Feo, Ximena De Feo, Asociación Argentina de Salud Mental, Asociación Mundial de Psicoanálisis, Centro de Estudios Superiores en Psicoanálisis y Psiquiatría, Dudy Bleger, Gustavo Adolfo Bustos, María Verónica Brasesco, Pablo Chacón, Diana Chorne, Gustavo Dessal, Ofelia Elffman, Gustavo Gándara, Eduardo Grande, Paula Iglesias, Embajada de Francia en Argentina, Escuela de la Orientación Lacaniana, Walter Farías, Germán García, Néstor Jones, Andrés Licastro, Esteban Manzione, Marcelo Marmer, José Martínez Suárez, Alain Maudet, Silvia Angélica Motta, Blanca Musachi, Juan David Nasio, José Nun, Vicente Palomera, Gabriel Quiroga, Gabriela Renault, Teodora Scoufalos, María Concepción Sudato, Liz Spett, Silvia Elena Tendlarz, Eva Tabakian, Cristophe Thomet, Alberto Trímboli, Universidad del Salvador, María Rosa Vardé de Motta, Liana Weber.

# Introducción

En *¿Pueden los legos ejercer el análisis?*, Freud vaticinó que, cuando se fundara una escuela de psicoanálisis, debería enseñarse en ella mucho de lo que también se aprende en la Facultad de Medicina.

Junto a la psicología de lo profundo –que siempre sería lo esencial–, el psicoanálisis tendría también como objetivo el estudio exhaustivo de la sexualidad humana y además el conocimiento intensivo de los cuadros clínicos de la psiquiatría clásica. Simultáneamente, la enseñanza analítica abarcaría disciplinas ajenas a la formación académica del médico, como historia de la cultura, mitología, psicología de la religión y ciencia de la literatura.

Freud fue riguroso: sin una buena orientación en estos campos, el analista quedaría desprovisto frente a gran parte del material anímico presentado por el paciente.

Por su parte, Jacques Lacan se formó en cada una de estas asignaturas, sin dejar de lado otras disciplinas como la topología, la física moderna, la química (recordemos la aplicación y el desarrollo que llevó a cabo de la fórmula de la trimetilamina en su comentario del sueño de la inyección de Irma que realizó en el *El seminario. Libro 2: El yo en la teoría de Freud*), el teatro, la ópera e incluso el cine.

Se ha comentado en numerosas fuentes biográficas el interés particular de Lacan por la película *Él*, de Luis Buñuel, que recomendó y proyectó entre sus alumnos y colegas.

Entonces, ¿qué es el “psicoanálisis aplicado”? ¿Es criticable este concepto?

No consiste en psicoanalizar cada una de estas concepciones, sino de trasladarlas al psicoanálisis para que fecunden nuestra disciplina. Este procedimiento implica retransformar diversas problemáticas de nuestro tiempo para convertirlas en interrogantes válidos acerca del estatuto del sujeto, es decir, de su posición con los

otros, fundamentalmente.

Se trata de una realidad por captar, vía construcción (tal como nos enseñó Freud en el caso del “Hombre de los lobos”), ficción imposible de fijar como patrones estándares y a la manera reflejada por los posfreudianos, o como intentan explicar los representantes de la psicología científica. Cuestión que resulta introductoria pero fundamental en la conexión psicoanálisis-cine.

Algunos colegas pueden sentirse afectados por el comentario siguiente, que, sin embargo, resulta necesario: no existe en la articulación mencionada “la” explicación de la película a la manera del cine debate. Para un realizador cinematográfico, su obra de arte se encuadra en su propio lenguaje. Autores como Jacques Aumont y Michel Marie afirman que ver un filme es, ante todo, comprenderlo, independientemente de su grado de narratividad: un filme comunica un sentido posible y por ello el cine es un medio de comunicación, un lenguaje.

Durante cierto tiempo, este argumento permaneció en la vaguedad, y se habló de cine-lengua o cine-lenguaje (Kuleshov, 1929; Eisenstein, 1955) sin dar cuenta de un desarrollo mayor de estos conceptos. Eisenstein se vio tentado de tomarlo al pie de la letra y de buscar, en el discurso cinematográfico, el equivalente de las frases y hasta de las palabras del lenguaje verbal. El “cine intelectual”, en particular, implica la articulación de una serie de planos en función de un sentido por producir.

Con las corrientes semiológicas de los años sesenta, comenzaron a considerarse las semejanzas y divergencias entre mensaje fílmico y mensaje verbal, principalmente con la ausencia de una doble articulación en el filme: mayor particularidad del significado del plano respecto de la palabra, ausencia de léxico y de gramática estable de la imagen en el cine.

Estas búsquedas de analogías llevaron a proponer a Christian Metz en 1968 la idea de que el cine es un lenguaje sin lengua. En 1971 el autor francés expuso el concepto de *código de la imagen*: el cine carece de lengua, pero posee códigos que, desde un punto de vista parcial y particular, rigen ciertos momentos de los enunciados fílmicos. El conjunto de los códigos del cine son equivalentes funcionales de la lengua sin su aspecto semántico.

Dicha concepción, construida sobre conceptos de la lingüística, fue dominante durante una década en los estudios teóricos sobre cine. Con la aplicación de la semiología se identificaron determinaciones subjetivas de sentido, desplazando las

interpretaciones hechas desde el psicoanálisis.

El efecto de este encuadre en la teoría del cine no logró sostenerse a partir de la década de los noventa y fue sustituido paulatinamente y en parte por la psicología cognitiva, que, desde sus orígenes, se opone a los argumentos psicoanalíticos de manera radical. Afirmando esto críticamente, pero sin abrir un juicio de valor, sino porque se verifica en los argumentos seleccionados por la industria cinematográfica y por el tratamiento del guión que realizan los estudios de cine con el apoyo de los productores.

Los guiones de las películas que buscan explicar lo psíquico se construyen con un método pseudocientífico que, trasladado a secuencias fílmicas, solo provoca en el espectador un sentimiento de ridículo o bien una sensibilidad garantizada. El protagonista, que generalmente en un principio ostenta una ineptitud generalizada, de a poco deviene en héroe con el típico mensaje de *happy end*, de acuerdo con los cánones de Hollywood.

En una entrevista realizada al cineasta argentino Jorge Prelorán, le preguntaron cuál era el objeto de la realización de una “clínica de cine” dirigida a los estudiantes, a lo que respondió lo siguiente:

Haré lo que creo que puedo hacer mejor, ayudar a afinar la estructura de sus películas.

Que me muestren lo que han filmado, y analizar qué es lo que cada uno quiso decir, y ver cómo hacerlo más apropiado a sus fines.

Si hay algo aburrido, si algo no queda claro, llevarlo a la luz... nada de intelectualismo.

No soy un superintelectual que busca películas donde hay que explicar lo que el cineasta quiso hacer, por ejemplo, se escucha desde este discurso “se advierte en esta toma el peso de la sombra sobre el alma del conflicto”, cuando, si le preguntaran al autor, este diría: “Es que la única luz que teníamos daba para ese lado... por eso salió así” (Prelorán, 2006).

En el denominado cine debate y en el ámbito de las escuelas psicoanalíticas, hay un empeño en psicoanalizar al director, a la película, a los personajes; en fin, a todo lo que se mueve por la pantalla. Ese esfuerzo va en contra de lo que se postula en la teoría de la interpretación con orientación lacaniana, es decir, ir en contra del sentido.

Con esta publicación, intento despejar definitivamente aquella concepción.

El director, así como el analizante que relata un sueño, es quien tiene la explicación-interpretación y el sentido de su obra. Sin duda alguna, no es necesario que esté presente en cada proyección. Leer una expresión artística no es someterla a la operación psicoanalítica que sostiene que seguramente el realizador quiso decir otra

cosa. Esa metodología va en contra del cineasta y del psicoanálisis mismo.

Dicha visión “seudointelectual” no comprende lo difícil que es dirigir una película: ajustarse al guión, realizar la preproducción, encontrar el *casting* adecuado renunciando a los actores principales que el director soñó, las semanas de filmación, la filmación en sí, lidiar con el personal y con las cámaras. En definitiva, costos, costos y más costos, económicos y de los otros.

Además, el director deberá atender el área de posproducción, que se complejizó aún más a partir de los formatos de las películas y los avances tecnológicos, y la distribución de la obra ya finalizada.

Si para Freud las tareas imposibles se ubican en la tríada gobernar-educar-analizar, es porque no conocía el desarrollo de la realización de un filme.

En este trabajo mostraré cómo Jacques Lacan, a lo largo de sus escritos y seminarios, también hacía referencias al cine y las empleaba para enriquecer su teoría.

Los directores citados y sus realizaciones son considerados clásicos del cine universal, por lo cual los comentarios realizados en el texto serán de aplicación para los profesionales del cine en todas sus orientaciones y también para los psicoanalistas que se interesan en la temática.

Mientras que en el dispositivo psicoanalítico escuchamos al analista decir: “Hable” o “Por hoy dejamos”, en el set el director exclama: “¡Cámara! ¡Acción!” y al final de la secuencia: “¡Corte!”.

En ambos casos hay que empezar.

Y así lo hacemos.

## Capítulo 1

# Las películas que Lacan no vio y se aplican al psicoanálisis

En el presente trabajo –esbozado en mi ensayo *Marcas de la época: huellas en el sujeto* (Motta, 2000)–, me ocupan en un principio tres películas que revolucionaron la cinematografía por lo novedosas, por el modo en que fueron filmadas y, sobre todo, por su articulación. Se trata de historias completamente diferentes que confluyen en una donde aparecen elementos comunes a cada una de ellas. Me refiero a *Trois couleurs: Bleu, Blanc, Rouge*, realizaciones de Krzysztof Kieslowski que señalan la orientación de este estudio. Luego, me ocuparé de todas las películas que Lacan citó en su obra escrita y su enseñanza, definitivamente reunida en *El seminario*. Incluyo al final del libro un índice exhaustivo que será de suma utilidad para contextualizar la filmografía referida y los directores.

En diciembre de 1994, participé del seminario que Krzysztof Kieslowski dictó en Buenos Aires en el que recorrimos su trilogía, lo que me dio un conocimiento más acabado de su obra. *Rouge* permite entender de forma globalizadora la apuesta de este director. El filme, dedicado a la idea de fraternidad, parte del mismo principio que *Bleu* y *Blanc*: confronta la vida cotidiana con los ideales que teóricamente han gobernado las grandes democracias occidentales. Los principios de libertad, igualdad y fraternidad son para Kieslowski tres bases utópicas de funcionamiento colectivo que, al ser reducidas a un ámbito individual, cambian de sentido. La

trilogía reflexiona sobre el naufragio del concepto de Europa, previo a la conformación de la Comunidad Europea y de la Eurozona. En estos filmes la perspectiva psicológica domina la acción. La cámara no persigue las acciones, sino los estados de ánimo y, sobre todo, las tensiones de los personajes frente al drama individual. La idea de fraternidad es entendida como un acto de entrega mutua entre las personas y puede considerarse como el concepto que internamente engloba los principios de libertad e igualdad. La fraternidad es para Kieslowski una utopía inalcanzable en un paisaje donde reina la incomunicación, a pesar de que todos los personajes estén sujetos y condicionados a sistemas de comunicación como el teléfono.

En *Rouge* la fraternidad se intenta establecer entre la protagonista, Valentine, una joven estudiante que trabaja como modelo, y un juez retirado de su profesión que se dedica a escuchar las llamadas telefónicas de sus vecinos. La actitud del ex magistrado representa un intento de búsqueda de algunos caminos para llegar a una verdad que la justicia no le ha proporcionado. La protagonista puede ser entendida como un arquetipo de la inocencia y el juez como su reverso: el misántropo hiperlúcido, demolido por los excesos de su sentido crítico.

La fraternidad entre ellos y entre el juez y su entorno resulta una quimera que solo puede ser superada mediante el amor. La protagonista y el magistrado sufren por amor. Ella, porque su amante está lejos, y él, porque lo perdió. Existen temas unificadores en los diferentes capítulos de esta trilogía filmica: el principal es la pérdida de un amor. Julie, la protagonista de *Bleu*, perdió a sus seres más queridos en un accidente automovilístico. Karol, el protagonista polaco de *Blanc*, ha perdido su estabilidad emocional cuando su esposa lo abandonó. La idea de pérdida se focaliza en *Rouge* en torno al personaje del juez, apareciendo en el presente efectos de acontecimientos ocurridos en el pasado. Valentine, la joven, representa una reencarnación del afecto perdido durante su juventud. Es el amor ideal que no puede consumarse porque ambos personajes atraviesan etapas distintas de la vida, apenas unidos por efecto del azar.

En las tres películas existe una dramaturgia que funciona a partir de los siguientes movimientos: amor/pérdida/dolor/transformación. Dicha evolución está absolutamente condicionada por los dictámenes del azar, que provoca separaciones, cruces o encuentros. El azar se presenta como un factor que rige las vidas

humanas. Su presencia es una constante en el cine de Kieslowski y aparece como un misterio. La primera imagen de *Rouge* nos sorprende con una mano en primer plano, que marca un número de teléfono. La cámara sigue el destino de la llamada y muestra cómo los hilos telefónicos se cruzan y forman líneas divergentes, tal como se cruzan los caminos del azar.

## DE LOS APORTES DEL PSICOANÁLISIS AL CINE

En un artículo titulado “El fantasma”, Danielle Silvestre recuerda un pasaje de Freud sobre la relación entre el psicoanálisis y las obras de arte. Las obras de arte son satisfacciones fantasmáticas de anhelos inconscientes, al igual que los sueños, con los que tienen en común el mismo carácter de compromiso. A diferencia de las producciones del sueño –asociales y narcisistas–, las obras de arte eran concebidas para que otros hombres participasen de ellas y pudiesen suscitar y satisfacer en ellos las mismas mociones de deseos inconscientes. En las películas cabrá la posibilidad de remontarse a la neurosis del cineasta o del guionista, que supone distintos matices alternativos: habrá entre ellos obsesivos, histéricos, perversos, etcétera.

Una pregunta obligada, que se desprende de lo anterior, es qué le interesa al psicoanálisis: ¿la película, el director o el guionista? Los aportes que el psicoanálisis puede realizar al cine se inscriben particularmente en investigaciones regidas por las leyes del uno por uno. Las conexiones entre película, sueño, fantasma, percepción y alucinación, lenguaje cinematográfico, identificación, proyección, lo ficcional y su articulación con el campo escópico son algunos de los incontables argumentos que podrían elaborarse como consecuencia de ellas.

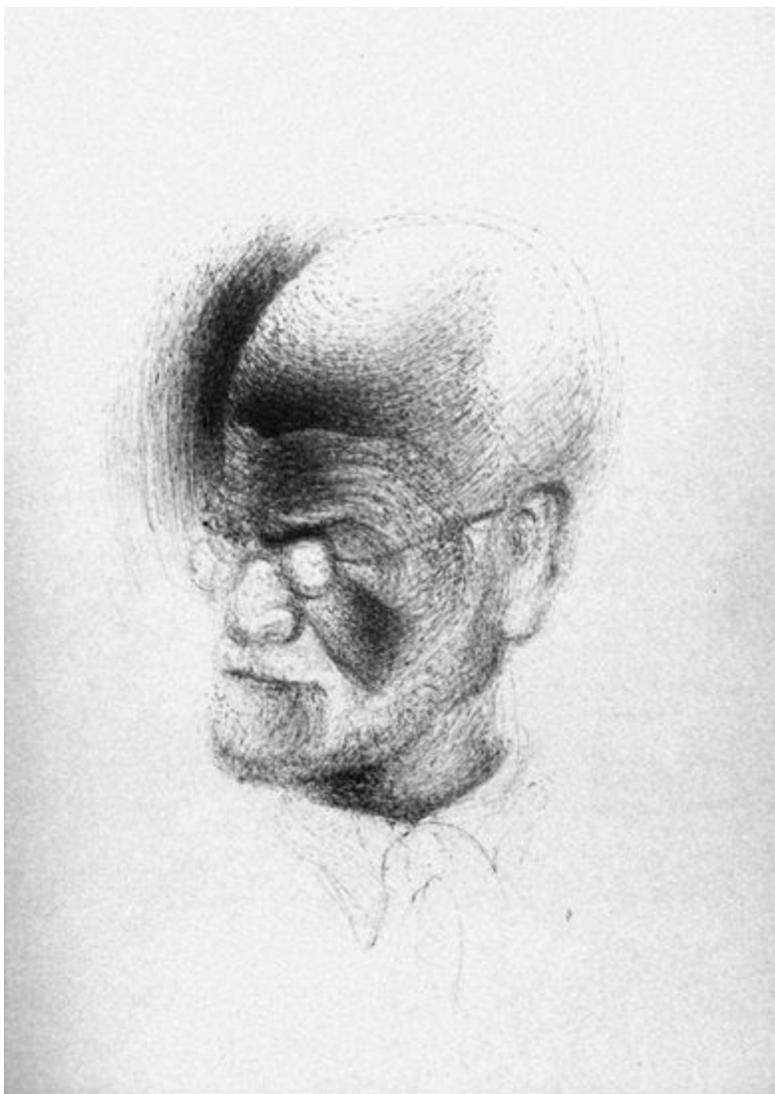
“Es el fantasma de nuestro propio yo el que, con su íntima afinidad y profunda influencia sobre nuestra alma, nos une en el infierno o nos lleva al cielo”, le escribe Clara a Nataniel en “El hombre de arena”, de Hoffmann. Es ese fantasma que el sujeto cree enfrentar inicialmente como ajeno para luego reconocer el autoengaño, porque lo de afuera puede ser lo de adentro o viceversa. Esquizia del ojo y de la mirada –*La perturbación psicógena de la visión* (Freud, 1910)–, que postula una diferencia inicial entre la visión y la mirada.

En la hermosa saga de Lady Godiva, se nos dice que todos los moradores del pueblo desaparecen detrás de las ventanas cerradas para facilitar a la dama su tarea de cabalgar desnuda por las calles a pleno día. El único que a través de los visillos espía sus gracias reveladas es castigado con la ceguera. Este no es el único ejemplo en que vislumbramos que la teoría de las neurosis también esconde en su interior la clave de la mitología.

En cine, siempre será el otro el que ocupe la pantalla; yo estoy ahí para mirarlo. No

participo para nada en lo percibido, soy un *omnivoyeur*. Omnipercipiente, porque estoy por entero del lado de la instancia percipiente y ausente de la pantalla, aunque muy presente en la sala: gran ojo y gran oído sin los cuales lo percibido no tendría a nadie que lo percibiera, originándose así la instancia constituyente del significante en el cine.

El espectáculo del mundo (dice Lacan en el *El seminario. Libro 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*) nos aparece como *omnivoyeur*. Este es el fantasma que encontramos de un ser absoluto al que se le transfiere la cualidad de omnividente. En el propio nivel de la experiencia (el de la contemplación), este lado *omnivoyeur* asoma en la satisfacción de una mujer al saberse mirada, con tal de que no se lo muestren.



## DE LOS APORTES DEL CINE AL PSICOANÁLISIS

Contar una historia en imagen: esa es la tarea de un realizador cinematográfico. Atrapar un sueño y relatarlo a otros. Reflexionar acerca del peso de las palabras que aparecen de manera posterior a los acontecimientos y que luego pueden ser relatados en la imagen dar-a-ver. La historia precisará una mirada estética que introduzca la articulación psicoanálisis-cine, instancia de la que me ocupó hace tiempo e intento consignar sus variables específicas. A pesar de varios desencuentros, psicoanálisis y cine estuvieron conectados desde sus orígenes en

muchos aspectos. Ambos emergieron en el mismo momento y, en tanto innovaciones revolucionarias, debieron esforzarse para lograr el reconocimiento de algunos de sus pares.

En 1925 Hollywood se acercó a Freud para la realización de un gran proyecto: la filmación de las historias de amor más importantes de la historia de la humanidad a partir de Antonio y Cleopatra. El productor cinematográfico Samuel Goldwyn, dueño de la Metro, le ofreció a Freud cien mil dólares para participar en el proyecto, solo como consultor, pero él rechazó la oferta y declinó encontrarse con el empresario.

La proposición era llevar la teoría del psicoanálisis al cine. Freud se mostró reticente a esta oferta y le respondió:

Mi principal objeción radica en que no me parece posible hacer de nuestras abstracciones una presentación práctica que tenga algún valor.

No se puede pretender que demos nuestro beneplácito a algo insípido.

El breve ejemplo que me menciona usted, la presentación de la represión por el medio indirecto de mi comparación de Worcester, parecerá más ridículo que instructivo.

El padre del psicoanálisis se refiere al ejemplo de las *Cinco conferencias*, en las que aludió a la insistencia del deseo representado en un intruso que no puede acceder a una sala de conferencias porque un guardia de seguridad se interpone entre él y la puerta. A partir de ese obstáculo, el revoltoso hace todo lo posible para ingresar, aun por la ventana. Freud sostenía que este caso, llevado al cine, podía banalizar los conceptos psicoanalíticos y su aplicación iba a ser tomada de manera poco seria. No estaba tan equivocado. Finalmente, aquella película se realizó con la colaboración de Abraham y de Sachs, pero sin Freud, y resultó ser la primera que se filmó en relación con el psicoanálisis. Su título en español fue (por los designios de un distribuidor y su comercialización posterior) *El misterio de un alma* (1926) y estuvo dirigida por Georg Wilhelm Pabst, uno de los pioneros del expresionismo alemán que se había destacado entre los directores que cultivaron el nuevo realismo. Llegado al cine desde el teatro, al fin del período de posguerra, realizó su primer filme, *El tesoro* [*Der Schatz*] (1923), leyenda de amor y codicia desarrollada torpemente con decorados medievales. Fue una producción básica en la que se demostraba que el realizador se sentía incómodo para llevar a la imagen conflictos interiores. Pabst era un realista. En una ocasión llegó a decir en una conversación: “¿Qué necesidad hay de un tratamiento romántico? La vida real es demasiado

romántica, demasiado horrible”.

La película, cuyo título original es *Geheimnisse einer Seele*, trata de un caso psicológico. El filme relata la historia de un profesor de química (Werner Krauss) que sufre una neurosis. Se entera de que el primo de su esposa, un joven elegante con quien jugaba en la niñez, ha anunciado su vuelta de la India. Bajo el impacto de esta noticia y algunos otros sucesos, el profesor se angustia por un sueño en el que los recuerdos que se refieren al primo se mezclan con escenas confusas que denotan su deseo de ser padre. El sueño culmina con la tentativa de apuñalar a su esposa con una daga. Al día siguiente está poseído de un temor inexplicable a tocar cuchillos, y esta fobia lo hace actuar de manera tan extraña que su esposa y el primo se inquietan profundamente. Su propia desesperación llega a un punto culminante cuando, a solas con su mujer, apenas puede resistir la tentación de cometer el crimen anticipado en el sueño. Durante el tratamiento, huye de su hogar para ir a casa de su madre.

La película presenta una serie de sesiones centradas en la narración del profesor: fragmentos de sus sueños alternan con variados recuerdos y a veces se ve al psicoanalista escuchando al narrador o aportando sus explicaciones. Bajo su guía, los elementos del rompecabezas se ordenan comprensiblemente. Durante la infancia, el profesor estaba celoso del franco interés de su futura esposa por su primo. Los celos le engendraron fuertes sentimientos de inferioridad que, después de casarse, le hicieron sentir una especie de impotencia, lo cual le generó una conciencia de culpa que, un día u otro, debía manifestarse en un acto irresponsable. El tratamiento termina con el saludable choque que él experimenta al reconocer las fuerzas inconscientes que han tenido aprisionada su mente. Libre de estas inhibiciones, regresa a su hogar.

Kalbus, crítico de cine del *Deutsche Filmkunst*, ha calificado a este largometraje como una hábil mezcla de película de ficción con documental. Es que, en su celo por la objetividad, Pabst hizo un recorrido de las secuencias propio del documental. En 1958 el realizador cinematográfico estadounidense John Huston le encargó a Jean-Paul Sartre un guión sobre la vida de Freud donde, además, debía poner el acento en la época en que se descubrió el inconsciente. En una entrevista que Robert Benayoun le realizó a Huston en junio de 1965 para la revista *Positif*, el cineasta manifestó que “quería concentrarme en el episodio inicial del

descubrimiento del inconsciente, como si se tratara de una intriga policíaca”. Sin embargo, el larguísimo guión que entregó Sartre resultó inútil para Huston, y finalmente Charles Kaufman y Wolfgang Reinhardt concentraron su visión en los muchos años que Freud le dedicó a su teoría sobre el inconsciente. Los críticos emitieron opiniones diferentes sobre *Freud* que, para atraer más público, fue bautizada con el subtítulo en español *Pasión secreta*. Un cronista de *The New Yorker* calificó la elección de Montgomery Clift para el papel de Freud como un error fatal:

Ese joven judío, sombrío, que vivía en la Viena de finales del siglo pasado, no tiene nada que ver con ese joven y bello americano de los años cincuenta/sesenta.

A pesar de la barba negra y del bonito vestuario, el señor Clift no deja de ser un chico americano.

Anna Freud escribió desde Londres repudiando la película en el momento del estreno: “Según nuestra opinión, este filme no refleja ninguna verdad científica ni histórica acerca de la persona y de su trabajo, contrariamente a las pretensiones de sus productores”.

Quizá sea cierto. Poco es lo que se refleja del actual método psicoanalítico, pero sí podemos establecer una realidad: el cine es un lenguaje más que el psicoanálisis puede utilizar. El problema, en todo caso, es quién lo utiliza, pero esa es una cuestión que desarrollaré en un próximo trabajo. El archivo de las imágenes del cine ofrece a los analistas un registro único que no se puede dejar de ver ni de tener en cuenta a la hora de alimentar la técnica analítica.

La cultura de la imagen de a poco se revela como un espejismo, una ilusión en la que todos somos engañados. Eso ocurre en el cine, donde la ilusión es un entretenimiento y un juego entre adultos con una duración limitada. ¿Qué pasa, entonces, cuando un director de cine como el genial Kieslowski nos propone tres películas aparentemente diferentes entre sí? En el impulso por responder, dejar el “mensaje” es lo que se nos ocurre, porque en el horizonte de esa respuesta están la reflexión y la intervención. Pensar es una tarea poco habitual en un espectáculo. Es con los llamados “clásicos” que hacemos referencia a una actividad intelectual. Hamlet tuvo que urdir *La ratonera* para representar la verdad que él conocía, actuó lo que no pudo expresar con palabras, porque ¿quién puede representar con palabras el sentido de la vida?



## DALÍ, FREUD, LACAN

La representación y el arte son una clara muestra de la importancia de la mirada. ¿De qué modo textos escritos por Sigmund Freud o referencias utilizadas por Jacques Lacan iniciaron el camino de una nueva lectura crítica sobre una obra de arte? Del psicoanalista, el artista aprenderá, en primer lugar, la práctica de los rodeos, el gusto por lo sinuoso, las repeticiones o los atajos engañosos. En el orden de las representaciones, pocas veces la línea recta es el mejor camino entre un punto y otro. Una obra de arte es un enigma similar al que confronta a Edipo con la Esfinge, que para él constituye el primer paso en la búsqueda progresiva y mortificante de la verdad. Asimismo, el arte es la salida del horror fundante de cada uno. Existe una relación histórica Dalí/Freud/Lacan pocas veces citada simultáneamente. Estos tres genios compartieron una época, y cada uno de ellos provocó marcas que se convirtieron en acontecimientos. Esta publicación es una instancia propicia para recordarlos.

### Dalí con Freud: un cráneo con forma de caracol

El 19 de julio de 1938, durante su estadía en Londres, Dalí visitó a Freud, quien, exiliado, aceptó reunirse con el pintor catalán, con el poeta Edward James y el escritor Stefan Zweig. Freud, que mantenía correspondencia con este, le escribió:

Hasta ahora me inclinaba a pensar que los surrealistas, que parecen haberme elegido como santo patrón, eran unos locos absolutos (pongamos que el 95% como el alcohol). Pero el joven español, con sus ojos cándidos y fanáticos y su innegable maestría técnica, me ha sugerido otra apreciación y a reconsiderar mi opinión. Efectivamente, sería muy interesante estudiar analíticamente la génesis de un cuadro de este tipo. Desde el punto de vista crítico, sin embargo, siempre se podría decir que la noción de arte rechaza cualquier extensión cuando la relación cuantitativa entre el material inconsciente y la elaboración preconscious no se mantiene dentro de determinados límites. Hay allí, en todo caso, serios problemas psicológicos.

Dalí nos dejó la siguiente impresión de esa visita:

Mis tres viajes a Viena fueron exactamente como tres gotas de agua, faltas de reflejos que las hicieran brillar. En cada uno de estos viajes hice exactamente lo mismo por la mañana, iba a ver el Vermeer de la colección Czernin y, por la tarde, no iba a visitar a Freud, porque invariablemente me decían que estaba fuera de la ciudad por motivos de salud.

Recuerdo con dulce melancolía haber pasado esas tardes vagando al azar por las calles de la antigua capital de Austria... Al anochecer mantenía largas y cabales conversaciones imaginarias con Freud;

hasta me acompañó una vez y permaneció conmigo la noche entera pegado a las cortinas de mi habitación del Hotel Sacher.

Varios años después de mi último intento ineficaz de verme con Freud, hice una excursión gastronómica por la región de Sens, en Francia. Empezamos la comida con caracoles, uno de mis platos favoritos. La conversación recayó en Edgar Allan Poe, magnífico tema para acompañar el paladeo de los caracoles, y trató especialmente de un libro, recién publicado, de la princesa de Grecia, Marie Bonaparte, que es un estudio psicoanalítico de Poe. De pronto vi una fotografía del profesor Freud en la primera página de un periódico que alguien estaba leyendo junto a mí. Inmediatamente me hice traer el ejemplar y leí que el desterrado Freud acababa de llegar a París. No nos habíamos repuesto del efecto de esta noticia cuando lancé un grito. ¡En aquel mismo instante había descubierto el secreto morfológico de Freud! ¡El cráneo de Freud es un caracol! Su cerebro tiene la forma de una espiral – ¡que hay que sacar con una aguja!–.

Este descubrimiento influyó mucho en el dibujo de su retrato que hice más adelante del natural, un año antes de su muerte...

Debía verme con Freud, finalmente, en Londres. Me acompañaban el escritor Stefan Zweig y el poeta Edward James. Mientras cruzaba el patio de la casa del anciano profesor, vi una bicicleta apoyada en la pared y sobre el sillín, atada con un cordel, había una roja bolsa de goma, de las que se llenan de agua caliente, que parecía llena, y sobre la bolsa ¡se paseaba un caracol! La presencia de este surtido parecía extraña e inexplicable en aquel patio del domicilio de Freud.

Contrariamente a mis esperanzas, hablamos poco, pero nos devorábamos mutuamente con la vista.

Freud sabía poco de mí, fuera de mi pintura, que admiraba, pero de pronto sentí el antojo de aparecer a sus ojos como una especie de dandi del “intelectualismo universal”.

Supe más adelante que el efecto producido fue exactamente lo contrario.

Antes de partir quería darle una revista donde figuraba un artículo mío sobre la paranoia. Abrí, pues, la revista en la página de mi texto y le rogué que lo leyera, si tenía tiempo para ello. Freud continuó mirándome fijamente sin prestar atención a mi revista. Tratando de interesarle, le expliqué que no se trataba de una diversión surrealista, sino que era realmente un artículo ambiciosamente científico y repetí el título, señalándolo al mismo tiempo con el dedo. Ante su imperturbable indiferencia, mi voz se hizo involuntariamente más aguda y más insistente. Entonces, sin dejar de mirarme con una fijeza en que parecía convergir su ser entero, Freud exclamó, dirigiéndose a Stefan Zweig: “Nunca vi ejemplo más completo de español. ¡Qué fanático!”.

Esta anécdota tiene variaciones escritas por el propio Dalí, publicadas en su *Diario de un genio*. Allí consignó que el cerebro de Freud era uno de los más “sabrosos e importantes de la época”, pero, también, el caracol de la muerte terrestre. Para Dalí, el cerebro de Freud era donde residía la esencia de la tragedia: “Al parecer, sin darme cuenta, dibujé la muerte terrestre de Freud en el retrato al carbón que hice de él un año antes de su muerte”.

Cuando Dalí encontró a Stefan Zweig y a su mujer en una celebración en la ciudad de Nueva York, les preguntó cuál había sido realmente la reacción de Freud en presencia del retrato que le había hecho. El escritor respondió con evasivas. Al leer el final de su libro póstumo y autobiográfico *El mundo de ayer*, Dalí supo la verdad al instante: Zweig le había mentado. Según aquel párrafo, “el retrato de Dalí presagiaba de una manera clara la inminente muerte de Freud” y nadie se había atrevido a mostrárselo, temiendo sobresaltarlo innecesariamente porque padecía un cáncer terminal.

Estando en Londres, en el verano de 1994, visité el Museo de Freud en Maresfield Gardens. En la Oficina de Turismo de la ciudad, nadie supo decirme cómo tenía que llegar al Museo. Finalmente, un taxista inglés me llevó a bordo de un *black cab*. En el transcurso del viaje, me explicó que no era un museo muy visitado, salvo por psicoanalistas americanos, por lo general argentinos. A la mejor manera de Holmes, y haciendo gala de su tierra, él había deducido que yo no era inglés. Una vez allí, en el palier junto a las escaleras y alejado del consultorio de Freud, intentando pasar desapercibido como para que el fantasma de Dalí no perturbara al padre del inconsciente, vi el famoso retrato de Freud pintado por el surrealista español.

### Dalí con Lacan: la pantalla sensible

Una llamada telefónica distrajo al joven Dalí, que tenía 33 años y había llegado a París. Su método de trabajo, al cual llamó paranoico-crítico, ya había sido publicado en la revista *Minotaure*, que reunía en sus páginas las expresiones del movimiento surrealista. El título del artículo era “Mecanismo interno de la actividad paranoica”.

–Hola, *monsieur* Dalí?

–Sí, él habla.

–*Monsieur* Dalí, habla el doctor Jacques Lacan.

–¡Ah! Encantado, *monsieur* Lacan, he oído hablar de usted.

–¿Sí?... Lo llamo para felicitarlo por su artículo publicado en *Minotaure*. Estoy asombrado ante la exactitud de su conocimiento científico en esta materia a la que generalmente no se comprende lo suficiente...

–¡Muchísimas gracias! Es un verdadero halago para mí...

–Sí, a decir verdad, me encantaría verlo para continuar discutiendo con usted toda esta cuestión.

–Bien, muy bien... ¿Qué le parece hoy mismo, por la tarde, en mi estudio de la calle Gauguet?

–Allí estaré –replicó rápida y afablemente Jacques Lacan.

“Soy un delirio viviente y controlado”, así comienza Dalí el capítulo “Cómo devenir paranoico-crítico” de su libro *Confesiones inconfesables*:

Yo soy porque deliro, y deliro porque soy.

La paranoia es mi misma persona, pero dominada y exaltada a la vez por mi conciencia de ser. Mi genio reside en esta doble realidad de mi personalidad; este maridaje al más alto nivel de la inteligencia crítica y de su contrario irracional y dinámico.

Derribo todas las fronteras y determino continuamente nuevas estructuras de pensar.

Mucho antes de haber leído, en 1913, la admirable tesis de Jacques Lacan (*De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*), tenía perfecta conciencia de cuál era mi fuerza.

Gala me había exorcizado, pero la intuición profunda de mi calidad genial estaba ya presente en mi espíritu y en primer lugar en mi obra. Lacan ilustró científicamente un fenómeno oscuro para la mayor parte de nuestros contemporáneos –la expresión paranoia– y la definió de manera exacta (Dalí, 2003).

La psiquiatría, antes de Lacan, cometía un burdo error en este tema: pretendía que la sistematización del delirio paranoico se elaboraba “después”, y que este fenómeno debía ser considerado como un caso de “locura razonante”. Lacan demostró lo contrario: el delirio es una sistematización en sí mismo. Nace sistemático, es un elemento activo decidido a orientar la realidad alrededor de su línea dominante. Es lo contrario de un sueño o de un pasivo automatismo frente al movimiento de la vida. El delirio paranoico se afirma y conquista. Es la acción surrealista que trasvasa el sueño y el automatismo a lo concreto; el delirio paranoico es la misma esencia surrealista y se basta con su fuerza.

El surrealismo, que surgió de la corriente artística de vanguardia llamada Dadá, fue un movimiento literario y estético nacido en Francia en 1924. El poeta André Breton fue uno de sus principales referentes, junto a Max Ernst, Paul Klee, André Masson, Hans Arp y Salvador Dalí. Sus acciones buscaron traducir en la plástica y en la poesía imágenes de procedencia psíquica, reconstruir el mundo de los sueños y reflejar el inconsciente. Perseguía la liberación de las fantasías inconscientes, de la imaginación y del artista en relación con la racionalidad. Para esto se sirvió de la reconstrucción del mundo de los sueños, produciendo gran cantidad de obras que no pocas veces rozaron lo bizarro.

A las seis en punto sonó el timbre de la puerta... Tuvimos la sorpresa de descubrir que nuestras opiniones eran igualmente opuestas, y por las mismas razones, a las teorías constitucionales aceptadas entonces casi unánimemente.

Partió con la promesa de que mantendríamos un contacto constante y nos veríamos periódicamente. Después de su partida, me puse a pasear por mi estudio intentando reconstruir el curso de nuestra conversación y sopesar más objetivamente los puntos en que nuestros raros desacuerdos pudieran tener verdadera importancia.

Mas cada vez estaba más perplejo por la manera, más bien alarmante, como el joven psiquiatra me escudriñaba el rostro de vez en cuando.

Era como si el germen de una extraña, curiosa sonrisa quisiera entonces transparentarse en su expresión.

¿Estaba estudiando los efectos convulsivos, en mi morfología facial, de las ideas que agitaban mi alma? Encontré la respuesta al enigma cuando fui a lavarme las manos. Pero en esta ocasión lo que me dio la respuesta fue mi imagen en el espejo.

¡Había olvidado quitar de mi nariz el cuadradito de papel blanco!

Durante dos horas, había discutido cuestiones del carácter más trascendental en el tono de voz más preciso, objetivo y grave, sin darme cuenta del desconcertante adorno de mi nariz.

¿Qué cínico habría podido representar conscientemente este papel al fin?

Existen otras versiones del mismo episodio, no contadas por Dalí, que lo ubicarían en una clara posición provocadora respecto de Lacan. En ambos relatos, Lacan recogió el guante “jugando” la propia táctica del pintor. Por otro lado, sabemos que

el gran psicoanalista francés era una persona sumamente amable, entonces a este rasgo de carácter se le suma la rápida resolución de lo que parece ser sorprendente. Nadie mejor que Lacan para hacerle frente a lo real de un encuentro.

### El Nombre Propio en la dimensión estética

Una creación de arte –una escultura, una pintura, un texto, un poema, un acorde musical o un filme– es un relato subjetivo, una ficción propia e individual sobre la naturaleza humana. Un autor, que quizás acceda a la fama, relatará una historia siguiendo su estilo. Su mundo de representaciones resultará enigmático para los otros porque la dificultad de toda creación artística se encuentra en la diferencia que una representación singular provoca. Toda obra de arte es una respuesta que la subjetividad del artista arroja al vacío, a lo invisible, a lo que a nadie antes se le ocurrió, a la alegría o al horror. Es, en este sentido, la transfiguración de un lugar común. Un lugar inventado, nuevo.

