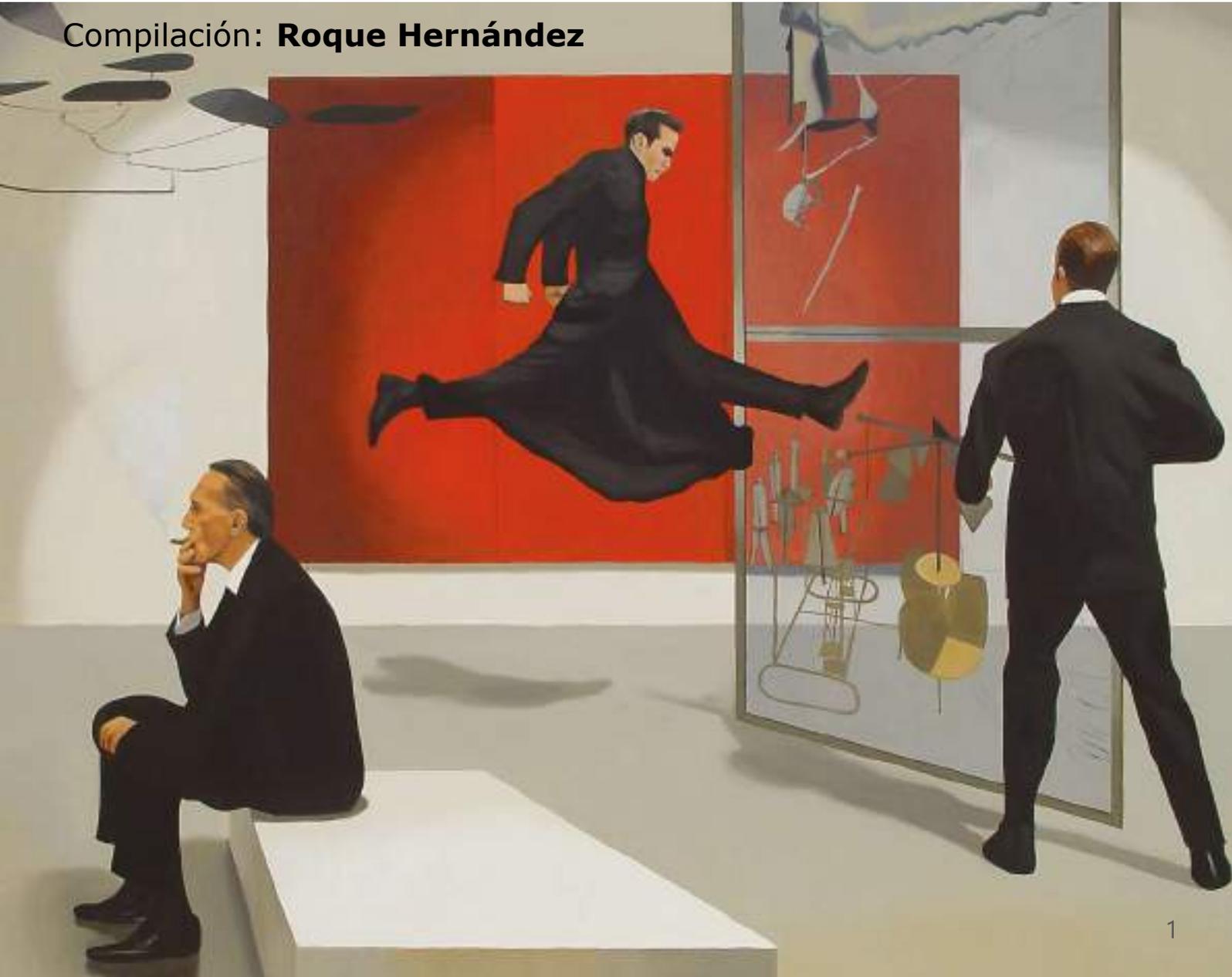


# La otra escena

Una década de Psicoanálisis y Cine, Ciudad de Alicante

Compilación: **Roque Hernández**





**La Otra escena.  
Una década de Psicoanálisis y Cine, Ciudad de Alicante**



C.O."El Molinet" - Análisis Freudiano

**La Otra escena.  
Una década de Psicoanálisis y Cine, Ciudad de Alicante**

Compilación: Roque Hernández

Imágenes de Ángel Mateo Charris

Universitat d'Alacant  
Seu Universitària Ciutat d'Alacant

Este libro recopila una veinte artículos relacionados con algunas películas presentadas en la Sede Universitaria "Ciudad de Alicante", desde 2006 a 2016, en el ciclo-coloquio organizado por el Centro de Orientación Socio-laboral y Clínica "El Molinet" (M.I.V.V.) y la Asociación Análisis Freudiano.

Compilación: Roque Hernández Núñez de Arenas.

Equipo de organización: Esperanza Giménez, María Elena Tarapow, Isabel Cerdán, Herminia Hernáiz, Oscar Strada, Adrián Buzzaqui, Aurora Morilla, Alessandro Cavaliere, Roque Hernández.

Imágenes interiores de Ángel Mateo Charris.

Portada de Ángel Mateo Charris: La alegre divorciada, 2005. Óleo sobre lienzo. 200 x 300 cm. Universitat de València. Col·lecció Martínez Guerricabeitia.

Contraportada: Roque Hernández Such. Arquitectura UA. Recreación de las películas: *Los misterios de un alma* de G. Wilhelm Pabst. 1926 y *El regreso* de Andrei Zvyagintsev, 2003.

Maquetación: Roque Hernández Such.

Asesor de imagen: Juan de la Cruz Megías.

© De la edición, Universidad de Alicante

© De los textos: los autores

ISBN: 978-84-16724-50-5

Depósito legal: A 175-2017

Impreso por:

Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, almacenada o transmitida en forma alguna o por ningún medio, ya sea eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o fotocopia, sin permiso previo del Molinet y de Análisis Freudiano.

*A mis hijos María, Juan y Roque*



## INDICE

- 13 Agradecimientos
- 15 Prólogo.
- 21 Reseña de Angel Mateo Charris  
María Marco Such
- 23 Introducción.
- 29 Caché (Escondido). 2005. Dirección: Michael Haneke  
Fabián Appel Katz
- 35 Dersú Uzalá (El cazador). 1975. Dirección: Akira Kurosawa  
Vicent Brotons Rico
- 41 Minority report (Informe de la minoría). 2002. Dirección: Steven Spielberg  
Adrián Buzzaqui Echevarrieta
- 51 A migliore offerta (La mejor oferta). 2014. Dirección: Giuseppe Tornatore  
Jorge Camón Pascual
- 57 Mimì metallurgico ferito nell'onore (Mimí metalúrgico herido en su honor). 1972.  
Dirección: Lina Wertmüller  
Alessandro Cavaliere
- 61 The piano (El piano). 1993. Dirección: Jane Campion  
Isabel Cerdán de Frías
- 67 Violette. 2013. Dirección: Martin Provost  
Francisco Jesús Coll Espinosa
- 73 Elegy. 2008. Dirección: Isabel Coixet  
María-Cruz Estada Aceña

- 81 Bliss (El amor es extasis). 1997. Dirección: Lance Young  
Herminia Hernáiz Sanders
- 87 Tomboy. 2011. Dirección: Céline Sciamma  
Roque Hernández Núñez de Arenas
- 93 To kill a mockingbird (Matar a un ruiseñor). 1962. Dirección: Robert Mulligan  
Guillermo Kozameh Bianco
- 99 Tusen ganger god natt (Mil veces buenas noches). 2013. Dirección: Erik Poppe  
Esperanza Giménez Serrano
- 103 Tony Takitani. 2004. Dirección: Jun Ichikawa  
Ramón F. Llorens García
- 107 Se jie (Deseo, Peligro). 2007. Dirección: Ang Lee  
Paz Sánchez Calatayud
- 113 Se jie (Deseo, Peligro). 2007. Dirección: Ang Lee  
Lola Monleón Domenech
- 119 The hours (Las horas). 2002. Dirección: Stephen Daldry  
Aurora Morilla Guerrero
- 125 Dans la maison (En la casa). 2012. Dirección: François Ozon  
M<sup>a</sup> Ángeles Rodríguez Rodríguez
- 129 The swimmer (El nadador). 1968. Dirección: Frank Perry  
Oscar Strada Bello
- 133 No sos vos, soy yo. 2004. Dirección: Juan Taratuto  
María Elena Tarapow Martínez
- 139 Te doy mis ojos. 2003. Dirección: Icíar Bollaín  
Eva Van Morlegan Lafranchi

“Por doquier, tanto en nosotros como fuera de nosotros puede siempre abrirse la escena donde lo que es es siempre otro”.

“La escritura, (pero lo mismo se podría decir del cine o el arte), siempre contiene, aunque lo oculte, la huella de un deseo que no tiene nombre verdadero”.

*La otra escena, claves de lo imaginario.*  
Octave Mannoni

“El impasse sexual secreta las ficciones que racionalizan el imposible del que ellas provienen”.

*Televisión, 1973.*  
Jacques Lacan

“La poesía es lo más real que existe. Es lo que sólo es completamente verdadero en otro mundo”.

*Obras completas.*  
Charles Baudelaire



## AGRADECIMIENTOS

Este Ciclo y la celebración que lo acompaña, no habrían podido realizarse sin algunos acontecimientos que lo preceden, vinculados a la historia del Molinet<sup>1</sup>, convertida junto con el psicoanálisis personal en motor de una experiencia compartida con algunos otros. Así puedo citar mi stage en Bonneuil<sup>2</sup>, la travesía desde 1987 con los compañeros y usuarios del Molinet en la que inventamos dispositivos de trabajo con las psicosis, las debilidades mentales, etc. y la transferencia de trabajo desde 2001 con mis colegas de Análisis Freudiano con quienes hemos realizado varias Jornadas, Seminarios y este Ciclo de Psicoanálisis y Cine en la Sede Universitaria “Ciudad de Alicante”.

De manera particular, en lo que a este Ciclo se refiere, agradezco la colaboración de la Sede Universitaria “Ciudad de Alicante”, por hacerse depositaria de esta experiencia colectiva, así como a su Aula de Cine; a Guillermo Kozameh por su experiencia compartida en este ciclo; a cada uno de los miembros del equipo de organización que se fue conformando en el curso de los años compuesto por Esperanza Giménez, María Elena Tarapow, Isabel Cerdán, Herminia Hernáiz, Oscar Strada, Adrián Buzzaqui, Aurora Morilla, Alessandro Cavaliere, así como a cada uno de los que, por deseo propio, presentaron alguna de las ochenta películas o cortos desde 2006 hasta 2016: Fabián Appel, Eva Van Morlegan, María-Cruz Estada, Amaya Ortíz, José Guillermo Martínez, Genoveva Gaitán, Gerard Imbert, Eva Cristina Mesas, Isabel Hurtado, Luciana Fracchia, Lola López, Eduardo Chamorro, Pilar Pascual, Israel Gil, Raquel García, Jorge Camón, Paz Sánchez, Lola Monleón, Lola Fábregat, , Iñaqui González, Antonio Abellán, Ramón Llorens, Nacho Sendón, Vicent Brotons, Francisco J. Coll, María Cruz Alba, Juan Carlos González, Isabel Navarro, Concepción Sánchez, Anahí Castro, Marta Climent, Francesca Abate, M<sup>a</sup> Ángeles Rodríguez, Sonia Rujas, Roderic Plá, Marina Martínez, Aza Baba Juli, Zeineb Toumi, Javier Roland, Marino Martínez, Luciano Poyato, Juan de la Cruz Megías. A Encarna Such, por su apoyo constante en estos años. A Ángel Mateo Charris, que de manera generosa, nos invita a entrar en la otra escena de su obra.

---

<sup>1</sup> El C.O. “El Molinet”, Centro de Orientación Sociolaboral y Clínica que tengo la suerte de dirigir desde 1987, puso en marcha en 2005 un espacio creativo llamado Espai Cultural que trataba de acoger las producciones culturales de algunos usuarios, vinculadas al cine, el teatro, la poesía, la pintura, etc. Poco después creamos [www.espaicultural.es](http://www.espaicultural.es) abierto a la participación de cualquier persona, en una perspectiva de no segregación. El Centro está situado en Monóvar (Alicante), gestionado por la Mancomunidad Intermunicipal Valle del Vinalopó, subvencionado por la Generalitat Valenciana y apoyado por la asociación de familiares de alumnos.

<sup>2</sup> Escuela Experimental de Bonneuil sur Marne, Paris, creada por la psicoanalista Maud Mannoni, donde participé en diversas iniciativas creativas, sociales y terapéuticas.



## PRÓLOGO

Guillermo Kozameh

Hace más de diez largos y laboriosos años, Roque Hernández, fue contagiado, de nuevo, por la pasión del cine. Creo que yo tuve algo que ver en esa manera de transmitirle que el séptimo arte puede permitirnos ver más allá de lo imaginario y como analistas, crear espacios en la ciudad que faciliten la subjetividad.

Difícil tarea la nuestra cuando pretendemos “extender” el psicoanálisis. Sin embargo, Roque Hernández ha podido reunir desde 2006 a un conjunto de psicoanalistas y profesionales que ha reflexionado sobre más de ochenta películas, de las cuales veinte componen este libro.

Cada uno de ellos ha aportado su saber, su experiencia, y ¿por qué no?, sus emociones con respecto a las películas de las que escriben. No es una amalgama de colegas “pensantes”. En psicoanálisis huimos de los conjuntos homogéneos, por eso podréis apreciar las sutiles o grandes diferencias en sus artículos.

Sin duda, al leerlos con el placer, y confieso goce, de prologar este texto, aprecio el compromiso por la trasmisión del psicoanálisis especialmente con los conceptos lacanianos que ellos han tratado de hacer accesibles y estimulantes para que el lector continúe trabajándolos.

Aludía al comienzo a esos laboriosos años, porque Roque junto a sus colegas y amigos ha mantenido el esfuerzo de buscar a los ponentes, organizando estos encuentros gratuitos mensuales en la sala que gentilmente ha cedido la Sede Universitaria “Ciudad de Alicante”, y proponer una temática anual acorde con la elegida por nuestra asociación: Análisis Freudiano.

Seguramente sostener durante todo este tiempo este espacio universitario donde proyectar miradas y voces, realidades y fantasías, así como comentarios en los debates, ha sido un “acto”, después del cual nada sigue siendo lo mismo.

Me he permitido realizar un breve comentario de las películas que componen este libro, para que sirva de estímulo para su lectura.