El arte produce impresiones y expresiones que inciden en la sensibilidad y permiten la afluencia del deseo: eso que es tan íntimo en cada uno de nosotros y que nos aleja de lo inquietante, de lo siniestro o, al menos, provoca un intento de mantener a distancia el horror de aquello que nos resulta difícil comunicar, es decir, la angustia. El arte no satisface, genera agujeros y requiere de sedimentos. No se lleva bien con la prisa. El artista, con su obra, experimenta y expresa una representación posible que seguramente provocará un cambio en el observador. La obra-en-sí logrará su objetivo: para ese espectador, ya nada será lo mismo. Para su creador, será un breve momento de satisfacción o una huida de sus sentimientos. En el eje del tiempo se produjo un pasaje de devenir a instante. Devenir: provocado por el artista en la construcción de su obra, en la duración de ella, en su transcurrir. Instante: de la mirada del testigo y en la captura del espectador. El efecto supremo de toda obra es la invención del Nombre Propio del artista en tanto no hay “movimientos artísticos”, sino singularidades excluyentes. Estos dos conceptos, devenir e instante, pueden invertirse en su producción o también confluir en un proceso dialéctico instante-devenir, ubicando dicho eje temporal del lado del artista. Esto se comprende de una manera sencilla y definitiva: el arte avanza y genera mundo. La obra de un artista merece ser tenida en cuenta porque en ella se ha

invertido un tiempo de construcción que es único e irrepetible porque se desplaza en relación con el otro; no solo para que este encuentre fallas, defectos, errores, virtudes técnicas.

## Capítulo 2

# **Las películas que Lacan vio y aplicó al psicoanálisis**

## ESCRITOS

### El seminario sobre “La carta robada”

El primero de los artículos de *Escritos I* menciona el filme *Rififi*, de Jules Dassin, que seguramente reconocerá el lector avezado, pero pasa inadvertido en el párrafo citado a continuación.

El lenguaje entrega su sentencia a quien sabe escucharlo: por el uso del artículo empleado en francés como partícula partitiva. Incluso es, sin duda, aquí donde el espíritu, si el espíritu es la viviente significación, aparece no menos singularmente más ofrecido a la cuantificación que la letra. Empezando por la significación misma que sufre que se diga: este discurso lleno de significación, del mismo modo que se usa en francés la partícula *de* para indicar que se reconoce alguna intención [*de l'intention*] en un acto que se deplora que ya no haya amor [*plus d'amour*], que se acumule odio [*de la haine*] y que se gaste devoción [*du dévouement*], y que tanta infatuación [*tant d'infatuation*] se avenga a que tenga que haber siempre caradura para dar y regalar [*de la cuisse a revendre*] y “rififi” entre los hombres [*du rififi chez les hommes*] (Lacan, 1966: 18).

### La agresividad en psicoanálisis(1)

Janet, que mostró tan admirablemente la significación de los sentimientos de persecución como momentos fenomenológicos de las conductas sociales, no ha profundizado en su carácter común, que es precisamente que se constituyen por un estancamiento de uno de esos momentos, semejante a la extrañeza a la figura de los actores cuando deja de correr la película. Ahora bien, este estancamiento formal es pariente de la estructura más general del conocimiento humano: la que constituye el yo y los objetos bajo atributos de permanencia, de identidad y de sustancialidad, en una palabra, bajo las formas de entidades o de “cosas” muy diferentes de esas gestalt que la experiencia nos permite aislar en lo movido del campo tendido según las líneas del deseo animal (Lacan, 1966: 104).

La referencia es explícita al “dejar de correr la película”. Se relaciona con la identificación narcisista que existe entre el actor y el espectador, sensación de extrañeza, vacilación subjetiva en los ejes de espacio y tiempo.

### Introducción teórica a las funciones del psicoanálisis en criminología(2)

Por ejemplo, una completa separación entre el grupo vital constituido por el sujeto y los suyos y el grupo funcional, donde se deben hallar los medios de subsistencia del primero, permite una suficiente ilustración al aseverar que torna verosímil *Monsieur Verdoux* una anarquía tanto mayor de las imágenes del deseo cuanto que estas parecen gravitar cada vez más en torno de satisfacciones escopto-fílicas, homogeneizadas en la masa social; una creciente implicación de las pasiones fundamentales del poder, la posesión y el prestigio en los ideales sociales: otros tantos objetos de estudio para los cuales la teoría analítica puede ofrecerle al estadístico coordenadas correctas a fin de introducir allí sus medidas

(Lacan, 1966: 137).

*Monsieur Verdoux* es una película del actor y director de cine Charles Chaplin. Considerada una obra maestra del séptimo arte, se trata de una “comedia *noir* (negra)”, en la que se nos presenta a un hombre que ha perdido por completo la fe en la especie humana, lo que lo lleva al nihilismo y a no respetar el más sagrado de los derechos del hombre: la vida. Aunque contiene escenas de humor, la película transmite una sensación de desesperanza. Chaplin da su visión del mundo sin maquillaje, hablando por boca de Verdoux en determinados momentos. El protagonista de la historia es un asesino que justifica el trato abusivo a las mujeres y el asesinato por dinero argumentando que la sociedad capitalista le ha fallado. Por entonces, Chaplin fue exhaustivamente interpelado por la prensa, que buscaba saber si era comunista. Al poco tiempo, se inició una investigación oficial. *Monsieur Verdoux* se estrenó cinco días después de que el Comité Especial de Actividades Antiestadounidenses entrevistara a algunos miembros del Partido Comunista. Unos dieron nombres de activistas y otros dijeron que lo que hacía el Comité era anticonstitucional, por lo que fueron encerrados. Tras la experiencia, Chaplin reconoció que no resultó nada sencilla la dirección y producción de la película: “Tenía ciertas dificultades con *Monsieur Verdoux*, porque era un argumento difícil de montar”.

Desde luego, sabía que la recepción que el público hiciera del filme podría acarrearle problemas. Todo comenzó cuando Orson Welles le propuso que interpretara en un documental al personaje de Landrú, un famoso criminal francés. Pero estos planes se alteraron cuando Welles le pidió que también escribiera el guión. Chaplin rechazó la propuesta, aunque la idea de aquel personaje permaneció en su mente. Mientras trabajaba en el guión de *Sombra y sustancia*, Chaplin llamó a Welles reclamándole los derechos de aquella historia, pero Welles le contestó que el personaje y la trama eran de dominio público. Landrú también había inspirado al director francés Claude Chabrol, quien filmó la vida del personaje en 1963, basándose en un guión escrito por Françoise Sagan.

No hay certezas respecto de cuál es la obra sobre *monsieur Verdoux* que influyó en Lacan. Sí estoy seguro de que se interesó por su historia, que había conmovido a Francia. Equivalentes vernáculos del personaje son Yiya Murano, el Petiso Orejudo, Robledo Puch y el odontólogo Barrera: *serial killers made in Argentina*,

entre otros.

Retomemos la historia del asesino francés.

Landrú nació en una modesta familia obrera parisina. Su padre, hombre recto y religioso, trabajaba como fogonero en una fundición industrial, y su madre era costurera. El pequeño Henri demostró ser un gran estudiante, aunque con una afición desmedida por la buena vida y el dinero. En 1889 se casó de apuro con su prima hermana, Marie Reny, con quien tendría tres hijos. Durante esa época, Landrú comenzó a ganarse la vida honradamente como guardia de garaje y administrativo. Pero su afán por acceder a un nivel de vida más alto lo llevó a la delincuencia. Entre 1902 y 1914, algunos delitos menores por estafa lo llevaron varias veces a la cárcel. Avergonzado por el comportamiento de su hijo, el padre se suicidó ahorcándose en un árbol del Bois de Boulogne. Entonces fue condenado, entre otros delitos, por haberse presentado al llamado que una viuda, *madame* Izoret, hizo en un aviso clasificado donde ofrecía su patrimonio a cambio de la compañía de un varón. Una vez elegido, Landrú sofisticó la estrategia del perfecto compañero de viudas solitarias, solo que ahora, una vez cometido el robo, las mataría para que nadie pudiera acusarlo del hurto. Sería el crimen perfecto.

En 1914 Landrú huyó antes de ser condenado a varios años de prisión por el último de sus delitos. La escasez de pruebas, sus diferentes personalidades y el estallido de la Primera Guerra Mundial favorecieron su huida. Este suceso le dio la oportunidad de refinar su talento de seductor de jóvenes viudas, que, debido a las bajas producidas en el frente de batalla, aumentaban constantemente y publicaban en los diarios anuncios matrimoniales. Landrú aprovechó una vez más la situación. Esta vez fue él mismo quien comenzó a publicar en la sección de avisos de los periódicos. El de mayor impacto fue uno que apareció en *Le Journal*, donde decía: “Viudo, dos hijos, 43 años, solvente, afectuoso, serio y en ascenso social, desea conocer a viuda con deseos matrimoniales”. En seguida centenares de mujeres respondieron a su llamado. Landrú fue descartando a todas aquellas con pocos recursos. A las otras, les enviaba una respuesta para recoger más información y asegurarse de la rentabilidad del idilio y del delito.

La primera seleccionada fue Jeanne Cuchet, una hermosa mujer de 39 años, con un hijo de 17 y una fortuna ahorrada. Landrú alquiló un piso en el barrio de Vernouillet y adoptó la identidad de Raymond Diard, inspector de correos, migrante

de Lille debido a la ocupación alemana. El educado pretendiente prometió matrimonio a *madame* Cuchet. Pero, en enero de 1915, cuando empezaron sus sospechas, madre e hijo desaparecieron para siempre. Landrú los descuartizó en el pequeño departamento para luego quemarlos en la chimenea. Posteriormente, alquiló una casa en las afueras de París. Allí iba invitando a las sucesivas conquistas, bajo la promesa de matrimonio. Consiguió a su segunda víctima, de nuevo una viuda con más dinero que la anterior, *madame* Laborde-Line. Con ella siguió la misma técnica que con *madame* Cuchet: se presentó como Dupont, empleado del servicio secreto, y al tiempo le propuso que se marchara a vivir fuera de París y quedarse él con sus ahorros para invertirlos en aquella desastrosa época de guerra. Poco después, *madame* Laborde-Line sería asesinada e incinerada en el salón de la casa parisina. Así, este asesino múltiple disfrutaba de sus nuevas riquezas sin levantar sospechas por sus crímenes. Sin embargo, cambiar constantemente de casa suponía un fastidio por tener que dar permanentes explicaciones tanto al casero y a los vecinos como a su propia mujer. Finalmente, en la localidad de Gambais, alquiló una casa a la que llamó *Ermitage*.

Entre 1914 y 1918, Landrú siguió con sus fechorías. Invitaba a viudas para prometerles matrimonio y, cuando se aseguraba de que disponía de su dinero para “inversiones futuras”, las asesinaba y las quemaba en el horno de la casa. Mientras todo eso pasaba, llevaba una vida casi normal. Visitaba a sus hijos con frecuencia, mostrándose con ellos como padre atento, mientras que a su esposa le hacía regalos costosos. Pero cuando terminó la guerra, los parientes empezaron a buscar a sus desaparecidos. Ese fue el caso de los familiares de *madame* Collomb, que enviaron una carta al alcalde de Gambais, solicitando información sobre su pariente que había sido vista en aquel pueblo en compañía de un tal Dupont. Pero no fue hasta la intervención del inspector Belin que el cerco empezó a estrecharse. La clave la dio la hermana de *madame* Buisson, quien acudió al policía cuando se cruzó con el “pretendiente” de su hermana desaparecida comprando obras de arte en una tienda de la Rue de Rivoli. La policía interrogó al comerciante a quien Landrú –ahora llamado Désiré– había dejado su tarjeta personal con esta dirección: “Lucien Guillet, 76, Rue Rochechouart”. Allí se dirigió la policía para detener al asesino el 11 de abril de 1919, que estaba acompañado por su nueva “amante”, la actriz Fernande Segret. Una vez en la comisaría, se pudo conocer la auténtica identidad

del asesino gracias a una agenda. En ella también se encontraron once nombres, cuatro de los cuales coincidían con desapariciones ya constatadas, y también –con una meticulosidad asombrosa de ahorrador compulsivo– los precios de los boletos de ferrocarril entre París y Gambais.

El 29 de abril, Landrú y los gendarmes viajaron hacia allí, donde se encontraron 295 huesos humanos semicarbonizados, un kilo y medio de cenizas y 47 piezas dentales de oro guardadas en un cajón. Poco después, la policía constató que había vendido ropas, muebles y objetos de sus víctimas. El juicio duró alrededor de dos años y fue uno de los más resonados del París de entreguerras. Aunque Landrú reconoció haberlas engañado, jamás confesó ser el asesino de las mujeres. El 30 de noviembre de 1921, fue condenado por once asesinatos comprobados, aunque la policía calculó que en realidad fueron entre 117 y 300. Finalmente, el 25 de febrero de 1922, fue guillotinado en la cárcel de Versailles. En 1963 se descubrió una carta suya en la que reconocía ser el autor de los crímenes. La vida de este *serial killer* francés fue llevada al cine por Claude Chabrol en ese mismo año bajo el título *Landrú*.

El interés que Jacques Lacan y Michel Cénac manifestaron por este caso se encuentra desarrollado en el artículo donde establecieron una división de los crímenes cometidos desde el yo, el ello y el superyó, instancias psíquicas que representan un sentido y que provocan un efecto en el ámbito criminal. No obstante, el psicoanálisis tiene una materia pendiente con la criminología. A decir verdad, el propio Freud es responsable de eso. Su afirmación: “Nuestro arte analítico fracasa con estas personas, nuestra perspicacia no es aún capaz de sondear las relaciones dinámicas que dominan en ellas”, viene a confirmar la deuda. En 1906, en su artículo “La indagatoria forense y el psicoanálisis”, expresa que el criminal no presta su colaboración pues lo haría en contra de su yo. En 1916, en “Algunos tipos de carácter dilucidados por el trabajo psicoanalítico”, estableció los siguientes tipos: 1) las excepciones; 2) los que fracasan cuando triunfan; 3) los que delinquen por conciencia de culpa. Para Freud, el crimen obedece a la necesidad de castigo inconsciente que tiene su origen en la transgresión edípica. Durkheim demostró la normalidad social y la universalidad del crimen en un axioma: no hay sociedad en la que no se observe criminalidad.

Por su parte, Jacques Lacan se interesó en el crimen de los paranoicos (las

hermanas Papin) y, en el artículo que menciona a *monsieur* Verdoux, se alejó de la concepción edipizante del crimen, tan dominante en esa época. En 1963 propuso una concepción radical del pasaje al acto. En *El seminario. Libro 10: La angustia*, lo definió como un momento de oscilación desde lo simbólico hacia lo real porque el actuar se desnuda de toda significación simbólica y por ello no pide que se lo interprete.

### De una cuestión preliminar a todo tratamiento posible de la psicosis

Esa solución, sin embargo, era entonces prematura. Pues en cuanto a la *Menschenspielerei* (término aparecido en la lengua fundamental; o sea, en la lengua de nuestros días: *rififi entre los hombres*), que normalmente debía seguirse de ella, debe decirse que el llamado a los bravos debía caer en saco roto, por la razón de quienes estos se hicieran tan improbables como el propio sujeto, o sea tan desprovistos como él de todo falo (Lacan, 1966: 548).

*Rififi* es una palabra del argot francés que el diccionario define como “pelea”, “conflicto violento”, “hostilidad manifiesta entre bandas” o “enfrentamiento entre ‘tipos duros’”. El término proviene de *rif*, que, también en argot, significa “problemas” y que ha dado lugar a “rifirrafe” en español y “rufo” en italiano, que significa “fuego”. El término fue captado por Auguste Le Breton durante una pelea callejera en 1942 y popularizado en su novela *Du rififi chez les hommes* y, posteriormente, en la película de *Rififi*, de Jules Dassin, realizada en 1955.

El filme (en el que, por cierto, aparte de la letra de una canción, no se pronuncia “rififi” ni una sola vez, a pesar de estar lleno de términos de argot) popularizó tanto la palabra que luego fue utilizada en títulos de otros muchos filmes *noirs* que poco o nada tienen que ver con el *Rififi* original. Mucha gente le ha preguntado al director –observación que también hizo Lacan– por qué la escena del robo, que dura casi treinta minutos, no tiene sonido. Jules Dassin respondió que los ladrones profesionales trabajan en el más absoluto silencio y que el ruido es un enemigo. El filme, además, marcó un hito en la historia de los robos: hay un antes y un después de *Rififi* al punto de que, en la ciudad de México, después de once semanas de haberse estrenado, empezaron a cometerse más delitos, lo que provocó que retiraran la película de cartelera. Dassin dijo que sabía que estaba mostrando cómo se hacía un robo, pero que también estaba señalando el efecto desafortunado de una aventura como esa. Aquel filme rompió con los moldes clásicos del lenguaje,

los diálogos, la violencia y el crimen en las pantallas de cine y dio un nuevo estilo al género negro cinematográfico.

El protagonista, Tony le Stéphanois, protagonizado por el actor francés Jean Servais, sale de la prisión después de cinco años de reclusión y encuentra a su antigua pareja unida a un conocido gánster. De repente, una vez libre, la vida que había planeado llevar se desvanece. Al encontrarse sin un centavo, no le queda otra opción que la de retomar lo que más conoce, su antigua vida de criminal con sus viejos camaradas, hombres maduros dispuestos a dar el golpe que los convertiría en millonarios. El objetivo es una joyería en la Place Vendôme de París, conocida por su inaccesibilidad. Durante semanas preparan un plan estudiado hasta el último detalle para que nada pueda fallar. Dassin logró filmar una coreografía perfecta que tiene como resultado para la historia del cine veinticinco minutos de silencio filmados en un equilibrio discursivo perfecto, donde la tensión marca el devenir de cada uno de los protagonistas. Esta secuencia fue de sumo interés para Jacques Lacan en el seminario sobre “La carta robada” porque refleja la teoría del significante en su máxima expresión.

### En memoria de Ernest Jones: sobre su teoría del simbolismo

Así, si Jones percibe que es en cierto modo la memoria de una metáfora la que constituye el simbolismo analítico, el hecho llamado de la declinación de la metáfora le oculta su razón. No ve que es el león como significante el que se ha desgastado hasta el yon, y aun hasta el yon-yon, cuyo gruñido bonachón sirve de indicativo a los ideales ahitos de la Metro-Goldwyn, y su clamor, horrible todavía para los extraviados de la jungla, atestigua mejor los orígenes de su empleo para fines de sentido (Lacan, 1966: 684).

La historia del león de la Metro es curiosa. Su invención fue fruto de la imaginación de Howard Dietz (ex combatiente en la Primera Guerra Mundial y reportero), que era el director de publicidad de la Goldwyn Pictures en 1924 (cuando esta se unió a la Metro). La imagen del león es anterior a esta fusión, ya que Howard lo diseñó en 1916 inspirado en el logotipo de la Universidad de Columbia titulado *Roar, Lion, Roar* (“Ruge, León, Ruge”), eslogan que se grita cuando el equipo de fútbol de la Universidad consigue marcar. En 1924 Goldwyn se unió a Metro y a Louis B. Mayer, y el león se convirtió en el símbolo del nuevo estudio, pero pasarían cuatro años antes de que el público pudiera escuchar su rugido reproducido por un fonógrafo. El propio Mayer sería el encargado de la filmación del rugido.

El 21 de septiembre de 1927, se estrelló en Arizona un avión fletado por la Metro-Goldwyn-Mayer. El aparato, un Brougham modificado, debía llevar de Los Ángeles a Nueva York a una de las estrellas de la compañía, reclamada para cumplir ciertos compromisos publicitarios. No hubo víctimas, pero al llegar los bomberos al lugar del accidente se llevaron una buena sorpresa. La estrella que viajaba en el avión era Leo, el león emblema de la Metro. Leo no solo salió ileso de este accidente, sino que también sobrevivió a dos accidentes ferroviarios, un terremoto, un incendio y una inundación. De hecho, ya el barco que lo trajo a Estados Unidos estuvo a punto de naufragar. Aunque a todos los leones de la Metro se los conoció popularmente como Leo, su papel lo han interpretado varios leones. El primero, y protagonista del accidente, se llamaba Slats, de cuyo origen no existen datos muy precisos, pues mientras unos decían que provenía de Sudán, otros aseguraban que había nacido dentro del zoológico de Dublín. Lo que sí es cierto es que fue adiestrado por el especialista Volney Phifer, un famoso domador de animales de Hollywood, y que Slats representó a la Metro entre 1924 y 1928 y nunca llegó a rugir en pantalla, pues era la época del cine mudo. No obstante, al público le encantaba. Slats dejó su puesto en 1928 al ser sustituido por Jackie, físicamente muy parecido a Slats, cuyos rugidos fueron los primeros escuchados por los espectadores.

Lacan estableció una homofonía del apellido del psicoanalista para ironizar la ceguera del galés en relación con el significado sin tener en cuenta que la primacía se sustenta en lo real y en sus relaciones con el significante.

## Kant con Sade

Este es un artículo que debía servir de prefacio a *La filosofía en el tocador*, del marqués de Sade. Apareció en la revista *Critique* (nº 191, abril de 1963) a manera de comentario a la edición de las obras de Sade.

De lo que le falta aquí a Sade nos hemos prohibido decir palabra. Deberá sentirselo en la gradación de *La filosofía* en que sea *la aguja curva, cara a los héroes de Buñuel*, la que esté llamada finalmente a resolver en la hija un *penesneid* que se plantea un poco allí (Lacan, 1966: 769 y 770).

*Él*, de Luis Buñuel (1953)

Cuando se habla de lógica del delirio, de inmediato nos cuestionamos si esta expresión es posible en la clínica psicoanalítica. Una primera aproximación a este argumento indica la dificultad de acotarlo, de explicarlo. Otra cuestión que, por lo general, genera cierta dificultad es distinguir la estructura psicótica. Confusión originada inicialmente por diferentes clasificaciones psiquiátricas planteadas desde la escuela alemana a la francesa. He tomado un artículo de Francisco Pereña (1993) que arroja luz a estos interrogantes iniciales: la psicosis es la modalidad donde el sujeto psicótico se confronta al retorno de lo real. *El delirio* –nos dice– *es un tipo de suplicia, a falta de la significación fálica*. De este argumento inferimos que la lógica del delirio no responde a la lógica fálica y observamos que es en el trabajo de la psicosis donde se anuda el delirio. Este comentario retomó algunos conceptos teóricos de una cita de Lacan poco conocida o poco trabajada, perteneciente a sus primeras investigaciones en el campo de las psicosis en un período comprendido entre 1932 y 1953.

#### *Acerca de la referencia*

El filme *Él*,<sup>(3)</sup> dirigido por Luis Buñuel en 1952, está basado en la novela homónima de Mercedes Pinto, escritora nacida en Canarias y radicada en México. En el guión participó indirectamente Salvador Dalí, que fue amigo de Buñuel y le transmitió sus conocimientos acerca del método paranoico-crítico. *Él* es el retrato de un paranoico. Buñuel escribió que los paranoicos son como los poetas:

Nacen así. Además, interpretan siempre la realidad en el sentido de su obsesión, a la cual se adapta todo. Supongamos, por ejemplo, que la mujer de un paranoico toca una melodía al piano. Su marido se persuade al instante de que se trata de una señal intercambiada con su amante, escondido en la calle. Y todo es así (Sánchez Vidal, 1984).

*Él* es una película que despertó gran interés entre la crítica francesa, cosechando todo tipo de opiniones, algunas de ellas hostiles, como la de Jean Cocteau, quien aseguró que Buñuel se había suicidado al presentar este filme en el Festival de Cannes de 1953. Sin embargo, Jacques Lacan, que la había visto en una proyección organizada por la Cinemateca Francesa, la alabó generosamente, reconociendo su carácter documental respecto de la paranoia, razón por la cual la comentó entre sus alumnos y recomendó a sus colegas.

No es el objetivo de este trabajo glosar los filmes que se mencionen, pero, en este caso particular, haré una breve síntesis.

El protagonista, Francisco (representado en el filme por el actor mexicano Arturo de Córdova), está empeñado en interpretar la realidad en función de su delirio. La paranoia comienza a desencadenarse cuando, en una ceremonia religiosa, queda fascinado por Gloria (interpretada por la actriz argentina Delia Garcés), la prometida de su amigo, a quienes invita a una recepción en su casa cuando se entera de que pronto van a casarse. El flechazo se produce: Gloria anula su compromiso y se casa con Francisco. En el transcurso de la luna de miel, la pareja se encuentra con Ricardo, un conocido de Gloria. Francisco empieza a interpretar todo como si entre ellos hubiera una relación íntima. Sus sospechas le parecen incontestables cuando la casualidad hace que Ricardo ocupe la habitación contigua a la suya. Entonces, Francisco consigue una aguja y la introduce por el ojo de la cerradura de la puerta que se interpone entre ambas habitaciones, esperando atravesar el ojo de Ricardo, cosa que no sucede (Sánchez Vidal, 1984).

La vida de Francisco y Gloria comienza, poco a poco, a convertirse en un infierno. Francisco la maltrata todo el tiempo, situación que se constata en una escena de la película en la que se oyen gritos tras una puerta cerrada. Desesperada, Gloria se queja a su madre y al confesor del marido, pero ninguno de ellos le cree. En otra secuencia, aparece Francisco buscando aguja, hilo y cuerda con la intención de atar a su esposa y coserle la vagina, en una clara referencia a Sade. Ella, acorralada, decide escaparse de la casa. Francisco la busca enloquecidamente y, en su delirio, cree verla entrar en una iglesia, donde ataca al cura confesor. Comprobada entonces su insania, es internado y años después lo vemos en un convento llevando una vida monástica en apariencia pacífica. Sin embargo, a medida que la cámara se aleja en una memorable toma final, vemos cómo Francisco, con su Biblia bajo el brazo, vuelve a caminar en zigzag, al igual que en sus ataques de paranoia mostrados en la mitad del filme (Pérez Turrent y De la Colina, 1993).

### *Del interés por la referencia*

Retomemos un dato de lo precedente: la fecha de la película (1952). Recordemos la amistad que unió a Salvador Dalí con Buñuel. Dalí aportó al movimiento surrealista

su noción de paranoia crítica, reconociendo que el fenómeno paranoico es de tipo seudoalucinatorio, e ilustró su concepción a través de las imágenes dobles: en pintura, la imagen de un caballo podría ser al mismo tiempo la de una mujer (Roudinesco, 1993). Cuando Lacan conoció a Dalí, estaba trabajando en una síntesis entre la enseñanza de los surrealistas, la de Freud, la de Clérambault y la de toda la tradición del saber psiquiátrico referente a la entidad paranoia. Esta síntesis se confirmó en el título elegido para su tesis doctoral: *De la psicosis paranoica en sus relaciones con la personalidad*.<sup>(4)</sup> Interrogándonos acerca del interés de Lacan respecto de *Él*, nos preguntamos: ¿será el filme la expresión artística de su síntesis teórica elaborada entre 1932 y 1953?

Éric Laurent, en *Estudios sobre las psicosis*, señaló una reformulación en la enseñanza de Lacan en relación con su estudio que comprende períodos articulados cada diez años. Ubicó así el escrito *El estadio del espejo como formador del yo tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica* (1936); *Acerca de la causalidad psíquica* (1946); *El seminario. Libro 3: Las psicosis* (1956); un período que va de 1964 a 1969 y la presentación del seminario sobre Joyce (1976). En 1932, con su tesis, y, en 1933, con *Motivos del crimen paranoico: el crimen de las hermanas Papin*, Lacan estudió la paranoia como entidad gnoseológica ligada al narcisismo en articulación con el yo. Interpretó la instancia freudiana como fundamento del narcisismo, que desarrolló en *Acerca de la causalidad psíquica*. En 1936, en *El estadio del espejo*, señaló el yo articulado con el concepto de *imago*. El yo, según este trabajo, se originaría en el estadio del espejo como constitución de la imagen del propio cuerpo y, en *La agresividad en psicoanálisis*, en una estructura paranoica. Así ligaba al yo al conocimiento paranoico, al punto de definir al psicoanálisis como una paranoia dirigida e inducida en el sujeto (Lacan, 1966). *Sobre un caso de paranoia descrito autobiográficamente (Schreber)*, Freud subrayó que el paranoico reconstruye el universo por medio del trabajo delirante que le sirve como intento de cura, de restitución. Allí también refirió que la imposibilidad de libidinizar un objeto confirma lo imposible de mantener un lazo social, de sostenerlo y, por ello mismo, la confirmación de la psicosis (Freud, 1966). En la presentación de las *Memorias de Schreber* (Lacan, 1988), sostuvo que construir al sujeto como se debe, a partir de lo inconsciente, es asunto de lógica.

## *Sobre la lógica de una lección*

Precisando esta referencia, es oportuno aclarar que gravita en el campo de las psicosis desde que el Ideal no es solamente definido a partir del punto de vista de su función en el estadio del espejo, sino de la deducción de la estructura del Otro en su oposición con el Ideal. En una conferencia dictada por Jacques-Alain Miller en 1987,<sup>(5)</sup> se estableció la diferencia entre la lógica de las neurosis y la lógica de las psicosis. En la primera, la cuestión radica en ser o tener frente al falo de tal manera que el significante actúe como una especie de unión entre el *logos* y el cuerpo. En relación con el psicótico, Miller subrayó la libertad como característica porque es él quien acepta ser capturado por el significante –que no es ni el falo ni el Nombre-del-Padre con el que, además, podría identificarse o no– del psicótico.

Destaco un vez más la importancia de la utilización de las referencias en general, recordando que es la obra de arte la que se aplica al psicoanálisis y no a la inversa. Si bien es cierto que al ver una película uno se conmueve, además, se hace avanzar teórica y clínicamente al psicoanálisis. Entonces, no lo dudemos: como Lacan, también retornamos a Freud.

<sup>1</sup>. Informe teórico presentado en el XI Congreso de Psicoanalistas de Lengua Francesa, reunido en Bruselas a mediados de mayo de 1948.

<sup>2</sup>. Comunicación presentada en el XIII Congreso de Psicoanalistas de Lengua Francesa, el 29 de mayo de 1950, en colaboración con Michel Cénac.

<sup>3</sup>. “Él” indica en hebreo uno de los nombres de Dios adjetivado: “hijo de”; filiación, origen.

<sup>4</sup>. Jacques Lacan, *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*, París, Seuil, 1975 [trad. esp.: *De la psicosis paranoica en sus relaciones con la personalidad*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1976].

<sup>5</sup>. Jacques-Alain Miller, Conferencia dictada en París en 1987, en *Espacio Analítico*, Tucumán.

## SEMINARIOS

*El seminario. Libro 1: Los escritos técnicos de Freud*

### *Capítulo XVII. “Relación de objeto y relación intersubjetiva”*

Saben ustedes hasta qué punto la mayor parte del conjunto clínico que conocemos como perversiones permanece en el plano de una ejecución solamente lúdica. No estamos en este caso ante sujetos sometidos a una necesidad. En el espejismo del juego, cada uno se identifica al otro. La intersubjetividad es la dimensión esencial.

No puedo dejar aquí de hacer referencia al autor que ha descrito este juego de modo magistral: me refiero a Jean-Paul Sartre y a la fenomenología de la aprehensión del otro en la segunda parte de *El ser y la nada*. Esta es una obra que, desde el punto de vista filosófico, puede ser objeto de muchas críticas; pero indudablemente alcanza en esta descripción, aunque solo fuese por su talento y brío, un momento especialmente convincente.

El autor hace girar toda su demostración alrededor del fenómeno fundamental que él llama la mirada. El objeto humano se distingue originariamente *ab initio*, en el campo de mi experiencia; no es asimilable a ningún otro objeto perceptible, en tanto es un objeto que me mira. Sartre recurre en este punto a matices extremadamente refinados. *La mirada en cuestión no se confunde en absoluto con el hecho, por ejemplo, de que yo veo sus ojos. Puedo sentirme mirado por alguien cuyos ojos, incluso cuya apariencia ni siquiera veo. Basta con que algo me signifique que algún otro puede estar allí. Esta ventana, si está ya un poco oscuro, y si tengo razones para pensar que hay alguien detrás, es a partir de entonces una mirada. A partir del momento en que existe esta mirada, ya soy algo distinto en tanto yo mismo me siento devenir objeto para la mirada del otro. Pero, en esta posición, que es recíproca, el otro también sabe que soy objeto que se sabe visto* (Lacan, 1966: 313 y 314).

He destacado en letra bastardilla lo que considero una referencia al filme de Alfred Hitchcock *Rear Window*, traducido al español como *La ventana indiscreta*. Esta película realizada en 1954 se basa en un relato de Cornell Woolrich “Murder from a fixed viewpoint”. Jeff, interpretado por James Stewart, es fotógrafo y el *alter ego* del realizador: enyesado desde la cadera hasta la punta del pie y a lo largo de su pierna derecha, sentado en una silla de ruedas, representa al director. Espía a sus vecinos con unos potentes prismáticos, les da nombres e imagina pequeñas historias sobre sus vidas. Hitchcock muestra un plano de Jeff mirando a través de su cámara, luego un plano a una bailarina y de nuevo a él. El espectador lo puede ver como un *voyeur*, pero el director, al repetir la misma secuencia sustituyendo el objeto de la mirada por una mujer solitaria, convierte de esta manera a Jeff en un romántico. Distintos planos que siguen confirman la resignación por su inmovilidad, aburrido y sin utilizar los actuales *gadgets* de la era contemporánea: el filme cobraría otro sentido incorporando la telefonía celular. Esta observación se verifica

en el filme *Disturbia*, un *thriller* del año 2007 dirigido por D. J. Caruso y en el que Shia LaBeouf personifica a un adolescente rebelde que debe cumplir un arresto domiciliario con una pulsera en su tobillo. Así, a partir de ese castigo, se entretiene espionando a su vecina y a un hombre con actitudes sospechosas. Esta película fue distribuida por DreamWorks, la productora de Steven Spielberg, quien fue demandado judicialmente por los herederos de Cornell Woolrich por apropiarse de la idea sin la autorización correspondiente.

Si bien la sospecha y la tensión centran el interés de la historia de *Rear Window*, la mayoría de los críticos de cine y autores acuerdan que, en realidad, la película es una historia de amor entre Jeff y Lisa, interpretada por Grace Kelly. Jeff es incapaz de establecer un compromiso sentimental, y cada vecino representa una posible permutación de los resultados de esta relación. Lisa aparece como una condensadora de todas las historias, y una lectura posible de la película es cómo ella le demuestra a Jeff que es la mujer que él necesita.

*El seminario. Libro 1: Los escritos técnicos de Freud*, de Jacques Lacan, constituye el inicio de su enseñanza oral y en donde comienza a desplegar el concepto de lo imaginario.

## Lo imaginario

Presentaré a continuación el tema de lo imaginario en Lacan. Quisiera establecer un recorrido bibliográfico, que, a decir verdad, es extenso, pero imprescindible para comprender parte de la enseñanza de Jacques Lacan. Recurriré a la historia del psicoanálisis, con el objetivo de contextualizar este concepto de vital importancia para el establecimiento del aparato psíquico desde esta perspectiva analítica. “Entré al psicoanálisis”, dice Lacan, “con una escobilla llamada el estadio del espejo”. Este fue, en efecto, el objeto de su primera intervención como psicoanalista en el XIV Congreso Psicoanalítico Internacional de Marienbad (1936). Lo tratado allí atañe, sin embargo, a la observación del comportamiento y su explicación acerca de la psicología animal y de la fisiología humana.

El hecho se resume en el interés lúdico que el niño de entre seis y dieciocho meses manifestaría tener en lugar de su imagen en el espejo. La explicación invoca el sentimiento de desamparo del bebé, fisiológicamente prematuro. Se alegraría

reconociéndose en su forma especular, cuya completud se anticipa a la discordancia intraorgánica que experimenta. Esta imagen, si bien es suya, es también la de otro; lo captura y él se identifica con ella. De allí la idea de que la alienación imaginaria es constitutiva del yo y que el desarrollo de este se halle escandido por identificaciones ideales.

Este principio da cuenta de la agresividad ambivalente del hombre respecto del semejante que lo suplanta, de su relación esencialmente paranoica con el objeto, del carácter histérico de su deseo, siempre “deseo del otro”.

De entrada, este enfoque ubicaba a Lacan en el extremo opuesto al que Hartmann, Kris y Lœwenstein representaban en el movimiento psicoanalítico de la posguerra. Ellos interpretaban la segunda tópica freudiana (el sistema yo-superyó-ello expuesto por Freud a partir de 1920) en el sentido de hacer del yo la instancia central, la función de síntesis de la personalidad, punto de Arquímedes para el analista, quien lo refuerza para llevar al paciente al nivel de la realidad.

En cambio, para Lacan, el yo no es ni unificante ni se encuentra unificado, es una “mezcla de identificaciones imaginarias”, las cuales reaparecen en el transcurso de la cura, “paranoia dirigida”.

La primera teoría de Lacan tiene su coherencia; sin embargo, se enfrenta a la siguiente dificultad: la relación imaginaria es, como tal, mortífera, la única salida que tiene es identificatoria, por lo tanto, alienante. Ahora bien, todas estas identificaciones no son equivalentes, algunas de ellas son normativas.

El término “ímago” empleado por Lacan condensa la dificultad: por un lado, se trata de una imagen sensible, de la cual la etología atesta los efectos reales; por otro lado, un conjunto de rasgos, organizado, incluso tipificado. La ambigüedad se deshace, la enseñanza de Lacan comienza con la disyunción de lo simbólico y de lo imaginario y la distinción correlativa del sujeto y del yo.

El esquema del estadio del espejo conserva, no obstante, su valor: el de definir el imaginario a través del cuerpo. La *hiancia*, llevada aquí a lo orgánico, será deducida luego de la lógica del significante. En efecto, según los términos mismos de Lacan, su teoría incluye una falta que se encuentra en todos los niveles.

En 1936, en el XIV Congreso de la Asociación Internacional de Psicoanálisis (IPA) en Marienbad (localidad de la República Checa, en la provincia de la Bohemia Occidental), Lacan presentó una conferencia titulada “El estadio del espejo. Teoría

de un momento estructurante y genético de la constitución de la realidad en relación a la doctrina psicoanalítica”. Al cabo de diez minutos, fue interrumpido por Ernest Jones, presidente de la sesión, que alegaba que Lacan había agotado su turno de palabra. Del texto de esa época casi no queda rastro y solo se cuenta con las notas tomadas por Françoise Dolto antes del Congreso, a partir de la exposición que hizo su autor del tema en la Société Psychanalytique de París.

Lacan, en su texto *Escritos I* y en el artículo “Acerca de la causalidad psíquica”, dice lo siguiente:

Hice en 1936 una comunicación al respecto del estadio del espejo, dirigida formalmente al Congreso de Marienbad, al menos hasta el punto que coincidía exactamente con la cuarta llamada del minuto décimo en que me interrumpió Jones, quien presidía el congreso en su carácter de presidente de la Sociedad Psicoanalítica de Londres (Lacan, 1966: 174).

Pero lo esencial del informe figura en el primer escrito psicoanalítico publicado por Lacan antes de la Segunda Guerra Mundial. Este artículo fue realizado para la *Encyclopédie Française* y la parte dedicada a la vida mental se titula *La familia*. Consta de una introducción (“La institución familiar”), una primera parte (“El complejo, factor concreto de la psicología familiar”) y una segunda parte (“Los complejos familiares en patologías”).

Con el estadio del espejo, Lacan se propuso esclarecer el concepto de narcisismo, lo que luego le permitiría resituar las instancias de la segunda tópica freudiana.

Lacan volverá varias veces sobre “El estadio del espejo como formador de la función del yo (*je*) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”, sobre todo en el momento de la introducción de la tríada imaginario-simbólico-real.

El hincapié que hace Lacan en el narcisismo es la consecuencia de su interés por la relación entre la personalidad y el medio social, entre el sujeto y su entorno. Se trata de explorar la relación con el otro semejante y de plantearse esa fascinación del sujeto por la imagen, su capacidad para ser cautivado por ciertas imágenes.

El tema del imaginario está presente en Lacan desde mucho antes, aunque no esté formalizado como tal.

El tema de los dobles, o lo que llama “dobletes” en el delirio de persecución en el caso Aimée (caso clínico que presenta Lacan en su tesis doctoral de 1932: *De la psicosis paranoica en su relación con la personalidad*), da lugar para que desarrolle esta idea de la relación especular. En este estudio se encontraba

interesado por el aporte de la fenomenología al tema de los celos por la relación particular al semejante. Aimée intentó matar a una actriz y con este impulso significar la eliminación de la imagen que la representaba a ella misma. Así, el tema del semejante está presente en este caso como en el de las hermanas Papin. Se trata de dos hermanas que trabajaban como empleadas domésticas en una casa de familia y que, de repente, juntas asesinan a la madre y a la hija, sus patronas, golpeándolas salvajemente, puesto que ellas representaban su imagen tal como si se reflejasen en un espejo.

En cuanto al examen de lo imaginario, el punto de partida de Lacan no es la psicología, sino la psiquiatría, que utiliza las observaciones del comportamiento de los bebés ante el espejo llevadas a cabo por la psicología científica y sus principios. Este estudio intentaba comparar dicho comportamiento con el de los chimpancés para tratar de detectar una diferencia cualitativa entre la inteligencia del hombre y la de los simios. El primero en practicarlo fue Darwin, quien observó a su hijo Doddy y señaló ese comportamiento. Lacan remite a los autores que se han interesado por la experiencia: Baldwin, considerado el primer psicólogo científico, pero también Kohler, Bühler, Henri Wallon, etc.; sin embargo, su primera preocupación no es plantearse qué es lo que nos separa del simio. Lacan significa al estadio del espejo como un momento ejemplar, paradigmático: la implantación de la relación del hombre con su imagen y con el semejante. Esta relación puede producirse a partir de la edad de seis meses, pero se aparta de inmediato de esta perspectiva diacrónica para insistir sobre la dimensión estructural y acrónica de dicho estadio:

Este acontecimiento puede producirse, como es sabido desde los trabajos de Baldwin, desde la edad de seis meses y su repetición ha atraído con frecuencia nuestra meditación ante el espectáculo impresionante de un lactante ante el espejo, que no tiene dominio de la marcha, ni siquiera de la postura en pie, pero que, a pesar del estorbo de algún sostén humano o artificial (lo que solemos llamar unas andaderas), supera en un jubiloso ajeteo las trabas de ese apoyo para suspender su actitud en una postura más o menos indicada y conseguir para fijarlo un aspecto instantáneo de la imagen (Lacan, 1966: 86).

Es un período en el cual el niño es aún prematuro y no ha concluido su desarrollo neuropsicológico. Para Lacan, lo que se genera es una identificación, es decir, la transformación producida en el sujeto cuando asume esa imagen, lo que designa con el término “*imago*”, concepto utilizado ya en el escrito *La familia (Imago)*, novela del premio nobel suizo Carl Spittler, publicada en 1906. Imago era el nombre de una mujer amada apasionadamente por el protagonista. Freud retoma el término

de esta novela. También había sido utilizado por Jung en esa época para hablar de los prototipos inolvidables –arquetipos– que se tratan de alcanzar. Cuando Lacan comienza a hablar del estadio del espejo, retoma el concepto de *imago*, que venía de la época de Freud y de los posfreudianos, pero le otorga una significación diferente). Posteriormente, añadirá que es necesaria una mediación simbólica para que el sujeto pueda asumir dicha identificación, pues lo que el sujeto encuentra allí es una *Gestalt*, una forma, la forma total del cuerpo, que introduce un sentimiento de unidad y de dominio en un tiempo en que el sujeto está aún bajo la dependencia del otro. Esto corresponde a la implantación del narcisismo primario: el yo del sujeto encuentra aquí su origen. Yo constituido por la suma de esas identificaciones que el espejo permitirá efectuar. Lacan, que había comenzado por el abordaje de la psicosis paranoica, haciendo hincapié en el vínculo entre la personalidad y lo social, encuentra en el estadio del espejo un modelo para dar cuenta de ello. Existe el conocimiento paranoico, propio del yo dirigido por los celos que forman la base del sentimiento social, situándolos en el complejo de intrusión, correlativo al estadio del espejo.

El estadio del espejo se resume en el interés lúdico que el niño testimonia por su imagen especular. Reconoce su imagen, se interesa en ella, hecho que podemos admitir, un observable. A lo largo de su enseñanza, Lacan le otorgó gran importancia a este estadio, aunque al final terminó considerando que lo esencial en él no era ni la idea de estadio ni la observación. Quiso explicar este interés singular del niño y para ello recurrió a la teoría de Bolck, según la cual el lactante es, de hecho, desde el origen, en su nacimiento, un prematuro, fisiológicamente inacabado, propio de una situación de desamparo. De esta manera existe una discordancia temporal: si el niño goza cuando se reconoce en forma especular es porque la completud de la forma se anticipa respecto a su propio logro. La imagen es la suya, pero, al mismo tiempo, es la de un semejante que está en déficit respecto a ella. Es debido a este intervalo que la imagen, de hecho, lo captura y que se identifica a ella. En la imagen hay una hiancia que se llama “prematuration” y se la puede comprender como un agujero, un vacío, una falta.

Otra cuestión para despejar brevemente es la relación del conocimiento paranoico. ¿Qué quiere decir que la relación del sujeto con su objeto es paranoica? Significa que el objeto le interesa en la medida en que el otro está dispuesto a quitárselo. Este

es un nivel de conocimiento que los especialistas de la publicidad utilizan de manera ejemplificadora: para crear demanda, hay que dar a entender que el producto es raro, es decir, que los otros se lo van a arrebatar.

Finalmente, y en relación con el estadio del espejo, llego a las primeras conclusiones. La expresión “estadio del espejo” no debe llamar al engaño. No se trata de un estadio más, entre otros dilucidados ya por los psicólogos de niños y los psicoanalistas. Se trata, más bien, de una reinterpretación global del desarrollo del yo humano a partir de ese caso particular que es el estadio del espejo, entendido como estasis del ser (estancamiento libinal). Así, donde Freud y sus discípulos imaginaban una serie de estadios del desarrollo de la libido, que iban desde el autoerotismo y/o del narcisismo hasta el estadio genital, Lacan comprende de entrada la evolución de las relaciones entre el yo y sus objetos a partir del estadio narcisista, descifrado a su vez a través de la experiencia del niño en el espejo. Falta todavía precisar que apenas se trata de un estadio, si con ello se entiende un momento o un período fechable de la evolución del yo. Si hay estadio, es aquel, a la vez inestable e instantáneo, de un *ek-stasis* que proyecta al yo ante sí. Se impone aquí el vocabulario heideggeriano, pues, evidentemente, a él alude Lacan cuando escribe, por ejemplo,

que el desarrollo del yo es vivido como una dialéctica temporal que proyecta decisivamente en historia la formación del individuo: el estadio del espejo es un drama cuyo empuje interno se precipita de la insuficiencia a la anticipación (Lacan, 1966: 90).

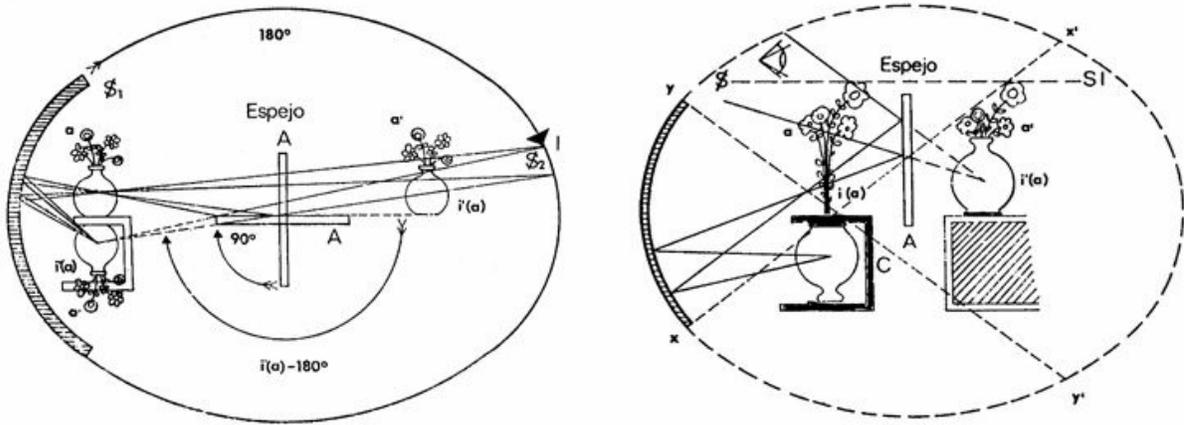
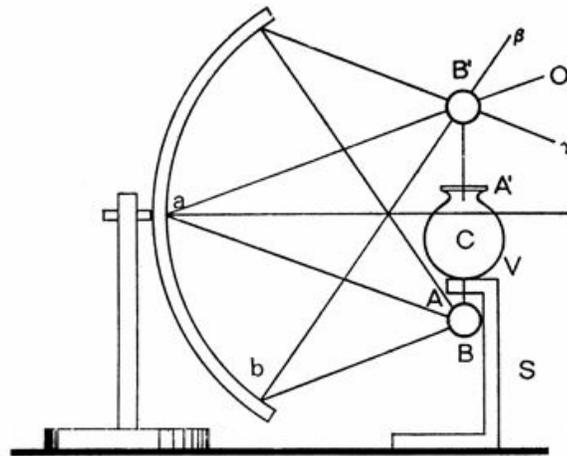
Para esta experiencia es indispensable la presencia de la madre. El niño se vuelve hacia la que lo lleva ante el espejo para leer en su mirada un signo de reconocimiento. Esta madre es el lugar de quien otorga ese signo, lugar del que procede el don del objeto que alimenta, don de la palabra que recibe como prueba de amor. Por eso, ese signo de reconocimiento, por la nominación que profiere y cuyo efecto es designar los lugares respectivos de los dos protagonistas, el espacio virtual situado detrás del espejo plano, si es imaginario, aparece como subordinado a lo simbólico y determinado por él. En resumen, lejos de tener diferentes tipos de relaciones libidinales con el objeto, el yo es de entrada un objeto (una imagen). El desarrollo libidinal es un desarrollo dialéctico: la alienación inicial del yo en la imagen especular inaugura la dialéctica de la identificación con el otro.

De esta manera se comprende el montaje propuesto por Lacan. El ojo, para que la

ilusión funcione, encuentra asignado su lugar en función del Otro, en función de un punto de referencia que se sitúa en el Otro (I mayúscula), punto que se encuentra en el espacio virtual del Otro dentro del cono que desarrollo a continuación en los llamados “modelos ópticos”.

Lacan propone un esquema óptico inspirándose en Freud y en un físico-matemático, Bouasse. La física distingue dos tipos de objetos y dos tipos de imágenes, que denomina reales y virtuales. Bouasse utiliza un espejo esférico cóncavo. Una caja cerrada por todos sus lados, menos el que está frente al espejo, que contiene unas flores invertidas. Sobre esta caja, cuyo interior es inaccesible a la vista del observador, hay un florero. Las flores que oculta la caja se reflejan y dan una imagen real. Para que esta imagen real pueda ser observada directamente, se requieren varias condiciones.

Es necesario, en primer lugar, que exista un soporte de acomodación. Como el ojo puede considerarse el acoplamiento de una lente de contacto biconvexa (el cristalino) a una pantalla (la retina), esta permite observar la ilusión óptica a condición de que el ojo se regule sobre un punto concreto, de modo que la pantalla pueda recoger esa imagen: el florero desempeña en el experimento el papel de soporte de acomodación. El ojo del observador debe situarse dentro de un cono preciso. Finalmente, la ilusión será más perfecta cuanto más alejado esté el espectador del dispositivo.



Tomando las nociones de la óptica, diremos que las imágenes son de dos tipos: las imágenes reales son aquellas producidas, por ejemplo, por un espejo cóncavo, es decir, algo parecido a la superficie interna y bien pulida de una esfera hueca. Se llaman *imágenes reales* porque para el sujeto percipiente estas imágenes se comportan como objetos, y no como imágenes; implican una ilusión óptica, es decir, el observador es engañado. Las *imágenes virtuales*, en cambio, son las imágenes cotidianas producidas por un espejo plano y no implican ilusión óptica alguna, ya que para el sujeto observador estas imágenes se comportan como tales, o sea, como imágenes.

Este primer esquema configura un estadio anterior al estadio del espejo. Señala que para que la observación pueda concretarse, es necesaria una determinada posición del sujeto, indispensable para que la ilusión se produzca y tenga lugar el estadio del

espejo. Esto da como resultado una primera partición para el sujeto entre el interior y el exterior en relación con el narcisismo primario: el florero representaría el envoltorio del cuerpo y las flores; los objetos del yo. Lacan modifica el experimento en “Observación sobre el informe de Daniel Lagache” (Lacan, 1966: 654).

Introduce en primer lugar una permutación entre el florero y las flores. Estas son visibles y se convierten en objetos reales. Es el florero el que queda disimulado en la caja y el que crea por reflexión la imagen real. Por otra parte, Lacan incorpora al dispositivo un espejo plano.

A partir de la introducción del espejo plano, el continente aparece allí donde mira el sujeto, es decir, en el espacio virtual del espejo plano, como la imagen virtual de una imagen real o de un objeto real: las flores. Lo que muestra de entrada la ilusión es la heterogeneidad entre esos objetos y la imagen del cuerpo. Hay que señalar que el dispositivo consiste en ubicar en la caja el florero, que representa lo real del cuerpo haciéndolo inaccesible directamente a la mirada.

El ojo se encuentra en un lugar (S) simétrico al que habría ocupado de no existir la interposición del espejo plano (A) y se sitúa en medio de las flores. Las flores (a) representan los objetos del yo o, mejor dicho, esos objetos, esos trozos de mi cuerpo que, por ejemplo, han logrado pasar a mi campo visual, sin que yo (*je*) haya podido aún captar la unidad o la pertenencia a mi cuerpo. Conviene recordar que para Lacan los objetos parciales son vividos por el niño como objetos que le pertenecen. Así, para el niño de pecho, el corte pasa entre el cuerpo del Otro (la madre) y el seno. Este objeto no aparecerá en el espejo, pero en su lugar se situará el agujero que configura la boca. En ese tiempo de inmadurez psicológica, la imagen del cuerpo está precipitada. En efecto, contiene, engloba, totaliza en una unificación formal lo que hasta entonces estaba despedazado, desunido. Es también un precipitado en el sentido de que anticipa el desarrollo, de lo cual da cuenta en particular su efecto de captura sobre el sujeto, la fascinación, marcada por el júbilo –se trata de un goce– del niño ante el espejo. Con respecto a la palabra “júbilo”, por un lado, quiere decir alegría y ahí se referiría a ese goce; por otro lado, significa detenimiento.

Esas flores vienen a significar lo que no se puede tomar como unificado y de repente se lo ve como tal, hay fragmentos que pasan al campo visual. Observamos partes experimentadas como reales, pero no sabemos nada sobre eso pues no

tenemos ninguna imagen que nos hable de ello. No hay un símbolo que lo nombre. Es algo que no se sabe, que está ahí. El ojo que no ve nada de todo esto no puede ver el florero porque está del mismo lado del espejo. Verá en el espejo, en esta imagen, las flores y el envoltorio de las flores. Las zonas erógenas tienen un envoltorio que es el yo, el yo es una imagen. El espejismo se forma y lo ve de esa manera. La visión que tendrá dependerá de dónde se ubiquen el ojo y el espejo. Lo simbólico y lo imaginario están separados, pero sin este simbólico que determina cuál es la posición del espejo no tenemos una clara visión. El yo que vamos a ver en el espejo depende del simbólico que lo ordena. Inferimos que existe un dominio de lo simbólico sobre lo imaginario, aunque aparentemente el registro imaginario funciona solo. En “Observación sobre el informe de Daniel Lagache”, Lacan relaciona la posición del espejo y del ojo con el final del análisis. Cuando el espejo cambia de lugar, se aplana, caen los ideales. No es que lo imaginario se deshaga, que el final del análisis sea sin yo y sin imágenes, sino que, simplemente, uno puede darse cuenta del espejismo de las vestiduras yoicas y situarlas de otra manera. Su funcionamiento será distinto. Todos esos ideales van a ir declinando, y la operación final de esa caída será que lo soportado por el sujeto solo era un punto de perspectiva.

Más adelante en la enseñanza de Lacan, estos ideales recibirán el nombre de S1, significantes amos, que son los que pierden consistencia en el transcurrir de un tratamiento psicoanalítico. Para obtener su imagen, el sujeto debe, pues, ajustarse respecto a un punto que pertenece al campo del Otro. Esto introduce una disyunción entre ver y mirar. En efecto, allí donde se ve el sujeto, es decir, donde se forja esa imagen real e invertida de su propio cuerpo que se da en el esquema, no es desde donde se mira. La mirada se dirige siempre a alguien o a algo: *uno es mirado por*. Es esta transposición a la forma pasiva la que se opera en ciertos delirios en los que el sujeto se siente espiado. La mirada está siempre simbólicamente cualificada. De igual modo, desde antes de nacer, el sujeto es hablado, y cierto número de significantes se constituyen más o menos ligados a un discurso referido a él. El sujeto antes de hablar es, sobre todo, hablado. En *El seminario. Libro 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Lacan hace referencia a la pintura para poner de relieve la distinción entre ver y mirar: “En el campo escópico, la mirada está afuera, es decir, soy cuadro”. Aquí está la

función que se encuentra en lo más íntimo de la institución del sujeto en lo visible. Lo que me determina lo visible es la mirada que está afuera. En un cuadro hay siempre un lugar que falta, una ausencia que puede pensarse como corolario del punto ciego congénito a nuestra visión, y este punto funciona como agujero. En ese lugar, el pintor Holbein sitúa la anamorfosis de una calavera en el cuadro *Los embajadores*, obra de arte a la cual se refiere Lacan para ejemplificar lo siguiente: el efecto del montaje consiste en desplazar el ojo del observador para que, en lugar de encontrarse en un punto, se sitúe en otro donde observa una ilusión óptica. Hay una pregunta que surge de todo lo precedentemente expuesto y que vincula la producción anterior de Lacan en derredor del estadio del espejo con la teoría freudiana del narcisismo. ¿Cómo puede el yo ser un objeto, más aún, el primer objeto (Freud) si es una imagen (Lacan)? La óptica, disciplina que estudia la relación entre los objetos y las imágenes, tiene una respuesta. En la clase de *El seminario. Libro 1* que lleva por título “La tópica de lo imaginario”, Lacan cita a Freud, en *La interpretación de los sueños*, quien establece la localidad psíquica del aparato anímico. Freud intenta hacer esa comparación con un microscopio. Dice:

Vamos ahora a prescindir por completo de la circunstancia de ser reconocido también anatómicamente el aparato anímico del que aquí se trata. Permaneceremos en el terreno psicológico y no pensaremos sino en obedecer a la invitación de representarnos el instrumento puesto al servicio de las pulsiones anímicas como un microscopio compuesto, un aparato fotográfico o algo semejante. La localidad psíquica corresponderá entonces a un lugar situado en el interior del aparato en el que surge uno de los lados de los grados preliminares de la imagen. En el microscopio y en el telescopio, son estos lugares puntos ideales, esto es, puntos en los que no se haya situado ningún elemento concreto del aparato.

Freud parte de un modelo óptico para dar cuenta de la espacialidad que le corresponde al aparato psíquico. Lacan lo realizará, entonces, en forma equivalente y solidaria con tal desarrollo.

*El seminario. Libro 2: El yo en la teoría de Freud*

*La linterna mágica*

Las referencias que Jacques Lacan realiza sobre la linterna mágica se encuentran inicialmente en esta clase y también se desplazan a *El seminario. Libro 13: El objeto del psicoanálisis*.

Tratemos de hacer un poco de linterna mágica. Caeremos en la baja mecánica, que es la enemiga del hombre, imaginando que en el punto de la intersección de la dirección simbólica y el paso por lo imaginario hay una lámpara trioda. Supongamos que una corriente pase al circuito. Si hay vacío, del cátodo al ánodo se produce un bombardeo electrónico gracias al cual la corriente pasa. Fuera del ánodo y del cátodo, hay un tercer electrodo transversal. Pueden hacer pasar por él la corriente, positivizando, de tal forma que los electrones sean conducidos hacia el ánodo, o bien negativizando, deteniendo en seco el proceso: lo que emana del negativo se ve rechazado por el negativo que ustedes interponen. Esta es simplemente una nueva ilustración de la historia de la puerta, historia que evoqué el otro día en razón del carácter no homogéneo del auditorio. Digamos que es una puerta de puerta, una puerta a la segunda potencia, una puerta en el interior de la puerta. Lo imaginario está así en la posición de interrumpir, cortar, escandir lo que sucede a nivel del circuito (Lacan, 1983: 476 y 477. Clase del 29 de junio de 1955).

## Lo simbólico

Lo simbólico es una noción muy elaborada, muy heterogénea. Por un lado, la palabra es pacificante, opera con identificaciones que atemperan lo imaginario; es mediadora; el síntoma es imputable a un defecto de simbolización; la cura es un proceso intersubjetivo durante el cual el sujeto restablece la continuidad de su historia, dando después significación a aquello que había quedado opaco de su experiencia. Por otro lado, se trata del orden simbólico, conjunto diacrítico de elementos discretos, como tales privados de sentido, estructura articulada, combinatoria y autónoma; por definición, este orden no tiene origen, ya está allí siempre; su sinsentido es aquel mismo que el del inconsciente.

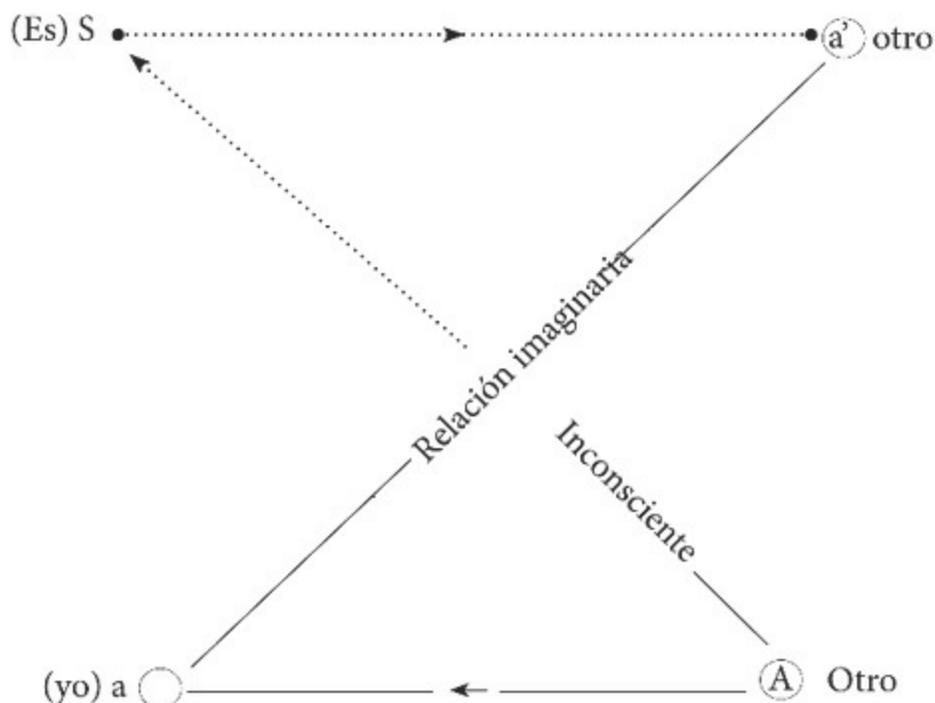
El acento de Lacan descansa, indiscutiblemente, de la primera vertiente hacia la segunda. Pero su fuerte está en haber elaborado la dimensión común a ambas; al rectificar el paralelismo del significante y del significado postulado por Saussure, demuestra la acción de aquel sobre este y que la significación se origina en el sinsentido. Introduce el concepto de “cadena significante” en la que ve con Freud la condición de toda formación del inconsciente y la huella indeleble que transmite el automatismo de repetición. Permite que lo simbólico funcione como un término cuya relación con el sujeto se distingue de la relación imaginaria del yo y del otro, y es así como surge el Otro, con mayúscula (“el gran Otro”). El Otro de Lacan no se dice en un solo sentido: es el Otro del lenguaje, el Otro del discurso universal; también es el Otro de la verdad, el tercero de todo diálogo, referencia de los pactos y de las controversias, Otro de buena fe; es, además, el Otro de la palabra, receptor fundamental, dirección del discurso más allá del frente a frente. En los términos de la teoría de la comunicación, es el lugar del “código”, que también es aquel en el

que se elabora el mensaje, lo que conduce a Lacan a adoptar la fórmula: “El emisor recibe su mensaje del receptor bajo una forma invertida”. Es, con eso, el Otro cuyo inconsciente es el discurso, el Otro que “en el seno más asentido de mi propia identidad [...] me agita”. Es, por último, el Otro del deseo como inconsciente, opaco para el sujeto, que es su siervo.

Este Otro no es tanto un concepto como una letra, A (*Autre*), que se caracteriza por atraer y suscitar significaciones múltiples. Esta interviene en la teoría en varios niveles, pero que se distinguen unos de otros por la dimensión de exterioridad y la función determinante en la que se encuentran con respecto al sujeto. Es, fundamentalmente, la “Otra escena”, *anderes Schauspiel*, según la expresión, retomada de Fechner, con la cual Freud nombra el lugar donde funciona el inconsciente. Esta construcción supone que el inconsciente no se resiste, sino repite; las resistencias se sitúan a nivel de la relación imaginaria, del yo y del otro con minúscula. Y se manifiesta esencialmente por su inercia, enturbia la relación con el Otro, única determinante para el sujeto. La operación analítica juega en lo simbólico; el psicoanalista está formado para anularse como yo, con el fin de actuar (de interpretar) a partir del lugar del Otro.

De este modo, llegamos al siguiente esquema:

Figura 1



Para aproximarme a una explicación del registro simbólico, abordaré algunos ítems que destacarán, someramente, lo complejo de este recorrido:

- Señalo imprescindible el amplio estudio de esta dimensión que realizó Jacques-Alain Miller en el “Índice razonado” de los *Escritos 2*, necesario para construir la lógica de lo simbólico en la enseñanza de Lacan.
- Otra de las cuestiones que hacen referencia a lo simbólico: cuando Lacan introduce esta dimensión, recuerda que toda la experiencia sucede en el campo de la palabra y del lenguaje, y que es allí de donde extrae su eficacia.

Cito a propósito de esto dos referencias, una de “Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis”:

El arte del analista debe consistir en suspender las certidumbres del sujeto hasta que se disipen los últimos espejismos. Y es en el discurso donde debe acompañar su resolución (Lacan, 1966: 241).

La otra referencia es de *El seminario. Libro 2: El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*, concretamente, las clases del 8 de diciembre de 1954 y del 23 de marzo de 1955.

Esta última es sobre la narración del escritor Edgar Allan Poe, “La carta robada”,

relato que, según Lacan, resulta indispensable para cualquier analista. Son clases que nos permiten rastrear el concepto de cadena significante. En ellas Lacan comienza refiriéndose a su interés por la teoría de las máquinas, interés, por otra parte, de Francia en esa época. Dice:

La palabra es ante todo ese objeto de intercambio por el cual nos reconocemos: si dan la contraseña no les romperán la cara, etc. La circulación de la palabra comienza así, y se infla hasta el punto de constituir el mundo del símbolo que permite cálculos algebraicos. La máquina es como la estructura suelta, sin la actividad del sujeto. El mundo de la máquina es el mundo simbólico (Lacan, 1983: 77).

Estas dos clases abordan dos conceptos posibles para tener en cuenta:

- el concepto de intersubjetividad;
- el concepto de cadena significante.

No voy a desarrollar aquí el *esquema Lambda*, pero sí agregar algunas cuestiones para su mejor comprensión. Para eso, creo necesario establecer la distinción acuñada por Saussure entre lenguaje y habla. Para Saussure, el lenguaje es, a la vez, una facultad y una función del que la lengua no es más que una parte determinada. Ocupa el primer puesto entre los hechos del lenguaje, y Saussure propone, para dar cuenta de esto, un esquema en el que se ve a dos individuos de perfil unidos por unos puntos que representan los flujos verbales entre ellos. Así, pues, también hay intersubjetividad y comunicación. Lo que le falta a la lengua para producir el lenguaje es, según Saussure, *el habla*, es decir, una emisión física articulada, un acto individual. Para Lacan, la distinción entre lenguaje y habla es la distinción entre lo universal y lo particular, una de las cuestiones más delicadas a las que se enfrentó Freud. Hay ¿un? lenguaje, que Lacan presenta como muro del lenguaje, que permite nombrar a los objetos como tales, incluidos nuestros semejantes. El orden simbólico es el del lenguaje, y el inconsciente está estructurado como un lenguaje, lo que determina la orientación del análisis y pone de relieve la primacía de lo simbólico. Si lo imaginario está subordinado a él, es por el hecho de la primacía del significante.

El hombre es, antes que nada, un ser de lenguaje. La ley primordial de la prohibición del incesto, la que devela el complejo de Edipo, es idéntica a un orden del lenguaje. El Edipo y, por consiguiente, la función del padre, sostiene y es sostenido por ese orden simbólico. Lacan parte del esquema de Saussure como

medio posible para articular lo que Freud había sugerido a propósito de la teoría de las representaciones sin conocer los progresos de la lingüística estructural moderna. Saussure propone el siguiente esquema para el signo:



Saussure considera este signo lingüístico una unidad en la que se asocia un significado –un concepto– a un significante –una imagen acústica–. El signo lingüístico une, no una cosa y un nombre, sino un concepto y una imagen acústica. Lacan deshace esta unidad y descompleta su unificación en el signo suprimiendo la elipse, invierte la posición respectiva de significante y significado y reescribe la fórmula saussuriana:

S/s

La barra separadora afecta al sujeto, y prueba de esto es que, cuando habla, no sabe lo que dice. Signo y significante no están ya en el mismo registro. Lacan definirá al signo como lo que representa algo para alguien, a diferencia del significante, al que ulteriormente definirá como lo que representa el sujeto para otro significante.

Saussure indica que en la lengua solo hay diferencias, es decir, que un significante solo sirve mientras no es sustituido por otro. Esto significa que no se puede plantear un significante S1 por sí mismo, solo puede plantearse por su diferencia con otro S2 e, incluso, de modo más radical, por su diferencia con los otros. Este significante representará al sujeto. Para él, la articulación de un significante con otro significante en la cadena significativa es la presencia misma del deseo. Un artículo que será de mucha utilidad al respecto es “La instancia de la letra en el inconsciente o la razón

desde Freud”:

De donde puede decirse que es en la cadena del significante donde el sentido insiste, pero que ninguno de los elementos de la cadena consiste en la significación de la que es capaz en el momento mismo (Lacan, 1966: 482 ).

Es decir, el enfoque de lo simbólico es la manera original lacaniana de evocar la función del lenguaje en el psicoanálisis. La *talking cure* freudiana fue entendida como una estética de la expresión del analizante en relación con la descarga, con el alivio de comunicar sus aspectos traumáticos. Nada más alejado, entonces, en Lacan, quien ubica este ejercicio de la lengua en el dispositivo analítico, extrayendo, como consecuencia, el logro imperfecto del lenguaje.

Finalmente, algunas consideraciones complementarias acerca de lo simbólico.

La teoría de Lacan sobre lo simbólico del primer momento de su enseñanza difiere entre su planteo de 1953 (“Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis”) y el de 1957 (“La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud”).

En el primer trabajo, Lacan presenta su definición clásica del inconsciente estructurado como un lenguaje, situando el concepto de la palabra. Distingue la palabra plena (portadora del deseo) de la palabra vacía (vaciada de sentido). El análisis apunta a la producción de esta palabra plena, con el consecuente develamiento de la verdad del sujeto.

El deseo en cuestión es un deseo de reconocimiento propio de la dialéctica del amo y el esclavo. Es un deseo que puede ser dicho. La clave de lectura es el concepto de intersubjetividad que prevalece, incluso, en el dispositivo analítico. La palabra permite la comunicación entre un sujeto y otro hasta que advenga una palabra que incluya al deseo.

En “La instancia de la letra...”, Lacan abandona el concepto de palabra y el de intersubjetividad. En su lugar, introduce la cadena significante. Esta modificación es solidaria de la reformulación del concepto de deseo. El deseo no es ya de reconocimiento, sino que el deseo es su metonimia. Se ubica así entre los significantes, por lo que no puede existir ya una palabra portadora del deseo, sino que se sitúa en la hiancia entre los significantes. En este mismo lugar se sitúa el sujeto del inconsciente en la medida en que se hace representar por su significante ante otro significante.

En *El seminario. Libro 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, ubica allí también al *objeto a*. Quedan así en comunidad topológica el sujeto, el objeto *a* y el deseo. No hay ya dos sujetos, sino un sujeto dividido que se desliza en la cadena significante. En cuanto al ejemplo de las dos puertas (damas-caballeros), vemos que a esta altura se necesitan dos significantes para establecer una oposición en la diferencia sexual. Cuando el falo pasa a ser el significante del deseo, funciona como tal para los dos sexos, como un único significante que se metaboliza en forma diferente de acuerdo con el tratamiento correspondiente de la falta.

Esta primera teoría de lo simbólico se basa en la comunicación. En la última teoría de Lacan sobre lo simbólico, desarrollada en los años setenta, no hay ya comunicación, sino goce. No se trata ya de un querer decir, sino de un querer gozar. Al hablar, el sujeto no se comunica, sino que goza.

#### *El seminario. Libro 4: La relación de objeto*

Lacan señala y distingue “recuerdo-pantalla” a propósito de los “recuerdos encubridores”, principalmente en relación con el caso del “Pequeño Hans”. Pocos saben que Herbert Graf (el verdadero nombre de “Juanito”) ha sido músico y compositor. Muchos directores de cine lo han convocado para la realización de las bandas originales de sus películas, entre ellos, Luchino Visconti. Incluyo dos fragmentos de la entrevista que le hiciera Francis Rizzo en la revista *Opera News* (1972) y que luego se ha dado a conocer como “Memorias de un hombre invisible”. El conocimiento de la dirección y de la escena ubica a Herbert Graf como uno de los mejores realizadores en el terreno operístico. Asimismo, decido incluirlo porque es un ejemplo del destino de los síntomas: de aquel pequeño incapacitado para salir a la calle cuyo miedo era la mordedura de un caballo a este hombre que sabe-hacer dirigiendo una orquesta sinfónica ante miles de personas, en amplísimos espacios, como resulta una de sus últimas intervenciones en la Arena de Verona.

#### **Herbert Graf recuerda medio siglo de vida en el teatro(1)**

##### *I*

F. RIZZO: A lo largo de una carrera que abarca cincuenta años, usted ha escrito tres libros y muchos artículos sobre producción de ópera. Estos contienen referencias de paso a su propia experiencia como director, pero a la vez parece reacio a volcar sus recuerdos profesionales al papel.

H. GRAF: Siempre pensé que el director de escena es el “hombre invisible” de la ópera, o debería serlo.

La naturaleza misma de esta labor es permanecer entre bambalinas y dejar que la luz se proyecte sobre la obra en sí.

F. RIZZO: Esa luz se proyecta con menos frecuencia, reconozcamos, en el genio creativo del compositor que en los artistas estrellas, directores de orquesta así como cantantes.

H. GRAF: Y más y más en estos días también en los directores estrellas. Pero cuando yo empecé mi carrera, el director no era una estrella. De hecho, casi no existía. El director de orquesta manejaba el espectáculo y, a pesar de que había hombres muy capaces en la supervisión del aspecto visual de la puesta, eran más parecidos a maestros de actuación y directores de escena que a los zares de producción de hoy en día. Por azar, mi vida profesional corre paralela a la aparición del director de escena como el principal promotor de la producción. De modo que podría ser que al contar mi propia historia pueda a la vez trazar el curso cambiante de la práctica operística moderna.

F. RIZZO: Por cierto, pretexto suficiente para nuestra conversación. Empecemos con la aproximación histórica y veamos adónde nos lleva. En 1903, el año en que usted nació, Viena era a la vez baluarte del archiconservadurismo y terreno fértil de ideas que pronto habrían de revolucionar las artes y las ciencias. Y, en el centro del círculo progresista, se encontraba su padre, Max Graf.

H. GRAF: Fue, por supuesto, un hombre extraordinario, el más extraordinario que he conocido. Se lo recuerda principalmente como musicólogo y crítico, pero sus intereses y logros abarcaron muchos campos diferentes. Fue discípulo de Romain Rolland, cuyos trabajos tradujo al alemán, y sus mentores y maestros incluyeron a Hans Richter, Eduard Hanslick y Anton Bruckner.

F. RIZZO: ¿Consideró él en algún momento convertirse en compositor?

H. GRAF: No por mucho tiempo. Una vez llevó una de sus obras a Brahms para su crítica. Era una partitura ambiciosa, para muchas voces. Brahms colocó una enorme mano sobre el manuscrito, bloqueando todo excepto los pentagramas superiores e inferiores. “Solo estoy interesado en cómo trata las partes de soprano y bajo –le dijo–. Y lo ha hecho mal”. Mi padre luego obtuvo su doctorado en leyes, pero fue un formidable erudito en literatura y estética, y enseñó ambas cosas, primero en la Academia de Viena y luego en este país. También fue un sagaz analista político, y durante años escribió artículos de fondo sobre el tema para la *Neue Freie Presse*. Se sentía igualmente cómodo en la filosofía y en la ciencia y estaba perfectamente capacitado para hablar de matemáticas con Einstein, lo cual hizo cuando se encontraron en los Estados Unidos. Fue un hombre universal, pero al mismo tiempo un auténtico vienés en todo sentido: sabía cómo disfrutar de un vaso (o más) de vino y de la compañía de mujeres bonitas. Una de mis memorias infantiles más vívidas es la de verlo en el estribo atestado de gente del tranvía, yendo al partido de fútbol del domingo al Hohe Warte, con una mano en la barandilla y con la otra empuñando su libro máspreciado, una copia muy usada, llena de anotaciones, de la *Crítica de la razón pura* de Kant.

F. RIZZO: Fue también miembro del círculo íntimo de Freud y un temprano defensor de sus teorías.

H. GRAF: Fue de hecho el primero en aplicar el método psicoanalítico al estudio del proceso creativo en su artículo “Wagner im Fliegenden Holländer”. Y fue también uno de los primeros terapeutas freudianos. Cuando yo era todavía muy pequeño, desarrollé un miedo neurótico hacia los caballos. Freud me hizo un examen preliminar y luego dirigió el tratamiento con mi padre como intermediario, utilizando una especie de juego de preguntas y respuestas que luego se convirtió en una práctica estándar de la psiquiatría infantil. Freud documentó mi cura en su artículo de 1909 “Análisis de la fobia de un niño de cinco años”, y como primera aplicación de la técnica psicoanalítica a la neurosis infantil, el caso del “Pequeño Hans” –como se lo conoce popularmente– es aún un estudio clásico en este campo. No recordé nada de esto hasta años más tarde, cuando me encontré de casualidad con un artículo en el estudio de mi padre y reconocí algunos de los nombres y lugares que Freud había conservado sin modificación. En un estado altamente emotivo, visité al gran doctor en su consultorio de Berggasse y me presenté como el “Pequeño Hans”. Detrás del escritorio Freud se asemejaba a los bustos de los filósofos griegos con barba que había visto en la escuela. Se levantó y me abrazó afectuosamente diciendo que no podía desear mayor vindicación de sus teorías que el ver al alegre y saludable joven de diecinueve años en que me había convertido.

F. RIZZO: Debe tener recuerdos de otros hombres famosos, amigos de sus padres.

H. GRAF: Gustav Mahler, mi padrino, fue un huésped frecuente de nuestra casa de Hietzing. Recuerdo a Oskar Kokoschka y también al arquitecto Adolf Loos. Luego estaban Richard Strauss y Arnold Schoenberg, cuya importancia mi padre fue uno de los primeros en reconocer. Uno de mis compañeros de escuela fue Raimund von Hofmannsthal. Otra figura familiar aunque remota fue un vecino a quien veía casi a diario camino a la escuela, un hombre alto y aristocráticamente bien parecido a quien

llamábamos “Oscar Wilde”. Solo después supimos que su verdadero nombre era Alban Berg.