*Caché*, es trabajada por Fabián Appel con gran interés desde un aspecto muy importante en psicoanálisis como es la pulsión escópica, que atañe a la visión y la mirada.

Como tema nos presenta un señuelo para ver e invadir la intimidad de una familia (como debe ser, “*come il faut*”). Una cámara anónima y automática filma desde el exterior, y sin que los observados lo sepan, escenas de un mundo privado, calmo, educado, saludable. ¿Quién ha dejado funcionando este instrumento?

Llegar al autor de esta inspección voyeurista no es, sin embargo un tema de suspense como

el autor del artículo aclara, con las trampillas insignificantes de Hitchcock, sino que el mérito del director es desatar y resucitar un pasado cruel, desde el cual nunca se pudo haber construido esa felicidad aparente que muestra lo filmado. La visión maquinal se transforma en mirada subjetiva con el dolor y reconocimiento que esto implica.

Vicent Brotons contagia plenamente con el comentario de *Derzú Uzala*, la emoción intensa que significa para él admirar esta película.

Nos relata la importancia mundial del director del film, quien ha abordado temas familiares, bélicos, míticos, oníricos, pero siempre con un halo de poesía inconfundible.

El vínculo que se establece entre El Capitán y el cazador están descritos en la película con mucha sensibilidad. La imbricación entre naturaleza y cultura, vida y muerte, tierra e historia adquieren en estos personajes un lazo imborrable.

Con simpatía recuerda sus momentos en el estreno, las críticas por la duración y lentitud de las escenas. Una coproducción ruso-japonesa ¡nada menos!. Sin embargo a pesar de los *travelling* largos y estatismos de ciertas escenas, la mayoría de los espectadores fueron atrapados por casi un olor de naturaleza, de vida y de amistad.

*Minority Report* analizada con todo lujo de detalles por Adrián Buzzaqui, fue filmada en un momento crucial en el mundo cuando se debatían las condiciones de máxima vigilancia y las consecuencias de cercenamiento de la libertad del ser humano. Si bien la película se basa en un texto previo, se observa ya en esa misma época, el furor médico y psicológico de detectar a los niños muy pequeños que en su etapa adulta se convertirían en delincuentes o asesinos. Adrián desmenuza el significado de este control masivo y omnipotente, y cómo las fallas que se intentan detectar y alertar, escapan de ese panóptico y se alojan en el origen mismo de la humanidad.

Jorge Camón, en *La Mejor oferta*, plantea de una manera clara y concisa la pasión de un hombre por la belleza femenina, pero he aquí que esta se expresa solo por la visión dentro de una caverna amurallada, a la que nadie puede entrar ni él puede compartir. Son estos momentos cuando la pulsión escópica lo hace gozar viendo, pero sin llegar a vincularse con un otro que pueda convertirlo en un sujeto que mira y desea.

Alessandro Cavaliere comenta dos films italianos casi desconocidos en España: *Mimì metallurgico ferito nell'onore* y *Pensavo fosse amore, invece era un calesse*, teniendo la habilidad de aunar un tema social y amoroso que se repite en tantas comunidades.

¿Cómo difieren el desierto, la sal, las manufacturas de un lugar aún no industrializado del sur como Sicilia, del ideal de la cultura y el conocimiento propios de Turín, entre los pueblos del norte?

El autor escribe con acierto la relación de un Quijote que ama, e idealiza. ¿Quiénes serán sus Dulcineas que le demuestren la realidad más dolorosa independientemente del Norte o del Sur?

El sexo tan ligado a la muerte es trabajado con proximidad a la ópera "*La Traviata*". Allí la enfermedad de Violeta es una máscara para mostrar el desencuentro del amor y la lucha de clases, presentes en las películas anteriores.

Isabel Cerdán describe en su comentario del bello y sensible film, *El piano*, la situación de una mujer que ha decidido no hablar. Si bien no hay palabras, hay lenguaje a través de la música de su piano que parece una extensión de su yo, y a través de las miradas. La anulación de su voz la lleva a un goce que le hace renunciar al placer. La hija de la protagonista es la intermediaria para poder expresar lo que ella ha preferido ocultar. Sin embargo la elección del silencio no es muerte, sino letargo, hasta que ella puede elegir ser elegida por un hombre que rompe el hechizo de su silencio.

Es importante destacar el hermoso y atinado poema de Gil de Biedma que la autora engarza con una escena nuclear que nos habla de la conexión de la vida y de la muerte.

Francisco Coll al comentar la película *Violette*, insiste en la relación tortuosa de una madre con su hija y cómo, a pesar del estrago que esto implica, *Violette* no se queda petrificada en la locura estéril, sino que puede salir de ella a través de una escritura sangrante, próxima a la verdad. Es fundamental en este proceso la relación con una autora y amiga como Simone de Beauvoir que quizás cumple la función de una madre que puede dar a luz a una hija-mujer, sin caer en la muerte de lo especular.

María Cruz Estada escribe sobre el film *Elegy*, haciendo una notable comparación con el texto en el que se basa. Fidelidades y traiciones de productores y guionistas. La pasión sexual entre generaciones diferentes, casi un padre con una hija, le permite diferenciar *acción* y *acto*, subrayando cuándo hay simbolización o fracaso de la misma. Las dificultades de un ser humano para asumir y responsabilizarse de sus actos y sus deseos están ejemplificadas de una manera muy clara en este texto, dificultades que se nutren de las pasiones del ser y de las defensas intensas del ser humano, para no aceptar las pérdidas de un tiempo que se fue, como vemos en el hijo del protagonista, casi como retorno de lo reprimido.

Herminia Hernáiz nos muestra en *El amor es éxtasis*, una característica fundamental del inconsciente, la atemporalidad. Sucesos traumáticos acaecidos en la primera infancia, permanecen congelados, produciendo en el ser humano síntomas que obstaculizan, entre otros, aspectos de la vida sexual adulta de la protagonista. Ésta presenta un trastorno de la personalidad en estado límite, proyectando masivamente en el otro, su marido, sus aspectos intolerables; sin embargo, esta

defensa la deja vacía y a la intemperie Su frigidez estará íntimamente relacionada con experiencias infantiles de abuso sexual de su padre. El incesto en tanto transgresión de las leyes de nuestra cultura, reaparecerá como síntoma que solo podrá superarse con una terapia adecuada.

Roque Hernández en su artículo a propósito de *Tomboy* analiza con pormenores la construcción de la sexualidad, en este caso de una niña que desea intensamente ser un varón. Curiosamente la directora propone que no sabemos cuál será el destino sexual de su protagonista. El autor destaca, tomando a Freud, la importancia de los destinos de la pulsión y de los aspectos identificatorios. Son muy gráficas las escenas que él recorta, como la del pene de plastilina que "tapa" la feminidad de la niña, la de su relación con los padres, especialmente el embarazo de una madre supuestamente completa por esa situación, y la del padre que es el último de la familia en descubrir el deseo de su hija y los conflictos por amar a "otra niña". Temas candentes en la actualidad, con la prisa por el cambio de sexo, sin tener en cuenta los avatares de la sexualidad que van más allá del enunciado "quiero ser varón" o "quiero ser niña". El querer no dice nada del goce y del desencuentro sexual.

¿No será esta pasión por ser del otro sexo una fantasía, un anhelo desde ese nuevo lugar genérico, del reencuentro con un paraíso perdido?

Guillermo Kozameh ha elegido un clásico de la cinematografía *Matar a un ruiseñor*. La película describe el camino y las oscilaciones de la infancia, sus marcas traumáticas y los efectos de la castración.

Las figuras imaginaria y simbólica del padre en el protagonista que acata y transmite la ley, se contraponen al padre real que transgrede, desacata y maltrata a su hija para gozar solo como él dictamina.

El tema de los enigmas de la infancia y sus preguntas: ¿cómo era mi madre?, ¿qué le pasa a Boo?, nos pone en contacto con los fantasmas originarios, origen, sexualidad y muerte. La idealización infantil da paso a la construcción de esta historia resignificada a través de la voz de la narradora quien retroactivamente comenta desde el presente aquel polvoriento verano pueblerino en la década de la Gran depresión Norteamericana. Si se ha visto la versión original intepretada por Kim Stanley, gran actriz de teatro, se percibe una pulsión invocante, calma, serena de aquello traumático que pudo ser elaborado.

*Mil veces buenas noches*, comentada por Esperanza Giménez, reflexiona sobre un aspecto fundamental del ser humano en su constitución, la pulsión escópica. Una fotógrafa de guerra intenta a través de la lente de la máquina capturar una escena de denuncia, que su propia lente humana, quizás por la represión, borra o mantiene latente. El goce femenino, explicado claramente por Esperanza, está en la raíz de la satisfacción que esta fotógrafa encuentra de manera inconsciente,

más allá de los peligros reales a los que su trabajo la confronta. Su riesgo de muerte la aproxima a ese Real que su cámara intenta desesperadamente simbolizar.

*Tony Takitani* es el film elegido por Ramón F. Llorens, para transmitir la sensibilidad poética de esta película con una banda sonora imprescindible. Ramón tiene en cuenta los "travelling horizontales", que permiten acercarse a la soledad infinita de su protagonista dibujante, que ha cogido las riendas de filiación de su padre, pero con un nombre extranjero. La aparición de una mujer compulsiva que llena su cuarto de vestidos, no solo es un guiño al consumo masivo en el que estamos inmersos, sino una muestra de las miles de máscaras con las que el ser humano puede vestir su ser. El dibujo, la pintura, la música son elementos fundamentales en estos personajes, padre e hijo, inmersos en una cultura de la que ellos son emergentes de ese interior/exterior propio del humano

Lola Monleón y Paz Sánchez han elegido una soberbia película *Deseo, Peligro*, de un director magistral a la hora de mostrar emociones, deseos e interdicciones del ser humano.

Aquí las autoras han preferido subrayar el aspecto del erotismo en la protagonista que se entrega a un hombre que tiene el poder justamente opuesto a sus convicciones y a las de sus camaradas.

Lo que al principio es un deber de su partido para captar y matar al líder autoritario, se convierte en una pasión más allá de las leyes políticas y morales, en la que, tanto la mujer como el hombre son víctimas de su deseo. Su sometimiento femenino, y una especie de auto-delación subliminal llegan a niveles donde las autoras plantean la proximidad al masoquismo y el triunfo del goce que no puede ser domeñado por el amor.

*Las horas*, le brinda a Aurora Morilla, una estupenda posibilidad de ahondar en la feminidad tal como la trabaja Jaques Lacan. Tres mujeres que metaforizan el polimorfismo de la mujer que no existe como una, tres personajes que gracias al montaje del director se entremezclan y enriquecen una a la otra.

El eje de ellas es la escritora Virginia Wolf a través de su relato, donde la mujer lucha por emanciparse de su lugar de apéndice del otro. No es casual que los personajes masculinos solo aparecen como aparente sostén de la mujer. El drama y tragedia de sus vidas, sin embargo, les permite acceder a su deseo de una manera más propia y como dice la autora, en una lógica del no-todo, con el dolor de la incompletud o de la muerte.

M<sup>a</sup> Ángeles Rodríguez se aproxima en *Dans la maison* a la fascinante relación entre fantasía, real e imaginario.

A través de la relación de un profesor de literatura con su alumno, escritor de relatos, se movilizan aspectos inconscientes del profesor que cuestionan su mundo aparentemente organizado. Entrar en la casa de otro, como hace el discípulo con su maestro, siempre implica cierta inquietud y desorden personal y familiar; desorden en el que todos se encuentran comprometidos.

Es interesante ir observando hasta qué punto el alumno pone de manifiesto con sus escritos aspectos del deseo latente del profesor, convirtiendo su relación en un vínculo de carácter universal. Siempre será a través del otro la vía o forma en la que cada uno descubre sus verdades.

Oscar Strada describe una película que le ha dejado un recuerdo profundo, como a tantos espectadores. *El nadador* es una alegoría del trayecto de la vida, de lo imposible de los encuentros plenos, de la diferencia entre el yo y la alteridad, atravesado o no por la castración.

El hombre transita etapas en su vida, que como la del protagonista, siempre están cargadas de recuerdos y el proyecto de una meta mejor. Quizás no sea casual que el medio de recorrer este camino sea el agua, río, piscinas de vecinos, donde el nadador, cual feto, busque un paraíso que nunca existió. Oscar comenta el impactante final de la película que es un descubrimiento de la verdad que opera metafóricamente.

María Elena Tarapow, nos relata la importancia del humor en las comedias cinematográficas para acercarnos a situaciones dolorosas como la pérdida afectiva, el duelo y las identificaciones que implican la elección amorosa.

Ya desde el título *No sos vos soy yo*, nos recuerda la autora, que Freud aboga por las discriminaciones en el amor y especialmente la renuncia (castración) a ser el que completa al otro, caída fálica que tendríamos que haber ido elaborando desde la infancia, y los avatares de la vida hacen que en algún momento (pérdidas), no podamos seguir escapando de las mismas. Para huir siempre hay lugares o situaciones que anestesian esas renuncias, pero el precio será muy alto.

Eva Van Morlegan, escribe en *Te doy mis ojos*, la difícil relación en una pareja entre un hombre maltratador y su mujer que ocupa sin saberlo el lugar de un objeto humillado y defenestrado. Es interesante cómo la autora recoge muchas escenas del film para hacernos ver la relación tortuosa de la madre con la protagonista, así como las frustraciones en la historia del marido violento. Un aspecto a destacar es si es posible que la mujer maltratada pueda salir de este lugar estereotipado y poder ver, algo para lo que esta mujer está imposibilitada más allá de ser la víctima. Como bien apunta Eva, no se trata de culpabilizarla sino de hacerla responsable de sus elecciones y de su historia y que pueda "ver con sus propios ojos" el contexto que la rodea y con el cual ella se ha identificado.

## RESEÑA DE ÁNGEL MATEO CHARRIS

María Marco<sup>1</sup>

Al contemplar las pinturas de Mateo Charris se descubre un espacio enigmático, extraño, un tiempo detenido. Su obra se compone de un corpus eclético construido, en parte, mediante citas de la historia del arte, el cine, la literatura y el comic. Un marco cultural que abarca, como en el Pop, la alta y baja cultura, todo ello tamizado por un fuerte sentido del humor.