F. RIZZO: ¿Qué recuerda de la vida musical?

H. GRAF: Conciertos sinfónicos dirigidos por hombres tales como Nikisch, Weingartner, Mengelberg y los dos Brucknerianos, Franz Schalk y Ferdinand Loewe. Escuché el debut vienés del joven Furtwängler. Había también una buena cantidad de música de cámara: el Rosé Quartet, Fritz Kreisler y Adolf Busch, Rudolf Serkin al comienzo de su carrera, los recitales de *lieders* enteramente de Strauss de Franz Steiner acompañado por el compositor. Pero mi amor principal era la ópera. Como crítico del *Die Zeit*, mi padre tuvo siempre una única entrada para todas las funciones de la Ópera Real. A veces, para el último intermedio, había ya escuchado lo suficiente como para hacer su reseña, de modo que yo heredaba su asiento por el resto de la noche. Pero mi hábitat natural era de pie con todos los otros estudiantes y amantes de la música de pocos medios. Obtener un lugar en la galería más alta, conocida por los asiduos de pie como “la cuarta”, significaba hacer cola fuera del teatro por medio día o más.

F. RIZZO: ¿Quiénes fueron los artistas que más lo impresionaron?

H. GRAF: Ante todo, Strauss. La ciudad de Viena le había otorgado el uso de por vida de una espléndida villa con vista a los jardines del Belvedere, pero con la estricta estipulación de que dirigiera un buen número de funciones por temporada. Strauss no era en lo más mínimo adverso a las cosas que confortan el cuerpo y, para asegurarse esa casa, aparecía en el podio con puntual regularidad, para suerte de todos nosotros. Además de sus propias óperas –*Ariadne* constituía un punto culminante–, lo escuché dirigir *Tristán*, *Lohengrin*, *Fledermaus* (en una función de gala las vísperas de Año Nuevo) y sobre todo Mozart, en quien era supremo. Luego había tantos cantantes inolvidables y muchos de ellos traídos a Viena por Mahler. Incluso hoy puedo recordar detalles de la interpretación de Slezak como Otelo y Lohengrin, Erik Schmedes como *el joven Siegfried tiernamente cantando su añoranza por su madre*, la forma inimitable de Mayr del lamento del Rey Marke, Bahr-Mildenburg y Gutheil-Schoder en la confrontación Electra-Clitemnestra. Gradualmente, a los cantantes de la vieja guardia se les unieron los jóvenes artistas en ascenso que se convirtieron en estrellas por propio derecho: Jeritza, Lehmann y Piccaver, para nombrar tan solo a unos pocos. Cuando la Ópera de Dresden intentó tomar prestado a “nuestro” Ochs, Richard Mayr, como sustituto de su bajo indispuerto, el teatro (y la mayor parte de Viena) se sintió sacudido por la gran pregunta de si debería otorgársele el permiso a Mayr. *¡Tempi passati!*

F. RIZZO: ¿Cómo eran las producciones?

H. GRAF: Bueno, a pesar de las famosas reformas Mahler-Roller y de los mejores esfuerzos de sus sucesores, quedaba todavía una considerable brecha entre el ideal de la ópera como teatro y lo que realmente ocurría en el escenario, un triste hecho que anoté más de una vez en mi diario. No es que pudiera ver mucho desde mi lugar de pie; la mayor parte del tiempo, nos contentábamos con cerrar los ojos e imaginar una producción ideal. O si no, nos sentábamos en las gradas y seguíamos la función en nuestras partituras.

F. RIZZO: ¿Qué puede decir de la Volksoper?

H. GRAF: Era una olla hirviente de actividad. Y como terreno de prueba para las jóvenes promesas en cuanto fue un suplemento inapreciable de la Ópera Real, tanto para los artistas como para el público. El director de la Volksoper le daba a mi padre todas las entradas de cortesía que quisiera, de modo que pude ver la amplia gama del repertorio, desde las más frívolas operetas hasta *Götterdämmerung*. La puesta de todas estas obras le era encomendada a un solo hombre, August Markowsky, cuyo método era, digamos, extremadamente pragmático. Al montar la escena triunfal de *Aida*, hacía un trabajo rápido con el coro: “Ustedes entran por la derecha; ustedes por la izquierda; y los que están en el medio arrastran la estatua del toro sagrado hacia el proscenio”.

F. RIZZO: Sus técnicas de escenificación han sido conservadas con amor hasta hoy.

H. GRAF: Sí, la ópera instantánea no es nada nuevo, y las razones para ello son las que siempre fueron: la falta de tiempo y de dinero. Pero hasta las producciones más improvisadas eran suficiente incentivo para encender mi imaginación, y pronto intenté duplicar las maravillas que había visto en la ópera, primero con *un teatro de juguete que construí en casa con la ayuda de mi hermana*, y luego, en producciones en la escuela.

F. RIZZO: ¿Fue entonces cuando decidió convertirse en director?

H. GRAF: No, la idea se me ocurrió un poco más tarde. Cuando se declaró la Primera Guerra Mundial, las condiciones de vida en Viena eran bastante malas y empezaron a empeorar. Como escape a esto, mis padres me enviaron a Berlín a pasar el verano con mi tía, quien tenía una linda casa en los suburbios de la ciudad. Durante ese período, Max Reinhardt era director de nada menos que de tres

teatros de Berlín, los cuales llenaba con una producción brillante tras otra. Mi padre era un viejo amigo de Arthur Kahane, el *Dramaturg* de Reinhardt, y me dio una tarjeta de presentación en la que, debajo del impreso “Max Graf”, había escrito: “Apreciaré le dé a mi hijo Herbert un pase para una de sus funciones”. Pero luego de saborear por primera vez la magia de Reinhardt, quise ver mucho más que una sola función, de modo que, armado con un montón de tarjetas, *repetí mi pedido con mi mejor imitación de la letra de mi padre*. Como Kahane nunca dijo que no, llegué a ver casi tres meses de producciones de Reinhardt.

Los actores eran sobresalientes, pero lo que más me impresionó fue el manejo realísticamente detallado de las escenas de multitud en obras épicas tales como *Julio César* y *Danton* de Rolland. Cuando llegó el momento de regresar a Viena, visité a Kahane para agradecerle por su gentileza. “Por favor, dele mis saludos a su padre –dijo el anciano, y luego con una sonrisa maliciosa–: Dicho sea de paso, no tenía necesidad de copiar su tarjeta; le habría dado las entradas de todos modos”. A pesar de lo avergonzado que estaba por mi subterfugio, ese verano de Reinhardt fue *el momento decisivo de mi vida*. Sentí que era mi misión hacer por la ópera lo que Reinhardt había hecho por el teatro. Tenía entonces dieciséis años y estaba preparándome para graduarme en la escuela, lo cual casi no logro; tan embebido estaba en mi sueño de convertirme en director de escena que no podía concentrarme en los estudios. En cuanto volví a Viena, pedí permiso para montar en el gimnasio de la escuela la escena del Foro de *Julio César*, pero como le presté mucho menos atención a los matices de los grandes discursos que a los abucheos y silbidos de la tumba romana, el director pronto puso fin a toda la empresa: el ruido estaba empezando a interferir con las clases. De un modo u otro, pasé mi *Matura* y me gradué, pero no sin comentarios sarcásticos por parte de los profesores y compañeros de clase. En el libro anual de 1921, bajo el título “Estupideces del Año”, puede leerse: “Herbert Graf quiere llegar a ser director de escena de ópera”.

F. RIZZO: ¿Por qué su ambición parecía una estupidez?

H. GRAF: Bueno, como dije, la profesión de director de escena de ópera, tal como la conocemos, simplemente *no existía* en ese entonces. Es más, no había escuela ni indicaciones para su estudio. Tuve que inventarla.

F. RIZZO: ¿Lo alentó su padre?

H. GRAF: Como era típico de él, ni me empujó ni me lo impidió. Aunque sus finanzas no eran del todo seguras, me proporcionó los medios para prepararme para mi carrera elegida. Esto no fue de ningún modo fácil, ya que significaba matricularse en tres escuelas diferentes a la vez. Mi primera meta fue obtener mi doctorado, que preparé en la Universidad de Viena bajo la dirección de Guido Adler, director del Departamento de Música. Era un gran erudito y un maestro de rara sensibilidad, convencido en dejar que sus alumnos se desarrollasen de acuerdo con sus propias capacidades y aspiraciones. Puesto que yo quería dirigir ópera, sugirió que hiciese mi tesis sobre Wagner, y, sorprendentemente, me encontré con que, entre los cientos y cientos de libros y artículos dedicados al compositor, no había ninguno que tratara su técnica de aproximación a los problemas de escenificación.

F. RIZZO: ¿Quiénes fueron sus otros maestros en la Universidad?

H. GRAF: Robert Lach fue uno. Otro, a cuya clase sobre notación bizantina acudí con escrupulosa regularidad, fue Egon Wellesz. Solo había otro estudiante inscripto en el curso, de modo que el profesor Wellesz nos pidió que lo telefoneáramos con anticipación si no podíamos ir a clase. Como ninguno de los dos se atrevía a hacerse responsable de la cancelación de una clase, los dos nos presentábamos en cada sesión.

F. RIZZO: ¿Qué otras materias estudió?

H. GRAF: El curso de Alfred Roller sobre diseño escénico en la Escuela de Artes y Oficios. Contratado por la Ópera estatal durante el régimen de Mahler, Roller se desdobra como principal artista escénico en el teatro y como director de la escuela. Era un maestro preciso y exigente, y nunca dejó de explicar las razones prácticas que reforzaban sus propios diseños. Insistía en que sus alumnos fuesen capaces de dominar las bases de su oficio antes de lanzarse a temerarios vuelos de experimentación. Recuerdo el primer diseño que sometí a su crítica: el montaje para el primer acto de *Der Fliegende Holländer*. Consistía en una sólida y empinada escalera coronada con la enorme vela roja del buque fantasma. Roller le echó una sola mirada y luego me pidió con severidad que cuidadosamente midiese la altura de la escalera que yo tan noblemente había concebido.

Con toda seguridad, en mi desafortunado descuido de las líneas de visión, no me había dado cuenta de que los cantantes permanecerían invisibles hasta no haber recorrido dos tercios de la escalera. Mi tercera escuela fue la Academia de Música, donde, además de las clases dictadas por mi padre, estudié

armonía con Joseph Marx. Llegué a escribir algunas piezas del tipo de *Kleine Phantasie für Grosses Orchester*, pero me temo que no estaba mejor dotado para la composición que mi padre. También estudié canto con Joseph Geiringer. Pobre Geiringer: usaba el pedal en abundancia y realizaba ornamentaciones elaboradas en los acordes con el fin de acallarme mientras me abría camino a través de un *vocalise*. Rainer Simons, el director de la Volksoper, formaba parte también del profesorado de la Academia, enseñando actuación a los cantantes. Empezábamos en el coro y de ahí tratábamos de alcanzar las partes para solistas, progresión que casi no logro. Recuerdo especialmente una producción de la Academia de *Der Freischütz*. En la primera escena actuaba el papel del cazador que avanza para arrestar a Max. Me tomé la parte con tanto entusiasmo que, al poner la mano sobre el hombro del tenor, la parte superior de mi rifle tropezó con su nariz de masilla dejándola torcida por el resto de la escena. *En la Cañada del Lobo, yo regresaba como uno de los espectros*. En la última campanada de las doce, debíamos desaparecer todos mágicamente. Por desgracia, *la calavera* que usaba como parte de mi vestuario *me impidió escuchar la campanada de medianoche*, de modo que el público, en lugar de ver una cañada desierta, disfrutó de la visión iluminada por la luna de *un solitario fantasma* pasando rápidamente con desesperación entre los árboles, buscando una salida entre los bastidores. Cuando finalmente lo logré, allí estaba Simons, quien me saludó con una andanada de juramentos e insultos dignos del mismo Samiel.

A pesar de los comienzos poco propicios, gradualmente empecé a hacer pequeños roles de solista, y fue entonces cuando tuve la buena fortuna de estudiar técnica escénica con Josef Turnau, el hombre que más que ningún otro me dio las bases prácticas del oficio de director. Me tomó como su asistente para la producción de la Academia de *Figaro*, en la que también canté la parte de Antonio. Trabajamos con la ópera durante un año escolar completo, alternando cuatro elencos diferentes. Como puede imaginarse, ¡pronto llegué a conocer a *Figaro* de atrás para adelante!

F. RIZZO: ¿Pudo completar su doctorado?

H. GRAF: Para 1925 ya había escrito mi disertación, *Richard Wagner als Regisseur*, y como Adler creyó que él solo no tenía competencia para juzgarla, invitó a Roller y a Joseph Gregor, director del archivo teatral de la Biblioteca Nacional, para leerla en conjunto. Con su aprobación obtuve mi doctorado. Pero la recompensa más emocionante que recibí por mis esfuerzos fue una invitación de Siegfried Wagner –a quien le había dedicado la tesis– para asistir al festival de Bayreuth como su invitado. Las primeras producciones de posguerra se venían realizando en Bayreuth bajo su dirección, y tuve la oportunidad de ver *El anillo*(2) completo desde el palco de la familia Wagner. Me recibí también en la Villa Wahnfried, que estaba, por supuesto, todavía decorada con el más bien dudoso gusto del que hacía gala el mismo compositor.

Fue una experiencia enormemente emotiva para mí, ferviente wagneriano que era, y recuerdo a Siegfried enseñándome el manuscrito de *Die Meistersinger*, que yacía abierto en el piano. Siegfried tenía un parecido notable con su padre y, cuando conversaba (“Papá solía decir...”, “Papá hizo esto y lo otro”), usaba el mismo áspero dialecto sajón que dicen que Wagner hablaba. Como es una especie de alemán más bien remoto del *hochdeutsch*, escucharlo, por más impresionante que fuera su apariencia, me ayudaba a volver a las realidades de la vida.

F. RIZZO: Habiendo aprobado su tesis y completado su plan triple de estudios, ¿cómo hizo para obtener un trabajo?

H. GRAF: Encontrar trabajo, como cantante por lo menos, no fue problema. Había bastante más de cien teatros a lo largo de los países de habla alemana –Austria, Bohemia, Alemania y Suiza–, y los productores venían con regularidad a Viena en busca de talento joven. A comienzos de 1925, el director de la Ópera Municipal de Münster me vio en el papel de Spalanzani en la producción de la Academia de *Los cuentos de Hoffmann* y habló con Turnau para contratarme como cantante. Turnau lo convenció de que me tomara, en lugar de ello, como director, y se convino en que me darían una producción a prueba antes de hacer el contrato habitual.

La ópera en cuestión resultó ser *Der Vampyr* de Marschner, un trabajo tan dejado de lado entonces como ahora. Acepté en el acto, y solo luego de haber empezado a estudiar la partitura desconocida para mí, me di cuenta, con creciente pánico, de que el desafío era demasiado grande. Pocas semanas antes de mi partida (y lo que parecía mi perdición), un telegrama de Münster informaba a Turnau que la producción de *Vampyr* había sido cancelada. ¿Podría yo, querría yo, llevar a cabo la puesta de otra ópera? ¡*Figaro*, ni más ni menos! Turnau, siempre astuto como un zorro, dio una respuesta gruñona acerca del “poco tiempo de aviso”, pero finalmente dijo que sí, que yo estaría de acuerdo, en cambio, en abordar *Figaro*. ¡Puede imaginarse la impresión que causé montando la producción entera sin

siquiera echar una mirada a la partitura! Con el incontestable éxito de mi debut detrás, obtuve un contrato de tiempo completo y, a la edad de veintidós años, me vi lanzado a una carrera profesional.

#### IV

F. RIZZO: Los talentos jóvenes de hoy en la ópera, no solo cantantes, sino también directores de orquesta y directores de escena, tienen constantes y crecientes oportunidades para pulir sus habilidades en todos los aspectos de la producción operística. ¿No es eso un signo saludable para el futuro de la ópera?

H. GRAF: En su mayor parte, sí. Pero puede haber cierto peligro en la producción masiva de artistas “bien pulidos”. La ópera hoy en día es superior visualmente a lo que solía ser. Cada vez más es factible ver a cantantes jóvenes y bien parecidos que realmente *actúan*, dentro del marco de una producción bien concebida y hecha con cuidado. Pero cuanto más extendemos las superficies y dependemos de la técnica para hacer resaltar algo, más arriesgamos perder el poder real expresivo que la ópera puede ofrecer.

Pienso que tal vez hemos malentendido algo básico de los cantantes de los viejos tiempos, cuyas “fallas teatrales” recordamos con sonrisa benigna. Malos actores pueden haber sido, pero lo compensaban con el poder afectivo de su canto. Y no me refiero a la diáfana belleza de la voz. Cuando escuchamos a Caruso cantar “*Se quel guerrier io fossi!*”, deberíamos quedar impresionados tanto por su clara, significativa forma de decir las palabras como por la opulencia del tono. O, por ejemplo, *mi recuerdo de infancia de Schmedes* en el segundo acto de *Siegfried*. ¿Por qué, después de todos estos años, su tratamiento de una sola frase – “*Ach, möcht ich Sohn meine Mutter sehen!*”<sup>(3)</sup> cantada con una voz que hacía tiempo había pasado su mejor momento – *permanece tan vívidamente en mi recuerdo?* Es porque, como Caruso, él sabía cómo actuar a través de un medio que estaba en el centro de su actividad artística: la voz que canta.

Ensayando con Vinay el último acto de *Otello*, Toscanini llegaba al punto en que el tenor contempla a la asesinada Desdémona y repentinamente se detenía con un grito: “¡Vinay, no cante!”. Entonces, con una voz trémula y cascada, cantaba la frase él mismo: “*E tu, come sei pallida...*”. La importancia de estas palabras era tan impactante, transmitidas con tanto sentimiento que Vinay tenía enormes dificultades para igualar el ejemplo del maestro. Los más grandes artistas de la ópera han tenido esto en común – Lehmann, Flagstad, Melchior, Callas –: la habilidad para cantar con sentido, aunque no fuesen del todo convincentes como actores en el sentido convencional. Por eso, al preparar hoy en día a cantantes de ópera, la técnica superficial no debe desalentar o reemplazar la expresividad, que es la única *raison d'être* de la ópera. En la época en que el director de orquesta dominaba la producción, había menos peligro de subestimar este factor; el punto de partida entonces podía ser resumido en esta frase: “Al principio estaba la Palabra”. En estos días, la realización de los contenidos dramáticos de la ópera está en manos del director y del diseñador. De modo que el cantante, con todo alrededor de él “viéndose bien”, es llamado cada vez menos a encontrar sus propios recursos en beneficio de la expresión.

Otro aspecto de la confianza en sí mismos que tenían los cantantes de esa época era el cuidado con que usaban sus dones. No trataban de cantar demasiado o demasiado seguido, y los días previos a una representación eran vividos en tranquila preparación para el gran acontecimiento. Estoy de acuerdo con aquellos que dicen que los cantantes de hoy tratan de obtener demasiado millaje, literal y figurativamente hablando, de sus talentos. Simplemente, no se puede volar de un compromiso a otro la mayor parte del año sin alguna pérdida en la profundidad de lo que se hace. Por eso, debemos evitar el quitarles a los jóvenes cantantes su expresividad personal, reduciéndolos a partes intercambiables y eficientes de una máquina bien aceiteada.

*El seminario. Libro 6: El deseo y su interpretación*

*Clase del 10 de diciembre de 1958*

*La regla del juego, de Jean Renoir*<sup>(4)</sup>

Alguien que no voy a nombrar para no hacer embrollo, un contemporáneo ya muerto, ha escrito por ahí: “Si llegáramos a comprender lo que el avaro llegaría a saber, lo que el avaro ha perdido cuando se le roba su cofre, se aprendería mucho”. Esto es exactamente lo que debemos aprender por nosotros mismos y a enseñar a los otros.

El análisis es el primer lugar, la primera dimensión en la cual puede responderse a esa palabra, y porque el avaro es ridículo, es decir, mucho más próximo al inconsciente para que ustedes puedan soportarlo, va a hacer falta que encuentre otro ejemplo más noble para hacerlos asir lo que quiero decir. Podría comenzar a articularles en los mismos términos que en su momento en lo concerniente a la existencia y en dos minutos me tomarían por un existencialista, y no es lo que deseo.

Voy a tomar ejemplo en la película *La regla del juego* [*La règle du jeu*] de Jean Renoir. En un momento el personaje protagonizado por Marcel Dalio, que es el viejo personaje como se ve en la vida en una cierta zona social, y no hay que creer que esté limitado a esa zona social, es un coleccionista de objetos, específicamente de cajas de música.

Imagínense, si todavía se acuerdan del filme, del momento en que Dalio revela frente a una numerosa concurrencia su último descubrimiento, una cajita musical particularmente bella. En ese momento el personaje está literalmente en aquella posición que podemos y debemos llamar exactamente el pudor; se sonroja, se borra, desaparece, está muy molesto. Lo que ha mostrado lo ha mostrado, pero como los que están allí podrían comprender que estamos a ese nivel, en ese punto de oscilación que asimos, que se manifiesta al extremo esa pasión por el objeto del coleccionista.

En 1939 Jean Renoir comienza el rodaje de *La regla del juego*. La tensión política en Europa se encuentra en su máximo punto. El general Franco ha ocupado Barcelona: la República Española está vencida. En marzo de ese mismo año, Adolf Hitler invade Checoslovaquia y las democracias occidentales ceden una vez más. Renoir quiere hacer un filme por fuera de esa actualidad. *La regla del juego* aparece como una comedia frívola, dentro de la tradición teatral francesa. Pero la comedia se vuelve hiriente, y Jean Renoir muestra el origen del mal que corroe Europa. Describe la huida de una casta social frente a sus responsabilidades. Una sociedad encerrada en juegos estériles que favorece el desarrollo del fascismo. El filme es testigo fiel de la tragedia mundial que se avecina y la escena de caza es su eco anunciador. “Quise pintar una sociedad que baila sobre un volcán”, dijo Renoir. Los personajes, muy individualistas, encantadores y, sobre todo, caprichosos. Se verifica que el capricho no tiene ley, y así, vistos de cerca, resultan odiosos, antipáticos. De un lado están los privilegiados, los hastiados de vanos placeres, que en grupo son una banda de asesinos. Siguiendo la regla del juego, actúan sin deseos, por reflejos automáticos. Renoir crea un movimiento que muestra de cerca de cada uno de ellos y luego con más amplitud.

Pasa de la intimidad de los personajes a la realidad de su juego social. Utiliza la profundidad de la perspectiva describiendo la vida en su vertiente más compleja. *La regla del juego* es una obra maestra. Una lección de cine. Al final, todo está en orden: que a Jurieu lo matasen como a un conejo no escandaliza a nadie. Se

escamoteó la muerte como por arte de magia. Es la mentira que ayuda a recobrar las buenas maneras, y la comedia vuelve a ser comedia que transcurre en el tiempo. Se ha demostrado la violencia de esa sociedad. La muerte es un medio, una necesidad y no una casualidad para que se imponga la regla. La gente formal se encuentra, pero a fuerza de respetar la etiqueta y las apariencias, esta clase social se condena a ella misma. Elimina la vida y se encamina hacia su pérdida. Así lo indica Renoir: “Son sombras las que vuelven al castillo”.

La película finaliza en la noche con un fundido en negro. La regla permitió alejar a los intrusos. Los molestos desaparecieron como vinieron. A Jurieu, el aviador, el héroe moderno, se lo recibe con mentiras y se le hace desaparecer con hipocresía. Octave, el amigo fiel, el advenedizo, desaparece como un criado. A Marcel, el cazador furtivo, se lo despide igual que se lo contrató. Estos tres personajes traen y llevan con ellos la vida misma: el deseo, el amor y la ficción. Y en ese mundo están obligatoriamente marginalizados. No hay sitio para ellos. *La regla del juego* es la historia de su breve pasaje escénico, dirigido por el marqués. Para los espectadores, en cambio, es la historia del amor y del deseo. Las mujeres se creen en el centro de la intriga y de la acción. Los hombres giran alrededor de ellas como si ellas fueran la razón del movimiento. La comedia burguesa se interpreta según las reglas del teatro del *boulevard*. Los tres personajes del triángulo clásico evolucionan bajo la mirada cómplice del marido. El marqués, dueño de la mecánica social, reina sobre una sociedad de autómatas. *La regla del juego* comienza como una comedia y desencadena en tragedia.

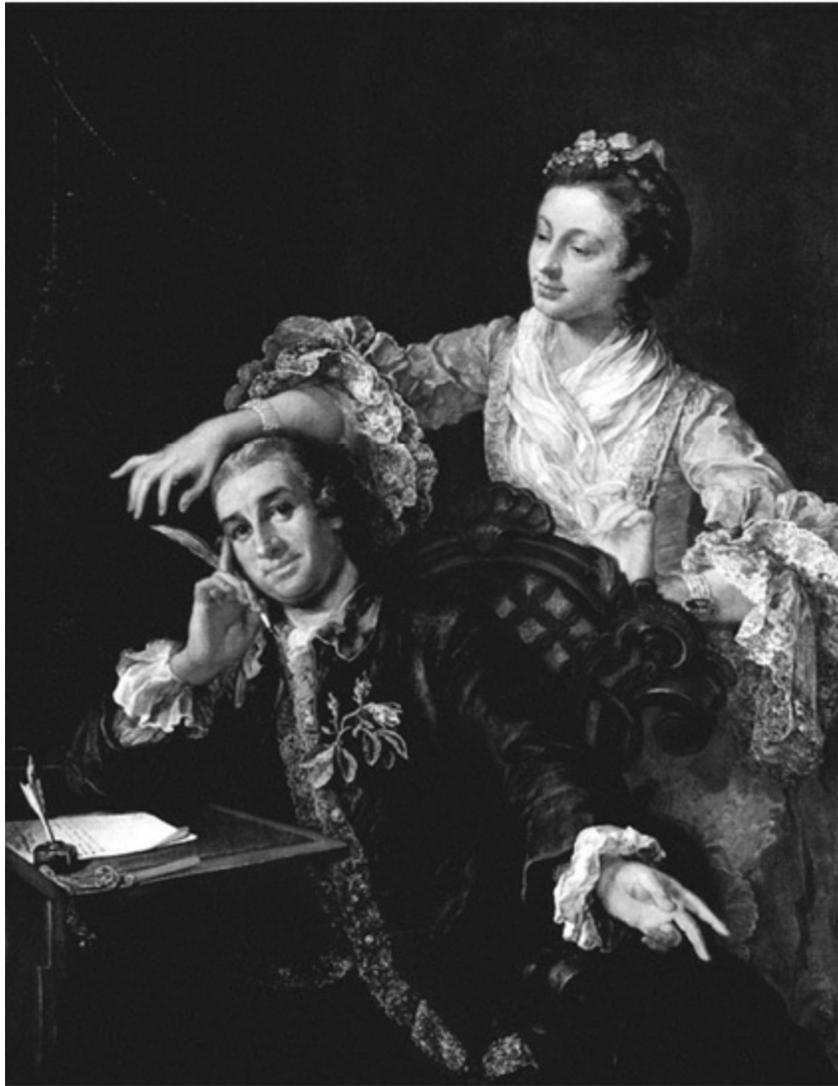
Renoir, en un sutil movimiento de desequilibrio, pasa de una situación a otra. De ahí viene la dinámica de su película. Una construcción rigurosa, sin fallas. En la primera parte, Renoir distribuye las cartas: el pretendiente, la mujer, el marido, la amante. Todo se prepara para el eterno juego del amor. En la segunda parte, Octave se propone como mediador. Cada secuencia es una etapa de la intriga. Un fundido en negro indica el paso de una a otra. En la tercera parte, la acción iniciada en París continúa con el descubrimiento de La Coliniere y otra vez un nuevo intruso. La cuarta parte trata de la llegada de los invitados. En la quinta, todo está en orden. La caza ocupa la sexta parte, y Cristine allí comprende todo. La séptima parte anuncia la separación de las parejas. Y cuando comienza la octava, la estructura de la película se modifica totalmente. Aquí se inicia la acción, que

transcurre en tiempo real, sin ningún fundido, elipsis ni encadenamiento. Cambia el estilo del filme por completo, la mezcla de elementos se modifica profundamente y el juego estalla.

Finalmente, la película proclama una frase que la ha hecho famosa. Se trata del personaje interpretado por el propio Renoir, Octave, que dice: “Todo el mundo tiene sus razones”. Palabras con las que Octave pretende convencer a Robert (Dalio) de que invite a su casa de campo a su amigo aviador (y amante de la esposa de Robert). Este interludio adúltero, así signado en numerosas enciclopedias del séptimo arte, tiene fatídicas consecuencias. Este relato aparentemente ligero inspirado en Alfred de Musset es una especie de aviso de frivolidad reaccionaria de la ociosa clase acomodada en un tiempo en que Francia se encontraba a las puertas de la Gran Guerra Mundial. Esta frase encierra la síntesis de este filme, que refleja una virulenta sátira social y, como muchos críticos señalan, el fiel reflejo del deseo del director de vivir en este mundo.

El personaje del marqués interpretado por Marcel Dalio, como maestro de ceremonias, persigue a unos y a otros, sin perder su espíritu vivaz. Es un coleccionista de objetos y ante sus invitados (su público) exhibe una caja de música particularmente bella, barroca en sí misma, gigante, recargada de luces y autómatas. En ese momento, Dalio muestra su incomodidad. Se trata, dice Lacan, de algo que está fuera de él. Lo que el personaje muestra no es otra cosa que su punto más íntimo, un núcleo que se evidencia en esa pasión del coleccionista por el objeto. ¿Cuál es el objeto que se esconde ahí, capaz de introducir una vacilación subjetiva? Seguramente, ese objeto encierra la Nada que lo interroga sobre su existencia toda. Asimismo, en *El seminario. Libro 6*, Lacan hace referencia a *Hamlet*, de William Shakespeare. En la lección del 11 de marzo de 1959, argumenta acerca de *dos grandes actores que han interpretado al Príncipe de Dinamarca*: se trata de David Garrick (1717-1779) y Edmund Kean (1787-1833). El primero fue un actor y dramaturgo británico considerado como una de las principales figuras del teatro del siglo XVIII. Garrick empezó estudiando derecho y literatura junto a Samuel Johnson antes de decidir probar suerte en Londres, en 1737. Se volcó al teatro y debutó en 1741 en la obra *Ricardo III*, de William Shakespeare. Se convirtió en director del teatro Drury Lane en 1747, cargo que ocupó durante treinta años y que alternó con sus interpretaciones de comedias, tragedias y farsas del repertorio teatral

británico. Fue, además, autor de obras de teatro. Está enterrado en la Abadía de Westminster.



*David Garrick y su esposa, Eva Marie Veigel, pintura de William Hogarth.*

Edmund Kean fue un actor inglés, reconocido en su tiempo como el mejor de su generación. Estuvo a cargo de su tío Moses Kean, un mimo, ventrílocuo y artista, quien lo inició en el estudio de Shakespeare.



*Edmund Kean interpretando a Sir Giles Overreach en la obra de Massinger A New Way to Pay Old Debts (“Nuevo modo de pagar antiguas deudas”), de 1816.*

Ustedes, a fin de cuentas, no tienen la menor idea de qué es *Hamlet*, porque –y creo que puedo decirlo contando con mi propia experiencia– en francés es irrepresentable. Nunca he visto un buen *Hamlet* en francés –ni un actor que represente bien a Hamlet, ni una versión que se pueda entender–.

Este texto es como para quedarse pasmado, como para caerse de espaldas, es inimaginable. No hay un solo verso, una sola réplica, que no tenga en inglés una resonancia, una violencia, que nos deja estupefactos en todo momento. Se diría que fue escrito ayer, que hace tres siglos no era posible escribir así.

En Inglaterra, es decir, allí donde la obra se representa en su lengua, una representación de *Hamlet* constituye siempre un acontecimiento. En cualquier caso –porque después de todo no es posible apreciar la tensión psicológica del público sin estar uno mismo en la butaca–, diría que lo es para los actores. Para un actor inglés, interpretar Hamlet es el punto culminante de su carrera, o bien la representación de despedida que decide dar llegado el momento de retirarse con todos los honores, aunque el papel que interprete sea tan solo el del primer sepulturero.

Hay otra cosa curiosa, y es que, a fin de cuentas, cuando el actor inglés interpreta a Hamlet, lo hace bien. Todos lo hacen bien.

Aún nos resulta más extraño que se hable de Hamlet de fulano o de mengano. Hay tantos Hamlet como grandes actores. Todavía se habla del Hamlet de Garrick, del Hamlet de Kean, etc.

Sin duda no es lo mismo interpretar Hamlet que estar interesado en él como espectador y como crítico, pero en todo caso ambas cosas convergen. La tesis que anticipo para explicar esto es que Hamlet pone en juego el marco mismo de algo cuya noción quiero introducir aquí; el marco donde se sitúa el deseo. Este espacio está excepcionalmente bien articulado en la obra, y por eso cualquiera de nosotros se reconoce en ella y acaba encontrándose a sí mismo. El drama de Hamlet es una especie de dispositivo, como una malla, una red de pajarero donde se articula el deseo del hombre, y precisamente según las coordenadas que Freud nos reveló. A saber, el Edipo y la castración.

Pero esto supone que no se trata simplemente de una edición más del eterno conflicto del héroe contra el padre, contra el tirano, contra el buen o el mal padre. Lo importante en este caso son las características atípicas del conflicto. La estructura fundamental de la eterna Saga que podemos hallar desde el origen de los tiempos, Shakespeare la modifica para poner de manifiesto que el hombre no solo está poseído por el deseo, sino que además tiene que encontrarlo, tiene que encontrarlo a sus expensas y a costa del más duro esfuerzo. En última instancia, únicamente lo encontrará en el curso de una acción que solo se completa como acción mortal.

Desde esta perspectiva, examinemos más detenidamente el desarrollo del drama. Ante el grado de confusión que alcanzan los distintos comentarios, es preciso que volvamos al texto. Veremos que su composición no fluctúa, no va de un lado a otro.(5)

Este último párrafo nos invita a la lectura de *Hamlet* y también del registro de actores ingleses que han llevado al cine la adaptación e interpretación de esta tragedia. Sin lugar a dudas, *Hamlet* (1948), con dirección, guión y actuación de Laurence Olivier, es la que mejor se acercó al espíritu del drama. En este seminario, Lacan advierte que citar una obra de arte presenta el riesgo del psicoanálisis aplicado al inconsciente del creador, contra lo cual tiene palabras críticas. Hablar de *Hamlet* pertenece al psicoanálisis teórico y, por el contrario, cualquier cuestión clínica es una cuestión de psicoanálisis aplicado: “Nuestro objetivo preciso es el de dar o devolver su sentido a la función del deseo en el análisis y en la interpretación analítica. Bajo este título, *Hamlet* es la tragedia del deseo”.

### *El seminario. Libro 7: La ética del psicoanálisis*

#### *Clase IV. Das Ding*

La Cosa solo se nos presenta en la medida en que hace palabra, como se dice *faire mouche*, dar en el blanco. En el texto de Freud, la manera en que lo extranjero, lo hostil, aparece en la primera experiencia de la realidad para el sujeto humano es el grito. Ese grito, diré, no lo necesitamos. Quisiera aquí referirme a algo que está mucho más inscrito en la lengua francesa que en la lengua alemana –cada lengua tiene sus ventajas–. En alemán, *das Wort* (lo mismo ocurre en castellano) es a la vez *mot* y *parole*. En francés, la palabra *mot* tiene un peso y un sentido particular. La Fontaine le otorga la significación de lo que calla, justamente cuando una palabra no es pronunciada. Las cosas de las que se trata –y que algunos se me podrían oponer como siendo colocadas por Freud en un nivel superior a ese mundo de significantes que les digo que es, a saber, el verdadero resorte del funcionamiento en el hombre del proceso calificado como primario– son las cosas en tanto mudas. Cosas mudas no son exactamente lo mismo que cosas que no tienen ninguna relación con las palabras.

Basta con evocar una imagen que será vívida para todos ustedes, la del terrible mudo de los cuatro hermanos Marx, Harpo. ¿Hay algo que pueda plantear una pregunta más presente, más acuciante, más sobrecogedora, más trastornante, más nauseosa, más hecha para arrojar en el abismo y la nada a todo lo que pasa ante él, que la figura, marcada por esa sonrisa de la que no se sabe si es la de la más extrema perversidad o de la necedad más completa, de Harpo Marx? Este mudo por sí solo basta para sostener la atmósfera de cuestionamiento y de anonadamiento radical que constituye la trama de la formidable farsa de los Marx, del juego de *jokes* no discontinuo que da todo el valor de su ejercicio (Lacan, 1989: 71. Clase del 9 de diciembre de 1959).

Harpo fue uno de los cinco hermanos Marx (Chico, Harpo, Groucho, Gummo y Zeppo, por orden de edades), pero su verdadero nombre era Adolph Marx, aunque posteriormente se lo cambiaría por Arthur. Se hizo famoso en el mundo cinematográfico gracias a su papel de mudo con su característica peluca naranja y su gabardina con bolsillos siempre llenos. El sobrenombre nació a partir de su afición por tocar el arpa. Su libro de memorias se publicó en 1961 con el título *¡Harpo habla!*

Como introducción al concepto de *das Ding*, Lacan establece una diferencia entre *mot* y *parole*. *Mot* es el vocablo, la palabra que en su materialidad hace impacto sobre el oído. *Parole* es la expresión verbal del pensamiento en tanto que hace conocer. La Cosa solo se nos presenta en la medida que hace palabra (*fait mot*). Las cosas de las que se trata, afirma Lacan, son las cosas en tanto mudas. Y cosas mudas no son lo mismo que cosas que no tienen ninguna relación con las palabras. Existen diferentes épocas de estudio para comprender el registro de lo real en Lacan. Al igual que las anteriores dimensiones, lo imaginario y lo simbólico, el concepto de lo real no es de una vez por todas. El primer momento corresponde a la yuxtaposición entre real y realidad, de los años cincuenta. El segundo momento concierne a lo real fuera de lo simbólico. Y el último, a lo real como imposible. En el primer momento, la superposición de real y realidad tiene que ver con lo que siempre se encuentra allí: Lacan dice que es como las estrellas, lo que se encuentra siempre en el mismo lugar.

En una segunda época, lo real no aparece ya para Lacan como equivalente a la realidad, sino que se trata de lo real fuera de lo simbólico. Se encuentra dentro o por fuera de lo simbólico. A partir de esta dimensión denomina la partida. De acuerdo con ello se destacan los siguientes conceptos en la obra de Lacan:

- La introducción del objeto *das Ding*, la Cosa, que corresponde a *El seminario. Libro 7: La ética del psicoanálisis* (1959-1960). Lo real es

- algo que no puede ser simbolizado.
- “Subversión del sujeto”, escrito de 1960. Indica la presencia de un sujeto real que no es sujeto mítico de la necesidad y que se aprende en el cálculo de la conjetura. Lacan apunta a la necesidad de utilizar la moderna estrategia en juego, el cálculo de probabilidades, para poder aprehender ese sujeto real. El sujeto del inconsciente no es solo simbólico, sino que también es real. Lacan afirma que el significante constituye un agujero en lo real, es decir que no solamente los pasos de Viernes dejan huellas en la arena de la playa (ejemplo utilizado en *El seminario. Libro 5: Las formaciones de lo inconsciente*, haciendo referencia a la novela de Daniel Defoe, *Robinson Crusoe*), sino que esas huellas existen porque hay un real que queda agujereado por lo simbólico.
- El pasaje del *das Ding* al objeto *a*. El objeto *a* es una manera de poder nombrar ese real que queda fuera de lo simbólico. Lacan acentúa cada vez más la consistencia lógica de ese objeto.

A partir de *El seminario. Libro 20: Aún*, es cuando lo real se constituye en una categoría lógica, donde podemos entender lo real con estatuto de imposible.

De acuerdo con este recorrido, Lacan establece la equivalencia entre lo simbólico, lo imaginario y lo real en *El seminario. Libro 22: RSI* en relación con un cuarto término: el goce.

### *El concepto de das Ding*

En *El seminario. Libro 7: La ética del psicoanálisis*, Lacan examina, a partir del *Proyecto de una psicología para neurólogos* (1895), de Sigmund Freud, el concepto de la Cosa (*das Ding*) en estrecha relación con las reflexiones filosóficas de Kant y Heidegger.