Tras el vacío pictórico de los años 70 ocasionado por el furor conceptual, la pintura retorna al panorama artístico a finales de la década con obras de un marcado carácter expresionista. Esta tendencia se consolida en los 80, devolviendo a la pintura su espacio en las artes visuales. En España, una década después, un grupo de jóvenes artistas entre la veintena y la treintena rechazan el gesto y la materia en favor de una pintura figurativa, influida tanto por el realismo de Edward Hopper como por el Pop y el Movimiento Metafísico de las primeras vanguardias. Se trata, entre otros, de Mateo Charris, Dis Berlín, Gonzalo Sicre o Paco de la Torre. Todos formaron parte de la muestra *"Muelle de Levante"* comisariada por Juan Manuel Bonet en la sala de exposiciones del Diario Levante en el año 94 en cuyo catálogo se acuña el término Pintura Neometafísica para designar un nuevo movimiento, dentro de la posmodernidad, constituido por imágenes inquietantes y contradictorias, nostálgico, humorístico y corrosivo.

Desde su primera exposición en 1980 hasta las piezas actuales, la obra de Charris ha mantenido una marca de estilo, una entidad propia. Sus pinturas son metrajes cinematográficos, como sucede con Hopper, pero no sólo hay silencio en ellas también hay sátira. Últimamente sus muestras se han vuelto más comprometidas social y políticamente, acompañadas de unos textos críticos del propio autor, donde el humor se vuelve ácido. Esto se observa en su serie los *"Cosmologicalistas"* una sátira que relata un torneo anual de bolos entre globalizadores, nacionalistas, cosmopolitas y cosmologicalistas, una situación absurda que encierra una gran verdad. Charris juega con el espectador, atrapa su mirada para ir más allá de la mera superficie, adentrarse en su mente y despertar su conciencia.

Pese a que cada una de sus pinturas posee un cosmos particular, su trabajo se organiza en series, tal vez influido por su capacidad narrativa. Historias que, a su vez, incluyen otras más pequeñas, más personales e íntimas. Es curioso como en su trabajo se funden la literatura, el cine y el arte. En sus pinturas está presente el cine negro americano, las películas de aventuras y el género de

<sup>1</sup> Doctora en Historia del Arte. Técnica Superior de Arte de la UAFG. Coordinadora de Música y Exposiciones de la Sede Universitaria Ciudad de Alicante de la UA.

misterio, pero también realiza numerosos guiños a la Historia del Arte. En *"La alegre divorciada"*, una escena de Matrix comparte espacio con Marcel Duchamp y su obra "El gran vidrio", pieza cumbre del arte contemporáneo. "Salto" recoge la imagen del fotomontaje de Yves Kline *"Le saut dans le vide"* (Salto al vacío), quizás una de las piezas más impactantes realizadas por Kline en 1960, en la que el propio autor fotografiado por Harry Shunk en la calle Rue Gentil-Bernard en Fontenay-aux-Roses, a las afuera de París, aparece suspendido en el aire tras supuestamente lanzarse desde una ventana. Un engaño visual totalmente fascinante. En *"La torre del señor García"* hace un juego entre la imagen y la palabra, al representar una obra de Joaquín Torres García a modo de valla publicitaria y utilizar su apellido como título. Una vez más la ironía está presente en su trabajo, como una parte de todo el engranaje cultural que lo aúna.

Charris es humorístico pero también nostálgico. Es capaz de transmitir, en algunas piezas, la influencia de autores lejanos en el tiempo produciendo algo nuevo, único y particular. Eso se observa en obras como *"Aviador"*, donde la huella de Hopper liga con el romanticismo de Caspar David Friederich, con aquellos personajes que, ajenos al espectador, nos dan la espalda para contemplar el mar que se extiende ante ellos.

En sus últimas series la crítica social, política y económica es cada vez más evidente mediante el impacto visual de la escena. Charris seduce con el fin de llevarnos a una reflexión sobre la conflictiva situación actual. Esto se observa en la hermosa imagen de los farolillos flotantes japoneses el *Tourou nagashi*, titulada *"Refugiados"* de 2016. La tradición de lanzar farolillos al mar para rezar por las víctimas de las guerras, queda reemplazada por los cuerpos de miles de personas que, como frágiles velas, son consumidas por las aguas.

Cada una de las historias que se describen en las pinturas de Mateo Charris, forman parte de un mundo personal, recóndito e inquietante. Un mundo donde una pantalla de cine se erige en un inhóspito paisaje nevado. Un mundo blanco, en la nada, con tres personales que esperan, quizás, una nueva película, una nueva historia.

## INTRODUCCIÓN

Roque Hernández

Ciertamente, este espacio de la Sede Universitaria “Ciudad de Alicante” que articula Cine, Psicoanálisis y Cultura, se ha convertido en un lugar abierto a la ciudadanía. En este lugar asistimos a la magia del cine que permite apagar el mundo sensible para iluminar la pantalla de nuestros fantasmas y goces infantiles<sup>1</sup>, experiencia próxima a la de escuchar relatos a la luz y el calor de una hoguera<sup>2</sup>, pero también, experiencia compartida de conversar sobre las diferentes miradas de una misma película, sirviéndonos de las claves de lectura que el psicoanálisis aporta.

Más allá de la pasión por las imágenes, el psicoanálisis revela la dimensión del sujeto que concierne al espectador, al director y a la trama discursiva de la película, sujeto que arriesga siempre un acto singular e irreplicable, un salto simbólico, frente al vacío y la discordancia de lo real<sup>3</sup>.

La lectura que el psicoanálisis permite, facilita, en el mejor de los casos, producir un pensamiento contrario a cualquier concepción única del mundo o de la película que trata de capturarlo. En este sentido, el cine que hemos visto, ahonda en las referencias a otras manifestaciones culturales como la literatura, la pintura, la escultura, el teatro, la ciencia, la religión, la política, ámbitos estos que nos han permitido pensar la subjetividad de cada época y que han sido objeto de nuestros debates.

La posibilidad que ahora nos brinda la Universidad, de realizar esta publicación trascurridos diez años de un recorrido, constituye un acto que nos permite destacar el valor y la función del desplazamiento de las diferentes posiciones enunciativas, que van desde el visionado inicial de una película, a la transmisión de una lectura subjetiva de la misma en cada sesión mensual del ciclo, al pasaje por el coloquio o la discusión con algunos otros y a la escritura de un texto que podrá, a su vez, seguir circulando por la ciudad y más allá de ella.

---

1 Como nos muestra la película *Cinema Paradiso* de Giuseppe Tornatore. 1988.

2 Hambre de palabras que vengan del Otro, cuya presencia deseante recubre el desamparo del sujeto por venir, como ejemplifica Freud en ese pasaje de su obra *Tres ensayos para una teoría sexual* en el que un niño frente a la oscuridad, demanda a su tía que le hable porque tiene miedo y esta le pregunta: “¿pero de qué te sirve si no puedes verme?”. A lo que el niño responde: “cuando alguien me habla, parece que hay luz”.

3 Lo real no es la realidad. Tampoco es lo mismo lo real que escapa a la ciencia, diferente para cada una de ellas (biología, física...), que lo real para el psicoanálisis, que de alguna manera sería lo imposible de decir, de inscribir, de representar; lo real del síntoma que, como nos recuerda Lacan, vuelve siempre al mismo lugar para estorbar nuestro andar.

El cine, con los aportes del psicoanálisis, permite explorar la atracción de los humanos por las imágenes y esa juntura entre la realidad y la fantasía, la verdad y la mentira, la apariencia y el semblante, etc. Después de todo nos miramos en el espejo del otro donde nos reconocemos, nos extrañamos, nos extraviados en la búsqueda incesante de lo que nos falta, de lo que no entendemos. El yo no es sino una amalgama de imágenes a las que el niño, en presencia de otro ser hablante, normalmente los que se ocupan de su crianza, se identifica, dándole forma a lo informe<sup>4</sup>.

Para los hablantes, el llamado imperio de las imágenes que hoy día nos bombardean por doquier, no podemos pensarlo sin la referencia al lenguaje de las imágenes y a los efectos enigmáticos de goce que nos producen, cuyo secreto se encuentra trenzado para cada uno, en nuestro modo particular de habitar el lenguaje y jugar con él. Así, no es lo mismo la repetición de la imagen de un atentado que nos confronta a lo real de la muerte, que la imagen fetichizada de una parte del cuerpo frente a lo real sexual, que los efectos producidos por la conexión inesperada para un sujeto de dos o varias imágenes. Las imágenes remiten unas a otras en tanto están articuladas por el lenguaje que las sustenta y no podemos pensar el registro imaginario sin el real y el simbólico con los que, más o menos, se articula para cada uno.

Freud dijo de los poetas, pero habría que poner en la serie a cualquiera que pueda nombrarse como autor entre los directores de cine, "que en la ciencia del alma, se han adelantado grandemente a nosotros, hombres vulgares, pues se nutren de fuentes que todavía no hemos abierto para la ciencia"<sup>5</sup>, y añade que "cuando hacen soñar a esos personajes que su fantasía ha plasmado, responden a la cotidiana experiencia de que el pensar y sentir de los hombres prosigue en su dormir; y lo que ellos procuran no es otra cosa que pintar los estados del alma de sus héroes por medio de los sueños que les sobrevienen"<sup>6</sup>.

De este modo nos introduce Freud en esa otra escena del inconsciente, del sueño como realización de deseos, a la que solo se accede mediante el recurso a la imaginación que la apropiación del lenguaje provee, y que permite hacer algo creativo, velando, desvelando y revelando lo innombrable, lo imposible de ser representado en cualquiera de los campos del saber.

Como nos señala Octave Mannoni, el principio de realidad, a semejanza del sueño, acantona la vertiente alucinatoria del deseo, en otra escena, según una expresión que Freud toma de "la sublime simplicidad" de Fechner. "como si en el mundo exterior se abriera otro espacio, comparable

---

4 Jacques Lacan. *El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica*. Escritos 1. Ed. Siglo XXI

5 Esperanza vana, pues como finalmente señalará J. Lacan, el discurso de la ciencia forcluye al sujeto y el científico, por lo general, no quiere saber nada de los fantasmas que lo habitan. Como bien nos recuerda Francisco de Goya en la serie los caprichos "el sueño de la razón produce monstruos".

6 El delirio y los sueños en la "Gradiva" de W. Jensen. Obras completas tomo 9. Ed. Amorrortu

a la escena teatral, al terreno del juego, a la superficie de la obra literaria – y todo esto en última instancia consiste en un determinado uso del lenguaje y de la negación que él entraña, y la función de esa otra escena es tanto escapar al principio de realidad como someterse a él. Es el proceso primario, es decir, el desplazamiento y la condensación que rige los juegos con las palabras y que rige la fantasía, el que “exige”, según Freud, esta concesión o reserva (en un sentido territorial), a fin de obtener cierta cantidad indispensable de satisfacción<sup>7</sup>.

El director de cine, como el escritor o el artista, cada uno en sus ámbitos, posiblemente esté habitado por un vacío causal que le empuja inconscientemente a desear filmar, escribir, o crear lo imposible; pero como en el viaje a Itaca, más que alcanzar el objeto por siempre perdido, lo importante es el rastro que cada uno persigue y el recorrido metonímico y metafórico que realiza en resonancia con los discursos de su época.

No se trata entonces de interpretar el deseo inconsciente del director de cine que juega con las imágenes y el lenguaje que las soporta, sino de seguir los efectos de sentido de su obra y la producción de significaciones nuevas.

Mediante la ficción cinematográfica el director permite al espectador atravesar la pantalla como si de un practicable<sup>8</sup> se tratara y, de una manera diferente a como lo hace el teatro, transportarnos en el tiempo y en el espacio a otros mundos, sin salir de este, aproximándonos, a través de los personajes, a la falta esencial que hay en cada uno de nosotros y a los avatares del deseo. En ese sentido tanto el cine, como la literatura o el arte, se muestran como una escuela de la vida, en la medida que nos suscitan conflictos, sentimientos y emociones propios, con la distancia suficiente para no abandonar nuestras defensas. A esta solución, que es la de la fantasía, Freud opone la situación del psicótico, que, por el contrario, pierde, se desconecta de la realidad<sup>9</sup>.

Por este sesgo podemos subrayar, tanto la fragilidad de lo simbólico para recrear ficciones, en contra de la idea de que sería algo conseguido de una vez para siempre, como las vicisitudes de la construcción del fantasma como guión que permite, para cada uno, filtrar el bombardeo de lo real, sin el cual ninguna realidad se sostiene<sup>10</sup>, función de la que el psicótico no puede servirse, atrapado como está en lo real, sin posibilidad de recurrir a esa otra escena que requiere del uso de la metáfora, para separarse de la literalidad de la lengua y poder jugar metafóricamente con el lenguaje.

---

7 Octave Mannoni. *La otra escena*. Ed. Amorrortu. Buenos Aires 1997

8 En el decorado teatral, “un practicable” es la puerta u otro accesorio que no es meramente figurado sino que se puede pasar por ellos, un sendero transitable.

9 Sigmund Freud. *La pérdida de la realidad en la neurosis y la psicosis*. 1924

10 Robert Lévy. Seminario inédito de Análisis Freudiano Neurosis, perversión, psicosis, ¿psicopatología anticuada o último bastión frente a la exclusión del sujeto del inconsciente? [www.analysefreudienne.net](http://www.analysefreudienne.net)

Jean-Luc Nancy, a propósito de la película *“y la vida continúa”* de Abbas Kiarostami, escribe que “la propiedad más distintiva del cine y, quizá, también la que es más difícil de distinguir, la propiedad indistinguible de todo el enorme flujo de películas de todo el mundo, es el encadenamiento, el deslizamiento indefinido a lo largo de su presentación hacia la insignificancia de la vida que se tiende en sus imágenes, siempre en movimiento, yendo hacia ningún misterio, ninguna revelación, sólo ese deslizamiento sobre ella misma por el cual se lleva de imagen en imagen (imágenes ejemplares, sublimes, banales, grotescas, ingenuas, manipuladas, esbozadas, sobrecargadas). Una vida que se crea su propio cine. Qué historia tan extraña, la de una civilización que se ha dado eso, que se ha encadenado a eso...”

El cine, para Nancy, “está marcado por los signos más pesados, los más ambiguos, el mito, la masa, el poder, el dinero, la vulgaridad, los juegos de circo, la exhibición y el voyeurismo. Pero todo eso se lleva a cabo en un desfile sin fin, de manera que la evidencia es la del paso, antes que ninguna epifanía de sentido y de presencia. El cine es verdaderamente el arte – en todo caso, la técnica- de un mundo que suspende los mitos. Incluso si está en sí mismo al servicio de los mitos, acaba, al final, por llevárselos, transporta todas las epifanías de sentido y de presencias inmóviles a la evidencia del movimiento. Un mundo que encadena, que va de una película a la otra, y que aprende así, muy lentamente, otra manera de producir sentido”.<sup>11</sup>

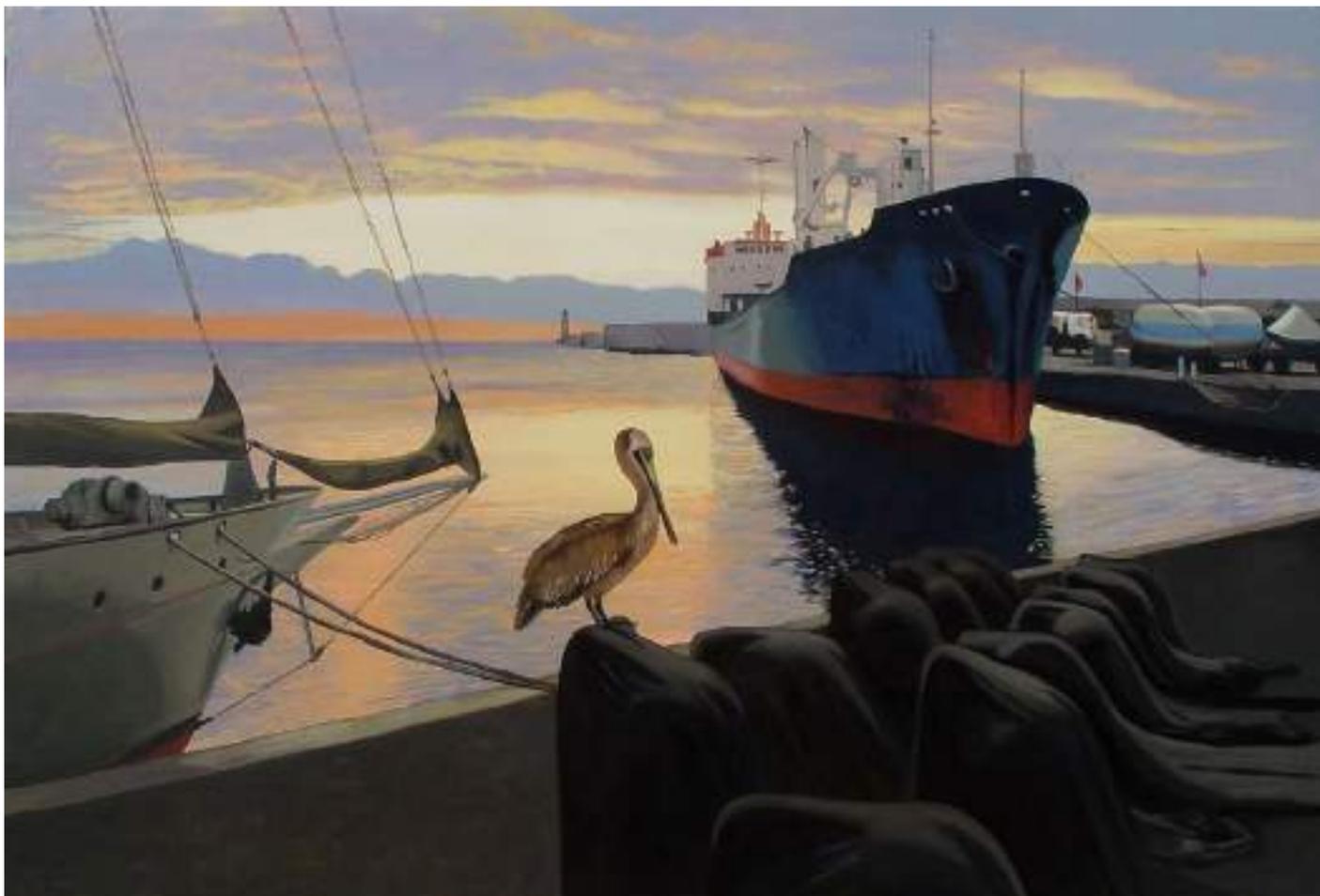
Para finalizar, he de decir que desde el año 2006 son muchos los que han pasado, muchos los que venimos a este lugar, a esta otra escena de la Universidad Ciudad de Alicante, para hablar, con el psicoanálisis, de cómo el cine, es decir, la vida, nos afecta.

Los artículos que a continuación pueden leer, de cuya autoría se hacen responsables quienes los escriben, son una muestra de este viaje compartido que sigue su curso.

Pero antes de iniciar la lectura de los textos conviene tener en cuenta las palabras relatadas por uno de los autores, Fabián Appel, *“contar el desarrollo de una buena película, es como explicar un buen chiste, lo destruimos. De modo que sería recomendable ver las películas antes de leer los textos”*.

<sup>11</sup> Jean-Luc Nancy. *La Evidencia del filme*. El cine de Abbas Kiarostami. Errata Naturae. Madrid. 2008.





ZURCIDOS. 2006. Óleo sobre lienzo. 200 x 300 cm.

## CACHÉ (ESCONDIDO), 2005

Dirección: Michael Haneke

Fabián Appel Katz<sup>1</sup>

### Objetos útiles

Una larga charla entre Hitchcock y François Truffaut publicada en los años ochenta por Alianza editorial bajo el título "El Cine según Hitchcock" recoge varias "perlas" y algunos de los muchos recursos de los que se vale el emblemático director.

*"-¿Qué es ese paquete en el portaequipaje?"*

*-Es un MacGuffin*

*¿Para qué se utiliza?"*

*Para matar leones en las Tierras Altas*

*Pero no hay leones en las Tierras Altas*

*No, pero ya lo ve, da resultado."*

Objetos que atraen la mirada, objetos insignificantes que disparan la acción, trampantojos dominantes que nos convocan. En principio esa es su función. Objetos que como MacGuffin no tienen significación, objetos comunes, irrelevantes, cotidianos, tales como las cámaras esparcidas por doquier que vigilan nuestros cuerpos y almas o bien, objetos misteriosos que ocultan algún designio trascendental y que por estar ahí, solo por eso, nos alertan. Esos objetos insignificantes o casi, que nos acompañan a diario, abren las compuertas del drama que se adivina. *Caché (escondido)* y otra vez Hitchcock *"...hay una bomba escondida y estallará en unos minutos."*

También el escritor Paul Auster, en su actividad como guionista y director produjo varias películas, una de ellas "Lulú on the Bridge", que en España se estrenó conservando el título original, recurre a este objeto que funciona como desencadenante, como causa eficiente de un inmediato acontecer.

---

<sup>1</sup> Psicoanalista. Madrid.

Este objeto común, que emitiendo algún destello nos captura, es conocido y nombrado desde la Grecia clásica en adelante. Agalma lo denominó Lacan en consonancia con Platón, "*gémula iridiscente*" así lo llamó en su siempre grandilocuente estilo Ortega y Gasset, Hitchcock lo bautizó MacGuffin.

## Transparencias

"*Caché*" arranca desde uno de estos objetos. Una cámara fija que filma la fachada de una casa y que ubica al espectador en la posición de un "*voyeur*". El que mira también es parte del paisaje.

Desde el título mismo Michael Haneke, nos propone una ironía acerca de la tan recurrida mención a la intimidad. La mirada tiene la marca de la época y la nuestra es la de una pura positivización.

El siglo dieciocho fue el del estallido de lo íntimo, la aparición en el mundo de la subjetividad (antes el hombre solo respondía ante los poderes teocráticos en cualquiera de sus formas y su alma estaba sujeta a las divinidades), subjetividad mantenida hasta bien entrado el siglo veinte y planteada como un hetero, la otredad, el extraño que soy para mi, de lo que el psicoanálisis da buena cuenta.

Como recuerda Byung-Chul Han en "*La Sociedad del Cansancio*", a causa de su otredad, el diferente y extranjero comportaba una amenaza, un peligro potencial; algo que la ficción de transparencia, muy de actualidad, se encarga de borrar. Al fin de cuentas, el misterio de lo humano que lo subjetivo introduce, se disuelve ante el pensamiento estandarizado, el consumo, el clientelismo y la falta de correspondencia entre el sujeto y la técnica, que sin pudor transforma en obsoleta cualquier pregunta sobre el extraño que hay en cada uno. Un mundo de positivización, sin síntomas ni conflictos. La técnica todo lo resuelve, si no ahora, será pasado mañana.

En este orden de transparencia a quien se repele es al intruso. En la película, un niño hace que se expulse del ámbito familiar a otro niño, condenándolo a un destino de desarraigo. Y lo expulsa, no por su condición de extranjero, si no porque se significa, llama la atención en el interior de lo propio, hace intrusismo.

Los padres de Majid, nombre del niño expulsado, argelinos y trabajadores en la granja de la familia francesa de la que es hijo el protagonista, en la película ya adulto y respondiendo al nombre George Laurent, fueron asesinados entre otros doscientos magrebíes por las fuerzas de seguridad francesas al reprimir una manifestación pacífica en París en los años sesenta, en la que se pedía por mejores condiciones de vida.

La familia de George desea adoptar al huérfano Majid y es en ese momento en que George miente, acusa y difama a Majid, logrando que sus padres abandonen cualquier intento de integrarlo en la familia. El futuro del huérfano queda así sellado con su correspondiente internamiento en alguna de las inclusas del estado. No se trata de pura xenofobia, nociva incluso, para el buen desarrollo de los negocios. La maniobra de rabiosa actualidad es más inteligente. Se acepta al otro con sus diferencias a condición de que mantenga distancias con aquello que se considera propio. Es la "aceptación" de la diferencia en su versión posmoderna, donde el extranjero más que una amenaza es una carga a soportar y es necesario instrumentar la distancia como garante. A pesar de las actuales y cada vez más severas medidas de control sobre inmigrantes y/o refugiados, el viejo paradigma de apartar al extraño no es compatible con los mandatos del mercado único y planetario.

La cinta abunda en la exhibición de los amigos de la pareja protagonista como conjunto homogéneo. Si el país en que se desarrolla la acción fuera estados Unidos, diríamos que conformaban un grupo "wasp", neologismo acuñado con la primera letra de las palabras inglesas cuya traducción es blancos, anglosajones y protestantes. Convenientemente diferenciados de los "otros", los afroamericanos, los hispanos... En Europa la versión americana de "wasp" transcurre silente y cortés, tolerante; se permite y soporta al otro, pantalla que oculta la diferencia jerárquica y el autoritarismo que subyace. Al menos mientras lo imposible como impensable, no realice su aparición, siempre traumática.

## La brecha entre el ojo y la mirada

Hoy más que nunca sustraerse a la mirada del Otro es una tarea condenada al fracaso. Entre otras razones porque la condición de sujeto requiere de entrada, de entrada en la vida, una mirada constituyente que garantice su existencia en el mundo. De lo contrario, su invisibilidad está asegurada. Los "reality", las "performance" más atrevidas y la multitud de actividades sostenidas en la ingenua pretensión de no ocultar nada al ojo del observador, suelen justificarse por la necesidad de iluminar aquello que se cuece tras bambalinas y en la idea de ampliación de nuestra conciencia por vía de la percepción. Cuanto más se muestra, más se sabe y más libre deviene el sujeto creyéndose dueño de su percepción. El ojo, la cámara mostrando sin cesar, pretende acabar con lo íntimo, paradójicamente, para hacernos más libres.

No hace falta más que escuchar a uno de los "master del universo", Mark Zuckerberg, fundador de Facebook, declarando que "...lo íntimo y secreto, es una herencia obsoleta del pasado." Por supuesto, se trata de convocar de manera irrestricta al ocio y la diversión por parte de los profetas de la imbecilidad y el adormecimiento.

Guy Debord escribe en *"la Sociedad del Espectaculo"* que un nuevo valor marca el signo de estos tiempos, el valor de aparecer.

Queremos ser mirados!!

Mirados con bondad o condescendencia a veces y otras, bajo el signo de lo terrorífico, tal y como lo presenta *"Caché"*. Quién no recuerda haberse tapado los ojos ante una escena de película de terror mientras separa subrepticamente sus dedos con la secreta esperanza de que se filtren imágenes, aquellas que justamente se decían querer evitar ver.

El mandato de ser, tener o mostrarse, afecta al sujeto prometiéndole plenitud en forma de fortaleza, belleza o éxito y / o también en su contrario fragilidad, pobreza o fealdad. En ambos casos se trata del intento subjetivo de llenar el vacío que toda existencia conlleva. Corresponde con el deber de ser alguien, aunque sea un monstruo. En el siglo XII la llamada teología herética, identificaba secretamente al Creador con el Demonio.

La mirada trasciende lo visto y en la película se muestra a través de sueños angustiosos y la reactivación de los recuerdos de George. El ojo que mira, se separa de la mirada que convoca, casi obliga al observador inocente, al que soporta, al que se considera víctima de un juego sádico ideado por otro del que se declara absolutamente apartado, a encontrar su lugar en el cuadro.

Viendo el ojo, ese objeto que lo mira, George se verá a sí mismo. Se vé a sí mismo, en el punto desde el cual el objeto lo mira. Desaparece entonces el puro objeto, ojo, cámara, desde el instante en que se adivina una mirada. Si hay una mirada es porque hay alguien detrás de ella. Ese alguien, Majid, que hasta ese momento solo muestra su rango de objeto, un objeto del pasado, cuya finalidad al presentarse es destruir el confort de la vida de George, no desaprovecha la ocasión. Majid cita a George y en una escena tan sorpresiva como desgarradora, le dice:

*–Quería que lo vieras–...* y le confecciona un acto o más bien una escena, a la medida de sus ojos. Después de esta, George, no podrá seguir diciendo que nada sabía, que no conoce al sujeto, que no sabe por qué le demanda, por qué le interpela, que no entiende, que no vio...

George, la víctima, el observador distante, el que una y otra vez repite que ninguna responsabilidad le cabe ante el cuadro desolador que Majid le presenta, ahora sí, tiene una presencia indeleble. El ciudadano exitoso, el gentilhomme bien adaptado, el *"voyeur"*, ya tiene su lugar en el cuadro. El espectador que no quiere ser visto, ya es visto, en verdad, siempre lo fue. Desde siempre ha formado parte del cuadro, haciendo lo posible por ignorarlo.