Heidegger abordó en 1951 el problema de la Cosa en una conferencia titulada *Das Ding*, en la Academia Bávara de Bellas Artes. Allí se ocupó de varios sentidos de la Cosa, desde su etimología al sentido de lo que importa a los hombres, al asunto que importa, a lo que interesa. La Cosa opera en el modo de cosificar, y cosificar significa trazar y afianzar un marco por el cual el mundo es mundo. Los hombres, en cuanto mortales, transitan el mundo habitándolo. Solo lo que es encadenado en el mundo por medio de las cosas llega ser, de una vez, Cosa.

La Cosa va a representar el pivote en torno al cual se orientan los movimientos de

pensamiento. Desde el punto de vista teórico, es eje anterior a toda intervención tercera, es decir, constituye lo inefable que provoca lo viviente de un cuerpo. Para Sigmund Freud, en el *Proyecto de una psicología para neurólogos*, la Cosa aparece como el Otro originario del deseo, el Otro absoluto del sujeto, es decir, el Otro cuyo testimonio es la lengua. La Cosa es irremediablemente inaccesible porque la letra, en razón de la pérdida constitutiva, va a fundar al sujeto. En 1929 Freud retoma, en *El malestar en la cultura*, el aspecto indecible de la Cosa y afirma que en el origen de la escritura está el lenguaje y la vivienda, un sustituto del seno materno, esa primera morada que siempre inspira nostalgia, donde uno estaba seguro y se sentía tan bien. Por lo tanto, la Cosa aparece para el discurso analítico como un objeto absoluto imposible de alcanzar. Ella es quien testimonia el sujeto del inconsciente, donde solo existe una verdad que puede ser parcial. La Cosa se manifiesta como fuera de significado, tal como Lacan expone en *El seminario*.

*Libro 7: La ética del psicoanálisis.*

Lacan nos dice que la Cosa es lo real de lo que el significante padece, sufre, se mortifica. El encuentro con lo real se juega con esta Cosa imposible de decir y de cernir, que suscita la ilusión de una verdad que no se muestra y se de-muestra en razón de la lógica del inconsciente. De esta manera, retorna al concepto de *das Ding* del *Proyecto de una psicología para neurólogos*, de Freud.

El punto de partida es la experiencia primaria de satisfacción, donde en la necesidad que experimenta el niño aparece un agente exterior con el cual obtiene satisfacción. Cuando vuelve a sentir esa necesidad, aparece como demanda del objeto del cual obtuvo satisfacción o, de lo contrario, lo alucina. Es la experiencia alucinatoria de satisfacción. En la experiencia primaria de satisfacción, el agente exterior es un Otro prehistórico. ¿Por qué prehistórico? Porque hasta que no hay significante, no hay historia. El significante permite que un sujeto tenga una, por eso el Otro prehistórico le brinda un objeto que constituye la experiencia primaria de satisfacción. Cuando el niño vuelve a buscar ese objeto, entre lo que busca y lo que encuentra, hay una diferencia. Ese primer objeto primario de satisfacción queda perdido porque nunca lo vuelve a encontrar de la misma manera. Esto es lo que funda la repetición, en la medida en que busca reencontrar ese objeto perdido. Por supuesto que no es un objeto que se pierde efectivamente, sino que está perdido por estructura: puede encontrar más que la diferencia entre aquello buscado y aquello alcanzado. Ese

objeto primario de satisfacción es lo que Freud llama *das Ding*, la Cosa. Lacan recurre a Heidegger, a la conferencia sobre la Cosa, para enfatizar la distinción entre *das Ding* y *die Sache*. El *das Ding* es el objeto primario de satisfacción, imposible de alcanzar porque está perdido por estructura. *Die Sache* son los objetos útiles que se encuentran en el mundo. La *Sache* es la Cosa, producto de la industria o de la acción humana en tanto que gobernada por el lenguaje. Son los objetos útiles que se encuentran en el mundo, recortados por lo simbólico. Y ahí está la diferencia esencial, porque *die Sache* son objetos recortados por el lenguaje; en cambio, el *das Ding* es originalmente lo que llamamos el “fuera de significado”. El *das Ding* es real, está fuera de lo simbólico, objeto éxtimo que nombra un vacío, pero que, en definitiva, no es ningún objeto. Es precursor del objeto *a*, diferente a *die Sache*, que es objeto de la industria, fabricado, producto simbólico que apunta a la utilidad. A partir de esta distinción entre *das Ding* como objeto primordial y *die Sache* como objeto de mundo, Lacan más tarde explora en su enseñanza el *das Ding* desde distintas perspectivas, donde incluye el arte.

### Capítulo XIX. “El brillo de Antígona”

A nivel de lo que sucede en lo real, es más bien el oyente. Al respecto podría no felicitar me suficientemente por estar de acuerdo con Aristóteles, para quien todo el desarrollo del arte del teatro se produce a nivel de la audición, estando dispuesto el espectáculo, para él, al margen. La técnica ciertamente cuenta, pero no es lo esencial, al igual que la elocución en la retórica. El espectáculo es aquí un medio secundario. Esto vuelve a poner en su lugar las preocupaciones modernas acerca de la puesta en escena. Los méritos de la puesta en escena son grandes, siempre los aprecio, ya sea en el teatro o en el cine, pero no olvidemos que solo son tan importantes en la medida en que –si me permiten cierta libertad de lenguaje– si nuestro tercer ojo no se excita suficientemente, se lo excita un poquito más con la puesta en escena.

Al respecto, no pretendo entregarme al placer moroso que recién denunciaba hablando de una decadencia cualquiera del espectador. No creo en ella en lo más mínimo. El público debió estar siempre al mismo nivel desde cierto ángulo. *Sub specie aeternitatis*, todo es equivalente, todo siempre está allí – simplemente, no en el mismo lugar–.

Pero, lo digo al pasar, hay que ser verdaderamente un alumno de mi seminario, quiero decir especialmente despierto, para llegar a encontrarle algo al espectáculo de *La dolce vita*.

Me maravillo del susurro del placer que este nombre parece haber provocado en un número importante de miembros de esta asamblea. Quiero creer que este efecto se debe al momento de ilusión producido por el hecho de que las cosas que digo son adecuadas para destacar cierto espejismo que es, efectivamente, casi lo único a lo que se apunta en esa sucesión de imágenes. Pero no se alcanza en ningún lado, salvo, debo decirlo, en un único momento. El momento en el que, a la mañana, los vidiores, en medio de los troncos de pinos, al borde de la playa, después de haber quedado inmóviles y como desapareciendo de la vibración de la luz, se ponen en marcha de golpe hacia no sé qué meta, que es lo que tanto le gustó a muchos, que creyeron encontrar en ella mi famosa Cosa, es decir, no sé qué de repugnante que se extrae del mar con una red. A Dios gracias, aún no se ha visto esto en el

momento al que me refiero. Los vividores tan solo se ponen a caminar y serán casi siempre tan invisibles; se asemejan totalmente a estatuas que se desplazarán en medio de árboles de Uccello. Allí hay, en efecto, un momento privilegiado y único. Es necesario que quienes todavía no hayan ido a reconocer ahí mi enseñanza lo hagan.

Es justo al final, lo cual les permitirá ocupar sus puestos, si aún quedan, en el momento adecuado (Lacan, 1989: 304 y 305).

Lacan evoca por primera vez el filme de Federico Fellini en *El seminario. Libro 7*, luego lo hace en *El seminario. Libro 10: La angustia*. Sitúa la referencia del “brillo de Antígona” haciendo mención del fin de la tragedia desde el punto de vista de Aristóteles y lo traslada a Antígona. La Cosa, es evidente, representa el vacío, el trauma, la ilusión, el objeto perdido, lo irrepresentable, conceptos solidarios con los realizados en *La angustia*.

Realizar la síntesis de *La dolce vita* es relatar las historias de los fantasmas del propio Federico Fellini, que se encuentran vivos en la Ciudad Eterna. La secuencia del viaje que transcurre en siete días y siete noches por la ciudad de Roma comienza en un café de la Via Veneto, donde su *alter ego*, interpretado por Marcello Mastroianni, edita como periodista las noticias de chismes que él mismo selecciona. Se encuentra con Nico, una mujer deslumbrante de origen alemán que acaba de abandonar su trabajo. Esta bisagra entre la ficción y la realidad marca la secuencia siguiente, en la que aparecen ambos personajes interpretándose a sí mismos, con la mirada del realizador frente a los estereotipos de una sociedad aristocrática romana. En un auto, Nico conduce a Marcello a Bassano di Sutri, una antigua villa romana donde se está celebrando una fiesta. Allí Marcello se encuentra con Maddalena, interpretada por Anouk Aimée, y culminan en la icónica escena filmada en la Fontana di Trevi y una posterior pelea con el prometido de la protagonista en el hotel. También asiste a una improvisada sesión de espiritismo que se convierte en orgía. Al amanecer, los alcoholizados invitados ven cómo sus anfitriones se reúnen con la abuela materna para asistir a la misa matinal. Marcello aparece con la mirada perdida en una playa donde los pescadores, con sus redes, atrapan un monstruo marino encallado en la arena, símbolo de su propia degeneración y un “atrapa miradas” en gran ojo de esa “cosa”. Una joven mujer, que representa la pureza y la inocencia, observa esta escena de lejos.

Esta Cosa también es retomada por Lacan en el “Discurso a los católicos” y como cuestión principal:

Esta Cosa, sin embargo, no es en absoluto objeto y no podría serlo, debido a que su término solo surge

como correlato de un sujeto hipotético en la medida en que ese sujeto desaparece, se desvanece –*fading* del sujeto, y no término– bajo la estructura significativa. La intención muestra, en efecto, que esta estructura ya está allí antes que el sujeto tome la palabra y se haga con ella portador de alguna verdad o pretenda algún reconocimiento. La Cosa es, pues, lo que en el ser vivo, quienquiera que fuere que habite el discurso y se pronuncie en palabras, marca el lugar donde padece porque el lenguaje se manifiesta en el mundo. De este modo aparece el ser en todos los lugares donde el Eros de la vida halla el límite de su tendencia unitiva (Lacan, 2005b: 54).

La belleza magistral de aquella secuencia surge de la habilidad de Fellini para cambiar de tono: de lo elegante a lo turbio, de la sátira a la inquietante tensión de una mirada vacía, siniestra, muerta. Variables de la metáfora del cineasta italiano: la decadencia y la despreocupación de la alta sociedad provocando una comparación con los últimos días de la Roma clásica. La película provocó un impacto en el público. La prensa y la Iglesia la condenaron: “La repugnante vida”, la llamaban; se la etiquetó de inmoral e, incluso, se pidió el arresto de Fellini. Influyó en la vida cotidiana, por ejemplo, en la moda, ya que la polera de cuello de cisne de sus protagonistas adoptó la denominación “dolce vita”; el apellido del fotógrafo Paparazzo pasó a describir oficialmente a todos los fotógrafos de sociedad más conocidos luego como *paparazzi*, en plural; *felliniano* devino un adjetivo habitual a veces señalando a personajes raros, bizarros, inquietantes; la Fontana di Trevi se convirtió en sinónimo del *star system* y atrajo a turistas de todas partes del mundo.

*Capítulo XXIV. “Las paradojas de la ética” o “¿Has actuado en conformidad con tu deseo?”*

*Nunca en domingo [Pote tin Kyriaki], de Jules Dassin (1960)*

Los filósofos pueden muy bien especular sobre ese Ser cuyo acto y el conocimiento se confunden, la tradición religiosa no se engaña al respecto –solo tiene derecho al reconocimiento de una o varias personas divinas, lo que puede articularse en una revelación–. Para nosotros, una única cosa podría hacer que los cielos estén habitados por una persona trascendente, el que nos apareciese allí su señal. ¿Qué señal? No la que define la teoría de la comunicación, que se pasa el tiempo contándonos que se pueden interpretar en términos de signos los rayos avisadores que se transportan a través del espacio. La distancia crea aquí espejismos porque eso nos llega desde muy lejos, se cree que son mensajes que recibimos de los astros a unos trescientos años luz, pero no son más mensajes que cuando miramos esta botella. Sería mensaje si, a alguna explosión de estrella que sucede a miríadas de distancia, le correspondiese algo que se inscribiese en algún lado en el Gran Libro –en otros términos, algo que hiciese, de lo que pasa, una realidad–. Algunos de ustedes vieron recientemente un filme que no me gustó del todo, pero con el tiempo re veo mi impresión, pues hay buenos detalles. Es el filme de Jules Dassin, *Nunca en domingo*. El personaje que nos es presentado como maravillosamente ligado a la inmediatez de los sentimientos pretendidamente primitivos, en un barcito del Pireo, se pone a romperles las narices a quienes lo rodean por no haber hablado convenientemente, es decir, según sus normas morales. En otros momentos, toma una copa para marcar el exceso de su entusiasmo y de su satisfacción y la estrella contra el suelo. Cada vez que se produce uno de estos estrépitos, vemos que la

caja registradora se agita frenéticamente. Esa caja define muy bien la estructura con la que nos la vemos.

Lo que hace que pueda haber deseo humano, que ese campo exista, es la suposición de que todo lo que sucede de real es contabilizado en algún lado.

Kant pudo reducir a su pureza la esencia del campo moral, queda en su punto central que es necesario que haya en algún lado lugar para la contabilización. El horizonte de su inmortalidad del alma no significa más que esto. No hemos estado suficientemente jorobados por el deseo en esta tierra, es necesario que una parte de la eternidad se dedique a hacer las cuentas de todo esto. En esos fantasmas solo se proyecta la relación estructural que intenté escribir en el grafo con la línea del significante. En la medida en que el sujeto se sitúa y se constituye en relación con el significante, se produce en él esa ruptura, esa división, esa ambivalencia, a nivel de la cual se ubica la tensión del deseo.

El filme al que recién aludí y en el cual, solo me enteré después, actúa el director mismo –Dassin desempeña el papel del americano– nos presenta un modelo muy lindo, curioso, de algo que puede expresarse de este modo desde el punto de vista estructural. El personaje que actúa en posición satírica, ofrecido a la irrisión, Dassin señaladamente, en tanto que el americano se encuentra, en tanto que *producer*, en tanto que concibe el filme, en una posición más americana que aquellos a los que entrega la irrisión, a saber, los americanos.

Entiéndanme bien. Está ahí para proceder a la reeducación, incluso la salvación, de una amable joven pública, y la ironía del libretista nos los muestra en la posición de encontrarse, en la realización de esta obra pía, a la paga del que se puede llamar aquí el Gran Amo del burdel. Se nos señala suficientemente su sentido profundo, metiéndonos ante los ojos de un enorme par de anteojos negros –es aquel cuyo rostro, con razón, nadie ve nunca–. Obviamente, en el momento en que la joven descubre que ese personaje, que es su enemigo jurado, es quien paga los gastos de la fiesta, echa al alma bella del americano en cuestión, quien, tras haber concebido las mayores esperanzas, termina avergonzado.

Si hay en este simbolismo alguna dimensión de crítica social, a saber, que detrás del burdel, si puedo decirlo, no son más que las fuerzas del orden las que se disimulan, hay sin duda cierta ingenuidad al hacernos esperar, al final del libreto, que bastaría con la supresión del burdel para resolver la cuestión de las relaciones entre la virtud y el deseo. Perpetuamente en este filme circula esa ambigüedad verdaderamente de fines del siglo pasado, que consiste en considerar a la Antigüedad como el campo del deseo libre. Es estar todavía en la época de Pierre Louÿs creer que, desde otra parte que desde su posición, la amable puta ateniense pueda concentrar en ella todo el ardor de los espejismos en el centro de los que se encuentra. Para decirlo todo, Dassin no tiene que confundir lo efusivo que tiene la vista de esa amable silueta con un retorno a la moral aristotélica, cuya lección detallada felizmente no nos da aquí (Lacan, 1989: 376-378. Clase del 6 de julio de 1960).

La energía infinita que muestra Melina Mercouri se hace sentir en todo cuanto toca. Así lo expresa Dina Iordanova en *Little black book*. Mercouri, alta, delgada, angulosa, de brazos largos y boca grande, no responde a los cánones de la belleza femenina; sin embargo, cuando estaba en el escenario interpretando a *Medea*, la tragedia de Eurípides, su presencia llenaba el teatro. Su interpretación en *Stelle* (1955) impresionó a Cannes. Su presencia atrajo la atención de Jules Dassin, del que pronto se convertiría en su mujer y musa. Él inmortalizó su exuberancia en *Nunca en domingo*, donde interpreta a una alegre prostituta. Este filme se hizo tan popular que le otorgó el mérito de provocar el auge del turismo en la Grecia de la época. Años después, durante un período de exilio huyendo de la junta militar griega, Mercouri actuó también en la versión teatral de la película, siempre con la misma energía por la que fue aclamada. Después de volver a Grecia, fue nombrada

diputada en 1977 y más tarde ocupó el cargo de Ministra de Cultura del país helénico.

En *Nunca en domingo*, Melina Mercouri es Illya, una prostituta que no trabaja los domingos y selecciona a sus clientes. Para ella, la vida triunfa sobre todas las cosas: sus relatos públicos acerca de los mitos griegos son siempre malentendidos, desencuentros que culminan con la frase “Se van todos a la playa”. La tragedia es con lo cómico. El otro protagonista es Homero, un americano que llega a Grecia para encontrar su esencia y conoce a Illya, a quien intenta reeducar. En el bar siempre se muestra una caja registradora que contabiliza de modo permanente cada vaso roto. “Ese ruido del ¡clic, caja! señala la estructura con la que nos la vemos, a la manera de un señuelo que nos despierta y nos ubica en el deseo.” Una contabilidad permanente de cada uno.

*El seminario. Libro 8: La transferencia. 1960-1961*

*Clase I. “Al principio era el amor”*

La pantalla de cine es en esto el revelador más sensible. Por recurrir tan solo al último filme de Hitchcock, vean en qué forma se presenta el esclarecedor de enigmas, el que se presenta para decidir sin apelación posible cuando se han acabado todos los recursos. Francamente, es portador de todas las marcas del intocable.

Por otra parte, nos resulta palpable en este punto un elemento esencial de la convención, puesto que se trata de la situación analítica. Para que esta sea violada de una forma que no resulte escandalosa – sigamos tomando el mismo término de referencia, el cine–, es preciso que quien desempeña el papel del analista –vean *De repente, el último verano*–, el terapeuta, ese que lleva la *caritas* hasta el extremo de devolver noblemente el beso que una desgraciada le planta en los labios, sea buen mozo. Ahí, es absolutamente necesario que lo sea. Es cierto que él es también neurocirujano y que en seguida lo mandan de vuelta a sus trépanos, no era una situación que pudiera durar.

En suma, el análisis es la única praxis en la que el encanto es un inconveniente. Rompería el encanto. ¿Acaso alguien ha oído hablar de un analista encantador? (Lacan, 2003: 22).

De repente, el último verano, de Joseph L. Mankiewicz (1959),  
y Psicosis, de Alfred Hitchcock (1960)

*Psicosis* es una obra maestra en todos los conceptos de la historia del cine y un clásico inmortal del género del terror y el suspenso realizada por Alfred Hitchcock. Fue interpretada por Anthony Perkins en el papel protagónico de uno de los personajes más recordados en este género, con nombre y apellido: Norman Bates. La galería de psicópatas hitchcockianos puede advertirse en filmes como

*Spellbound, La soga, Extraños en un tren, Marnie, Vértigo y La ventana indiscreta*, entre tantos títulos del padre del suspenso. Frases del protagonista como “Creo que todos estamos en una trampa invisible y nadie puede escapar, rasguñamos y arañamos solo el vacío” son antológicas y han merecido comentarios que se multiplican por cada una de esas secuencias que la señalan como una verdadera obra del séptimo arte.

Marion Crane, secretaria de un rutinario jefe, está harta de la forma en que la vida la ha tratado. Ella solo puede verse con su amante Sam a la hora del almuerzo y no pueden casarse porque Sam gasta casi todo su dinero en una pensión alimentaria. Un día el jefe de Marion le encarga hacer un depósito de 40.000 dólares. Viendo esto como una oportunidad de empezar una nueva vida, Marion se lleva el dinero y sale del pueblo con destino a la tienda de Sam en California. Cansada por lo largo del viaje, sale de la carretera principal y se detiene en el Motel Bates. El motel es administrado por un tranquilo Norman Bates, quien parece vivir dominado por su madre. Aquí comienza toda la pesadilla, principalmente para Marion, quien nunca sale con vida del establecimiento.

El Dr. Fred Richmond oficia como el *esclarecedor de enigmas* que menciona Lacan en el seminario, aquel que despeja los misterios del caso de la joven desaparecida. Pero no solo eso, sino también el origen de la enfermedad de Norman, las muertes de sus víctimas, el dinero robado.

Lacan se vale inicialmente de esta película para encontrar en el comentario su contrapartida en la figura del médico neurólogo interpretado por Montgomery Clift en el filme de Joseph Mankiewicz *De repente, el último verano*, drama donde el actor interpreta al Dr. John Cukrowicz, médico psiquiatra especializado en realizar lobotomías. La obra está escrita por Tennessee Williams, quien describe un ambiente familiar turbio, en un decorado sofocante, barroco, donde se entremezclan la locura, los impulsos sexuales, la homosexualidad y hasta el canibalismo. Nadie puede olvidar la interpretación de Katharine Hepburn descendiendo por el ascensor de su propia mansión ni la excelente actuación de Elizabeth Taylor, quien resiste a la operación y enamora al joven psiquiatra.

Ser un esclarecedor de enigmas no es resolverlos de manera directa, de un solo golpe, sino de un modo donde se establece la relación entre la apariencia engañosa (el contenido manifiesto, para utilizar al Freud de *La interpretación de los sueños*)

y la verdad acerca de lo que puede ocurrir (el contenido latente). Ser un esclarecedor señala el proceso del desciframiento, no solo su resultado.

Ambos doctores, Richmond y Cukrowicz, son los esclarecedores de los enigmas que se les presentan en estos filmes, donde Lacan se interroga por los malentendidos que puede protagonizar un analista al inicio de un tratamiento psicoanalítico, donde el encanto se incluye como variable posible. El encanto también puede llamarse “contratransferencia”, aunque es una palabra que no resulta del agrado de Lacan.

La “contratransferencia” es un término que Freud emplea a partir del año 1910 y que implica un obstáculo al análisis, no así para la IPA y, mucho menos, después de los años cincuenta: no es un obstáculo, sino un medio, un instrumento esencial de la dirección de la cura.

La práctica analítica que tiene como referencia la contratransferencia hace del analista la sede de una respuesta al paciente, pero no de una respuesta significativa, sino de una respuesta emocional, afectiva, pudiéndose afirmar que el analista es la sede de una respuesta inconsciente. Entonces, en la definición más corriente de contratransferencia, hallamos que en la experiencia analítica el inconsciente del analista resultaría movilizado, activado por el del paciente y el análisis conduce a responder en términos inconscientes.

De modo tal que hay, para la IPA, después de los años cincuenta, una instancia presente en la cura: el inconsciente del analista; instancia ausente en la concepción lacaniana.

### *El inicio de la contratransferencia*

Freud introduce el término “contratransferencia” el 30 de marzo de 1910 al inaugurar un congreso internacional en la ciudad de Núremberg, que encuentra su exposición en el artículo “Las perspectivas futuras de la terapia psicoanalítica” (Freud, t. XI). Allí define por primera vez este término, describiéndolo como la respuesta emocional del analista a los estímulos que provienen del analizante, como el resultado de la influencia de este sobre los sentimientos inconscientes del analista. Menciona el término como un obstáculo que, como tal, debe ser removido. La experiencia le prueba que, en una cura, “ningún analista va más allá de lo que sus

propios complejos y resistencias se lo permiten”, frase que cobra su protagonismo en el artículo de 1912 “Consejos al médico sobre el tratamiento psicoanalítico” (Freud, t. XII). Freud exige al analista, y como norma general, el conocimiento de su contratransferencia y su vencimiento como un requisito indispensable para ser analista.

Freud no tenía dudas de que la contratransferencia constituye una obstrucción en la neutralidad del analista, una resistencia que debe ser diagnosticada y derrotada. Es para el psicoanalista lo que los prejuicios no reconocidos son para el historiador. Freud es explícito: “El analista tiene que reconocer esta contratransferencia en sí mismo y dominarla”.

Tres cartas escritas por Freud pueden arrojar luz sobre su posición en relación con la contratransferencia. La primera está dirigida a Jung el 31 de diciembre de 1911:

La Sra. C. me ha contado todo tipo de detalles sobre usted y Pfister, si se le puede llamar –contar– a las insinuaciones que hace: deduzco que ninguno de los dos ha adquirido todavía la objetividad necesaria para su práctica, que siguen involucrándose, entregan una buena parte de sí mismos y esperan que el paciente les dé algo a cambio. Permítame decirle que esta técnica es siempre imprudente y que es mejor mostrarse reservado y puramente receptivo. Nunca debemos dejar que nuestros pobres neuróticos nos vuelvan locos. Creo que se tercia con urgencia un artículo sobre la contratransferencia. Por supuesto, no podríamos publicarlo, sino que deberíamos hacer que circularan copias entre nosotros.

El 6 de octubre de 1912, en una carta dirigida a Ferenczi, Freud habla de la contratransferencia y esta vez de la propia. Ese año, Ferenczi y Freud realizaron un viaje de vacaciones a Italia. Ferenczi asediaba a Freud con preguntas y diversas demandas. Deseaba tener una situación de discípulo predilecto (que, en realidad, tenía, puesto que pasaba sus vacaciones junto a su maestro) y pretendía que Freud le contara todas las cosas de su vida. De regreso, Ferenczi le escribe a Freud una carta, tipo autoanálisis, expresando el temor de haberlo fastidiado. En la carta de Freud del 6 de octubre, le responde:

Es bien cierto que esto fue una debilidad de mi parte. Yo no soy el superhombre psicoanalítico que usted se ha formado en su imaginación ni he superado la contratransferencia. No he podido tratarlo a usted de tal modo, como tampoco podría hacerlo con mis tres hijos, porque los quiero demasiado y me sentiría afligido por ellos.

Recordemos que Ferenczi estaba muy atento al hecho de que sus analizantes podían sentir como perturbadores no solo ciertos comportamientos manifiestos, sino también ciertas disposiciones inconscientes del analista respecto de ellos. Pero Ferenczi no se contentó, a partir de allí, con recomendar un análisis tan profundo

como fuera posible del analista. Llegó a practicar un “análisis mutuo”, una “técnica activa” en la que el analista verbalizaba él mismo, en presencia de su paciente, las asociaciones que podían ocurrírsele como concernientes a sus propias reacciones. La tercera carta es del 20 de febrero de 1913, dirigida a Ludwig Binswanger:

El problema de la contratransferencia que usted aborda se encuentra entre los problemas técnicos más complejos del psicoanálisis. Teóricamente es más fácilmente solucionable. Lo que se da al paciente no debe ser jamás afecto inmediato, sino siempre afecto conscientemente otorgado, en mayor o menor grado según las necesidades del momento. En ciertas circunstancias se puede conceder mucho, pero nunca tomándolo de su propio inconsciente. Esto sería para mí la fórmula. Es necesario entonces, cada vez, reconocer su contratransferencia y superarla, solamente entonces se estará liberado. Dar a alguien muy poco, porque se lo ama mucho, es una injusticia cometida contra el paciente y una falta técnica.

En 1915, en el artículo “Puntualizaciones sobre el amor de transferencia” (Freud, t. XII), al referirse al “amor de transferencia”, Freud habla de la posible prevención de una contratransferencia al discernir que el enamoramiento del paciente le ha sido impuesto por la situación analítica y no es atribuible a una conquista personal. La cura tiene que ser realizada en abstinencia.

En “Análisis del carácter” (1933), Wilhelm Reich menciona sus propias reacciones afectivas como el lugar de las intuiciones. Toma como ejemplo a un paciente con quejas reiteradas del análisis; que no le hacía nada, que nada cambiaba, que no notaba ninguna mejoría. De pronto, Reich intuye que de esa manera el paciente actuaba todo su conflicto de fracaso e impotencia en la transferencia, castrando y haciendo fracasar al analista. Súbita intuición que nació de la vivencia contratransferencial de fracaso del propio Reich.

En 1937, en “Análisis terminable e interminable” (Freud, t. XXIII), Freud afirma que no se trata de borrar toda peculiaridad individual a favor de una normalidad esquemática ni exigir que la persona que ha sido analizada no sienta pasiones ni presente conflictos internos. Tampoco se trata de que quien quiera ser psicoanalista sea un ser perfecto antes de emprender el análisis.

Los fenómenos provocados por la intuición son moneda corriente en las explicaciones de la contratransferencia, puesto que la intuición provoca una explicación en términos de experiencia, de ojo clínico, de oficio. Heinrich Racker y Paula Heimann formulan que el oficio del analista consiste en escuchar y escrutar su contratransferencia. Establecen un vínculo entre intuición y contratransferencia que no podemos desechar y que tiene un posible fundamento: la intuición, ¿acaso no es aplicable a otras ciencias? ¿La intuición del científico no opera en el contexto

de su descubrimiento?

En los años cincuenta, aparecieron una serie de trabajos considerando la contratransferencia concretamente y no solo como problema técnico, sino como problema teórico, es decir, replanteando su presencia en el análisis y sus posibles significados. Los aportes más importantes para la teoría de la contratransferencia que nació en esos años fueron los de Heinrich Racker en Buenos Aires y Paula Heimann en Londres. Fueron aportes simultáneos, aunque todo hace suponer que ambos no estaban enterados de las investigaciones del otro sobre el tema.

El trabajo de Heimann se publicó en el *International Journal* de 1950. Racker publicó *Una contribución al problema de la contratransferencia*, presentado en la Asociación Psicoanalítica Argentina (APA) en septiembre de 1948. Este descubrimiento, sin embargo, se les asigna a los dos.

Cuando Racker presentó su trabajo en la APA, causó malestar, de tal manera que varios panelistas comentaron que lo mejor que podía hacer un analista al que le pasaran “esas cosas” era volver a analizarse.

Lo que distingue los trabajos de Heinrich Racker, de Paula Heimann y de otros autores de aquel momento es que la contratransferencia no se ve solo como un peligro u obstáculo, sino como un instrumento denominado “sensible” y que puede ser útil para el desarrollo del proceso analítico. Para Racker, la contratransferencia opera en tres formas:

- Como obstáculo.
- Como instrumento para detectar lo que ocurre en el paciente.
- Como campo donde el paciente puede adquirir una experiencia viva y distinta de la que tuvo originariamente.

Si se observan estos tres factores, se podría reformular la teoría de la contratransferencia como correlato de la transferencia, diciendo que el analista no solo es intérprete, sino objeto de la transferencia.

Para finalizar con Racker, cito un párrafo de su trabajo de 1948: “Así como en el analizado, en su relación con el analista, vibra su personalidad total, su parte sana y neurótica, el presente y el pasado, la realidad y la fantasía, así también vibra el analista, aunque con diferentes cantidades y cualidades, en su relación con el analizado”.

De esta manera, se justifica, de acuerdo con Racker, la ocurrencia contratransferencial: el analista se encuentra de pronto pensando en algo que no se conforma racionalmente en el contexto en que aparece o que no suena como algo que tenga que ver con el analizado. Estas ocurrencias no implican un conflicto muy profundo y, así como afloran de pronto a la conciencia del analista, también aparecen en el material del paciente. Según Racker:

Lo peligroso es desecharlas cuando se presentan, en lugar de tomarlas en consideración a la espera del material del paciente que las confirme. Si así sucede, se puede interpretar con un alto grado de seguridad. Si la ocurrencia contratransferencial del analista no aparece confirmada por el material del paciente, no corresponde usarla para una interpretación, y por dos motivos: porque podría no tener que ver directamente con el paciente o porque está muy lejos de su conciencia.

### *El capítulo Heimann*

Una médica y psicoanalista inglesa, Paula Heimann (1899-1982), afirmaba que en la situación analítica había que desterrar el fantasma del analista inhumano, sin sentimientos y mostrar así la utilidad de la contratransferencia. Heimann creía que el inconsciente del paciente se expresaba parcialmente en la contratransferencia. Esta afirmación se ligaba en ella con la concepción del análisis como una relación entre dos personas. La idea de que las propias sensaciones pudieran ser desencadenadas desde la otra persona y corresponder con ella fue muy pronto llevada al campo del psicoanálisis aplicado en el campo de la casuística. Su presentación de 1949 (*Sobre la contratransferencia* [*On Counter-Transference*]) marcó el punto de viraje hacia la concepción total, que consideraba todos los sentimientos del analista con respecto a su paciente como contratransferencia. Ella enfatizaba el valor positivo de la contratransferencia como ayuda diagnóstica esencial y también como instrumento de investigación psicoanalítico explicando la contratransferencia como “creación del paciente”. Con Heimann, los sentimientos contratransferenciales se originaban en el analista, pero como productos del paciente. Mientras más se abriera el analista a su contratransferencia, más adecuada sería esta como ayuda diagnóstica, puesto que el origen de la contratransferencia fue retrotraído al paciente. Melanie Klein presionó a Heimann para disuadirla de presentar su trabajo en el Congreso Internacional de Psicoanálisis de Zúrich en 1949. Es comprensible que

hiciera, entonces, uso de una estratagema: dijo que, en realidad, se sabía que en esta materia Freud había visto las cosas ya de manera bastante semejante o al menos había actuado en la práctica según ese parecer, solo que fue mal interpretado. De esta manera, se refirió a las malas interpretaciones (*misreadings*) a las que habrían conducido las afirmaciones de Freud sobre la contratransferencia y sus analogías del espejo (“El médico debe ser opaco para el paciente y, como un espejo, no mostrar nada más de lo que se le muestra”) y del cirujano (“Deja a un lado todos sus afectos e incluso su compasión humana, y apunta a una meta única para sus fuerzas mentales: llevar a cabo la operación tan correcta y eficazmente como sea posible”).

Heimann se oponía a la imagen de un Freud rígido y sus observaciones acordaban con lo que se sabía íntimamente en los círculos institucionales analíticos: el propio Freud había hecho caso omiso a la regla de abstinencia, pues suavizaba sus normativas con un sentido a veces soberano de dominio o por razones que él llamaba “humanitarias”. Renunciaba a sus honorarios cuando los pacientes pasaban por momentos económicamente difíciles. Se permitía realizar comentarios cordiales durante la sesión. Se hizo amigo de sus pacientes favoritos. Llevó a cabo análisis informales en algunos escenarios desconcertantes, como el de Eitingon, realizado durante paseos vespertinos por Viena, o el de Mahler, e, incluso, capítulo aparte, el de su propia hija, Anna Freud. Pero en sus artículos sobre técnica, se prohibió el menor comentario sobre estas cuestiones.

En su trabajo de 1949, Heimann presenta un breve ejemplo clínico para ilustrar sus ideas: “Se trata de un paciente adulto que a poco tiempo de comenzar el análisis manifiesta la idea de casarse”. Heimann ve esto como un motivo obvio de resistencia al análisis y como expresión de la necesidad del paciente de actuar fuera del análisis sus conflictos transferenciales. Considera que estas actuaciones son frecuentes y que no representan, una vez trabajadas, un obstáculo al tratamiento. Sin embargo, le llama la atención el sentimiento de aprensión y preocupación que surge en ella frente al paciente. Las asociaciones y los sueños posteriores del paciente confirman sus temores. “El paciente va transmitiendo cómo su casamiento, en ese momento, representaba una actuación culposa y masoquista frente a su deseo de recibir del análisis un objeto protector que diera seguridad y felicidad”. El paciente describe a su prometida como alguien que en una época “la había

pasado muy mal”. Heimann señala cómo empieza a pensar que este rasgo es para el paciente el verdadero motivo de atracción hacia ella. Posteriormente, el paciente sueña que “había adquirido en el extranjero un muy buen coche de segunda mano, pero que estaba averiado. Deseaba repararlo, pero otra persona en el sueño hacía objeciones por motivos de precaución. El paciente debía, como lo dijo, *confundir a la otra persona* para poder seguir adelante con la reparación del auto”.

El paciente relaciona a la analista con este segundo coche al que hay que reparar. También la analista, como la prometida, es vista como averiada, como una refugiada que la ha pasado mal. Heimann señala cómo el sueño la ayudó a entender sus sentimientos de temor experimentados anteriormente y que el asunto era más peligroso que el simple *acting-out* de conflictos transferenciales.

La confusión del paciente y su actitud de reparación, presentes en el sueño, escondían para Heimann el deseo de que ella, como la prometida, estuviera mal y averiada. En este sentido, el sueño expresaba la reactivación de los impulsos sádicos del paciente, según el patrón de sus ataques anales infantiles frente a la figura de su madre. Pero, al mismo tiempo, el impulso a reparar por el casamiento escondía también sus tendencias autodestructivas que evitaban el análisis.

Veamos ahora una supervisión realizada por Heimann a un analista didacta que le presenta un caso clínico:

El Dr. G. era un psiquiatra experimentado, analista didacta, inteligente y afectuoso. Él me hizo conocer cómo su paciente había llegado para esa sesión: puntual pero empapado y azul de frío por el mal tiempo. Era una tarde de intensa lluvia helada. El paciente había llegado un cuarto de hora antes a su sesión (como lo hacía a menudo), pero prefirió caminar alrededor que llegar demasiado temprano. El Dr. G. describió el curso de una sesión, y escuché. Sus interpretaciones eran correctas y se dirigían a la ansiedad y a la inhibición del paciente. Pero el Dr. G. no se sentía cómodo con sus intervenciones puesto que sospechaba que estaba en desacuerdo con ellas y con él. Así que solo le pregunté qué había sentido cuando vio al paciente totalmente empapado y con sus labios morados por el frío. ¡No pensó en ofrecerle al paciente algo caliente para beber! El didacta me confirmó inmediatamente que este había sido su primer impulso. Y que lo habría hecho con un paciente en su práctica psiquiátrica, pero ahora, como analista practicante, pensó que solo le estaba permitido ofrecer interpretaciones a sus pacientes. Es verdad que muchos analistas insisten en que solo pueden ofrecer interpretaciones. Este es uno de los tabúes al que me referí siempre. En una oportunidad, escuché decir a un analista que debemos evitar hacer preguntas de manera directa a un paciente, con la esperanza de que la información tarde o temprano siempre llega. Creo que esta clase de manipulación está basada en un malentendido serio. Que esta pasa por alto la fuerza del inconsciente, del contacto dinámico entre el analista y el paciente, y de sus procesos subyacentes propios de la naturaleza humana que son parte integral del análisis y que, por lo tanto, le otorgan vitalidad.

¿Por qué no puedo ser honesta preguntándole a mi paciente la información que necesito para entender sus asociaciones si, después de todo, él me las puede proporcionar fácilmente? Por supuesto, todos tenemos nuestras propias singularidades, pero los dogmas están en una diversa escala de magnitud. A menudo, puedo desatender mis ideas, pero no así cuando sospecho que son importantes. En tales casos, me ha sucedido a menudo que una expresión somática se atraviesa en mi intención (¡o en forma

inversa, han tomado la decisión por mí!). Mi estómago gruñó repentinamente y de manera audible. Si el paciente hizo una referencia a eso, era generalmente fácil mencionarlo y examinarlo con el paciente. Con esta relación quisiera referirme a otro sinsentido. Por ejemplo, la ecuación “cinco horas a la semana son análisis, menos de cinco, son pecado”. En esta dirección, recuerdo a Willie Hoffer, quien no era un analista salvaje o herético. Él discutió en el Comité los criterios de admisión de miembros regulares y expresó que conocía a analistas quienes habían dedicado a su análisis didáctico una hora semanal en lugar de las cinco horas semanales indicadas. De todas maneras, volvamos al médico que supervisé y a las interpretaciones que él sustituyó para sus sentimientos naturales de ofrecerle al paciente una bebida caliente, que en realidad era lo que más necesitaba, incluso más allá de sus interpretaciones, puesto que estas, en ese momento, carecieron de vitalidad. Y el médico lo sabía. Para prevenir cualquier malentendido: no estoy diciendo que su falla produjera un daño permanente o que condujera al paciente a un caso de gripe severa. El paciente era un hombre joven que había pasado su niñez temprana en una granja, donde, con seguridad, se había expuesto al viento y a las inclemencias del tiempo. Lo que me importa aquí es la transgresión de la naturalidad, la transgresión del principio fundamental y meta del análisis.