La cultura de la queja y el resentimiento tiene un lugar importante en toda la trama. Haneke no se caracteriza por dividir el mundo de manera simplista entre buenos y malos estableciendo fronteras falsamente delineadas. Por ello, insiste en mostrar que aunque el sujeto siempre es

responsable de su fracaso, su impotencia o sus miserias, no cesa en la búsqueda de un responsable de lo que él mismo ha sido incapaz de hacer. Y sin embargo, ¿no es lícito que los desfavorecidos como Majid se quejen?. Haneke difiere de este camino, el que Majid intenta, obligando al otro a reconocer el rol determinante en las desgracias padecidas. Por el contrario, esa actitud que se encuentra con una respuesta refractaria en el otro, solo incrementa las relaciones de dependencia y condiciona el trágico final. Final, que a pesar de su espectacularidad, no plantea ningún acto revolucionario, ninguna liberación. Como si Majid quisiera insistir, por última vez, en el destino de rechazo sobre el que ha fundado su existencia.



REFUGIADOS. 2016. Óleo sobre lienzo. 66 x 100 cm.

## DERSÚ UZALÁ (EL CAZADOR)

Dirección: Akira Kurosawa

Vicent Brotons Rico<sup>1</sup>

Convidat per la meua amiga i col·lega, la professora i psicoanalista Isabel Cerdán, vaig participar el curs 2011-12 en el cicle "*Cine i psicoanàlisi*", que organitza el Centre d'Orientació Sociolaboral i Clínica "*El Molinet*" i l' Associació Internacional Anàlisi Freudiana. Aquell curs prenia com a referent els camps d'expressió del desig, així com l'articulació amb l'amor i el goig de l'altre. Amb la intenció d'entendre la dinàmica de les sessions d'aquests "*cinèfòrums*" singulars —adore el poder evocador del mot "cinèfòrum"—, vaig assistir a la primera. Nacho Sendón, professor de l'IES Mare de Déu del Remei, d'Alacant, va fer de presentador —el paper que em tocaria a mi un mes després— del film "*La tentación vive arriba*", de Billy Wilder, amb la bella i explosiva Marilyn Monroe. Després d'una estimulants presentació, rigüerem ben a gust veient per enèsima vegada aquesta divertida comèdia menor de Wilder per, seguidament, dur a terme un col·loqui psicoanalíticament "conduït" per Esperanza Jiménez, psicòloga del C. O. "*El Molinet*". Una satisfactòria nit d'octubre ben estimulants per als sentits, els sentiments i l'ànima. Ara ja sabia i entenia de què anava. Em va agradar el repte.

La selecció de la pel·lícula que jo aportaria ja l'havia realitzada feia unes setmanes. De la mateixa manera que coneixia que la coordinadora de la sessió seria la mateixa Isabel Cerdán. Al setembre em vaig debatre entre una mitja dotzena d'obres cinematogràfiques. Dues, però, em posaren en la tessitura d'haver de decidir —"Con el culo al aire" (de Carles Mira, 1980) o "*Dersú Uzalá /El cazador*" (d'Akira Kurosawa, 1975)— quina presentaria, es projectaria i promouria el diàleg de la vetlada.

És ben cert que en molts sentits són dos films radicalment distints: una divertida, gamberra i postfranquista comèdia domèstica sobre el "*tractament psiquiàtric tradicional*" versus un drama epicointimista de l'extinta Unió de Repúbliques Socialistes Soviètiques. Aquesta dicotomia filmogràfica em va tenir desficiós algun dia. Fins i tot, ja ho sé, aquest contrast temàtic en si ja seria

---

<sup>1</sup> Licenciado en Filología Hispánica (Orientació Valenciana). Profesor de la Facultad de Educación de la UA. Alicante.

una bon motiu psicoanalític entorn als meus gustos personals en matèria d'arts. Ho deixem córrer, no és la matèria d'aquest article.

Fóra com fóra, la decisió final s'inclinà cap al film èpic. Era tot un repte tornar de nou a una obra cinematogràfica que havia vist un parell de vegades al cinema i probablement altres tantes, com a mínim, a la TV al llarg dels anys setanta i vuitanta. Em resultava tan estimulant com il·lusionador.

El director, el japonés Akira Kurosawa (1910-1998), és un dels gran mestres del segle XX, amb films com *"El gos rabiós"*, *"Rashomon"*, *"El set samurais"*, *Barbarroja*, *"Els somnis"*... o la mateixa *"Dersú Uzalà"*. Kurosawa, educat en la comoditat burgesa, però també en la tragèdia familiar, va ser un intel·lectual humanista enlluernat per la cultura nord-americana, que destacà com a realitzador cinematogràfic (una dada curricular: dos Oscars). A mitjans dels setanta va viure una profunda depressió personal que superaria, entre altres coses, en abordar la direcció de la bella i monumental *"Dersú Uzalà"*, sota producció japonesa i moscovita, és a dir, de l'Estat comunista —del *"socialisme realment existent"*— més important del món, llavors encara.

Les obsessions creatives de Kurosawa, i que es manifesten en major o menor grau al film, són la violència, la pobresa, la vellesa i la malaltia, els referents onírics i l'amor per la naturalesa, junt al dolor per la seua destrucció. Amb àmplies i reconegudes influències literàries i cinematogràfiques —Shakespeare, els clàssics russos del XIX i els mestres del cinema Ford, Capra, Wyler i Haws—, l'autor japonés va esdevenir un personalíssim creador de culte imprescindible i ben influent des de la segona meitat del segle XX.

El film, de dues llargues hores de durada, es basa en el relat assagístic homònim —i autobiogràfic— de Vladímir Arséniev (1872-1930), publicat el 1923, amb guió del mateix Kurosawa i Yuri Nagibin. Va ser interpretada per M. Munzuk (Dersú Uzalà) i Yuri Solomin (capità Arséniev). S'estrenà el 1975 i va rebre més de quaranta premis, entre els quals es trobà l'Oscar a la millor pel·lícula de parla no anglesa.

La història que narra es basa en un fets reals esdevinguts entre 1906 i 1908 que el capità Arséniev va explicar en dos llibre de viatge científics titulats *Pel país de l'Ussuri* i *Dersú Uzalà*. Dues peces literàries ben populars en la cultura russa. S'hi explica la història del capità V. Arséniev, que amb un destacament de l'exèrcit rus realitzà dues exploracions científiques per la regió de l'Ussuri en la taigà siberiana. Exploracions d'una duresa extrema. En eixe territori salvatge coneix un vell caçador del poble gold, Dersú Uzalà, que els farà de guia. Llavors s'enceta una bella història d'adversitats, amistats, comprensions i simbiosi amorosa entre els dos hòmens, la naturalesa i el grup humà que els acompanya.

Des que vera la pel·lícula per primera vegada al Novedades, la mítica sala de l'alacantí barri de Sant Blai, hi he conversat i discutit molt, sobre el fim. Els defectes que li atribueixen els meus

interlocutors són, per a mi, virtuts: que si *"masa llarga"*, per a mi massa curta; que si *"lenta"*, el ritme adient per assaborir-la; que si *"escenes reiteratives"*, el subratllats emotius i estètics, segons la meua opinió... I així.

El coprotagonista de la ficció fílmica i autor del text originari en la realitat, el capità Arséniev, diu: *«Cada vegada que mire enrere i recordo el passat davant meu m'apareix la figura del gold de l'Alt Ussuri, Dersú Uzalà, que ja es mort. El meu cor s'omple d'enyorança quan el recorde a ell i la vida de viatgers que vam fer junts.»*

Tot seguit descriu les característiques del poble a què pertanyia El personatge: «Eren caçadors excepcionals i els rastrejadors més extraordinaris. Viatjant amb Dersú i observant-ne els mètodes, més d'un cop va sorprendre'm fins a quin punt tenia desenvolupades aquestes aptituds. El gold llegia positivament el rastre i, amb una rigorosa seqüència lògica, en reconstruïa tots els esdeveniments.»

Una cosa semblant em passa a mi amb aquest fascinant personatge del caçador i la història que em va fer, que em fa encara, gaudir i estremir-me davant la pantalla: records, tendresa, admiració, estima... Dersú representa la intel·ligència emocional natural, humaníssima —un cor que estima i una raó simbiòticament adaptada al medi natural—. És un home culte, que ni llig ni escriu —analfabet— però que respectuosament proclama que tot i haver-hi paraules que ixen de la boca dels hòmens i s'escampen per dins dels tinters, es planten sobre els papers i arriben molt lluny —les de la boca moren de seguida, les plantades al paper poden viure més de cent anys— ell no havia de dur mai aquella meravellosa aigua bruta (tinta) perquè *"llig"* els indicis de la natura i *"escriu"* —sap deixar-n'hi, d'indicis—, com a senyals, com a missatges. Amb això vaig tenir prou per a enamorar-me del personatge. Però n'hi ha més...

La pel·lícula, de factura narrativa senzilla, s'estructura en cinc parts: un pròleg elegíac que enllaça amb l'epíleg; un primer viatge a la taiga de descoberta de la naturalesa esplendorosa i l'home digne; un segon viatge de reencontre desitjat amb el medi, però sobretot de consolidació d'una enorme amistat; la vida a la ciutat, plàcida per al capità, asfixiant per al caçador "civilitzadament salvatge"; i el soterrar de Dersú que, com a epíleg, ens remet de nou a l'inici de l'aventura viatgera de natura i estima. Ens hi transporta per endinsar-nos per sempre més en un desitjat bucle de vivències virtuals, cinematogràfiques, sentimentals.

La placidesa dels cants dels ocells, l'horrible udolar del vent assassí, el crepitjar del foc o la neu, les postes de sol, les espores volant a contrallum, els cavalls al fang, el soroll i la supervivència als ràpids del riu, les aparicions sorpresives i entranyables del caçador, les seues ensenyances animistes plenes d'un transfons ecològic racional i màgic alhora, el bosc com espai de bruixes i dimonis, com Amba, el tigre —símbol demoníac—, perillós en ell mateix, però premonitori del mal que vindran, també; Dersú autoreconegut en la seua animalitat de *"petit ós"*; el valor del mot *"gent"* (éssers vius i

actants del bosc: el sol pare, la natura que plora, és a dir, plou; el bosc que suda, o siga, la boira); la crítica a l'“*antiecologisme*” dels paranys per als animals; el bosc que ensenya (“*mireu però no veieu*”, diu al soldats quan hi caminen) ...

Tot en el film m'emociona i m'obliga a repensar(-me). La taiga se'm presenta com un espai de personatges extrems i crepusculars envoltats d'una bellesa desbordant, inusitada, inabastible. Em comprén: ara em provoca el més gran dels plaers, adés el més irracional dels terrors: pura poesia paisatgística i humanitzada. L'amistat entre Dersú i el capità, fascinat per l'ànima pura i neta del caçador, és una de les més belles històries de relacions personals construïdes en un relat cinematogràfic: “*On eres, vell amic?*”, diu Arséniev mentre s'abraça i enraona amb al caçador els soldats canten a cor una bella cançó:

—*Tu, àguila meua, amb ales negres blavoses,  
on has estat volant durant tot el temps?*

—*Jo estava volant allí, damunt les muntanyes,  
On tot era silenci.*

Tot en un marc de placidesa afectiva contrastat amb l'hostil entorn de la taiga: Estem davant, crec, d'una pel·lícula d'aventures, on no només passen coses sinó que se'ns fan sentir coses: emocions profundes. I aquesta manera d'entendre l'aventura exigeix un ritme pausat per ser assaborida. Un film de sintaxi poc comuna: plans llargs amb tràvellsings i panoràmiques que converteixen la natura en un actant; plans més curts per provocar un cert dinamisme i proximitat humana; interpretació natural i gens afectada, sense exhibicionismes d'“*estarlette*”. Només l'aparició en escena de Dersú —veu, personatge— es tota una exhibició d'eficàcia narrativa i d'interpretació continguda: “*¡No disparen, sóc gent!*”, diu en la nit del bosc al soldats. Un film que parla de la grandesa de la naturalesa que exigeix la imprescindible humilitat del ser humà per conuiu i adaptar-s'hi. Res de véncer-la.

Sempre, sempre visc amb plaer i placidesa les dues llargues hores que passe davant la pantalla veient-la, però les expectatives emocionals de l'abans i la pau interior del després, molts dies després, són també molt importants en la meu relació particular amb aquesta obra de Kurosawa. Per això, l'instant viscut per mi en aquella nit d'un divendres de novembre del 2011, que en vaig parlar i vaig dialogar sobre el film amb molta gent, entre elles la meua amiga Isabel, va ser molt, molt especial.





EL CORAZÓN DE LAS TINIEBLAS (RETRATO DEL ARTISTA MIDCAREER). 2007. Óleo sobre lienzo. 200 x 300 cm.

## MINORITY REPORT (INFORME DE LA MINORÍA), 2002

Dirección: Steven Spielberg

Adrián Buzzaqui Echevarrieta<sup>1</sup>

### El furor preventivista:

Se trata de una película propia del género conocido como “*ciencia ficción*” (literatura y cine) que muestra, con una eficacia sorprendente, la lucidez de esos análisis. Pone sobre el tapete varias cuestiones contemporáneas fundamentales: la dialéctica entre la subjetividad y las políticas normalizadoras, los límites y contradicciones entre libertad y seguridad, la relación entre los ciudadanos y el Estado. Y la ciencia ficción parece facilitar la captación, el acercamiento a algunos de estas cuestiones actuales.

La ciencia ficción, ya desde sus inicios, ha tenido especialmente en cuenta la compleja relación entre la ciencia y la tecnología. Sus autores parecen adelantarse, muchas veces, a las diversas elucubraciones que van produciendo las ciencias sociales y el pensamiento filosófico. En su propia denominación, el término ficción lo enuncia. Pero la verdad de la ciencia no es del mismo orden que la verdad del sujeto. Ahí el psicoanálisis, y fundamentalmente Jacques Lacan, ha propuesto justamente una tesis radical: la verdad tiene estructura de ficción. Con ello se abre a la posibilidad de pensar e intervenir en la subjetividad de forma diferente a la de la ciencia, para quien la verdad importa en la medida que verifique sus postulados. No es lo mismo para el sujeto.

En *Minority Report* no solamente se exponen cuestiones propias del ámbito científico y tecnológico, sino también aspectos de la dimensión subjetiva. Se plantean dos cuestiones capitales: la sexualidad y la muerte. Dos dimensiones fundamentales para el psicoanálisis. Además, la palabra, y el campo del lenguaje. Destacamos que el psicoanálisis considera al hombre en su triple determinación: como ser hablante, sexuado y mortal. Las tres dimensiones tienen un lugar específico en la película. Y las palabras, los dichos de los personajes, que van configurando la trama, dan consistencia a la

---

<sup>1</sup> Psicoanalista. Sociólogo. Miembro de le ELP de Madrid y de la Red Psicoanalítica de Alicante

película, logran imponerse a la puesta en escena de un ambiente lleno de artefactos tecnológicos propios de la ficción.

Más aún, el mismo título de la película, alude a la palabra y al lenguaje: El Informe de la Minoría. Un texto secreto, que contiene las claves de la existencia misma del dispositivo jurídico y político en que se basa el argumento de la película: un programa gubernamental para impedir los asesinatos en una gran ciudad.

La búsqueda y la lectura de ese informe, de esa palabra escrita, de esa letra, permitirá resolver el enigma que sostiene el propio edificio institucional. Y descubrirá, cómo no, un crimen, un crimen originario en el nacimiento mismo del dispositivo creado para el bien de la población, del conjunto de los ciudadanos.

Antes de comentar diversos aspectos y temas de la película, daremos algunas referencias que permiten colocar mejor el alcance de la problemática expuesta por la misma.

### **La máquina panóptica, la sociedad de control**

Diversas propuestas interpretativas provenientes tanto de la filosofía como de las ciencias sociales, y también del psicoanálisis, intentan dar cuenta de la problemática contemporánea y de los avatares de la vida humana. Así, nociones como sociedad de control, sociedad disciplinaria, discursos, biopolítica, forman parte de las propuestas más consistentes. Entre ellas, y con la intención de referirnos a esta película, podemos referirnos a lo que se conoce como el dispositivo panóptico.

El panóptico es un invento arquitectónico que se debe al filósofo Jeremy Bentham, hacia fines del siglo 18. Reformadores, humanistas, revolucionarios, procuraban mejorar la vida en las cárceles. Y Bentham ideó el panóptico, que posibilita una situación de visibilidad permanente de los presos, sin que ellos puedan saber que son observados. Así, el dispositivo panóptico permite una vigilancia permanente. Si bien fue ideado para las cárceles, se extendió posteriormente a otras instituciones: fábrica, hospital, escuela.

A partir de esas primeras elaboraciones de Bentham, y de la renovación profunda que implicó la Modernidad, han seguido diversas elaboraciones alrededor de esa dimensión de control de la vida por parte del poder, de los dispositivos institucionales: términos como sociedad disciplinaria, sociedad de normalización, sociedad de control, biopolítica, se han difundido en las ciencias sociales y también en el discurso cotidiano. Algunos nombres relevantes, que han aportado a esta corriente interpretativa de la contemporaneidad: Michel Foucault, Gilles Deleuze, Giorgio Agamben, Toni Negri, Roberto Espósito, entre otros.

Un lugar aparte ocupa el psicoanálisis, el psicoanálisis lacaniano, Además de constituir un soporte básico en los planteamientos de los autores nombrados, tiene su propia contribución al asunto. Jacques Lacan, a partir de Freud, continuó y abrió un nuevo campo de análisis sobre lo contemporáneo a partir del análisis de los discursos, entendidos como la forma en que los sujetos producen y son producidos, en su subjetividad. Nociones como segregación, goce y discurso serán centrales en cualquier acercamiento a las nuevas formas de subjetividad.

En Minority Report, el modelo panóptico muestra su perfecta adecuación a los objetivos actuales del poder: controlar la vida. Así, el dispositivo se muestra plenamente vigente..., hacia mediados del siglo XXI. Plena vigencia, entonces, de la máquina-de-ver-sin-ser-visto: en una gran ciudad norteamericana, hacia mediados del siglo XXI.

Pero esta vez ya no se trata del panóptico inicial, creado para vigilar y castigar. Ahora se trata de una especie de panóptico 'ampliado', cuyo campo de observación no es la cárcel sino la sociedad entera. Y no se trata de una multiplicidad de ojos policiales (humanos o tecnológicos, como los que vamos viendo en la actualidad), sino de una mirada más radical: puede "verse" lo que aún no ha sucedido, puede verse lo que va a suceder. Y se trata de evitar que sucedan crímenes, si no todos, al menos algunos de ellos: los asesinatos. La razón: se trata de crímenes contra la vida humana. Y ahí reside uno de los argumentos principales derivados del panóptico, nudos estratégicos de la sociedad de control, o disciplinaria: se trata de proteger la vida, de organizarla, de dirigirla, de gestionarla. Lo que había sido un invento de un visionario revolucionario francés, se ha convertido en realidad: ya no es necesario matar, pero se puede impedir matar.

Es decir, la prevención llevada a su paroxismo: los criminales (en el caso de la película se acota solamente a los asesinatos) ya no podrán devenir tales, sus actos criminales serán impedidos, aunque sea en el último minuto.

La base misma del derecho penal es conmovida: no se juzgan –y castigan- hechos sucedidos, sino intenciones. Es decir, un sujeto será castigado no por lo que efectivamente hizo, sino por lo que intentaría hacer en el futuro.

## **La mirada, cuestión fundante del dispositivo panóptico**

Desde los primeros momentos, la película coloca una cuestión central en la arquitectura panóptica: la mirada. Un niño que perfora con una tijera los ojos en una imagen de papel, el hombre que dice que sin gafas no ve, la mujer que lo confirma, y finalmente, el hombre mirando la entrada

del amante a su casa. El límite de esta escena llega cuando, antes de atacar a la mujer, se pone sus gafas... Después, el detective verificará su identidad escaneando sus ojos.

También la mirada es el elemento central de los "*precogs*", tres personajes que tienen la capacidad de prever la futura acción delictiva. Observan, ven" esa escena antes que ocurra, y esta 'visión' no parece ser un producto de su imaginación, sino su capacidad de adelantarse a los acontecimientos. Es una capacidad orgánica, biológica, no subjetiva.

La mirada no es aquí producto de un discurso delirante, sino el fundamento mismo de la prevención disciplinaria, lo que permite evitar la muerte (o al menos algunas de las muertes). Una última referencia al campo de la mirada, que sostiene el argumento central de la película: *el precog*, con sus ojos ostensivamente abiertos, mira y dice solamente una palabra: muerte. Así, se enuncia la relación crucial entre la mirada y la muerte.

Desde el psicoanálisis esta cuestión es abordada mediante diversas conceptualizaciones: la angustia y sus avatares darán cuenta de ello. El acceso a la verdad -a la verdad del sujeto- transita, necesariamente, por una determinada relación entre la mirada y la muerte. Y la película mostrará, con claridad esta dimensión.

Es interesante destacar que los crímenes pasionales no se pueden prever con tanta antelación como los premeditados. A veces, solamente unas pocas horas antes. Una simpática alusión al campo del deseo, que no es tan previsible..., ni siquiera para la máquina panóptica. Si el crimen no es premeditado, *los precogs* tardan más tiempo en detectarlo. Un policía dirá: "*el crimen con premeditación ya no se ve*".

## Un nuevo orden jurídico sostiene el furor preventivista

La cuestión entre la inocencia y la culpabilidad es planteada con rotundidad. No hay presunción de inocencia, no hay juicio. No es necesario.

Se ha operado un giro completo del régimen jurídico actual. Éste opera a partir de hechos, no de intenciones. De actos y no de deseos. Y este trastoque del orden jurídico pone en cuestión la cuestión central de la relación entre inocencia y culpabilidad, base en la que se apoya el derecho penal.

Esta transformación del régimen jurídico no pierde las garantías propias del mismo: en el momento de la operación policial, se cuenta con asistencia médica y jurídica -dos funcionarios-, que garantizan la legitimidad de la acción policial.

Sin embargo, aquí mismo es donde se esconderá el punto ciego, la verdad misma del sistema: el Informe de la Minoría. Los tres *precogs* -dos varones, mellizos, y una mujer- acceden a

las imágenes e informan sobre ello, en una suerte de escritura que queda depositada en un soporte tecnológico preciso. En general, los tres informes son coincidentes, señalan el asesinato por venir. Pero en ocasiones, uno de ellos está en desacuerdo -y casi siempre es el mismo, la mujer: "el mejor dotado de los tres", en palabras de la bióloga que con sus experimentos, posibilitó la existencia misma de esos seres-. Pero este informe queda registrado, guardado y protegido por el mismo programa: está en el propio *precog*.

Y no puede ser dado a conocer por una razón muy precisa: no se puede permitir la duda sobre la infalibilidad de los *precogs*, pues eso restaría credibilidad al propio programa de *Precrimen*. De ahí que el Informe de la Minoría sea escamoteado.

Aquí radica el argumento básico de la película: el policía responsable del programa (Cruise) será acusado de un asesinato -que, obviamente, aún no ha cometido-. La película discurre, en gran parte, en los avatares que el héroe transita para evitar ser castigado. Y esto llevará al personaje a descubrir el origen oculto del propio proyecto: hay un crimen inicial, realizado por el gestor principal y que está oculto, en las mismas entrañas del dispositivo. La existencia misma del *precog* principal, la mujer, se debe a ello: el asesinato de su madre, una drogadicta rehabilitada.

El furor preventivista no solo opera en términos disciplinarios, sino también biopolíticos: se extiende a la población. Para ello, mensajes televisivos que hablan de las tasas de homicidio propiamente epidémicas, y que han sido drásticamente reducidas gracias al "sencillo experimento del programa *Precrimen*". Así, se afirma: "Aquello que garantiza nuestra seguridad también garantiza nuestra libertad". El dispositivo encargado de esas garantías es la División *Precrimen* del Distrito de Columbia, es decir, el Estado.

## Los personajes principales de la película

¿Quién o quiénes son los principales protagonistas en la película? Indudablemente, John Anderton (Cruise) y Lamar Burgess (von Sydow).

Dos personajes, uno el héroe y otro, el burócrata, el representante del poder de la organización. Ambos son presentados como sujetos deseantes.

¿Héroe y villano? Nada de eso. Tampoco representan la lucha entre el bien y el mal, eso sería propio del discurso del amo antiguo, de la sociedad anterior a la normalización y al control.

En todo caso, ambos aluden a un tratamiento del mal. Acerca de cómo se trata el mal, cómo se lo administra, se lo encausa, se lo dirige. Es la definición misma de la sociedad del control: para producir y ordenar las pasiones, los deseos y el goce, los goces.

Ambos personajes, acompañados de los personajes secundarios, muestran una posibilidad siniestra de tratamiento del campo del deseo y del goce en la contemporaneidad. Donde la primacía del discurso de la ciencia, se coaliga con los sueños del positivismo más radical, el utilitarismo más feroz, y busca administrar el campo social y el campo de la subjetividad.

Veamos estos dos personajes, Cruise y von Sydow. En la película, el individuo, “un” individuo puede dislocar, poner patas arriba, y hacer fracasar el proyecto burocrático. El héroe contra el orden instituido. Tema norteamericano por excelencia, en el cine y en otros ámbitos (literatura, arte, política). ¿Qué guía a este sujeto, héroe, pero a la vez un hombre cualquiera: policía honesto, padre dolorido por la pérdida del hijo, drogadicto, etc.? Lo guía una indudable intención de protegerse, de escapar del castigo (debido al asesinato que va a cometer, irremediablemente).

Pero lo guía, sobre todo, algo de su misma subjetividad, su neurosis: el intento de articular un saber acerca de lo que ha marcado su vida y sus actos. Aquí queda planteada la cuestión ética, con claridad: su suerte se jugará en el campo del deseo, en una búsqueda de saber en la que arriesga su vida. De ahí la consideración de héroe, trágico.

El héroe (Cruise) quiere saber. Saber para dar sentido a lo incomprensible: él será, habrá sido, en el futuro, un asesino. Dar sentido a lo vivido ya, a lo ya sucedido, y a lo por venir.

¿Con qué se encuentra este personaje, el héroe? Con el deseo de otro individuo, el jefe, que se considera a sí mismo como el inventor del programa *Precrimen*, y cree que sostiene la continuidad y la existencia misma del orden social. También es un sujeto singular, como el héroe. Este personaje (von Sydow) dirá, esperanzado y apoyado en su ideal: “Mi padre solía decirme: uno no elige las cosas en las que cree. Ellas te eligen a ti”.

Esta dialéctica que muestra la tensión entre lo singular y lo universal, entre el orden social instituido y la subjetividad que puede escapar, es planteada en la película justamente por sus dos soportes fundamentales: el jefe político de la organización y el detective encargado de hacer funcionar el dispositivo. Destaca aquí la paradoja: la crisis, la ruptura del dispositivo panóptico surge de sus entrañas, de los encargados de hacerlo funcionar. Aquí destaca la maestría del director, Spielberg, que ha realizado una brillante película de ciencia ficción y la enlaza con otra tradición, el cine negro.

Esta dimensión trágica del tema se cierra en las escenas finales de la película: la muerte como tal. Si la evitación de la muerte constituye la lógica fundamental de la biopolítica (diseñar la vida, excluir la muerte), tal como lo expresaran magistralmente Foucault y Deleuze, la película introduce esa dimensión con todo su peso: la muerte de Burgess. ¿Otro héroe, quizá un antihéroe?: se dispara con un arma destinada a los generales, para simbolizar el fin de la violencia, con balas bañadas en oro...

Este sujeto se sacrifica, él no acepta ser objeto de la sociedad de control. Entonces, se quita la vida. No se entrega al destino calculado por el propio dispositivo de control. Burgess eligió, con sus consecuencias. Dice, como últimas palabras: "Perdóname, hijo". Se las dice a John, al personaje creado por él, manipulado por él, al hombre que se guiaba en la vida a partir del dolor por su hijo muerto.

Por un lado, el jefe de la organización, el burócrata (von Sydow), ¿quién es? En la película no se sabe nada de él, no hay datos de su biografía, solamente es el burócrata, el instrumento del dispositivo de control. Por otro lado, el detective Anderton. Tampoco mata, solamente es el ejecutor de la orden panóptica. A su modo, también es una suerte de burócrata.

Muy distantes del burócrata de la banalidad del mal (Arendt) producto del proyecto biopolítico nazi, los personajes de esta película ya no matan. No necesitan matar. Esta es la diferencia radical entre el proyecto nazi y la biopolítica que protege la vida, el capitalismo actual. Y sin embargo, ambos proyectos están emparentados, oscuramente emparentados: buscan el control absoluto sobre los sujetos, intentan determinar en su vida en todos los sentidos posibles: en los deseos, en los miedos, en los goces.

Los personajes de la película no matan. Conforman la nueva noción del burócrata, la figura que Lacan definiera como fundamental en el discurso de la Universidad. Puede hacerse extensivo al campo de la ciencia. La producción de saber no revierte en los sujetos, sino en el dispositivo mismo que colocará a los sujetos como productos, como mercancías. Y en ese sentido, pueden tanto ser intercambiados como desechados.