Ambos participantes del proceso analítico buscan y luchan por la verdad, interna y externa. Este reconocimiento de la realidad, a la que por cierto están ligados todos los progresos y las posibilidades de felicidad, exige una honestidad natural por ambos lados.

En este fragmento extraído de *Sobre la necesidad del analista de ser natural con su paciente* (1978), Paula Heimann afirmó que mediante la comunicación de un sentimiento que aparece en relación con el paciente no está ofreciendo declaraciones personales ni tampoco abrumándolo con los propios problemas vitales. Para ella, las recomendaciones de Freud se refieren a no permitir que el paciente participe en los conflictos personales del analista, aun cuando sea con las mejores intenciones, porque ello confunde o abruma al paciente y le impide encontrar su propio estilo de vida:

La comunicación de mis sentimientos, en violación a las reglas, me pareció algo muy natural. Yo misma me sorprendí de alguna manera y posteriormente seguí pensando sobre aquello. La presentación de uno mismo a través de otra persona es una estratagema bien conocida de nuestros pacientes, una solución de compromiso entre el deseo de franqueza y su resistencia, y es algo que habitualmente señalamos a nuestros pacientes. Más tarde, de hecho, busqué formulaciones que omitieran mis sentimientos, pero ninguna interpretación me satisfizo, todas me parecieron algo forzadas. Mi autosupervisión no produjo nada mejor. Estoy en contra de que un analista comunique sus sentimientos y deje traslucir su vida privada, pues esto abruma al paciente y lo aleja de sus propios problemas. Mientras yo no encontraba ninguna interpretación mejor que la que le di a mi paciente, reconocí que el comunicarle que yo me estremecía cuando una quinceañera tiene un calibre mental de una mujer de setenta, en realidad, no revela nada de mi vida privada, del mismo modo como no lo hace mi afirmación de que la paciente está identificada con una muchacha adolescente (Heimann, 1978).

### *La posición de Lacan: deseo del analista*

Recapitulando, la mayoría de los textos citados apuntan a las evidencias clínicas de la siguiente forma.

Con Paula Heimann se comenzó a señalar lo que el analizante activa en el analista.

La contratransferencia remite, entonces, no a los sentimientos que este inspira, sino a los que este experimenta. Posición que solo genera más tropiezos en la dirección de la cura.

Con respecto a los efectos producidos por el analista sobre el analizante, en el fondo, este punto es el resultado de la advertencia freudiana. La ecuación personal implica a la persona del analista, quien interviene en la interpretación con proposiciones de sentido común, en el mejor de los casos. Esta corriente está representada, fundamentalmente, por Margaret Little, como veremos en este ítem.

El concepto sobre la contratransferencia se desarrolla, en la obra lacaniana, a lo largo de sus escritos y los seminarios. En sus escritos, Lacan no dejó nunca de indicar que el término “contratransferencia” era obsoleto, en la medida en que hablar de la transferencia del analista era lo mismo que hablar de su resistencia.

Veamos algunas comunicaciones donde se encuentra este concepto. En “Intervención sobre la transferencia” (Lacan, 1951), a propósito de Dora, Lacan afirma que “cuando los prejuicios del analista (es decir, su “contratransferencia”, término cuyo empleo correcto en nuestra opinión no podría extenderse más allá de las relaciones dialécticas del error) lo han extraviado en su intervención, paga inmediatamente su precio mediante una transferencia negativa”. Es decir, suma de prejuicios e, incluso, de errores. Se trata de la falta del significante del analista lo que lleva a los malentendidos que acarrea el término “contratransferencia”. Esta no sería sino el significante que vendría a suplir la falta del significante del analista. Mediante el concepto de “sujeto supuesto al saber”, Lacan apuntó precisamente a ese lugar que no designa a nadie en concreto, es decir, a la suposición del inconsciente como un saber.

En “Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis” (Lacan, 1951), Lacan habla de la contratransferencia como la tentación que se le presenta al analista de abandonar el fundamento de la palabra, problema actual del psicoanálisis que lo suma a dos variables: la función de lo imaginario y la noción de las relaciones libidinales de objeto.

En “Situación del psicoanálisis en 1956” (Lacan, 1951), designa a la contratransferencia como las “variaciones sobre la moda” y la ubica como una comezón que establece un dominio de la errancia del analista. La define como “puro humo”.

En “La dirección de la cura y los principios de su poder”, en el apartado I, cuyo título es “¿Quién analiza hoy?”, dice:

Que un análisis lleve los rasgos de la persona del analizado es cosa de la que se habla como si cayese por su propio peso. Pero quien se interese en los efectos que tendría sobre él la persona del analista pensaría estar dando pruebas de audacia. Tal es por lo menos el estremecimiento que nos recorre ante las expresiones de moda referentes a la contratransferencia, contribuyendo sin duda a enmascarar su impropiedad conceptual (Lacan, 1951).

Lacan lo señala de modo categórico: “Acabo de escribir una mala palabra. Es ligera para aquellos a quienes apunta, siendo así que hoy ni siquiera se guardan las formas para confesar que bajo el nombre de psicoanálisis muchos se dedican a una ‘reeducción emocional del paciente’”.

Observemos el término “contratransferencia” en algunos de los seminarios de Lacan.

En *El seminario. Libro I: Los escritos técnicos de Freud*, define a la contratransferencia como la función del ego del analista. En el capítulo III, “La resistencia y las defensas”, comenta el artículo de Margaret Little aparecido en el *The International Journal of Psychoanalysis* en 1951, “La contratransferencia y la respuesta que aporta el paciente”, y que se le atribuye a Annie Reich, error que pasa inadvertido por Lacan:

Las coordenadas de este artículo están tomadas de un modo de orientar la técnica que triunfa en cierto sector de la escuela inglesa. Ustedes saben que se llega a afirmar que todo el análisis debe desarrollarse *hic et nunc*. Todo transcurriría en un forcejeo con las intenciones del sujeto, aquí y ahora, en la sesión. Sin duda se reconoce que se vislumbran fragmentos de su pasado, pero se piensa que a fin de cuentas es en la prueba –casi llegaría a decir en la prueba de fuerza psicológica–, en el interior del tratamiento, donde se desarrolla la actividad del analista (Lacan, 1981: 54).

En *El seminario. Libro I* mismo, Lacan rescata un recorte clínico de Balint:

Balint nos cuenta una historia muy bonita: un señor viene a verlo. Está a punto de analizarse – conocemos bien esta situación–, pero no se decide. Ha visto ya a varios analistas y, finalmente, viene a ver a Balint. Le cuenta una larga historia, muy rica, muy complicada, con detalles de lo que siente, de lo que sufre... Balint no cae en la contratransferencia –es decir, hablando con propiedad, no es un imbécil–; en el lenguaje cifrado en el cual estamos estancados, se llama ambivalencia al hecho de odiar a alguien y contratransferencia al hecho de ser un imbécil. Balint no es un imbécil, escucha a esta persona como un hombre que ya ha oído muchas cosas, a muchas personas, que ha madurado. Y no comprende. A veces sucede. Hay historias como esta que no se comprenden. Cuando no comprenden una historia, no se acusen de inmediato, díganse: no comprendo, esto debe tener un sentido. No solo Balint no comprende, sino que considera que tiene derecho a no comprender. No le dice nada al señor, y lo hace volver. El tipo vuelve. Sigue contando su historia. Carga las tintas. Balint sigue sin comprender. Lo que cuenta el otro son cosas tan verosímiles como otras cualesquiera, pero el problema es que no concuerdan [...]. Balint dice a su cliente: “Es curioso, usted me cuenta muchas cosas muy interesantes, pero debo decirle que no comprendo nada su historia”. Entonces el tipo se relaja, una amplia sonrisa aparece en su rostro. “Usted es el primer hombre sincero que encuentro; ya

conté todas estas cosas a varios colegas suyos, quienes vieron en ellas enseguida el indicio de una estructura interesante, refinada. Le conté todo esto como un test, para ver si usted era, como los otros, un charlatán y un mentiroso” (Lacan, 1981).

En *El seminario. Libro 8: La transferencia*, dedica una clase, la del 8 de marzo de 1961, a trabajar el tema de la contratransferencia: “La noción de contratransferencia ha estado presente en el análisis” (Lacan, 2003: 210). Existen respuestas a ciegas de parte del analista, y quizás sean provocadas por su falta de análisis. Son intervenciones fallidas, inoportunas, erróneas. Más adelante afirma: “Desde hace algún tiempo, se admite efectivamente en la práctica que el analista ha de tener en cuenta, en su información y en su maniobra, los sentimientos, no que él inspira, sino que experimenta en el análisis, es decir, lo que se llama su contratransferencia” (Lacan, 2003: 217).

Destaco el párrafo que se ocupa de Paula Heimann:

Paula Heimann nos participa de ciertos estados de insatisfacción o de preocupación que ella experimenta. Según ella misma escribe, se trata incluso de un estado de presentimiento. Así se ha encontrado en una situación que, para experimentarla, no es preciso ser viejo en esto del análisis, porque es muy frecuente enfrentarse a ella en los primeros tiempos de un análisis. Cuando un paciente se precipita [...] a tomar decisiones prematuras, [...] ella sabe que es algo por analizar, interpretar y, en cierta medida, contrariar. Pero en este caso particular, menciona un sentimiento muy molesto que experimenta y que, por sí solo, constituye para ella el signo de que tiene razones para preocuparse especialmente. Y en su artículo muestra cómo este sentimiento le permite comprender mejor y llegar más lejos (Lacan, 2003: 218).

A continuación menciona al psicoanalista Roger Money-Kyrle y su artículo “Normal countertransference and some of its deviations” (“La contratransferencia normal y algunas de sus desviaciones” [1956]), que había sido presentado en 1955 en el Congreso de Ginebra.

El analista está involucrado en el bienestar de su paciente sin quedar emocionalmente implicado en sus conflictos. Implica que el analista posea cierta tolerancia, que es lo contrario de la condena, sin ser por ello lo mismo que la complacencia o la indiferencia. La inquietud por el bienestar del paciente se origina en la fusión de dos pulsiones: la pulsión reparadora y la pulsión parental, entendiéndose por esta última que el analista puede involucrarse por reconocer en el paciente a su niño inconsciente. Reconoce su *self* precoz (Money-Kyrle, 1956).

Money-Kyrle describe este proceso de la siguiente manera: mientras el paciente habla, el analista puede identificarse por introyección con él y, tras haberlo comprendido desde el interior, la re proyecta e interpreta. Lacan señala esto como una ilusión de comprensión, teniendo en cuenta que comprender implica el riesgo de identificarse.

Veamos el caso clínico de un paciente neurótico, en quien, según Money-Kyrle

(traducido por Vicente Palomera en su presentación “Lacan y la contratransferencia”, publicado por editorial Paidós, bajo el título *Los diálogos sobre Klein-Lacan*):

destacaban mecanismos paranoicos y esquizoides. Llega a una sesión mostrándose lleno de ansiedad por no haber podido trabajar en su oficina. También se había sentido vago e incierto en el camino, como si le pareciera que podía perderse o ser atropellado, y se desprecia a sí mismo como inútil. Recordé una ocasión similar, en la que durante un fin de semana el paciente se había sentido despersonalizado y había soñado con haber dejado en una tienda su equipo de “radar”, que no podía recuperarlo hasta el lunes. En esa oportunidad pensé que, en su fantasía, él había dejado en mí partes de su “yo bueno”. Pero no estaba muy seguro de esto, ni de otras interpretaciones que empecé a dar, y él, por su parte, pronto empezó a rechazarlas todas con creciente enfado. Al mismo tiempo, me insultó por no ayudarlo. Terminada la sesión, ya no estaba despersonalizado, sino muy furioso y despreciativo. Era yo quien entonces se sentía inútil y burlado. Posteriormente reconocí mi estado emocional como similar al descrito por él al principio de su sesión. Llegué a sentir el alivio de una reproyección. Para entonces, la sesión ya había terminado, pero él se mantuvo con la misma actitud al principio de la siguiente: es decir, continuaba enfadado y despreciativo. Entonces le dije que, en mi opinión, él me había reducido al estado mismo de vaguedad inútil por el que él había pasado, y que consideraba que lo había hecho para colocarme “en el diván” haciéndome preguntas y rechazando mis respuestas de la misma manera como lo hacía con su padre. Su respuesta me sorprendió. Por primera vez en dos días, se tranquilizó y se quedó pensativo, y luego dijo que esto explicaba por qué había estado tan furioso conmigo el día anterior:

—Ah, ¡usted me lo dice! Estoy muy contento, porque cuando el otro día me interpretó ese estado, yo pensé que lo que me estaba diciendo hablaba de usted y no de mí.

Lo mismo que en una película en cámara lenta, aquí podemos observar varios procesos distintos, que en un período ideal o normal deberían producirse con gran rapidez. Creo que empecé, por decirlo así, aceptando al paciente en mi interior, para identificarme proyectivamente con él, en cuanto se puso a hablar de su agudo malestar. Pero yo no pude reconocerlo inmediatamente como correspondiéndose con algo ya comprendido por mí, y por esa razón fui lento en salir de mí para dar una explicación y de este modo aliviarlo a él. Por su parte, él se sentía frustrado por no conseguir interpretaciones efectivas, y reaccionaba proyectando en mí su sensación de impotencia mental, comportándose al mismo tiempo como si hubiese tomado de mí lo que creía haber perdido, el intelecto claro pero agresivo de su padre, con el que atacaba en mí su imponente yo. ¿Cómo corregir, entonces, una desviación respecto de la contratransferencia normal? Para entonces, naturalmente, era inútil intentar recobrar el hilo allí donde lo había perdido primero. Había surgido una situación nueva que nos había afectado a los dos, y antes de que pudiera interpretarse el papel de mi paciente en provocar dicha situación, yo tenía que hacer un trabajo silencioso de autoanálisis que implicaba la discriminación de dos cosas que pueden experimentarse como muy similares: mi propia sensación de incompetencia por haber perdido el hilo y el desprecio del paciente hacia su impotente yo, que le parecía estar en mí. Habiendo obtenido esta interpretación para mí solo, a continuación pude pasar su segunda parte a mi paciente, restaurando así la situación analítica normal (Burgoyne y Sullivan, 2000).

El comentario que realiza Lacan sobre este caso está en relación con el llamado vaivén entre la introyección por parte del analista del discurso del paciente. Money-Kyrle admite la normalidad de este efecto puesto que la demanda introyectada es comprendida; solo si el analista no comprende, se verá afectado y se produce una desviación de la contratransferencia normal.

Lacan señalará en este capítulo y en el siguiente de *El seminario. Libro 8* que es preciso que el analista conozca que el criterio de su posición correcta no es que

comprenda o no: “No es esencial que el analista comprenda. Es más, hasta cierto punto, puede ser preferible que no comprenda a que tenga demasiada confianza en su comprensión”.

En la clase del 27 de febrero de 1963, de *El seminario. Libro 10: La angustia*, Lacan se ocupa del concepto de contratransferencia trabajado por Margaret Little en su artículo de 1951 “La totalidad de la respuesta del analista a las necesidades de sus pacientes”. Para esta psicoanalista, se trata de elementos reprimidos, por lo tanto, no analizados hasta ese momento en el analista. Son elementos que escapan al análisis personal del analista. Para Little, el analista debe ser capaz de mostrarles y comunicarles sus sentimientos a los pacientes. No debe haber distancia entre analista y analizante, son inseparables.

En la clase del 26 de marzo de 1963, del citado seminario, Lacan se ocupa de Lucy Tower y de su “Artículo sobre la contratransferencia” –tal es el nombre del trabajo de la psicoanalista inglesa–, quien sostiene que “las principales diferencias giran en torno a considerar al analista como un espejo o bien como un ser humano”.

Considera que los desarrollos contratransferenciales son naturales, inevitables e, incluso, deseables en cualquier tratamiento psicoanalítico, incluyéndolos como contraparte de los fenómenos transferenciales. En esta clase de su seminario, Lacan señala que ella descuidó el deseo del paciente por la contratransferencia y que, en este caso, la analista rectifica a partir de un sueño soñado por ella misma, ubicando sin saberlo el pasaje de la contratransferencia al deseo del analista.

Lacan va ilustrando, entonces, de manera diversa, una crítica radical al uso de la contratransferencia.

El problema no consiste en saber si hay que considerar la contratransferencia como un obstáculo que el analista debe neutralizar y después superar. No es útil considerar la cuestión desde el ángulo de la comunicación necesaria entre analista y analizante para que este recupere sus puntos de referencia subjetivos.

Por todo ello, la noción de contratransferencia, para Lacan, carece de objeto, puesto que, en definitiva, este concepto señala los efectos de la transferencia que alcanzan al deseo del analista, no como persona, sino en tanto él es puesto en el lugar del Otro por la palabra del analizante, es decir, en una tercera posición que hace a la relación analítica irreductible a una relación dual.

En *El seminario. Libro 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*

(1964), Lacan sostiene lo siguiente:

La transferencia es un fenómeno en el cual están incluidos conjuntamente el sujeto y el analista. Dividirlo en los términos de “transferencia” y “contratransferencia”, por mucha que sea la audacia, la desenvoltura, de las declaraciones que se permiten algunos sobre este tema, siempre es una forma de eludir la cuestión (Lacan, 1987).

Lacan no niega que el propio analista pueda tener algún sentimiento hacia su analizante, pero ese afecto es útil para interrogarse qué lo provocó y qué le provoca a fin de posicionarse óptimamente en la dirección de la cura.

Uno de los problemas que plantea la teoría de la contratransferencia es el de la simetría que se establece entre analista y analizante, como si ambos estuvieran comprometidos como personas, como egos, en el desarrollo del proceso analítico. Por otro lado, sabemos que los sentimientos son siempre recíprocos, pero, en este sentido, si entramos en una llamada lógica de los sentimientos, nos encontramos en un callejón sin salida.

Lacan intenta dejar de lado el concepto de contratransferencia y el uso que se ha hecho de él. No es pertinente porque el analista, en el dispositivo analítico, no es un sujeto puesto que actúa como semblante de *objeto a*. Sobre este punto, Lacan indica especialmente que el deseo del analista se dirige en sentido contrario al de la idealización. La neutralidad del analista, así como su abstinencia, remite al deseo del analista, al igual que la crítica que realiza Lacan sobre la contratransferencia. Para él, esta surge precisamente de la implicación del analista en la cura y por aquello que le hace obstáculo a su condición de analista, autenticando la relación imaginaria del analista y del analizante.

## *Clase II. “Decorado y personajes”*

*James Dean*

No sé si me explico. Imagínense un libro que se publicara, no digo en nuestros días –porque Platón lo publica alrededor de unos cincuenta años después de la escena narrada–, imagínense un libro que se publicara en un momento determinado, para facilitar las cosas, donde un personaje que sería, digamos el Sr. Kennedy, un Kennedy que fuese al mismo tiempo un James Dean, contara en un librito destinado a la élite cómo hizo todo lo posible, en su época de universidad, para hacerse hacer el amor por... les dejo a ustedes la tarea de elegir un personaje (Lacan, 2003: 34).

*Cine: Platón y el mito de las cavernas*

Por otra parte, está completamente claro que ahora el amor ya no se ajusta al plano de la tragedia, ni

tampoco a otro plano del que hablaré enseguida. Se encuentra en el plano de lo que se llama, en el discurso de Agatón, el nivel de Polimnia. Es el nivel de lo que se presenta como la materialización más viva de la ficción como esencial. Para nosotros, es el cine.

Platón estaría encantado con esta invención. No hay mejor ilustración para las artes de lo que Platón sitúa en el origen de su visión del mundo. Lo que se expresa en el mito de la caverna lo vemos ilustrado a diario mediante esos rayos danzantes que manifiestan en la pantalla todos nuestros sentimientos que permanecen en el estado de sombras. Y esta dimensión le corresponde hoy día en el arte, de la forma más eminente, la defensa y la ilustración del amor (Lacan, 2003: 44).

## Clase XI. “Entre Sócrates y Alcibíades”

Brigitte Bardot

Verán toda clase de cosas enormemente curiosas, como por ejemplo, que en su época iban a Atenas tras las sombra de las grandes *pin-ups* de los tiempos de Sócrates. Iban allí diciéndose “encontraré a Cármides en cualquier rincón”. Verán ustedes que nuestra Brigitte Bardot, al lado de los efectos de los Cármides, es la última de la fila. Hasta los muchachitos tenían unos ojazos así de grandes (Lacan, 2003: 189).

## Clase IX. “Salida del ultramundo”

La regla del juego, de Jean Renoir (1939)

Recuerden que es así como introduje en mi discurso hace ahora tres años. Recuerden que, para definirles el objeto a del fantasma, tomé el ejemplo –en *La regla del juego*, de Renoir– de Dalio cuando muestra su pequeño autómeta, y de aquel rubor de mujer con el que se eclipsa después de dirigir a su fenómeno. En la misma dimensión se desarrolla esta confesión pública, connotada por no sé qué incomodidad que el propio Alcibíades tiene tanta conciencia de estar provocando cuando habla. Sin duda estamos en la verdad del vino –así está articulado–, *in vino veritas*. Kierkegaard lo retoma asimismo cuando se refiere, también él, a su *Banquete* –pero es preciso haber franqueado verdaderamente todos los límites del pudor para hablar del amor como lo hace Alcibíades cuando exhibe lo que le ocurrió con Sócrates–. ¿Qué objeto hay ahí detrás capaz de introducir en el propio sujeto semejante vacilación? (Lacan, 2003: 159 y 160).

Jacques Lacan menciona a un actor paradigmático del cine francés. Se trata de Marcel Dalio (1900-1983), judío nacido en París de padres rumanos. En *La regla del juego*, se destacó en el papel del vanidoso y sensible señor De la Chesnaye. Aunque durante los años treinta, Dalio fue uno de los rostros más destacados del cine francés y actuó en películas como *Pépé le Moko*, de Julien Duvivier, o *Mollenard*, de Robert Siodmak, *La regla del juego* le brindó la oportunidad de interpretar el único papel protagonista realmente importante de su carrera. En 1940 se exilió huyendo de los nazis, lo que, sin lugar a dudas, le salvó la vida puesto que el ejército invasor llegó a utilizar su retrato en sus campañas antisemitas. Dalio se trasladó a Hollywood, donde compartía el destino de tantos otros profesionales del

cine emigrados. Apareció como actor secundario en películas antinazis en las que siempre asumía el personaje de francés cultivado de fuerte acento.

*Clase XXVII. “El analista y su duelo”*

Rocco y sus hermanos, de *Luchino Visconti* (1960)

De todas formas, ven ustedes perfilarse ahí detrás aquel punto mítico de la evolución libidinal que el análisis, sin saber nunca demasiado bien cómo situarlo en la escala, ha aislado como el complejo urinario en su oscura relación con la acción del fuego. Estos son términos, luchando uno contra otro, con los que se anima el juego del ancestro primitivo –como ustedes saben, el análisis descubrió que su primer reflejo lúdico ante la aparición de la llama debió de ser mear encima, proeza renovada en Gulliver–. Esta relación profunda del *uro*, me quemó, con la *urina*, la orina, se inscribe en el fondo de la experiencia infantil –la operación del secado de las sábanas, los sueños de la ropa enigmáticamente almidonada o la erótica de la lavandera–, que conocen quienes han podido ver la espléndida escenificación de todos los blancos posibles llevada a cabo por el Señor Visconti, materializando para nosotros el hecho de que Pierrot va de blanco –y la cuestión de saber por qué– (Lacan, 2003: 431 y 432).

En el artículo “Cómo el cine nos cambió la vida”, Hugo Beccacece (2010) señala la tensión que anima las obras de Visconti, quien no hacía sino revelar en imágenes, de un modo lateral, involuntario como un exabrupto o un acto fallido, las mismas contradicciones ideológicas y estéticas de muchos de los artistas e intelectuales revolucionarios o comprometidos que produjeron sus obras después de la Segunda Guerra Mundial y que debieron atravesar las décadas de plomo de 1960 a 1980.

*Rocco y sus hermanos* cuenta la historia de una familia sureña que se ve obligada a desplazarse y a vivir en una enorme metrópoli (la censura de la época no permitió que se especificara que la ciudad era Milán, sin embargo se adivinaba fácilmente).

Los más débiles de la familia caen en la violencia y arruinan sus vidas, pero el hombre fuerte es Rocco (Alain Delon), el personaje que reacciona con amor en lugar de violencia. La película se filmó en blanco y negro, y Visconti dijo de esta elección: “Al principio pensé en filmarla en color, pero luego me pareció que debía ser gris: de esta forma veían Milán los solitarios campesinos del sur”. En la biografía de Luchino Visconti de Gaia Servadio, señala la visita que el cineasta realiza a Jacques Lacan en algunas oportunidades. También incluye a la mujer de Lacan, Sylvia Bataille, actriz que trabajó con Renoir en la película *Une partie de campagne* [*Un día de campo*] sobre el relato de Guy de Maupassant, en la cual Visconti trabajó como asistente de dirección y vestuario.

*Un perro andaluz, de Luis Buñuel, con guión de Salvador Dalí*

Esto –voy a hacerles la confidencia de que en sí mismo no tiene una importancia histórica, pero creo poder comunicarles a título de estímulo– me condujo, durante un tiempo corto o largo, durante el cual estuve separado de ustedes y de nuestros encuentros semanales, a volver a meter las narices, no como lo había hecho hace dos años en la *Crítica de la razón práctica*, sino en la *Crítica de la razón pura*. La casualidad hizo que, por olvido, no haya traído más que un ejemplar en alemán, no hice una relectura completa, sino solo la del capítulo llamado “Introducción de la analítica trascendental”, y aunque deploro que los escasos diez años durante los cuales me dirijo a ustedes no hayan tenido, creo, mucho efecto en cuanto a la propagación del estudio del alemán entre ustedes, lo que no deja de asombrarme y que constituye uno de esos pequeños hechos que me hacen, a veces, reflejarme a mí mismo mi propia imagen como la de ese personaje de un filme surrealista muy conocido que se llama *Un perro andaluz*, imagen que es la de un hombre que, ayudado por dos cuerdas, arrastra tras de sí un piano sobre el cual reposan –sin alusión– dos asnos muertos. Que al menos todos aquellos que ya conocen el alemán no duden en abrir el capítulo que les señalo de la *Crítica de la razón pura* (Lacan, inédito).

*Un perro andaluz* fue realizada por Luis Buñuel en 1929. Fue su ópera prima, con guión de Salvador Dalí, construido según la lógica del sueño o del sueño en vigilia (asociaciones libres, como en la escritura automática de los surrealistas). La escena clave es la de una mujer joven que mira a cámara y a quien le seccionan el ojo con una navaja recién afilada. Primer plano donde se muestra la acción en detalle. Entre los dos acercamientos al rostro, una nube alargada se cruza por delante de una luna llena que quizá pueda velar el estremecimiento del corte. Pero no, no ocurre de esa manera: el ojo es seccionado, y es una toma que ha causado impacto en el espectador a lo largo del mundo cinematográfico. Por esta escena y otras (una mano amputada, unos burros pudriéndose), *Un perro andaluz* se transforma en una película ominosa, deliberadamente provocadora. Muestra en su comienzo la perspectiva de la revolución surrealista.

La fijación de un fotograma en un libro abierto que muestra el cuadro de Johannes Vermeer, pintor neerlandés reconocido por su arte barroco, *La encajera* (1669), señala dos homenajes y dos obsesiones. Una del lado de Dalí, puesto que tenía una admiración especial por este cuadro (*Estudio crítico-paranoico de la encajera de Vermeer*), y la otra del lado de Buñuel, pues el relato de las agujas está presente en muchos de sus filmes. La secuencia de los burros encima del piano pertenecen al universo de ambos creadores y los dos presentan al piano como objeto burgués.

Rashomon, de Akira Kurosawa (1950)

Quienes hayan visto *Rashomon* recordarán esos extraños intermedios que los combatientes suspenden repentinamente: cada uno por separado hace tres vueltas, para finalizar con una paradójica reverencia en un punto desconocido del espacio.

Pues bien, eso forma parte de la lucha; tal como esa especie paradójica interrupción, de incomprensible escansión, que Freud nos enseña a reconocer en la “parada sexual”.

¿Cuántas veces ocurre un mismo acontecimiento?

Tantas veces como se lo pueda contar o tantas personas lo puedan escuchar.

¿Provoca ese relato la verdad del acontecimiento?

No, pero, sin embargo, nos muestra algo de la verdad.

¿Qué ocurre cuando el acontecimiento al que hacemos referencia resulta ser la escena de un crimen?

Los argumentos, en ese caso, son diversos: pueden tener que ver inicialmente con la verdad, con su omisión, con su falseamiento, con un punto de vista, con una mirada orientada a la culpa o a la responsabilidad, en general ausente de los argumentos enunciados.

Cada uno de los testigos dará su palabra de lo que dice asegurando que es la verdad y solo la verdad. Su verdad, claro.

*Rashomon*, filme de 1950, dirigido por Akira Kurosawa, presenta diversas perspectivas de sus protagonistas en relación con la escena de un crimen: un leñador (Takashi Shimura), un sacerdote (Minoru Chiaki) y un estudiante (Kichijiro Ueda).

Todos ellos se refugian de una tormenta en el Rashomon, nombre de la puerta de ingreso más importante de Kioto, ubicada al sur de la ciudad, en un extremo de la Avenida Sujaku, y lugar donde los personajes comparten la protección del frío húmedo, de la noche desolada, de la hambruna de un pueblo provocada por la guerra civil del siglo XI en Japón. Ese momento de descanso forzoso permite conversar acerca de una historia donde sus propios caminos se encuentran cruzados. Un inquietante *crossover* anticipatorio de Akira Kurosawa y una forma discursiva utilizada por el séptimo arte para narrar imágenes. Eje temporal en el cine, solidario de la elipsis o el *flashback*.

Un bandido se enfrenta a un samurái, combate al que hace referencia Lacan. Relaciona esa “parada sexual” con el momento en que cada *partenaire* se toma el tiempo suficiente (a veces no) para comunicarse con el otro durante el acto sexual. Ese *stop* no tiene que ver con un momento de reflexión, sino que marca el verdadero tiempo subjetivo del otro. La manera íntima de lo que uno es con el otro. En este caso, el “combate” en el terreno sexual puede ser sin o con tregua, pero siempre con la utilización de un tiempo singular, personal, propio. Este tiempo

también es un ingrediente de la famosa “química” que existe entre quienes dicen amarse.

*Rashomon* está basada en dos cuentos breves de Ryunosuke Akutagawa: uno tiene como título “En el bosque” y el otro es un relato sombrío que lleva el título del filme.

La película es un ejemplo de varias cosas. Una de las principales es que Kurosawa decidió filmarla a los cuarenta años, cuestión impensada para los tiempos que corren, donde la ecuación joven-viejo trae como resultado las peores decisiones personales. Otra es la maravillosa adaptación de un original que no tiene más de ocho páginas. Se estrenó en 1950 y en 1951 ganó el Festival de Venecia como mejor película. Antes de morir, Akutagawa pronunció “bonyaritoshita fuan”, que significa “sombrio desasosiego”.

El filme de Kurosawa resulta un feliz encuentro con una obra cinematográfica maestra del siglo XX y permitió, por medio del León de Oro del Festival Internacional de Cine de Venecia, que el mundo abriera los ojos al cine japonés. A continuación transcribo los relatos de Ryunosuke Akutagawa que sirvieron de inspiración a Kurosawa.

## **Rashomon**

### *Atardecía con frío*

A cubierto, bajo el Rashomon el criado de un samurái esperaba que la lluvia amainara. No había nadie más en el amplio portal. Únicamente un grillo descansaba sobre un grueso pilar que mostraba su laca carmesí cuarteada en algunas zonas. Rashomon, emplazado en la Avenida Sujaku [*gran arteria que dividía a Kioto en dos partes*], servía como cobijo a algunas personas con ichimegasa o momiebosh [*sombrero antiguo de uso femenino, de tela laqueada o simple paja, dependiendo esto de la clase social de su portadora y antiguo gorro usado por nobles y samuráis, respectivamente*], aunque en ese momento no había nadie más que el sirviente.

Esto respondía a que en los últimos dos o tres años Kioto había sido asolada por una seguidilla de fatalidades: terremotos, tifones e incendios la habían convertido en una ciudad absolutamente devastada. De acuerdo con la información de antiguos escritos, la gente llegó hasta destrozar las efigies de Buda y otros muchos elementos de culto, y esas piezas de madera, laqueadas y ornadas con hojas de oro y plata, terminaron vendiéndose en las calles para usarlas como leña. En este particular contexto, no era extraño que nadie interviniera para restaurar Rashomon. Sacando provecho de la ruina del edificio, zorros y otros animales instalaron sus madrigueras entre las grietas; no faltaron ladrones y malvivientes que lo utilizaran como guarida, hasta que por fin fue convertido en depósito de cadáveres ignotos.

Debido al desamparo del lugar y a su aspecto siniestro, no había quién se acercara a él en las vísperas del anochecer. Sí lo hacían las bandadas de cuervos que llegaban desde lejanos lugares. Revoloteaban en círculo durante el día alrededor de la torre, y en el cielo sangrante del crepúsculo sus siluetas se esparcían como granos de sésamo antes de posarse sobre los cadáveres abandonados.

Pero ese día no se veía cuervo alguno, quizás porque era ya casi noche. En los escalones de piedra que se desmoronaba de a trechos, y entre cuyas fisuras prosperaba la hierba, los blancos excrementos de

estas aves se hacían notorios. El sirviente vestía un empobrecido quimono azul y estaba sentado en el último de los siete escalones mirando sin ver la llovizna, en tanto su atención estaba reconcentrada en una pústula de su mejilla derecha.

Como decía, el sirviente aguardaba a que amainara la lluvia, aunque no tenía decisión tomada sobre lo que haría después. En circunstancias normales, no hubiera necesitado pensarlo, ya que volvería sin más a la casa de su amo; pero hacía pocos días había sido despedido, a desmedro de que el suyo era uno de los múltiples problemas que se habían suscitado como resultado del inesperado derrumbe de la prosperidad de Kioto.

De ahí que hubiera sido más ejemplificante decir: “El sirviente que espera en el portal no sabe qué hacer porque no tiene adónde ir”. Claro que, por otra parte, el mal tiempo, la nubarrrosa tormenta había deprimido y arrastrado notablemente al sentimentalismo a este criado de la época Heian.

La lluvia que se había iniciado en la mañana aún continuaba después del atardecer. Perplejo en un mar de pensamientos insensatos acerca de cómo subsistir en el día que vendría y cómo derrotar ese aciago destino que tanto lo deprimía, el sirviente escuchaba sin escuchar el sonido de la lluvia sobre la Avenida Sujaku.

La lluvia que cubría a Rashomon parecía recobrar impulso más allá para golpear atronadoramente sobre el portal. Levantando la vista, podía verse en el cielo oscuro una densa nube que se respaldaba en el borde de una teja inclinada.

“Para huir de esta maldita suerte, debo pensar”, analizó el sirviente. “Pero no tengo tiempo para encontrar un medio bueno o malo, ya que si empezara a discernir, no hay duda de que me moriría de hambre en medio del camino o en alguna zanja. Después me traerían aquí, a esta torre, y me abandonarían como a un perro. Entonces, si no decido...”. La reflexión del sirviente, después de mucho rondar la misma idea, llegó por fin a punto muerto. Pero ese “si no decido...” quedó suspendido en su mente. Aparentemente estaba dispuesto a emplear cualquier medio; pero ese “si no...” definió su falta de valor para confesarse concluyentemente: “No me queda otro recurso que convertirme en ladrón”.

Estornudó ruidosamente y se levantó con lentitud. El frío ocaso de Kioto hacía anhelar el calor del fuego. En la oscuridad, el viento aullaba entre los pilares. El grillo que había descansando en la gruesa columna había desaparecido.

Con la cabeza sepultada entre los hombros contraídos, el criado miró hacia los alrededores del edificio; se levantó después las hombreras del quimono azul, que era todo lo que llevaba sobre su ligera ropa interior. Determinó, por fin, pasar la noche en algún rincón que lo resguardara de la lluvia y del viento, y en donde nadie lo incomodara.

El sirviente descubrió otra vasta escalera también laqueada que parecía conducir a la torre. “Allá arriba no puede haber nadie, excepto muertos”, concluyó. Teniendo cuidado de que no se le cayera su catana [*espada japonesa*] de la vaina que ligaba a su cintura, el sirviente apoyó el pie calzado en zon [*calzado de paja de arroz, parecido a la sandalia*] sobre el primer escalón.

Minutos después, en mitad de la vasta escalera que llevaba a la torre de Rashomon, un hombre que estaba agazapado como un gato y que contenía la respiración oteaba lo que sucedía allí arriba. La luz que emanaba de la torre fulguraba en la mejilla del hombre; una mejilla que dejaba asomar bajo la corta barba una purulenta pústula colorada.

## *El seminario. Libro 10: La angustia*

### *Capítulo XV. “Un asunto de macho”*

Les pediré que vuelvan por un instante a mi estadio del espejo.

En otra época, pasaban una película hecha en Inglaterra, en una escuela especializada, esforzándose por hacer coincidir la genética psicoanalítica con lo que podía proporcionar la observación del niño. El valor de este documento era tanto mayor cuanto que aquellas imágenes se habían tomado sin la menor idea preconcebida. Habían cubierto todo el campo de lo que se puede observar de la confrontación del pequeño *baby* con el espejo, lo cual confirmaba plenamente, por otra parte, los datos iniciales y finales que yo había aportado.

Recuerdo que esta película fue una de las últimas cosas que se presentaron en la Sociedad Psicoanalítica de París antes de que nos separáramos. La separación estaba muy próxima, y quizás por ello fue vista con no demasiada atención.

Pero yo mantenía toda mi presencia de espíritu, y todavía recuerdo aquella imagen sobrecogedora que presentaba a la niña frente al espejo. Si hay algo que concrete la referencia a lo no especularizable que destaque el año pasado es ciertamente el gesto de aquella niña, su mano que pasaba rápidamente por la gamma de la unión del vientre con sus dos muslos, como un momento de vértigo ante lo que ve.

El niño, por su parte, pobre idiota, mira el pequeño grifito problemático. Duda vagamente sobre si ahí hay algo extraño. Luego, tendrá que aprender, a su propia costa, que eso que tiene ahí no existe, quiero decir en comparación con lo que tiene papá, con lo que tienen los hermanos mayores, etc. Ya conocen ustedes toda la primera dialéctica de la comparación. Después aprenderá que no solo es que eso no existe, sino que eso no quiere saber nada, o más exactamente, que eso hace lo que le da la gana. Por decirlo todo, tendrá que aprender paso a paso, en su experiencia individual, a tacharlo del mapa de su narcisismo, precisamente para que pueda empezar a servir de algo.

No digo que sea tan sencillo, sería insensato atribuírmelo, porque, por supuesto, naturalmente, también está el hecho de que, por así decir, cuanto más se hunde la cosa, más vuelve a la superficie. Este juego es, a fin de cuentas, el principio del apego homosexual, o sea, “juego a que quien pierde gana” (Lacan, 2005a: 220 y 221. Clase del 27 de marzo de 1963).

Se trata de las películas de la psicoanalista inglesa Esther Bick, documentales sobre dos niños frente al espejo. Transcribo a continuación el material teórico que permitió realizar este registro filmico.

## **La experiencia de la piel en las relaciones de objeto tempranas**

### *Introducción*

El tema principal de esta breve comunicación se refiere a la primera función que ejerce la piel del bebé y sus objetos primarios en relación con la unión más primitiva de las partes de la personalidad que aún no están diferenciadas de las partes del cuerpo. En el psicoanálisis resulta particularmente fructífero estudiarla en relación con el problema de la dependencia y de la separación que se lleva a cabo dentro de la relación transferencial.

Sugiero que, en su forma más primitiva, las partes de la personalidad se vivencian como si estuvieran carentes de una fuerza capaz de unir las, por lo cual resulta necesario asegurar su cohesión en una forma que se experimenta pasivamente, mediante el funcionamiento de la piel, que obra como un límite. Pero esta función interna –la de contener las partes del *self*– depende inicialmente de la introyección de un objeto externo, el cual debe ser vivenciado a su vez como capaz de cumplir esa función. Más adelante, la identificación con esta función del objeto reemplaza al estado de no-integración y da origen a la fantasía del espacio interno y del espacio externo. Solo entonces se da el marco necesario para que puedan comenzar a actuar la disociación [*splitting*] primaria y la idealización del *self* y del objeto que describe Melanie Klein. Hasta que no se hayan introyectado las funciones de contención, es imposible que aparezca el concepto de un espacio dentro del *self*. Y en este caso, la introyección, esto es, la construcción de un objeto en un espacio interno, resulta menoscabada, por lo cual la identificación proyectiva continúa inevitablemente sin mengua y se ponen de manifiesto todas las confusiones relativas a la identidad.

El estado de disociación [*splitting*] primitiva y la idealización del *self* y del objeto pueden comprenderse entonces como el resultado de este proceso previo de contención del *self* y del objeto dentro de sus respectivas “pieles”. Las fluctuaciones que se dan en este estado primitivo se ilustrarán mediante el material obtenido a través de la observación de niños muy pequeños, a fin de mostrar la diferencia que existe entre la no-integración, tal como se da en una experiencia pasiva de desvalimiento total, y la desintegración producida por los procesos de disociación [*splitting*] que actúan como defensa activa al servicio del desarrollo.

Nos encontramos, pues, desde un punto de vista económico, frente a situaciones conducentes a

ansiedades catastróficas dentro de un estado de no-integración, que contrastan con las ansiedades persecutorias y depresivas de naturaleza más limitada y específica.

Parecería que, en el estado infantil no integrado, la necesidad de encontrar un objeto contenedor lleva a la frenética búsqueda de un objeto, sea este una luz, una voz, un olor, o algún otro objeto sensual que sea capaz de mantener la atención y, por lo tanto, susceptible de ser vivenciado, por lo menos temporariamente, como algo que une las diversas partes de la personalidad. El objeto óptimo es el pezón dentro de la boca, junto con la madre que sostiene al bebé, le habla y de la cual emana un olor familiar. El material mostrará que este objeto que sirve como continente se vivencia concretamente como una piel. El desarrollo deficiente de esta función primitiva resulta de la inadecuación del objeto real o bien de los ataques fantaseados contra él, todo lo cual entorpece la proyección.

Estos trastornos de la función pueden determinar la función de una “segunda piel”, mediante la cual la dependencia con respecto al objeto es reemplazada por una pseudo independencia, y por el uso inadecuado de ciertas funciones mentales o, quizás, de talentos innatos, utilizados ahora con el fin de crear un sustituto de esa función de contención que debía cumplir la piel. El material que sigue incluye algunos ejemplos de la formación de una “segunda piel”.

## Material clínico

En esta breve comunicación, solo puedo indicar los tipos de material clínico en que se basan estos hallazgos. Mi propósito actual es el de iniciar la exploración de este tema, con vistas a un examen más detallado en el futuro.

### *Observación de bebés: Alice*

Un año de observación de una madre joven e inmadura y de su primer bebé demostró que hubo, en las primeras doce semanas, una mejoría gradual de la función de ser “piel-continente”. A medida que la madre toleraba con mayor facilidad la intimidad con su hija, disminuía la necesidad de excitarla a fin de provocar en ella manifestaciones de vitalidad y, en consecuencia, los estados de no-integración de la niña se hicieron menos frecuentes. Dichos estados habían estado caracterizados por temblores, estornudos y movimientos desorganizados. Pero luego la familia se mudó a otra casa, aún no terminada, lo cual afectó seriamente la capacidad “contenedora” de la madre y la llevó a apartarse de su hija.

Comenzó entonces a darle de comer mientras miraba la televisión, o bien por la noche, en la oscuridad y sin tenerla en los brazos. Como resultado, la niña sufrió una verdadera inundación de trastornos somáticos y un aumento de los estados de no-integración. Por esa época, una enfermedad del padre empeoró aún más la situación, y la madre tuvo que volver a trabajar. Comenzó entonces a imponer a la niña una pseudo independencia, obligándola a sentarse en el orinal e introduciendo un andador durante el día, al tiempo que se negaba a responder a su llanto durante la noche.

Reapareció en la madre, además, la tendencia previa a estimular en la niña actitudes agresivas que provocaba y admiraba. A los seis meses y medio, su hija era una criatura hiperactiva y agresiva, a quien la madre llamaba “boxeadora” por su hábito de golpear a la gente en la cara. Vemos aquí la formación de un tipo muscular de contención del *self*; la formación de una “segunda piel” que tomará el lugar del continente-piel adecuado.

### *Análisis de una niña esquizofrénica: Mary*

Algunos años de análisis, que la niña inició cuando tenía tres años y medio, nos permitieron reconstruir en este caso los estados mentales reflejados en la historia de su trastorno infantil. Los hechos son los siguientes.

Nació de un parto difícil, se prendió del pezón desde el comienzo, pero era perezosa para succionar. Tuvo suplemento de mamera a las tres semanas, pero siguió mamando hasta los once meses. Un eccema infantil a los cuatro meses la obligó a rascarse hasta sangrar. Se aferraba extremadamente a la madre, mostraba gran intolerancia para esperar la comida y su desarrollo parecía atrasado y atípico en todas las áreas.

En el curso del análisis, se manifestó desde el comienzo una seria intolerancia frente a las separaciones,

a través del destrozo sistemático de todo el material luego de las primeras vacaciones. Se pudo observar y estudiar la dependencia total con respecto al contacto inmediato, a través de las características de no-integración que tenían sus posturas y su motilidad, por un lado, y su pensamiento y modo de comunicación, por el otro.

Todo esto se manifestaba al comienzo de cada sesión, mejoraba durante su transcurso y reaparecía cuando llegaba el momento de partir. En efecto, entraba a la habitación encorvada, rígida y grotesca, como una “bolsa de papas”, tal como ella se describió a sí misma más tarde, y emitía un explosivo “Sbick”, en lugar de un “Buenos días, señora Bick”. Esta bolsa de papas parecía estar en constante peligro de diseminar su contenido debido, en parte, a que la niña se pellizcaba constantemente la piel, la cual representaba la “bolsa” de piel del objeto que contenía las partes de sí misma, esto es, las “papas” (identificación proyectiva).

El que dejara de caminar encorvada y pudiera mantenerse erguida y, asimismo, disminuyera la intensidad de su dependencia total se logró más bien mediante la formación de una “segunda piel” basada en su propia muscularidad, que mediante la identificación con un objeto que sirviera de continente.

### *Análisis de un paciente neurótico adulto*

En este caso se pudo estudiar la alternancia de dos tipos de vivencia que el paciente tenía de su *self*: la de ser una “bolsa de manzanas” y la de ser un “hipopótamo”. Las dos vivencias se hallaban en relación con la cualidad con la que eran vividos el contacto y la experiencia de separación en la transferencia. Ambas estaban vinculadas con trastornos en la alimentación. En el estado correspondiente a la “bolsa de manzanas”, el paciente se mostraba susceptible, vanidoso, necesitado de atención y elogios constantes, fácilmente lastimable, y siempre a la espera de una catástrofe, tal como la de sufrir un colapso cuando se levantara del diván. En el estado de “hipopótamo”, el paciente era agresivo, tiránico, hiriente e inflexible en cuanto a hacer las cosas a su manera.

Ambos estados estaban relacionados con la organización que había tenido la “segunda piel”, dominada por la identificación proyectiva. La piel de “hipopótamo” y la “bolsa” reflejaban la piel del objeto dentro del cual el paciente existía, mientras que las manzanas dentro de la bolsa de piel, delicadas y fáciles de magullar, representaban el estado de las partes de su *self* ubicadas dentro de ese objeto insensible.

### *Análisis de una niña: Jill*

A comienzos del análisis de una niña de cinco años, cuyo período de lactancia estuvo caracterizado por la anorexia, surgieron problemas relativos a la piel-continente. Por ejemplo, durante sus primeras vacaciones analíticas, le exigía constantemente a la madre que le pusiera ropa ajustada y le atara fuertemente los cordones de los zapatos. El material posterior puso de manifiesto una intensa ansiedad y la necesidad de distinguirse de los juguetes y las muñecas, con respecto a los cuales decía: “Los juguetes no son como nosotros; se rompen en pedazos y no se arreglan. No tienen piel. Nosotros tenemos piel”.

### *Resumen*

- En todos los pacientes con trastornos en la formación de una primera piel, la reconstrucción analítica revela serios conflictos ocurridos durante el período de la lactancia, aunque los padres no siempre hayan podido observarlos.
- Dichos trastornos determinan una fragilidad general en las integraciones y organizaciones posteriores.
- Esta se manifiesta a través de estados de no-integración, distintos de los estados de regresión, y que incluyen los tipos más básicos de no-integración, parcial o total del cuerpo, la postura, la motilidad y las

funciones mentales correspondientes, en particular la comunicación.

- El fenómeno de una “segunda piel” que reemplaza a la integración de tipo primera piel se manifiesta como una especie parcial o total de caparazón muscular o una muscularidad verbal correspondiente.
- La investigación analítica del fenómeno de la formación de la “segunda piel” tiende a provocar estados transitorios de no-integración.
- Solo un análisis que persevera hasta lograr una elaboración cabal de la dependencia primaria con respecto al objeto materno puede fortalecer esta fragilidad subyacente.
- Es necesario señalar que la función del continente de la situación analítica radica especialmente en su marco y, por lo tanto, constituye un área donde la firmeza de la técnica resulta esencial (Bick, 1968: 2 y 3).

### Capítulo XVIII. “La voz de Yahvé”

#### La dulce vita, de Federico Fellini

¿Qué es lo que nos mira? El blanco del ojo del ciego, por ejemplo. O, por tomar otra imagen, que espero que recuerden ustedes, aunque sea un eco de otro año –piensen en el vividor de *La dulce vita*–, en el último momento fantasmático del filme, cuando avanza como saltando de una sombra a otra por el bosque de pinos en el que se ve su perfil, hasta desembocar en la playa, donde ve el ojo inerte de la cosa marina que los pescadores están haciendo emerger. He aquí por lo que somos más mirados, y que muestra de qué modo la angustia emerge en la visión en el lugar del deseo gobernado por *a*. Esta es también la virtud del tatuaje. No es necesario que les recuerde el admirable pasaje de Lévi-Strauss cuando nos evoca el desencadenamiento del deseo de los colonos sedientos cuando llegan a la zona del Paraná, donde los esperan aquellas mujeres enteramente cubiertas de un tornasol de dibujos en los que se imbrican las formas y colores más variados. En el otro extremo, evocaría la aparición, por así decir –esta emergencia de las formas está marcada para mí por un estilo más creacionista que evolucionista–, del propio aparato visual, que, en las franjas de los lamelibranquios, empieza con la mancha pigmentaria, primera aparición de un órgano diferenciado en el sentido de una sensibilidad ya propiamente visual. Y, por supuesto, nada más ciego que una mancha. A la peca de hace un momento, ¿le añadiré la chiribita, primera advertencia de los peligros orgánicos cuando se llega a los cincuenta? (Lacan, 2005a: 274 y 275. Clase del 22 de mayo de 1963).

### Capítulo XXIV: “Del *a* a los nombres del padre”

#### Hiroshima mon amour, de Alain Resnais (1959), libro y guión de Marguerite Duras

Por nuestra parte, el trabajo del duelo se nos revela, bajo una luz al mismo tiempo idéntica y contraria, como un trabajo destinado a mantener y sostener todos esos vínculos de detalle, en efecto, con el fin de restaurar el vínculo con el verdadero objeto de la relación, el objeto enmascarado, el objeto *a* –al que, a continuación, se le podrá dar un sustituto, que no tendrá mayor alcance, a fin de cuentas, que aquel que ocupó primero su lugar–. Como me lo decía uno de entre nosotros, humorista, a propósito de la aventura que se nos describe en el filme *Hiroshima mon amour*, es una historia muy adecuada para mostrarnos que cualquier alemán irremplazable puede encontrar inmediatamente un sustituto perfectamente válido en el primer japonés que aparezca a la vuelta de la esquina (Lacan, 2005a: 362).

Clase del 3 de julio de 1963).

Opera prima de Alain Resnais, muestra la relación entre una actriz de cine francesa (interpretada por Emmanuelle Riva) y un arquitecto japonés (interpretado por Eiji Okada) que acaban de conocerse en una Hiroshima contemporánea (el filme está realizado en 1959). Las imágenes de la noche que pasan juntos tienen un tinte impresionista y se van comparando con detalles de un documental que se exhibe en el Museo de la Paz y que muestra los efectos de la bomba atómica que se lanzó sobre Hiroshima el 6 de agosto de 1945. “No sabes nada de Hiroshima” es la frase que él pronuncia. Poco a poco, se va descubriendo el argumento y comenzamos a enterarnos de que ella reside en Nueva York, pero que antes vivía en la ciudad de Nevers, aunque no se sabe nada de su pasado allí. Por la mañana, vestida con un kimono, la encontramos en una amplia terraza observando a la gente que pasa por la calle; luego, vuelve al dormitorio donde aún duerme su amante, y su mano derecha, que tiene extendida, le tiembla ligeramente. Se provoca el primer *shock cut* de la historia del cine: un corte repentino con el que se pretende sorprender al espectador y que se dirige a un primer plano de otra mano temblorosa, la de su amante alemán, a punto de morir en Nevers hace quince años. Mientras la cámara muestra el rostro ensangrentado, la protagonista lo besa, y allí podemos comprobar el impacto de un momento traumático, doloroso.

El estreno de *Hiroshima mon amour* tuvo el efecto de una verdadera bomba cultural. Hugo Beccacece recuerda que los jóvenes cineastas de la época

sabían de memoria los diálogos de la película, escritos por Marguerite Duras. La memoria del amor, la guerra, la ocupación nazi, la explosión atómica, la traición y la carne, la humillación y el orgullo, todo eso se sucedía con la música de Georges Delerue y Giovanni Fusco. Y, además estaban los textos de Duras, de una línea melódica y de un ritmo envolvente, obsesivo, del que uno no podía desprenderse (Beccacece, 2010).

*Hi-ro-shi-ma. C'est ton nom.*

*El seminario. Libro 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*

*Capítulo IX. “¿Qué es un cuadro?”*

Henri Matisse, *de François Campaux* (1946), fragmentos (26 minutos), video

Volvamos a los toquecitos de azul, blanco, de marrón, de Cézanne, o también al ejemplo tan bonito que propone Maurice Merleau-Ponty en un recodo de *Signos*, la extrañeza del filme en cámara lenta en el

que aparece Matisse pintando (Lacan, 1987: 120. Clase del 11 de marzo de 1964).

En 1946, ocho años antes de su muerte, Matisse retrata a su nieto y a una modelo: certezas y vacilaciones del trazo, la obra haciéndose. Matisse está considerado como una referencia fundamental para la pintura de vanguardia. Henri Matisse nació en 1869 en Le Cateau-Cambrésis, al norte de Francia. Comenzó a pintar en 1890, cuando había terminado su carrera en la Facultad de Derecho. En 1891 se matriculó en la Academia Julian de la ciudad de París. En 1892 ingresó al taller de Gustave Moreau, quien lo dejó desarrollar libremente su capacidad. Todas sus apreciaciones teóricas fueron plasmadas en *Notas de un pintor* (1908), donde insistía en la importancia de definir de una manera controlada el impacto cromático. En sus obras empleó grandes matices de colores vivos y luminosos y se enfocó en una temática sencilla en cuanto a las formas con un carácter narrativo preciso. Aparecen recurrencias notables en sus cuadros, como las figuras delineadas con trazos gruesos, pocos detalles, ausencia de sombreado, colores planos, luminosos y desafíos evidentes a las leyes de la perspectiva.

A partir de sus viajes a Marruecos entre 1911 y 1913, recibió influencias del movimiento cubista. En 1917 se trasladó a la ciudad de Niza, donde conoció a Renoir. A partir de esta amistad, su obra se volvió más sutil. Sus últimos años fueron signados por la soledad y los problemas de salud. Murió en 1954. Aunque la vasta trayectoria pictórica de Henri Matisse se extiende a lo largo de la primera mitad del siglo XX, la historia del arte contemporáneo lo vincula al fauvismo, uno de los movimientos que animaron la escena artística francesa de la primera década de siglo, antes de la aparición del cubismo. En el Salón de Otoño de 1905, algunas obras de Matisse, Derain, Marquet y Vlaminck fueron agrupadas en una sala en torno a un busto clásico e italianizante del escultor Albert Marquet. La audacia de su propuesta causó el efecto esperado, y Louis Vauxcelles, crítico de la revista *Gil Blas*, exclamó: “*Tiens! Un Donatello parmi des fauves!*” (“¡Vaya!, ¡un Donatello entre las fieras!”), con lo que el grupo quedó definitivamente así bautizado.

El documental sobre Matisse es un cortometraje de 26 minutos en blanco y negro filmado en 16 milímetros. Muestra su estudio en Niza, Francia, y el Salón de Otoño creado el 31 de octubre de 1903 en el Petit Palais por iniciativa del arquitecto Frantz Jourdain, que presidía el sindicato de la crítica del arte en Francia.

## Capítulo XII. “La sexualidad en los desfiladeros del significante”

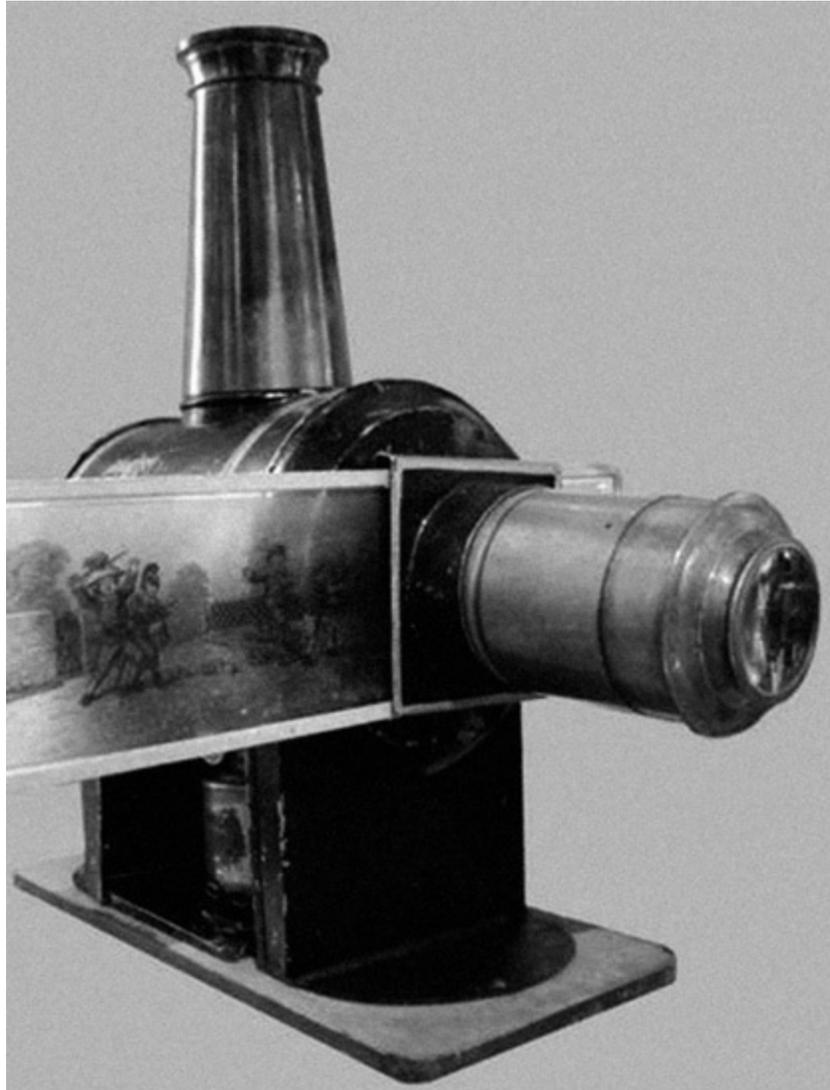
*Viridiana*, de Luis Buñuel (1961)

Después de todo, la gente que seguía a Cristo tampoco era tan brillante. Freud no era Cristo, pero era, quizá, algo así como Viridiana. El grupo tan irónicamente fotografiado en la película, con una pequeña cámara, me recuerda a veces, irresistiblemente, al grupo, también fotografiado muchas veces, de quienes fueron los apóstoles y epígonos de Freud. ¿Los estoy rebajando con esto? No más que a los apóstoles –así es como mejor dan fe– (Lacan, 1987. Clase del 29 de abril de 1964).

*Viridiana* es la primera película que Luis Buñuel realizó tras su regreso a España después de más de veinte años, en 1961. Famosa por su controversia, hizo que la dictadura española de Franco prohibiera su distribución con el respaldo del Vaticano. Sin embargo, es un filme que forma parte de una tradición grotesca, de gran resonancia en la literatura y el cine español que va desde Quevedo a Valle Inclán y parte de Almodóvar en el séptimo arte. La escena culminante de *Viridiana* a la que se refiere el comentario de Lacan refiere a la ex novicia (interpretada por la actriz Silvia Pinal) y a su primo Jorge (interpretado por el actor Francisco Rabal) cuando se marchan de la casa familiar para hacerse cargo de una propiedad que han heredado. En ausencia de Viridiana, los mendigos invaden la casa y preparan un satírico banquete ante el cual todos posan como *La última cena*, de Leonardo da Vinci. La “foto” es registrada por una mendiga que, con un movimiento de falda, muestra sus genitales a quienes están posando y realiza el simulacro de disparar con su propio sexo en un momento de celebración desenfundada y caótica, en la que hay travestismo, peleas por la comida, baile, encuentros violentos con cuerpos deformes y con una música de fondo: *El Mesías*, de Händel.

Para Lacan, esta secuencia tiene el valor de interrogar a aquellos discípulos de Freud fotografiados, a cada uno de ellos en el plano de su deseo en tanto analistas. Freud no era Cristo, pero, al salvar al Padre, lo imita, afirmará Lacan.

Asimismo, el interés del filme ubica las pasiones del alma: al amor, el odio, la ignorancia. Miserias físicas y espirituales de las personas. Humor solapado dentro de representaciones surrealistas que poca lógica parecen tener si no se realiza una lectura entre líneas. Y una monja que explota en belleza, inocencia y perversión. El final anticipa un *ménage à trois* que se metaforiza a través de un juego de cartas explícito al espectador y en una habitación, donde la puerta entreabierta sugiere una práctica de intimidad futura de los protagonistas, pasaje de lo espiritual a lo carnal.



La linterna mágica es un aparato óptico, precursor del cinematógrafo.

Su invención se debe al jesuita alemán Athanasius Kircher, quien, en el siglo XVII, y basándose en el diseño de la cámara oscura –que recibía imágenes del exterior haciéndolas visibles en su interior– pensó en invertir este proceso y llevar las imágenes de dentro a afuera.

El artefacto consistía en una cámara oscura con un juego de lentes y un soporte corredizo en el que se colocaban transparencias pintadas sobre placas de vidrio.

Estas imágenes se iluminaban con una lámpara de aceite (recordemos que aún faltaba mucho para el invento de la luz eléctrica). Para que el humo pudiera salir, se dotaba al conjunto de una vistosa chimenea.

Posteriormente, el italiano Cagliostro mejoró este dispositivo, de modo que con un juego de ruedas se podía aumentar o disminuir el tamaño de la imagen proyectada. La linterna mágica se fue popularizando paulatinamente y se le fueron encontrando aplicaciones prácticas. Nollet y Charles la introdujeron en la Sorbona para apoyar sus enseñanzas de modo visual, y el famoso mentalista Mesmer la empleó en sus cátedras de “magnetismo animal” y en sesiones de hipnotismo. El profesor Jean-Martin Charcot la usaba como método curativo de ciertos casos de epilepsia e histeria.

Pero, sin duda, la linterna mágica sufrió un cambio fundamental en su diseño cuando fueron descubiertos la lámpara incandescente y el arco voltaico y su aplicación sustituyó, con inmensa ventaja, la iluminación con lámpara de aceite. Poco después apareció la fotografía, con lo que las transparencias pintadas fueron sustituidas por diapositivas, y la linterna mágica se convirtió virtualmente en una ampliadora fotográfica. Quedaban solo unos pasos más para que llegara a ser un proyector cinematográfico.

*Clase del 8 de junio de 1966*

### Las tribulaciones del estudiante Törless, *de Volker Schlöndorff (1966)*

Un pequeño paréntesis, resulta que los más groseros y solamente ellos –solamente ellos, sépanlo bien– creen que la matemática habla de cosas que no existen y si anuncio que hago un dibujito, un pequeño garabato al margen, es un placer, así que les doy de pasada, pero eso no es, en absoluto, el eje de lo que voy a continuar diciéndoles. Solamente voy a hacerles notar, por ejemplo, si ustedes abren el libro de Musil ese del que se acaba de hacer un filme muy bonito, aunque un poco fallido: *Las tribulaciones del estudiante Törless*.

Ustedes se darán cuenta de que cuando el estudiante es un poco fino puede tener las más grandes relaciones entre el día en que su maestro de escuela se enreda lamentablemente para darle cuenta de lo que respecta a los números imaginarios y el hecho de que se precipita como por casualidad en ese momento en una configuración propiamente perversa de sus relaciones con sus compañeritos. Todo esto no es sino una anotación marginal. Quisiera retomar y decir a la vez, la diferencia y el parentesco de la posición del psicoanalista en relación con la del matemático. Al fin de cuentas, y lo veremos de una manera precisa en un cierto nivel, él tampoco dice de qué habla, solo que es por razones un poco diferentes de las del matemático. Verdaderamente, como todo el mundo sabe, si no dice de qué habla, no es simplemente porque no sabe nada de eso, es porque no puede saberlo. Es propiamente lo que quiere decir que hay inconsciente, inconsciente irreductible, *urverdrängung*.

*El seminario. Libro 14: La lógica del fantasma*

Clase del 1º de febrero de 1967

Las tribulaciones del estudiante Törless, *de Volker Schlöndorff* (1966)

Sienten bien que es a partir del Otro barrado que vamos a tener no que repensarlo, sino pensarlo simplemente, y que este Otro barrado, como lugar donde se sitúa la afirmación de la *parole*, es algo que pone en cuestión el estatuto de la segunda persona. Desde siempre una suerte de ambigüedad queda instaurada de la necesidad misma del camino que me ha hecho introducir por la vía de “Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis” en lo concerniente al inconsciente. El término “intersubjetividad” seguramente ronda aún, y rondará largo tiempo, puesto que está escrito con todas las letras en el recorrido de mi enseñanza, no está nunca sin acompañarlo de alguna reserva que no era para el auditorio que tenía inteligible.

El término “intersubjetividad”, con los equívocos que conserva en el orden psicológico, está en primer plano...

Al cierre de *El seminario. Libro 13: El objeto del psicoanálisis* y en el comienzo de *El seminario. Libro 14: La lógica del fantasma*, Lacan se ocupa de Musil y de Schlöndorff.

Robert Musil nació en Klagenfurt, Austria, en 1880. A los diez años ingresó en una escuela de cadetes y posteriormente en la academia militar. No llegó, sin embargo, a finalizar sus estudios por su interés por la matemática, que lo llevó al Politécnico, donde se licenció en ingeniería. Luego, en 1908, se doctoró en psicología experimental en Berlín. En esta época escribió *Las tribulaciones del estudiante Törless*, su obra más popular. Es una novela de iniciación adolescente que refleja la vida cotidiana a fines del siglo XIX en un internado militar situado en una provincia del Imperio austro-húngaro. Se describen las inquietudes de los jóvenes y lo fácil que resulta reeducar a internos sometidos a disciplina mortificante con el objetivo de preservarlos de las corruptas influencias de la ciudad.

Volker Schlöndorff nació en Wiesbaden, Hessen, Alemania, en 1939. Fue un director cinematográfico considerado representante del nuevo cine alemán, movimiento que introdujo muchas de las características de la *nouvelle vague*. En 1966 adaptó de manera fiel la novela de Musil y la filmó bajo el título de *El joven Törless*.

En *El seminario. Libro 13*, Lacan reflexiona sobre la posición del psicoanalista en relación con la del matemático. El joven Törless posee una mirada de interrogación sobre sus compañeros y profesores y se pregunta si existe algo que tiene un objeto en sí mismo. A partir de una clase de matemática, comienza a preguntarse por los

números imaginarios y dice: “Lo único que hay que tener presente es que la raíz cuadrada de menos uno es la unidad de cálculo”. Los números imaginarios encuentran un agujero en la matemática, es decir, tampoco es una ciencia exacta. Otro interrogante del joven Törless es por qué aquello que está más allá de nuestro entendimiento no podría permitirse gastar semejante broma.

En *El seminario. Libro 14*, Lacan subraya su reserva por el término “intersubjetividad”. Afirma la disparidad irreductible que existe entre los goces masculino y femenino. Esta diferencia no es una polaridad, hay heterogeneidad y no complementariedad. Anticipando los seminarios “...o peor” y *Aún*, plantea la cuestión de la identificación sexuada y su fundamento en términos de goces. En cuanto a la complejidad de las relaciones y a la extrema dificultad para que el deseo armonice en la “unión intersexual”, ellas encuentran su origen no en la prohibición, sino en esta disparidad.

*El seminario. Libro 16: De un Otro al otro*

Clase XIX. “Saber poder”

*Calcutta, de Louis Malle. Documental (1962)*

Seamos directos, seamos expeditivos, y ubiquemos en alguna parte lo que llamé hace poco lo real. Tal como lo describí, es evidente que interesa.

Todavía no la vi, pero parece que hay una película de Louis Malle sobre Calcuta donde se ve a una gran cantidad de gente que muere de hambre.

Eso es lo real. Donde la gente muere de hambre, muere de hambre. Nada falta. ¿Por qué se empieza a hablar de la falta? Porque ellos han formado parte de un imperio. Sin las necesidades de este imperio, ni siquiera habría Calcuta, no habría habido aglomeración en ese lugar. No soy lo suficientemente historiador para saberlo, pero lo acepto porque nos lo dicen (Lacan, 2008: 273).

Louis Malle se dedicó a los documentales entre 1968 y 1974. *Calcutta* es un documental realizado en dieciocho jornadas de trabajo en febrero de 1968, durante un viaje del cineasta a India para una serie televisiva de siete películas de cincuenta y dos minutos cada una, encargadas por la televisión francesa, *La India fantasma: reflexiones sobre un viaje*.

Filmando la muerte en las calles, con los rituales sobre el río sagrado, Louis Malle evita todo efecto de edición y con largos planos secuencias nos muestra escenas insoportables: la cámara se transforma en testigo que capta la insoslayable realidad de un cuerpo social atravesado por la miseria. Hoy Calcutta tiene casi 16 millones

de habitantes. Desde el 2000 la ciudad retomó su antiguo nombre, Kolkata, que es una derivación de un término que la designa como la tierra de Kali, la venerada diosa del hinduismo. Basura que se acumula en las esquinas y miles de personas durmiendo en las calles y avenidas forman parte del paisaje, que incluye a millones de vendedores que deambulan a toda hora. La gente duerme, come, se baña y vive en las calles. Su pobreza estruja el alma. El río que parte en dos esta megaciudad no es el Ganges, sino un afluente, pero, para los bengalíes que aquí viven, este agua también es sagrada. En sus márgenes se agolpan peregrinos que solo quieren bañarse, purificar sus cuerpos en esas aguas grises, dejar ofrendas de todo tipo o realizar ritos funerarios, y que Louis Malle detalla minuciosamente con la imagen. Hambre, aglomeración, restos de un imperio:

Los imperios modernos dejan irrumpir su parte de falta justamente porque el saber alcanzó en ellos un crecimiento sin duda desmedido respecto de los efectos de poder. El imperio moderno tiene la propiedad de que, dondequiera que extienda su ala, lo acompaña esta disyunción en cuyo nombre se nos puede hacer del hambre en la India un motivo que nos incite a una subversión o revisión universal, a hacer algo real, ¡vamos! (Lacan, 2008).

### *Clase XXV. “La arrebatadora ignominia de la hommelle”*

Les hablé de la *hommelle*. ¿Acaso no converge todo hacia ella, que es a la vez el amo y el saber? Ella habla, ella profiere.

Si quieren tener una imagen de ella, vayan a ver algo, pero entren en el buen momento, como hice yo. Es una película detestable llamada *If...* —¡palabra!, sabe Dios por qué—.

Se trata de la universidad inglesa expuesta bajo sus formas más seductoras, esas que convienen a todo lo que solo supo en efecto articular el psicoanálisis sobre lo que ocurre con la sociedad de los hombres, una sociedad en el sentido de hace un momento, sociedad de homosexuales.

Allí verán la *hommelle*. Es la mujer del rector. Ella es de una ignominia arrebatadora, verdaderamente ejemplar. Pero debo decir que el hallazgo, el único rasgo de genio que tuvo el autor de esta película es el momento de hacerla pasearse sola y desnuda entre las marmitas del saber, y Dios sabe que las hay en la cocina, tan segura como está de ser reina en su casa, mientras que todo el burdel homosexual está en el patio desfilando para el entrenamiento militar. Quizás empiecen a entender qué quiero decir. La *hommelle* es la verdadera figura del alma máter; en otras palabras, la universidad, el lugar que les da una institución estable por haber ejercitado algunas artimañas en torno al saber, bajo la batuta de una esposa.

Tal vez identifiquemos con bastante facilidad lo que representa en esta línea el *a*. Son los pupilos, los muchachitos tomados a cargo, ellos mismos creación de los deseos de los padres. En fin, es lo que se les pide poner en juego, el modo en que emergieron los deseos paternos (Lacan, 2008: 362 y 363).

*If...*, de Lindsay Anderson (1968)

Hacia la mitad de esta mirada de escolares británicos rebeldes, inspirados en Vigo, hay una escena en la que el trío de héroes va al gimnasio. Wallace se prepara para

hacer su gimnasia habitual. En un momento, uno de los protagonistas describe la secuencia de esta manera:

Phillips se pone el jersey, se peina su flequillo y observa a Wallace desde una baranda, como siempre sabe que resulta atractivo. Wallace le lanza a Phillips una mirada coqueta y una sonrisa por encima del hombro, y salta para comenzar su bella y lenta danza gimnástica por el aire, y la música cambia de los golpes de un tambor al ritmo del pulso de la sangre a unos acordes que desafían la gravedad.

*If...* tiene conexión con el famoso poema de Kipling del mismo nombre y está basada en el guión de David Sherwin y John Howlett, *Crusaders*. Anderson utiliza el sistema educativo público de Inglaterra como metáfora de la represión por la sociedad y la autoridad. Para lograr este efecto, se vale de una estrategia arbitraria en la utilización de la película en blanco y negro y color –algunos críticos de cine consideran que esto pudo haber sido por falta de presupuesto–. Estrenada en Cannes en 1968, el año del Mayo Francés, parecía sacada de las calles de París. Ganó la Palma de Oro en el Festival de Cannes de ese año. *L'hommelle* puede traducirse como *hombrella* (condensación de “hombre” y “ella”). *L'hommelle* es la Universidad. Los alumnos tienen una posición servil que provoca una insurrección estudiantil. Más allá de este lugar provocado, para Lacan puede localizarse una correlación con el saber y ubicar la Universidad como verdadera figura de lo estable.

*If...*

*If you can keep your head when all around you  
Are losing theirs and blaming it on you;  
If you can trust yourself when all men doubt you,  
But make allowance for their doubting too;  
If you can wait and not be tired by waiting,  
Or, being lied about, don't deal in lies,  
Or, being hated, don't give way to hating,  
And yet don't look too good, nor talk too wise;  
If you can dream—and not make dreams your master;  
If you can think—and not make thoughts your aim;  
If you can meet with triumph and disaster  
And treat those two imposters just the same;  
If you can bear to hear the truth you've spoken  
Twisted by knaves to make a trap for fools,  
Or watch the things you gave your life to broken,*

*And stoop and build 'em up with wornout tools;  
If you can make one heap of all your winnings  
And risk it on one turn of pitch-and-toss,  
And lose, and start again at your beginnings  
And never breathe a word about your loss;  
If you can force your heart and nerve and sinew  
To serve your turn long after they are gone,  
And so hold on when there is nothing in you  
Except the Will which says to them: "Hold on";  
If you can talk with crowds and keep your virtue,  
Or walk with kings—nor lose the common touch;  
If neither foes nor loving friends can hurt you;  
If all men count with you, but none too much;  
If you can fill the unforgiving minute  
With sixty seconds' worth of distance run  
Yours is the Earth and everything that's in it,  
And—which is more—you'll be a Man, my son!*

### **Si...**

Si puedes mantener en su lugar tu cabeza cuando todos a tu alrededor han perdido la suya y te culpan de ello.  
Si crees en ti mismo cuando todo el mundo duda de ti, pero también dejas lugar a sus dudas.  
Si puedes esperar y no cansarte de la espera;  
o si, siendo engañado, no respondes con engaños,  
o si, siendo odiado, no te domina el odio,  
y aun así no pareces demasiado bueno o demasiado sabio;  
si puedes soñar y no hacer de los sueños tu amo;  
si puedes pensar y no hacer de tus pensamientos tu único objetivo;  
si puedes conocer el triunfo y la derrota,  
y tratar de la misma manera a esos dos impostores.  
Si puedes soportar oír toda la verdad que has dicho, tergiversada por malhechores para engañar a los necios.  
O ver cómo se rompe todo lo que has creado en tu vida, y agacharte para reconstruirlo con herramientas maltrechas.  
Si puedes amontonar todo lo que has ganado

y arriesgarlo todo a un solo lanzamiento;  
y perderlo, y empezar de nuevo desde el principio  
y no decir ni una palabra sobre tu pérdida.  
Si puedes forzar tu corazón y tus nervios y tus tendones,  
para seguir adelante mucho después de haberlos perdido,  
y resistir cuando no haya nada en ti  
salvo la voluntad que te dice: “¡Resiste!”.  
Si puedes hablar a las masas y conservar tu virtud,  
o caminar junto a reyes, y no distanciarte de los demás.  
Si ni amigos ni enemigos pueden herirte.  
Si todos cuentan contigo, pero ninguno demasiado.  
Si puedes llenar el inexorable minuto,  
con sesenta segundos de lucha bravía...  
Tuya es la Tierra y todo lo que hay en ella,  
y lo que es más: serás un Hombre, hijo mío.

*El seminario. Libro 17: El reverso del psicoanálisis*

*Clase V. “El campo lacaniano”*

*Satyricon, de Federico Fellini*

Si quisiera darles materia para que piensen dónde se esboza este proceso cuyo estatuto es nuestra ciencia, les diría, porque hace poco lo he releído, que se diviertan con el *Satiricón*.

No me parece mal lo que hizo Fellini. Lo que nunca se le perdonará es que haya cometido una falta de ortografía escribiendo “Satyricon”, porque no hay tal y, pero aparte de esto, no está mal. No está bien como el texto, porque en el texto la cosa va en serio, no se entretiene en imágenes y se ve de qué va. En fin, es un buen ejemplo para ver la diferencia entre el amo y el rico (Lacan, 1992: 86).

*El seminario. Libro 17* contiene un apéndice, un *impromptu* anunciado bajo el título de “Analyticon” que tuvo lugar el 3 de diciembre de 1969 en Vincennes.

La referencia del título es muy precisa: es el *Satiricón* de Petronio. En el mes de febrero siguiente Lacan lo aclara, si remite a esta sátira es para marcar la diferencia entre el rico y el amo. El estreno del filme de Fellini, que tenía como título *Satyricon* con “la falta de ortografía”, le había dado la ocasión (Laurent: 2004).