El dispositivo jurídico-policial de la película (el "programa *Precrimen*") no busca perseguir el crimen con el objetivo de impartir justicia, ni tampoco con el objetivo de que se cumplan las leyes (supuestos propios del discurso del Amo), sino que busca algo diferente: que el sistema funcione. Se trata del utilitarismo propugnado por Bentham: la construcción de una racionalidad burocrática que pudiera garantizar la existencia continua e ininterrumpida del sistema social: el funcionamiento del sistema. Tales son los términos utilizados por diversos personajes a lo largo de la película.

Si bien el dispositivo panóptico excluye la muerte, se da una excepción: en el origen del mismo, como condición para que pudiera iniciarse el programa *Precrimen*, hubo un crimen, la muerte de una mujer, con el fin de arrebatarse la hija, la futura *precog*. Se trata de la excepción, del crimen del origen.

### La inexistencia de la muerte

¿Por qué no matan a los criminales, futuros asesinos? Respuesta obvia: ¡*Es la biopolítica, estúpido!*

Es decir: se trata de negar (alejar, expulsar, excluir) la muerte. Y se trata, por lo tanto, de anular al sujeto, en su libertad (de asesinar, incluso) de realizar un acto. El intento biopolítico, en su dimensión subjetiva consiste en dificultar el acto, en imposibilitar la producción de un acto. Se trata de que todo transcurra en el campo de la repetición, de lo previsible de la demanda y sus despliegues. Y que lo que puede dar juego a la aparición del deseo, que puede conllevar al acto, ocupe el menor espacio posible.

Así, a esos sujetos, los criminales, se los mantiene en un limbo. No están muertos, pero es difícil decidir si están efectivamente vivos... Se trata de la forclusión radical, y absoluta, del sujeto.

Aunque de forma indirecta, la película abunda en cuestiones que aluden a la inexistencia de la muerte: John (Cruise) se comunica, diariamente, con su hijo muerto. No solamente imagina diálogos con el chico, sino que éstos aparecen en una pantalla, donde busca simular una cierta interacción. Se alude a una realidad que ha ido tornándose cada vez más compleja, como producida por la tecnología: lo que se conoce como *"realidad virtual"*.

En otro registro, se trata de controlar la pulsión. Es decir, la pulsión de muerte: el odio y los actos consecuentes. Se trata no ya de impulsar el consenso voluntario, intencionado (armonía, buenas intenciones, moralidad ciudadana, bien común, educación, ideales, etc.), sino de impedir el pasaje al acto de la pulsión agresiva, del odio: a éste no se lo prohíbe –propuesta enlazada a la búsqueda del consenso- sino que se lo impide, de facto.

Ya no se busca sostener el orden social mediante el orden simbólico exclusivamente, sino que se busca incidir en lo real: no más crímenes, no más acto criminal, no importa la intención, el deseo, la subjetividad –ligada justamente a lo simbólico, a la ley, a la transgresión, al deseo-.

Es decir, el sistema *"funciona"*, como dicen los protagonistas (los poderosos: la bióloga, el jefe, y el mensaje televisivo). No es ésta la razón válida para el detective (Cruise). En su caso, se trata de impedir el crimen por sus consecuencias subjetivas, por el dolor de las víctimas. Él es una víctima (su hijo fue asesinado).

El diálogo con el jefe muestra esta dimensión: *"[...] la mirada de la nación está sobre nosotros. Nadie escucha a los de mi generación, pero la gente confía en ti. Saben que cuando hablas de Precrimen se trata de una fe nacida del dolor, no de la política. Así lo veo. Y puede que lo haya alentado para ayudar a la causa"*.

Como afirmábamos anteriormente, en el dispositivo panóptico, en el programa *Precrimen* no se mata a nadie. Se pone *"fuera de circulación"* a los criminales, fuera del intercambio social, colectivo. Es decir, no existe tampoco el sistema carcelario, punitivo y corrector de épocas anteriores. Los *"criminales"* son conservados en estados vegetativos, como materia viva pero sin nada específicamente humano.

Es por ello que en el desenlace final, esos criminales, esa inmensa población excluida será *“reintegrada”* a la normalidad: *“Todos los presos fueron amnistiados y liberados..., aunque la policía siguió vigilando a muchos durante años”*. Se trata de la sociedad de control.



EL BUSCADOR DE ENIGMAS. 1999. Óleo sobre lienzo. 200 x 300 cm.

## A MIGLIORE OFFERTA (LA MEJOR OFERTA). 2014

Dirección: Giuseppe Tornatore.

Jorge Camón<sup>1</sup>

Subastar. Poner a la venta un objeto que ha pertenecido a alguien. La mejor oferta, el título del film, designa el acto por el cual el objeto –preferentemente artístico- pasa a las manos de un nuevo propietario: el mejor postor.

Postor viene de apuesta. Apostar: poner (dinero) sobre una elección. En una apuesta, se puede ganar o perder. Uno apuesta en una carrera por el caballo que cree que va a ganar, por ejemplo.

En toda subasta, hay una pregunta que guía su desarrollo hasta la adjudicación final: ¿alguien da más? Dar más, dar de más. Todos sabemos que en las subastas, por lo general, el precio definitivo que alcanza un objeto suele ser muy superior a su valor original, a su “*precio*” de salida. Se habla de “*exorbitante*”, apelando a la astronomía, como de un cuerpo, un objeto celeste, que se ha salido de su órbita y que, por tanto, se ha liberado de la ley de la gravedad que ata al resto de los cuerpos materiales.

En definitiva, el objeto en cuestión queda investido (invertir e invertir tienen, por supuesto, la misma raíz, genialidad exclusiva de Freud)... investido de un valor muy superior al que la imposible objetividad o la razón o incluso el sentido común podrían adjudicarle. ¿No se comporta el amor de esta manera, con un algo de exorbitante, con un dar-de-más y, por supuesto, como una apuesta?

Más aún, si trasladamos la mecánica de las subastas a la vida, veremos que hay grandes similitudes. La pregunta propia de la subasta de arte, la cuestión implícita a cada uno de los asistentes a dicho acto, aquello por lo que todos y cada uno de ellos es interpelado, convocado, sería lo siguiente: ¿Cuánto estarías dispuesto a pagar por ese objeto? ¿Cuánto vale para ti? Aquí, como acabamos de decir del amor, la respuesta a menudo entra en el ámbito de lo exorbitante, de la desmesura. No hay medida.

Pensemos sólo como un ejemplo en la invasión a Irak. Claro, todos pensamos en el petróleo o en las armas de destrucción masiva. Pero consideremos que desaparecieron de los museos y excavaciones arqueológicas del país ininidad de obras de arte y vestigios de incalculable valor,

---

<sup>1</sup> Psicoanalista. Madrid.

muchos de los cuales (algunos sí) no pasaron por las salas de subastas de Nueva York o Londres, sino que acabaron directamente en manos de coleccionistas particulares que con toda seguridad pagaron fortunas para contratar comandos mercenarios que sacaran esas joyas del pasado en mitad del caos de la guerra. ¿Imaginan la cantidad de miles de millones que pudo mover ese negocio?

El robo, el expolio... pero también la falsificación, son constantes en el mundo del arte. También, si lo pensamos, en la vida misma, y especialmente en las relaciones de amor (sean sexuales, de pareja, paterno-filiales o de amistad). Ahí rige una economía del gasto, como diría Bataille. La figura del potlatch, rito antropológico que consistía en destruir los bienes de una comunidad en una orgía festiva. ¿Quién da más?

¿Cuánto estarías dispuesto a pagar por ese objeto? Entendamos por objeto, tal y como lo designa el psicoanálisis, algo que puede referirse a una persona, a un animal, un trabajo, o cualquier ente imaginable, físico, real o abstracto. Y convengamos en que "*pagar*" es también un término genérico que engloba el dinero, el tiempo, la energía física o mental... la vida misma, en fin. Se puede llegar a pagar con la propia vida, ¿no?

Por ejemplo, Virgil Oldman, el protagonista de *La mejor oferta*, no ha apostado por la vida. O ha apostado por lo que él considera que es la vida: una existencia solitaria, enguantada, apartada físicamente de su entorno en una imposible profilaxis. Y, sobre todo, rodeado de cuadros, en su cámara secreta, verdadera caverna platónica (nunca mejor dicho, si hablamos de amor); rodeado de cuadros, decimos, que representan metonímicamente y obsesivamente el "*eterno femenino*", si me permiten definirlo así. Se ha negado el amor. Como confesará a Robert en un momento del film: "El respeto que siento por las mujeres es igual al temor que les he tenido y a la incapacidad de comprenderlas". Incapaz de sostener una relación en la vida real, él queda capturado en la contemplación infinita de la belleza femenina, de la esencia femenina, pero encerrada entre cuatro paredes. Sin riesgo. Sin apostar realmente. Billy, el pintor fracasado, amigo de Virgil, se define a sí mismo con respecto a él como "tu amigo, tu cómplice, tu leal proveedor de mujeres".

Bajo esa fragilidad extrema, Virgil es un hombre reputado, qué duda cabe, un gran profesional, dueño de un más que importante patrimonio... semblantes que empiezan a caer al contacto con una mujer de carne y hueso de la que sólo puede tener la voz...

Giuseppe Tornatore ha sido siempre un director de ideas. Muy alejado del neorrealismo de sus predecesores y del cuasi-surrealismo de un Fellini, Tornatore navega en una especie de cine neobarroco, romántico, repleto de guiños mitológicos y con un fuerte elemento de compromiso social. En la secuencia del restaurante, al comienzo del film, el director nos deja muy claro lo que piensa de su personaje protagonista: es un ser solitario, huraño, adusto, prácticamente asocial. Se nos hace antipático de entrada. Más aún, es el retrato de un muerto en vida, de un ser desvitalizado.

El detalle de la tarta de cumpleaños, confeccionada especialmente para él con una receta ancestral y exclusiva, nos muestra cuán poco gusta de los “dulces” de la vida. Su excusa, *“mi cumpleaños no es hoy, sino mañana”*, se despacha con un despreciativo “hasta pasado mañana”. Otro detalles de su fobia a lo vivo es que toda la vajilla y cubertería que utiliza en sitios públicos lleva sus iniciales: él no quiere dejarse contaminar por el mundo.

Sin embargo, el humanismo renacentista de Tornatore pronto va a permitirnos asistir a una humanización de su personaje o, por seguir con el símil, a una *“vuelta a la vida”*. Su nombre ya evoca, por un lado, la vejez: old-man, una cierta renuncia a la vida, al futuro... Y Virgil es, literalmente, Virgilio, el poeta que guía a Dante a través de las tres dimensiones (dit-mansions, al decir de Lacan) en que se divide el mundo según el imaginario cristiano: cielo, infierno y purgatorio.

Virgil ya tiene una cierta idea, apenas consciente, de su falla. Dice, literalmente, *“no es el objeto en sí lo que despierta mi curiosidad, sino su contradicción”*. Curiosidad. En otro momento dice, respecto a la muchacha por la que se ha sentido fascinado, que *“desear no es la palabra; curiosidad, tal vez”*. La curiosidad supliendo al deseo. Él sabe de esa desvitalización de algún modo. Él es consciente de su identificación con Claire Ibbetson, la joven huérfana cuyas propiedades ha aceptado tasar: dos seres con dificultad para salir al mundo, para relacionarse con la vida.

Es decir, en Virgil el deseo no ha muerto del todo. Él se deja fascinar por la joven a pesar de que oscuramente se intuye que algo no parece cuadrar del todo en la historia de la chica, en sus actitudes. Ciertas dudas planean casi desde el principio en matices muy sutiles de los diálogos. Sin embargo, Virgil, a pesar de ello, decide apostar. Cuando le pregunta a su secretario, Lambert, cómo es eso de estar casado (el fiel secretario lleva ya casi 30 años), éste le contesta: “Es como participar en una subasta. Nunca sabes si la tuya es la mejor oferta”. Más tarde, le pregunta a su amigo, Billy, el pintor, sobre la autenticidad, y éste le responde que todo, absolutamente todo se puede falsificar: una obra de arte, un sentimiento, una emoción, el odio... hasta el amor. Sin embargo, a pesar de ello, siempre hay algo auténtico en toda falsificación. Hay un algo auténtico, algo subjetivo, un rastro, una huella, una cifra, una firma... Cuando Claire le dice a Virgil que, pase lo que pase, él debe tener claro que ella le quiere de verdad, no está mintiendo. Lacan resolvió esa paradoja sofística de que el que miente dice la verdad: la lógica del inconsciente nos lo muestra en la clínica a diario. Empezando por el hecho de cuán a menudo uno se miente a sí mismo. Recordemos que odio, amor e ignorancia son las tres grandes pasiones que el hombre comparte con los dioses. Y la ignorancia no es no saber, sino no haber querido saber. El momento de verdad siempre llega de algún modo intempestivo, extemporáneo, el momento de verdad es a menudo un après-coup.

Podemos decir que la cruel mentira a la que ha sido sometido Virgil por parte de aquellos que consideraba sus amigos, y por parte de su espúrea amada, esa mentira le derrumba la gran

mentira en la que él, sólo él había estado siempre involucrado. Y le abre a la verdad del deseo. Su decisión final de instalarse en Praga, no sabemos por cuánto tiempo, hasta cuándo, es un hermoso final abierto, el nacimiento de Virgil a su ser como sujeto deseante. Una mentira cura otra mentira. Lógicas del sujeto...

Cuando Lacan adopta la terminología aristotélica de la Física, emplea dos términos muy peculiares: automaton y tyché. Estos dos términos intentan explicar en la antigua Grecia el movimiento en el universo, y dilucidar las causas del mismo. Es decir, en definitiva, lo que ocurre en el mundo, lo que sucede a las personas... es causado por el Azar o por la Necesidad, el lugar que el destino ocupa en las vidas de los seres. Automaton y Tyché son dos formas de nombrar ese Real incognoscible al que nuestras vidas, supuestamente predestinadas o no, se desconocen en el presente y quedan inevitablemente proyectadas hacia un futuro, un por-venir indeterminado, guiado por la huida de lo fatídico, el intento de evitar lo fatídico, y la búsqueda utópica de la felicidad.