*Satyricon*, escrita así por Fellini, es una película sobre la antigüedad decadente vista como el reflejo exacerbado de la declinación contemporánea. En *El Satiricón* de Petronio, está descrito el banquete de Trimalción, un festín extravagante escrito con ironía y crítica social. La cena transcurre en la casa de Trimalción, quien hace ostentación de su riqueza, arquetipo del nuevo rico, extravagante, caprichoso, con

mal gusto. Su riqueza es su única propiedad. ¿Por qué se deja uno comprar por el rico?, se interroga Lacan. Porque quien es rico le hace creer a uno que participa de su esencia de rico:

Si le compras a un rico, a una nación desarrollada, crees –este es el sentido de la riqueza de las naciones– que sencillamente vas a participar del nivel de una nación rica. Solo que, en todo este asunto, lo que pierdes es tu saber, que te confería tu estatus. A este saber, el rico no lo adquiere de propina. Simplemente, precisamente, no lo paga.

Federico Fellini dijo que en *Satyricon* analizó la Roma antigua como si estuviera haciendo un documental para marcianos. Se rodó entre noviembre de 1968 y mayo de 1969, cuando la experimentación personal promovía las drogas alucinógenas, la libertad sexual y el descubrimiento personal se encontraban en pleno auge. Es una metáfora del espíritu de liberación del movimiento *hippie*. En el filme todo vale, e intenta ofrecer un retrato caleidoscópico de Roma. Concebido como un fresco para criticar a la sociedad romana contemporánea, mostró el espectáculo de la decadencia.

*El seminario. Libro 20: Encore*([7](#))

*Clase II. “Del goce”*

La noticia se propaló. Hasta retornó a mí desde –no de muy lejos, por supuesto– una pequeña ciudad de Europa donde la habían enviado como mensaje. Como regresó a mí sobre mi diván, no puedo creer que la persona que me la trajo la creyera de verdad, dado que sabe muy bien que lo que digo del amor es con toda certeza que no puede hablarse de él. “Parlez-moi d’amour” (“Háblame de amor” no es más que una canción. He hablado de la carta de amor, de la declaración de amor, que no es lo mismo que la palabra de amor (Lacan, 1982: 20).

“Parlez-moi d’amour” es una canción que fue popularizada por la cantante Juliette Greco (letra: Anny Gould). El filme italiano fue dirigido por Giorgio Simonelli con el título de *Che femmina... e che dollari!* y estrenado en Francia con el título de la canción en 1961.

### ***Parlez-moi d’amour***

*Parlez-moi d’amour*

*Redites-moi des choses tendres*

*Votre beau discours*

*Mon coeur n’est pas las de l’entendre*

*Pourvu que toujours*

*Vous répétiez cet mots suprêmes:*

*“Je vous aime”.*

*Vous savez bien  
Que dans le fond je n'en crois rien  
Mais cependant je veux encore  
Écouter ce mot que j'adore  
Votre voix aux sons caressants  
Qui le murmure en frémissant  
Me berce de sa belle histoire  
Et malgré moi veux y croire.  
Il est si doux  
Mon cher trésor, d'être un peu fou  
La vie est parfois trop amère  
Si l'on ne croit pas aux chimères  
Le chagrin est vite apaisé  
Et se console d'un baiser  
Du coeur on guérit la blessure  
Par un serment qui le rassure.*

### **Háblame de amor**

Háblame de amor,  
repítame cosas tiernas,  
mi corazón no se cansa de escuchar  
vuestro bello discurso.  
Es porque has repetido sin cesar  
esas palabras supremas que amo.  
Tú sabes bien  
que en el fondo no creo nada,  
pero mientras tanto aún  
quiero escuchar esa palabra que adoro,  
vuestra voz de sonidos acariciantes  
que la murmura temblando  
me acuna con su bella historia.  
Y a pesar de mí misma quiero creerla.  
Háblame de amor,  
repítame cosas tiernas,  
mi corazón no se cansa de escuchar  
vuestro bello discurso.  
Es porque habéis repetido sin cesar  
esas palabras supremas que amo.

Es tan dulce, mi querido tesoro,  
estar un poco loco.  
La vida es a veces demasiado amarga  
si no creemos en quimeras.  
La pena se calma rápidamente  
y se consuela ¿con? un beso.  
Curamos la herida del corazón  
con un juramento que lo tranquiliza.

*El seminario. Libro 22: RSI*

*Clase XI. Marzo de 1975*

*Una película sobre el estadio del espejo*

Se trata de las investigaciones que llevaba a cabo por el equipo de Esther Bick, documentos filmados que circulaban en esa época lo que fue comentado precedentemente en *El seminario. Libro 10: La angustia*, en esta misma publicación.

*El seminario. Libro 23: El sinthome*

*Clase VIII. “Del sentido, del sexo y de lo real”*

*El imperio de los sentidos, de Nagisa Oshima (1976)*

Después de esta “velada Jacques Aubert”, a la que ustedes no fueron invitados, vi una película, también japonesa.

Era en una sala pequeña. No se los podía invitar, no más que a lo de Jacques Aubert. Y además, no me hubiera gustado dar malas ideas. De todos modos, saqué a algunas personas de mi Escuela para asistir a esa película, y pienso que estas quedaron, como yo, asombradas. Este es el término que utilicé para describir el efecto que me había producido.

Me resultó asombrosa porque trata sobre el erotismo femenino, cosa que no me esperaba al ir a ver una película japonesa. Ahí empecé a comprender el poder de los japoneses.

Era una representación privada, pero de todos modos espero que la autoricen. Serpenteando un poco, lograrán verla en salas limitadas. Se les pedirá que se den a conocer, y ustedes dirán, por ejemplo, que vienen a mi seminario.

El erotismo femenino parece llevado a su extremo, y este extremo es el fantasma, ni más ni menos, de matar al hombre. Pero incluso esto no basta. Después de haberlo matado, se va más lejos. Después –la duda está en por qué después–, la japonesa en cuestión, que es una amante, conviene decirlo, corta el miembro de su compañero. Así se lo llama. Uno pregunta por qué no se lo corta antes.

Sabemos que es un fantasma, tanto más cuanto que hay mucha sangre en la película. Puedo admitir que los cuerpos cavernosos estuvieran bloqueados, pero, después de todo, no sé nada al respecto. No

sé cómo ocurre eso después de la muerte.

Hay en esto un punto que hace poco llamé de duda. Aquí se ve bien que la castración no es el fantasma. No es fácil situar la función que le corresponde en el análisis, puesto que puede estar fantasmaticada.

Por eso vuelvo con mi Fi mayúscula, que además puede ser la primera letra de la palabra fantasma (Lacan, 2007: 124 y 125).

El film al que Lacan hace referencia es *El imperio de los sentidos*, cuyo título original es *Ai no korrída*, del realizador Nagisa Oshima.

Este director japonés nació en Kioto, en 1932. Huérfano de padre muy joven, creció con su madre y su hermana. Estudió Ciencias Políticas y se licenció en la Universidad de Derecho de Kioto, en 1954. Luego ingresó en la Shochiku como ayudante de dirección para Nomura, Kobayashi y Oba, escribiendo guiones originales y críticas cinematográficas sobre la *nouvelle vague* francesa. Dirigió su primer largometraje en 1959, *El muchacho que vende palomas*, al que le siguió *Juventud desnuda*. Después de *Noche y niebla en Japón*, que la Shochiku retiró del cartel por razones políticas, trabajó solo para la televisión durante tres años. Se fue de la compañía para crear su propia productora, la Sozoshu, con la ayuda de su mujer, la actriz Akiko Koyama. A partir de 1965, produjo todos sus largometrajes con la Sozoshu. Rodó entonces muchas películas que causaron escándalo, porque trataban de temas tabúes en Japón, como el sexo y el crimen. En 1975 creó Oshima Producciones, con la cual produjo *El imperio de los sentidos* y *El imperio de la pasión*, gracias a la colaboración del productor francés Anatole Dauman; sin duda, dos de las realizaciones que tuvieron mayor proyección internacional.

Cuando la censura se relajó lo suficiente en la década de 1970 como para dejar de criminalizar la pornografía, Oshima aprovechó el momento y trató al sexo en la pantalla con el realismo que se merecía. Adaptó la historia verdadera de la pasión de una mujer por poseer a su amo Kichi a través de la sumisión sexual. Sucedió en 1936, en vísperas de la invasión japonesa de China. La mujer, Abe Sada, después de numerosos y cada vez más explícitos actos sexuales, alcanza su obsesión máxima con Kichi, quien le dice que haga con su cuerpo lo que quiera. Ella lo estrangula a modo de práctica sexual. Al volver de ese estado provocado por el intenso clímax, descubre que su amante ha muerto. Abe Sada le corta sus genitales, los ata a su pañuelo rojo de seda y, sujetándolo muy cerca de su cuerpo, vagabundea por las calles de Tokio entre soldados y banderas de guerra. Cuatro días después, sonriendo tranquilamente, es detenida, juzgada, acusada por asesinato

y condenada a muerte. Abe Sada se hizo famosa y, como dice Oshima, es tan popular en Japón que pronunciar su nombre basta para cuestionar los más serios tabúes sexuales.

Para Lacan, hacer referencia a este filme le permite hablar del goce femenino, de su carácter ilimitado, de su demanda en cuanto al plus-de-goce. Pero también le permite situar el erotismo femenino llevado al extremo de su fantasma. Según el comentario de Lacan, Oshima filma algo más que un pasaje al acto de una mujer y destaca su fantasma de castración hacia un hombre pudiendo elevar este pensamiento a un modelo de erotismo femenino extremo deshaciéndose del hombre.

1. Se reproducen las entregas I y parte de la IV de la revista *Opera News* de los días 5 y 26 de febrero de 1972, respectivamente. La entrevista completa (I, II, III, IV) se encuentra publicada en la revista *Seminario Lacaniano*, nº 7, Buenos Aires, 1996, pp. 8-22.

2. Se refiere a la obra *El anillo de los Nibelungos*, de Richard Wagner, tetralogía que incluye *El oro del Rin*, *La valquiria*, *Sigfrido* y *El crepúsculo de los dioses*. [N. de T.]

3. Esta frase aparece en el segundo acto de *Sigfrido*, de Richard Wagner. “¡Ay! ¡Si hubiese podido conocer (ver) a mi madre!”; y a continuación el joven exclama: “¡Oh madre mía! ¡Mujer al fin!” [*Meine Mutter - ein Menschenweib!*]. Véase C. J. Duverges, *Sigfrido*, Buenos Aires, Institución Internacional Wagner-Argentina, Ediciones de Arte Gaglianone, 1983.

4. Película que aparece citada por primera vez en *El seminario. Libro 6* y luego en *El seminario. Libro 8: La transferencia*.

5. La versión que se transcribe de *El seminario. Libro 6: El deseo y su interpretación* ha sido extraída de la revista de psicoanálisis *Freudiana*, que, en tres números especiales (6, 7 y 8), publicó las clases de Lacan establecidas por Jacques-Alain Miller. De esas clases seleccioné este fragmento.

6. Véase el comentario a *El seminario. Libro 2* en este mismo ensayo.

7. Traducido al español como *Aún*.

### Capítulo 3

## *Final cut*

Un capítulo final merece el filme que Benoît Jacquot realizó con Jacques Lacan, cuyo entrevistador fue Jacques-Alain Miller. El documental es conocido como *Televisión* y fue publicado en *Otros escritos*. El texto está precedido por una advertencia: es una emisión sobre Jacques Lacan solicitada por el Servicio de Investigación de la Organización de la Radio y Televisión Francesa (ORTF). La transmisión por televisión se realizó dos veces con el título *Psicoanálisis*.

Jacquot inició su carrera cinematográfica en 1965 como asistente de Bernard Borderie y luego de Marguerite Duras. Miembro de “L’Exception”, grupo de reflexión sobre el cine, tuvo influencias de Robert Bresson en sus primeras películas, como *El asesino musical* [*L’assassin musicien*]. Es un autor ligado a lo real, a la literatura y al inconsciente.

Existe una nota escrita por el propio Jacques Lacan publicada en *Le Nouvel Observateur* del 29 de marzo de 1976 en la sección “Opinión” del periódico. El encabezamiento es “El autor de *Escritos* habla pocas veces del cine. El filme de Benoît Jacquot, que Jean-Louis Broy analiza a continuación, ha provocado el deseo de hacerlo por parte de Jacques Lacan”. Lacan allí escribe:

Lo que admiro es incluso no tener deseo de releer el relato en el cual esta película se basa en una novela inconclusa de Dostoievski, de cuya lectura por parte de Safouan, Benoît Jacquot ha tomado la idea. Sin embargo, iría a la historieta, que todo el mundo conoce: hay que saber que Dostoievski estaba obsesionado con “la” niña. Paso por ese “la” ya que para él es un fantasma, incluso erótico. Erótico habitualmente, en efecto, el fantasma se funda en lo verosímil, el parentesco con la verdad. Benoît

Jacquot, al tener talento, hace del fantasma la verdad. Pues el talento consiste en eso: dar en el blanco. En cualquier lugar que sea, donde sea: aquí, el cine. Que el filme me haya emocionado, soy capaz de saberlo. Yo, para el vulgar, soy juez. Sin apelación. Se dice que un arte está concebido para gustar: es su definición, pero no es suficiente en el cine: hay que ser convincente. ¿En qué reemplaza al drama? Es para ello que se impone la economía de medios: los medios para convencer. Que se me perdone por hacer de crítico (que no lo soy). Es como público que me destaco sobre los regateos. Benoît Jacquot ha ganado. Lo que no surge de la nada. Primero hizo el guión (escribió el guión). Y luego eligió a otras personas cuyos nombres se leen en los créditos del filme: supo elegirlos. Anna Karina era obvio. Pero hay otros: Gunnar Larsen y Joel Bion, quien es el protagonista, le deben algo. Muchos otros actores, entre los cuales hay un director de orquesta que hallé inolvidable. Que me perdonen aquellos otros que no nombro. Tan solo quiero comentar el trabajo de Benoît Jacquot. Encontró a la niña que hacía falta, él debe revelar cómo. Pero me lo dijo. La encontró convincente, a su parecer, la mejor forma de operar para lo que convencerá a todos, cuando se está dotado.

Todo esto no es suficiente para hacer un filme.

Como composición de la música e imágenes, sostengo que este filme es una obra maestra. En primer lugar, el encuadre de las tomas: formidable. Incluso su duración. Es incluso eso lo más: el tiempo necesario. Hagan la experiencia. Voy a traicionar algo: hubo un actor que leyó su papel, tan solo mi esposa se dio cuenta de ello. Conoce mucho al respecto. Aquí doy lugar a una búsqueda. Pero es tan convincente que usted olvidaría hacerlo. Para la música, Haydn y Mozart están vivos aquí. Pero es la escala de todos y un vigor que lo golpea. Para el vulgo, el estilo de la obra impone que se hable de la buena manera sobre el dinero de los comerciantes como es conveniente. Es la ocasión de ver lo que atormenta al artista, transformarse en un comerciante. Hasta el punto que es mejor que lo pierdas, esto es lo que el héroe logra. Pero Benoît Jacquot embrolla, mezcla tan bien su trato que sería sospechado de psicologismo que usted no percibe que el héroe está extraído de allí. Es el colmo de lo convincente que no permite la interpretación. El músico, en fin, no asesina más que a sí mismo, pero eso se le escapará. Cómo Benoît Jacquot lograría que su próxima película obtuviese el mismo logro que esta, es lo que me pregunto.

## PARA CONCLUIR

Lo que comenzó como una simple curiosidad por investigar con más detalles referencias de Lacan aplicadas al campo de la cinematografía se transformó con gran rapidez en un proyecto prolongado, fascinante.

El trabajo como cineasta a partir de 2003 alimentó aquello que desde la infancia mis padres me inculcaron: el amor al arte. Testigo de cientos de ciclos de cine que replicaban lo que particularmente estudiaba en el presente ensayo, pude presentar en el transcurso del año 2004 el *trailer* de *Las películas que Lacan vio y aplicó al psicoanálisis* en numerosas asociaciones del campo de la salud mental, del psicoanálisis, talleres y universidades de cine en el ámbito nacional. Las imágenes del *trailer* anticiparon esta publicación, y la Alianza Francesa de Buenos Aires me permitió comenzar con el seminario que dicto sin interrupción desde el año 2003 y, simultáneamente, en la Escuela de la Orientación Lacaniana. La edición de todos los filmes comentados en la presente publicación se narra como el cine lo necesita, con imágenes, y a ellas les agregué la intención de la palabra. Escrito y leído en la imagen.

En el *Discurso del método*, René Descartes escribió que toda la organización de nuestras vidas depende de los sentidos, y como el de la vista es el más comprensivo y noble, no cabe duda de que las invenciones que sirven para acrecentar su poder se cuentan entre las más útiles que pueden existir. Advertido por el registro de lo imaginario y guardándome de caer en las trampas del yo, entiendo que las contribuciones del psicoanálisis a la producción cinematográfica son infinitas. Así como el psicoanálisis ha influido en el cine, es el cine el que debe reflexionar y desarrollar su inscripción en la historia del pensamiento. Ambos trabajos de elaboración se encuentran en sus rudimentos, y ambiciono que esta investigación realizada resulte una introducción que permita desarrollar una herramienta futura y necesaria.

## Capítulo 4

# Fichas técnicas de las películas citadas por Lacan en sus escritos y seminarios(1)

### *UN PERRO ANDALUZ (1929) (UN CHIEN ANDALOU)*

Dirección: Luis Buñuel. Guión: Luis Buñuel y Salvador Dalí. Fotografía: Albert Duverger. Montaje: Luis Buñuel. Música: tangos argentinos y *Tristán e Isolda*, de Richard Wagner. Reparto: Hombre fumador: Luis Buñuel; Seminaristas: Salvador Dalí, Jaime Miravittles, Marval. Blanco y negro, 24 minutos, muda (banda sonora *Les grands films classiques*, 1960).

### *LA REGLA DEL JUEGO (1939) (LA RÈGLE DU JEU)*

Dirección, producción y guión: Jean Renoir. Blanco y negro, 106 minutos. Reparto: Roland Toutain (André Jurieux), Marcel Dalio (Robert), Nora Gregor (Christine), Jean Renoir (Octave), Paulette Goddard (Lisette), Mila Parely (Genevieve), Gaston Modot (Schumacher), Julien Carette (Marceau).

### *HENRI MATISSE (1946)*

Dirección y guión: François Campaux. Producción: Raymond Artus. Montaje: Michelle David. Asistente de Producción: Anne-Marie Noel. Reparto: Gerard

Matisse, Henri Matisse, Jean Matisse, Jean Toscani como el narrador. Blanco y negro, 26 minutos. Cortometraje filmado en 16 milímetros. Cedido gentilmente por la Embajada de Francia en Argentina para la realización de esta publicación.

*MONSIEUR VERDOUX (1947)*

Dirección y producción: Charles Chaplin. Guión: Charles Chaplin sobre una idea de Orson Welles. Música: Charles Chaplin. Montaje: Willard Nico. Blanco y negro, 119 minutos. Reparto: Charles Chaplin (Monsieur Verdoux), Martha Raye, Marilyn Nash, Isobel Elsom, Robert Lewis.

*RASHOMON (1950)*

Dirección: Akira Kurosawa. Guión: Akira Kurosawa, Shinobu Hashimoto sobre los relatos “Rashomon” y “En el bosque”, de Ryunosuke Akutagawa. Producción: Minoru Jingo, Masaichi Nagata. Música: Fumio Hayasaka. Fotografía: Kazuo Miyagawa. Blanco y negro, 98 minutos. Reparto: Toshiro Mifune, Machiko Kyo, Masuyuki Mori, Takashi Shimura, Minoru Chiaki, Kichijiro Ueda, Noriko Honma, Daisuke Kató.

*ÉL (1953)*

Dirección: Luis Buñuel. Guión: Luis Buñuel y Luis Alcoriza sobre una novela de Mercedes Pinto. Producción: Oscar Dancigers. Fotografía: Gabriel Figueroa. Montaje: Carlos Savage. Música: Luis Hernández Bretón. Blanco y negro, 100 minutos. Reparto: Arturo de Córdova (Francisco Galván de Montemayor), Delia Garcés (Gloria), Luis Beristain (Raúl Conde), Carlos Martínez Baena (padre Velasco), Manuel Dondé (Pablo), Aurora Walker (señora Esperanza Peralta).

*LA VENTANA INDISCRETA (1954) (REAR WINDOW)*

Dirección y producción: Alfred Hitchcock. Guión: John Michael Hayes sobre una historia de Cornell Woolrich. Música original: Franz Waxman. Música adicional:

Friedrich von Flotow (de la ópera *Martha*). Fotografía: Robert Burks. Montaje: George Tomasini. Color, 112 minutos. Reparto: James Stewart (L. B. “Jeff “Jeffries), Grace Kelly (Lisa Carol Fremont), Wendell Corey (Thomas J. Doyle), Thelma Ritter (Stella), Raymond Burr (Lars Thorwald), Irene Winston (Srta. Thorwald).

*RIFIFI (1955) (DU RIFIFI CHEZ LES HOMMES)*

Dirección: Jules Dassin. Producción: Auguste Capelier y Alexandre Trauner. Guión: Auguste Le Breton, sobre su novela, con la adaptación de Jules Dassin, René Wheeler y Auguste Le Breton. Fotografía: Philippe Agostini. Montaje: Roger Dwyre. Música original: Georges Auric. Blanco y negro, 115 minutos. Reparto: Jean Servais, Robert Manuel, Carl Möhner, Jules Dassin, Marie Sabouret, Magali Noël, Janine Darcey, Claude Sylvain, Marcel Lupovici, Robert Hossein, Pierre Grasset.

*DE REPENTE, EL ÚLTIMO VERANO (1959) (SUDDENLY, LAST SUMMER)*

Dirección: Joseph L. Mankiewicz. Guión: Gore Vidal y Tennessee Williams. Producción: Sam Spiegel. Fotografía: Jack Hildyard. Música: Malcolm Arnold, Buxton Orr. Blanco y negro, 114 minutos. Reparto: Elizabeth Taylor, Katharine Hepburn, Montgomery Clift, Albert Dekker, Mercedes McCambridge, Gary Raymond, Mavis Villiers, Patricia Marmont, Joan Young, Maria Britneva, Sheila Robbins, David Cameron, Eddie Fisher, Gore Vidal.

*ROCCO Y SUS HERMANOS (1960) (ROCCO E I SUOI FRATELLI)*

Dirección: Luchino Visconti. Guión: Luchino Visconti, Suso Cecchi d’Amico, Vasco Pratolini. Producción: Goffredo Lombardo. Música: Nino Rota. Fotografía: Giuseppe Rotunno. Montaje: Mario Serandrei. Blanco y negro, 168 minutos. Reparto: Alain Delon, Renato Salvatori, Annie Girardot, Max Cartier, Corrado Pani, Claudia Cardinale.

*PSICOSIS (1960) (PSYCHO)*

Dirección y producción: Alfred Hitchcock. Guión: Joseph Stefano sobre una novela de Robert Bloch. Música original: Bernard Herrmann. Fotografía: John L. Russell. Montaje: George Tomasini. Consultor artístico y diseñador de los títulos de crédito: Saul Bass. Blanco y negro, 109 minutos. Reparto: Anthony Perkins (Norman Bates), Vera Miles (Lila Crane), John Gavin (Sam Loomis), Martin Balsam (Milton Arbogast), John McIntire (*sheriff* Chambers), Lurene Tuttle (Sra. Chambers), Patricia Hitchcock (Caroline), Janet Leigh (Marion Crane), Virginia Gregg, Paul Jasmin, Jeanette Nolan (voz de la madre).

*LA DOLCE VITA (1960)*

Dirección: Federico Fellini. Guión: Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano y Brunello Rondi. Producción: Giuseppe Amato y Angelo Rizzoli. Fotografía: Otello Martelli. Montaje: Leo Catozzo. Banda sonora: Nino Rota. Blanco y negro, 174 minutos. Reparto: Marcello Mastroianni (Marcello Rubini), Anouk Aimée (Magdalena), Anita Ekberg (Silvia), Yvonne Fourneaux (Emma), Alain Cuny (Steiner), Annibale Ninchi (padre de Marcello), Pulidor (payaso), Nadia Gray (Nadia) y Valeria Ciangottini (Paola).

*VIRIDIANA (1961)*

Dirección: Luis Buñuel. Guión: Luis Buñuel y Julio Alejandro. Producción: Gustavo Alatríste y Pedro Portabella. Fotografía: José Fernández Aguayo. Montaje: Pedro del Rey. Música: *El Mesías*, de Händel, *Réquiem*, de Mozart; *Novena Sinfonía*, de Beethoven. Blanco y negro, 90 minutos. Reparto: Silvia Pinal (Viridiana), Fernando Rey (Don Jaime), Francisco Rabal (Jorge), Margarita Lozano (Ramona), Victoria Zinny (Lucía), Teresa Rabal (Rita), José Calvo (Don Amalio), Joaquín Roa (Don Zequiel), Juan García Tienda (José, el Leproso), Luis Heredia (el Poca), Sergio Mendizábal (el Pelón), José Manuel Martín (el Tullido), Lola Gaos (Enedina), Milagros Tomás (Refugio), Maruja Isbert (la compositora), Alicia J. Barriga (la enana), Joaquín Mayol (Paco), Palmira Guerra (la jardinera).

*HÁBLAME DE AMOR (1961) (PARLEZ-MOI D'AMOUR) (CHE FEMMINA... E CHE DOLLARI!)*

Dirección: Giorgio Simonelli. Guión: Marcello Ciorciolini, Enzo Di Gianni, Ernesto Gastaldi, Georges Tabet. Producción: Amedeo Mellone. Fotografía: Bitto Albertini, Luciano Trasatti. Música: Carlo Savina. Color, 90 minutos. Reparto: Dalida, Jacques Sernas, Peppino Di Capri.

*EL JOVEN TÖRLESS (1966) (YOUNG TÖRLESS)*

Dirección: Volker Schlöndorff. Guión: Adaptación de Herbert Asmodi sobre la novela de Robert Musil *Die Verwirrungen des Zöglings Törles*. Producción: Louis Malle y Franz Seitz. Fotografía: Franz Rath. Música: Hans Werner Henze. Blanco y negro, 87 minutos. Reparto: Mathieu Carrière (Törless), Marian Seidowsky, Bernd Tischer, Fred Dietz, Barbara Steele (Bozena).

*IF... (1968)*

Dirección: Lindsay Anderson. Guión: David Sherwin, basado en el texto de David Sherwin y John Howlett. Producción: Michael Medwin y Lindsay Anderson. Director de fotografía: Miroslav Oudricek. Editor: David Gladwell. Música: Mark Wilkinson. Blanco y negro/color, 111 minutos. Reparto: Malcom Mc Dowell (Mick Travis), David Wood (Johnny), Richard Warwick (Wallace).

*SATIRICÓN (1969) (SATYRICON)*

Dirección: Federico Fellini. Guión: Federico Fellini y Bernardino Zapponi (basado en el *Satiricón* de Petronio). Producción: Alberto Grimaldi. Fotografía: Giuseppe Rotunno. Montaje: Ruggero Mastroianni. Banda sonora: Nino Rota. Color, 138 minutos. Reparto: Martin Potter (Encolpio), Hiram Keller (Ascilo), Max Born (Gitone), Mario Romagnoli (Trimalchione), Fanfulla (Vernacchio), Gordon Mitchell (ladrón), Alain Cuny (Lica), Donyale Luna (Enotea), Danica La Loggia.

*CALCUTA (1969) (CALCUTTA)*

Dirección y guión: Louis Malle. Producción: Louis Kastner. Fotografía: Étienne Becker. Montaje: Suzanne Baron. Sonido: Jean-Claude Laureux. Color, 105 minutos. Reparto: Louis Malle como voz del narrador. Documental.

*JACQUES LACAN: LA PSYCHANALYSE 1 Y 2 (TELEVISIÓN) (1970)*

Dirección: Benoît Jacquot. Guión: Benoît Jacquot, Jacques-Alain Miller. Reparto: Jacques Lacan, Jacques-Alain Miller. Montaje: Jean Douarinou. Especial de TV- *La psychanalyse 1*, duración: 46 minutos. *La psychanalyse 2*, duración: 50 minutos. Blanco y negro. Documental.

*EL IMPERIO DE LOS SENTIDOS (1976) (AI NO KORÏDA)*

Dirección: Nagisa Oshima. Guión: Nagisa Oshima. Producción: Anatole Dauman. Fotografía: Hideo Itoh. Color, 109 minutos. Reparto: Tatsuya Fuji y Eiko Matsuda en los roles principales.

[1.](#) Las películas están citadas por orden cronológico.

## Bibliografía

- Adorno, Theodor (2007): “Composición para el cine”, en *Obra completa 15*, Madrid, Akal.
- Aumont, Jacques (2004): *Las teorías de los cineastas. La concepción del cine de los grandes directores*, Barcelona, Paidós.
- Aumont, Jacques; Bergala, Alain; Marie, Michel y Vernet, Marc (2005): *Estética del cine. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*, Barcelona, Paidós.
- Aumont, Jacques y Marie, Michel (2004): *Análisis del film*, Barcelona, Paidós.
- (2006): *Diccionario teórico y crítico del cine. A-Z*, Buenos Aires, La Marca.
- Badiou, Alain (2005): *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*, Buenos Aires, Manantial.
- Barthes, Roland (1992): *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Buenos Aires, Paidós.
- Bazin, André (1999): *Jean Renoir. Períodos, filmes y documentos*, Barcelona, Paidós.
- Beccacece, Hugo (03/07/2010): “Cómo el cine nos cambió la vida”, en diario *La Nación*, Buenos Aires.
- Bick, Esther (1968): “La experiencia de la piel en las relaciones de objeto tempranas”, en *The International Journal of Psychoanalysis*, vol. XLIX.
- Burgoyne, Bernard y Sullivan, Mary (comps.) (2000): *Los diálogos sobre Klein-Lacan*, Buenos Aires, Paidós.
- Carrière, Jean Claude (1997): *La película que no se ve*, Barcelona, Paidós.
- Costa, Antonio (1988): *Saber ver cine*, Barcelona, Paidós.
- Dalí, Salvador (2003): *Obra completa. Textos autobiográficos*, Barcelona, Fundación Gala-Salvador Dalí, vols. 1 y 2.

- Daney, Serge (2004): *Cine, arte del presente*, Buenos Aires, Santiago Arcos.
- Deleuze, Gilles (1984): *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós.
- (1987): *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós.
- (2009): *Cine I. Bergson y las imágenes*, Buenos Aires, Cactus.
- (2011): *Cine II. Los signos del movimiento y el tiempo*, Buenos Aires, Cactus.
- Duras, Marguerite (1960): *Hiroshima mon amour*, París, Gallimard. [Ed. cast.: *Hiroshima mon amour*, Barcelona, Seix Barral, 2005.]
- Eisenstein, Serguéi (1955): *El sentido del cine*, Buenos Aires, La Rreja.
- Freud, Sigmund (1984): *Obras completas*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Fujiwara, Chris (2007): *Movies. The Little Black Book*, Londres, Octopus Publishing Group.
- Gale, Matthew (2007): *Dalí and film*, Londres, Tate Modern.
- García, Germán (1975): *Macedonio Fernández. La escritura en objeto*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Grazzini, Giovanni (1983): *Intervista sul cinema*, Roma, Eulama.
- Gubern, Román (1974): *Mensajes icónicos en la cultura de masas*, Barcelona, Lumen.
- Hoffmann, E. T. A. (1978): “El hombre de arena”, en *Cuentos fantásticos*, Buenos Aires, Corregidor.
- Irving, John (2000): *Mis líos con el cine*, Barcelona, Tusquets.
- Jaar, Alfredo (2008): *La política de las imágenes*, Santiago de Chile, Metales Pesados.
- Joly, Martine (2009): *La imagen fija*, Buenos Aires, La Marca.
- Kezich, Tullio (2002): *Fellini, la vita e i film*, Milán, Giangiacomo Feltrinelli.
- Kuleshov, Lev (1929): *Iskusstvo Kino*, Leningrado, Taekino-pechat.
- Lacan, Jacques (1976): *De la psicosis paranoica en sus relaciones con la personalidad*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- (1977): *Psicoanálisis. Radiofonía & Televisión*, Barcelona, Anagrama.
- (1981): *El seminario. Libro 1: Los escritos técnicos de Freud*, Buenos Aires, Paidós.
- (1982): *El seminario. Libro 20: Aún*, Buenos Aires, Paidós.
- (1983): *El seminario. Libro 2: El yo en la teoría de Freud y en la técnica*

- psicoanalítica*, Buenos Aires, Paidós.
- (1984): *El seminario. Libro 3: Las psicosis*, Buenos Aires, Paidós.
- (1987a): *El seminario. Libro 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós.
- (1987b): *Momentos cruciales de la experiencia analítica*, Buenos Aires, Manantial.
- (1989): *El seminario. Libro 7: La ética del psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós.
- (1992): *El seminario. Libro 17: El reverso del psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós.
- (1995): *El seminario. Libro 4: La relación de objeto*, Buenos Aires, Paidós.
- (1998): *Intervenciones y textos 2*, Buenos Aires, Manantial.
- (1999a): *El seminario. Libro 5: Las formaciones del inconsciente*, Buenos Aires, Paidós.
- (1999b): *Intervenciones y textos 1*, Buenos Aires, Manantial.
- (2003a): *El seminario. Libro 8: La transferencia*, Buenos Aires, Paidós.
- (2003b): *La familia*, Buenos Aires, Argonauta.
- (2004): *La práctica analítica*, Buenos Aires, Paidós.
- (2005a): *El seminario. Libro 10: La angustia*, Buenos Aires, Paidós.
- (2005b): *El triunfo de la religión*, Buenos Aires, Paidós.
- (2005c): *De los nombres del padre*, Buenos Aires, Paidós.
- (2006): *Mi enseñanza*, Buenos Aires, Paidós.
- (2007): *El seminario. Libro 23: El sinthome*, Buenos Aires, Paidós.
- (2008a): *El seminario. Libro 16: De un Otro al otro*, Buenos Aires, Paidós.
- (2008b): *Escritos 1*, Buenos Aires-México, Siglo XXI.
- (2008c): *Escritos 2*, Buenos Aires-México, Siglo XXI.
- (2009): *El seminario. Libro 18: De un discurso que no fuera del semblante*, Buenos Aires, Paidós.
- (2011): *Otros escritos*, Buenos Aires, Paidós.
- (2012a): *El seminario. Libro 19: ...o peor*, Buenos Aires, Paidós.
- (2012b): *Hablo a las paredes*, Buenos Aires, Paidós.
- (s. f.): *El seminario. Libro 6: Le desir et son interpretation*,(1) inédito.
- (s. f.): *El seminario. Libro 9: L'identification*, inédito.

- (s. f.): *El seminario. Libro 12: Problemes cruciaux pour la psychanalyse*, inédito.
- (s. f.): *El seminario. Libro 13: L'object de la psychanalyse*, inédito.
- (s. f.): *El seminario. Libro 14: La logique du fantasme*, inédito.
- (s. f.): *El seminario. Libro 15: L'acte psychanalytique*, inédito.
- (s. f.): *El seminario. Libro 21: Les non-dupes errent*, inédito.
- (s. f.): *El seminario. Libro 22: RSI*, inédito.
- (s. f.): *El seminario. Libro 24: L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre*, inédito.
- (s. f.): *El seminario. Libro 25: Le moment de conclure*, inédito.
- Laurent, Éric (1991): *Estudios sobre las psicosis*, Buenos Aires, Manantial.
- (2004): *Ciudades analíticas*, Buenos Aires, Tres Haches.
- Ledo, Margarita (2003): *Del cine-ojo a Dogma95. Muerte del cinematógrafo documental*, Barcelona, Paidós.
- Lowenstein, Stephen (ed.) (2001): *Mi primera película*, Barcelona, Alba.
- Manguel, Alberto (2000): *Leyendo imágenes. Una historia privada del arte*, Bogotá, Norma.
- Metz, Christian (1979): *Psicoanálisis y cine. El significante imaginario*, Barcelona, Gustavo Gili.
- (2002a): *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*, Barcelona, Paidós.
- (2002b): *Ensayos sobre la significación en el cine (1968-1972)*, Barcelona, Paidós.
- Money-Kyrle, Roger (1956): “Normal Countertransference and Some of its Deviations”, en *International Journal of Psycho-analysis*, vol. 37.
- Motta, Carlos Gustavo (2000): *Marcas de la época, huellas en el sujeto*, Buenos Aires, Contemporáneos.
- (2007): *Estudio sobre el proceso creador en Freud*, Buenos Aires, Grama.
- (2009): *Psicoanálisis líquido. Variables del acontecimiento social*, Buenos Aires, Contemporáneos.
- Nancy, Jean-Luc (2008): *La evidencia del filme. El cine de Abbas Kiarostami*, Madrid, Errata Naturae.
- Paranagua, Paulo (1999): *Él, Luis Buñuel. Estudio crítico*, Barcelona, Paidós.

- Pereña, Francisco (1993): “Introducción: delirio y síntoma psicótico”, en *Metáfora y delirio*, Madrid, Ediciones Eolia.
- Pérez Turrent, Tomás y De la Colina, José (1993): *Buñuel por Buñuel*, Madrid, Plot.
- Prelorán, Jorge (2005): *El cine etnobiográfico*, Buenos Aires, Ediciones Universidad del Cine y Editorial Catálogos.
- Rancière, Jacques (2005): *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*, Barcelona, Paidós.
- (2012): *Las distancias del cine*, Buenos Aires, Manantial.
- Roudinesco, Élisabeth (1993): *La batalla de cien años*, Madrid, Fundamentos, t. II.
- Russo, Eduardo (1998): *Diccionario de cine*, Buenos Aires, Paidós.
- Sánchez Vidal, Agustín (1984): *Luis Buñuel: obra cinematográfica*, Madrid, Ediciones J.C.
- Sánchez-Biosca, Vicente (1999): *Viridiana, Luis Buñuel. Estudio crítico*, Barcelona, Paidós.
- Servadio, Gaia (1986): *Luchino Visconti*, Barcelona, Ultramar.
- Stam, Robert (2001): *Teorías del cine*, Barcelona, Paidós.
- Starobinski, Jean (2007): *Retrato del artista como saltimbanqui*, Madrid, Abada.
- Tirard, Laurent (2004): *Lecciones de cine*, Barcelona, Paidós.
- (2005): *Más lecciones de cine*, Barcelona, Paidós.
- Truffaut, François (1999): *El placer de la mirada*, Barcelona, Paidós.
- Wiegand, Chris (2003): *Federico Fellini. Filmografía completa*, Colonia, Taschen.
- Wood, Tom (1990): *¿Quién diantres eres, Billy Wilder?*, Barcelona, Laertes.
- Xavier, Ismail (1977): *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, San Pablo, Paz e Terra.
- Yoel, Gerardo (2004a): *Pensar el cine 1. Imagen, ética y filosofía*, Buenos Aires, Manantial.
- (2004b): *Pensar el cine 2. Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*, Buenos Aires, Manantial.
- Žižek, Slavoj (1994): *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*, Buenos Aires, Manantial.

## FILMOGRAFÍA

- Motta, Carlos Gustavo (2004): *Iconos: ¿de qué estará hecho el mañana?*, cortometraje producido por Orly y Néstor Jones. Duración: 14 minutos.
- (2005): *La pantalla sensible*, cortometraje, Iconos Producciones. Música original: Coy Páez. Edición: Carlos Oliva. Duración: 4 minutos.
- (2011): *Entrevista a Ismail Xavier*, documental, Iconos Producciones. Duración: 40 minutos.

1. Se citan con el título en francés los seminarios que aún no han sido traducidos al momento de esta edición.

# Índice

Portadilla	3
Legales	4
Dedicatoria	6
Frase	7
Agradecimientos	8
Introducción	9
Capítulo 1: Las películas que Lacan no vio y se aplican al psicoanálisis	13
De los aportes del psicoanálisis al cine	16
De los aportes del cine al psicoanálisis	18
Dalí, Freud, Lacan	23
Capítulo 2: Las películas que Lacan vio y aplicó al psicoanálisis	29
Escritos	30
Seminarios	42
Capítulo 3: Final Cut	121
Para concluir	123
Capítulo 4: Fichas técnicas de las películas citadas por Lacan en sus escritos y seminarios	124
Bibliografía	130