El automaton es la representación del eterno retorno, de la pulsión de repetición. Todo se repite, lo reprimido vuelve siempre, aunque sea bajo otras máscaras. La cadena de los significantes se reproduce de forma infinita... pero lo Real sobreviene, y sobreviene en forma de encuentro: uno se encuentra lo inesperado, lo no deseado... o lo deseado en la forma de no-deseado. El autómata del film, magnífico McGuffin digno del propio Hitchcock, representa a la perfección esta cuestión. Virgil no deseaba sorpresas en su vida, que se repetía de forma implacablemente matemática hacia una acumulación de lo mismo. Ahí surge lo otro, la diferencia, en forma de bella muchacha desamparada, reflejo del propio desamparo del protagonista. Su encuentro con lo Real –es despojado de aquello que amaba- esa Tyché terrible, despiadada, le conduce sin embargo a algo nuevo. Como diría Nietzsche, a un eterno retorno de lo otro. Él repite el momento en que Claire fue feliz: en aquél café de Praga, *"Night and day"*, decorado de nuevo con maquinarias de relojes –alegoría del paso del tiempo-, Virgil se sienta a esperar algo nuevo. Su deseo se ha abierto a la vida...





LA BROMA INFINITA. 2016. Óleo sobre lienzo. 150 x 225 cm.

**MIMI METALLURGICO FERITO NELL'ONORE**  
**(MIMI METALÚRGICO HERIDO EN SU HONOR), 1972**  
Dirección: Lina Wertmüller

Alessandro Cavaliere<sup>1</sup>

### Mimí vio que era amor

He respondido con placer a la invitación para presentar en este ciclo algunas películas, con la intención principal de facilitar al público español unas obras que pudieran mostrar aspectos desconocidos de cierta cinematografía. En mi procedencia particular se inscriben los trazos de una lengua y las significaciones culturales filtradas, en este caso, a través de dos películas concretas que, entre otras, he elegido comentar por la casi imposibilidad de ser halladas en la distribución cinematográfica española.

El acceso a un espacio cultural donde el conocimiento es compartido entre graves dificultades técnicas y materiales supone la atención por la circunstancia que sigue llevando a un público español (y valenciano/alicantino, en este caso) a mirar la mímica y el discurso mantenido por ciertos intérpretes del cine italiano del siglo XX. La respuesta es esperada a través de la participación futura en cualquier debate que esta primera experiencia convoque.

Hablamos sobre dos obras poco o nada conocidas, pero que han marcado estética y moralmente unos hitos considerables en la rueda de las representaciones culturales de un país. Reunirlas aquí en un único texto se debe, si acaso, al hecho de referirse a un mundo de expresiones que confluyen desde la idea italiana de "sur". Rigurosa o "científicamente", se trata de un estigma que sólo durante un brevísimo lapso de la Historia debería haber marcado lo que a la postre ha forjado la experiencia social y cultural del contexto, sobre todo y aun considerando el despliegue de lo que el concepto o la idea de *inconsciente* –pulso atemporal del sujeto– constituye en términos más peculiarmente psicoanalíticos. *Pero, al margen de aludir a una difícil psicología colectiva, los rasgos de ese accidente geográfico retornan materialmente y se leen ahora en cosas como estas comedias (o tragicomedias), en sus juegos audiovisuales e iconográficos: en los casos más evidentes, en los altisonantes barridos con gran angular en Mimí metalúrgico..., tradición del cine negro, o en las imágenes más comedidas de una Nápoles apacible de Pesanvo fosse amore...*

---

<sup>1</sup> Profesor de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universidad de Alicante

En *Mimì metallurgico ferito nell'onore* (Lina Wertmüller, 1972) el personaje habla de un *honor* –el sentimiento de sí y de una identidad detentada en términos de bienes materiales ...o de subjetividad– que es herido en el choque con las aristas afiladas de una realidad (o un *real*) en un contexto –Sicilia– donde el devenir de la civilización ha sacado a relucir una inteligencia afilada pero también peculiarmente triste, un caso de paranoia degenerado como nunca en la historia de la humanidad.

La misma triste figura de un Quijote anclado borbónicamente a la historia de ese triste sur, se reencarna en algunos fotogramas de esta película. La lucha "*imposible*" de Mimì encarado ingenuamente al temor y la tozudez del propietario (propietario de los terruños o del capital), se diluye luego en el guión gracias a una Dulcinea más afortunada y real que aquella manchega, y quizá por eso también más difícil de "*manejar*" en una realidad más rica en contradicciones.

Así todo, este protagonista arranca su cruzada personal para salir de las pesadas, asfixiantes costumbres regidoras de un rancio feudalismo humano hasta arribar decidido a un polo opuesto: la ciudad-máquina del Piamonte (el Turín de la posguerra, meca de una revolución industrial local mezclada al fervor de una ciudad en pleno vigor cultural y literario). Pero, aun allí, los ecos de algunos negros acentos meridionales que inspiraron el viaje de Mimì producen un agrio estruendo mental en el audaz "*Quijote*" de Catania. Tras abandonar el olor a pescado, azufre y demás mezclas aromáticas más mediterráneas, él se adentra en las nieblas de las fábricas y los parques de otro mundo, en otra confusión menos palpable. Lo real más inquietante ligado a su Sicilia enfermada se suma a una realidad que él no espera: la del deseo y el amor, que rompen su proyecto político hasta expandir unos silencios interiores nunca conocidos antes. Interviene ahí útilmente el borde musical de *La Traviata*: Verdi "*musicó*" la historia sobre la protección reaccionaria de un barón sobre un joven (su hijo) enamorado en el alma noble de una cortesana. El lirismo embriagador del bel canto en el film no reduce, sin embargo, la marcha y la cálida inquietud de la historia. Y así, de nuevo: conflicto ...e histeria sal de la tierra: una Sicilia en sequía y un hombre bañado por lágrimas de enamoramiento. Igualmente, en la obra musical, la mujer toca el ápice de las palabras con su acento más definitivo antes de rendirse: "*Alfredo, no puedes comprender todo el amor de este corazón*" (*La Traviata*, acto II). El epílogo de la historia presenta, al final de la película, a un minúsculo cuerpo, Mimí, recogido en su desamparo en medio de un desierto deslumbrante, sol de una Sicilia devastada por la ignorancia y los temores, para gritar ayuda desde allí.

Entre la puja de lo que el psicoanálisis ha indicado con los términos de la pulsión (de muerte y de vida, a menudo casi palpable en las escenas de Lina Wertmüller) se cruzan, se encuentran y se desencuentran una vez más, simplemente, lo femenino y lo masculino. En su odisea transitaliana, el enjuto de Sicilia acaba arremetiendo en los mórbidos brazos de una Juno napolitana, pero no por ello se sustrae a los meandros del desencuentro y el "malentendido" universal: hombre y mujer.

Y entre el extremo Sur y el extremo Norte se mueve el segundo cuento –y de un napolitano, precisamente–: *Pensavo fosse amore, invece era un calesse* (“Pensé que era amor, en cambio era una calesa”, Massimo Troisi, 1991). El autor, prácticamente desconocido más allá de su relámpago internacional en la filmografía del Michael Radford, ha sacado para el público, en su breve vida, una rosa de ingenios literario-audiovisuales sin precedentes en Italia, mostrando con originalidad y valentía del todo inusitadas la cara quizá más íntima de Nápoles, la de los sentimientos semidormidos del interior calmado de los edificios, los negocios familiares y la brisa placentera de las tardes de primavera y verano. Pero apartando este velo poético, hombre y mujer atraviesan aquí simple y directamente una experiencia de impotencia sexual (hasta un final abierto también aquí), y su constante embarazo se ceba entre el humor compulsivo de los hombres y la picardía interrogante de las mujeres.

Este personaje (Tommaso), mucho más melancólico, gesta de hecho unos chistes más leves que los del extremo sur, y sabe raspar sobre las frases y casi cada palabra: el diálogo de a dos es el trampolín hacia la vibración de la risa suave que chispea bajo el sol de Nápoles.

El ser humano de *Pensavo fosse amore* tropieza con el contrasentido, el habla entrecortada o apenas esbozada en un semidialecto que aspira a hablar de lo cotidiano de Nápoles fuera de los tópicos y las tradiciones. Y una vez más, como en las dos escenas de Tommaso que visita a la vidente, brota el enigma y la mímica llena los silencios, las miradas se agarran al otro, y la acrobacia desesperada del ser se mueve hasta el impasse del pensamiento cuando apercibe el sentir. Llega la amarga dulce comprensión, y, de nuevo, otro viaje a través de los significantes. De nuevo, en busca de la mujer amada/deseada. Como en un viaje psicoanalítico.

Hablar de películas en este ámbito se ha demostrado y se confirma como el modo pausado, y en ocasiones rocambolesco, divertido, de hablar de una experiencia compartida de viaje, deseo y migración (de vida, en suma), mientras se encuentran en la resonancia de una sala pública los ecos de una vivencia que al final revela siempre un carácter universal. Como cuando se atiende que alguien de entre el público se deje caer de su propio silencio tras la proyección y haga sonar unos pensamientos. Tal vez se oiga mal, no se entienda lo suficiente, se entienda apenas –ni incluso o a lo mejor se quiera entender– o se entienda otra cosa (la cosa de otro o de otros), pero se produce siempre un encuentro (con uno mismo y con otro y otros), como el que también yo he querido arriesgar gratamente hasta ahora en estas citas de cine y psicoanálisis, pegando de vez en cuando un salto revigorizador del diván (o sillón) al cinefórum para mezclar lenguas, acentos, miradas y vibraciones en carne y huesos entre el público que acude a este ciclo: diez años ya de preciosas oportunidades. Lo importante, entonces, es poder hablar (Mimì lo captó bastante bien).



THE LARK ASCENDING. 2005. Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.

## THE PIANO (EL PIANO), 1993

Dirección: Jane Campion

Isabel Cerdán de Frías<sup>1</sup>

### Introducción

El piano, gran película, todo un clásico que además de magistrales interpretaciones, sobre todo femeninas, de una música envolvente y sugerente, de una buena fotografía, de un riguroso vestuario y otros reconocimientos que se hacen patentes a través de todos los premios recibidos a nivel mundial, ofrece ante todo una historia original –el guión fue premiado en los Oscar de 1993-. La boda a distancia y sin conocerse, sólo parece la excusa para pensar en el deseo, deseo amoroso con mayúscula y para situar el inconsciente como motor de la propia vida. Ada, la protagonista dirá en algún momento: *“Tengo miedo a mi propia voluntad”*.

### Desarrollo

Una película es una manera de contar, de crear ficciones para recrear, pensar, para intentar dar respuesta a los vacíos, a aquello que nos golpea, que nos interroga.

Siguiendo la trayectoria de los distintos directores, podemos observar como su filmografía está recorrida por unas marcas que se repiten. Con Jane Campion ese hilo invisible parece confrontar a los protagonistas de sus películas con los límites de la naturaleza humana, rozando lo salvaje y lo sublime a la vez. En su cine se transpira un fondo de cuestionamiento ético en los lazos que se establecen, poniendo de relieve la relación con los otros como objetos o sujetos, mostrando de forma descarnada la perversión y el uso de métodos alejados de la ética. Además plasma, casi como si utilizara una lente de aumento, los lazos amorosos, la mujer y su relación con el deseo.

En la película que nos ocupa la directora se apoya de forma extraordinaria en recursos como la fotografía: imágenes bellísimas y de gran fuerza, que se circunscriben en un paisaje de tintes oníricos (bosques enramados y entrelazados, mar embravecido, luces y sombras,..), así como primeros planos,

---

<sup>1</sup> Psicoanalista. Pedagoga. Miembro de Análisis Freudiano (Alicante)

sobre todo de Ada, la protagonista, que sumida en un mutismo voluntario, le imprime gran fuerza a su expresión e interpretación cualquier mínimo cambio gestual. (el trabajo interpretativo de Holly Hunter fue premiado con el Oscar a la mejor actriz, 1993).

Como no puede ser de otra manera por el título del filme, otro gran recurso utilizado es la música, los silencios, las distintas cadencias, y muchos otros matices, pero destaco lo singular de la música, la repetición de algún tema, el que haya sido a lo largo de toda la película el refugio y a la vez el modo de expresión de Ada, depositando en el objeto-piano, probablemente, una metáfora de ella misma.

La imagen que proyecta el padre de Ada es de gran omnipotencia: *"dejó de hablar a los 6 años y cuando ella quiera dejará de respirar"*. Sabemos que en el habla aparece el equívoco, aparece el inconsciente, se dice más allá del decir. Sin embargo, ella recurre a la música, a los gemidos, a las caricias, a utilizar a su hija como vehículo de su lenguaje hablado. O sea que ella elige "ser muda", había conquistado y accedido al lenguaje y lo desestimó en una de sus formas, el lenguaje oral, allí donde se produce la hiancia. La hiancia que se produce entre la necesidad y la demanda, queda un resto que es el que permite que emerja el deseo. Ese muro que ella ha establecido con los otros por la ausencia del lenguaje, también crea una barrera fundamental para que aparezca su deseo.

El deseo, según Lacan, no es una falta natural, sino una falta generada por la demanda en su retroacción por la necesidad, es decir, una falta generada por el lenguaje mismo. Y siempre remite al objeto perdido, siempre inalcanzable.

Ada no deja entrar al tercero, pareciera estar en un *"como si"*, donde no puede hacer corte en ese goce de su relación con la música, con su hija (Anna Paquin, también premiada)... Solamente cuando aparece el hombre con su deseo, Bench (Harvey Keitel), la experiencia de satisfacción que ella encuentra cuando toca el piano, no es suficiente, aparece la falta y esa "completud" en que ella parecía vivir cuando tocaba el piano ya no es bastante.

La angustia en esta mujer sólo aparece en relación al piano, a su posible pérdida o separación del mismo, va a ser al final de la película cuando se va a ver de forma dramática y decisiva esta fusión con él, que la puede llevar a la vida o a la muerte. Ella elige la vida. ¿Qué facilita que pueda llegar a tomar esta decisión, que algo cambie de verdad en ella y no elija el silencio del océano, el silencio de la muerte, el lugar donde nunca hubo palabras?

Va a ser su relación con Bench, el hombre que la convierte a ella en causa de su deseo, y sus diferentes actos –cortes- que va a posibilitar semejante transformación. Él se deja seducir por esta mujer, por su semblante de mujer sin falta, va a ser la escena donde él la observa en la playa tocando el piano, con su hija revoloteando, adornándola, a su alrededor, cuando él va a querer entrar ahí, cuando queda fascinado de esta mujer.

Desde el primer momento su mirada hacia ella era hacia un sujeto, en contraste con su marido. En su primer encuentro, el marido dice: *"es baja"*, sin embargo el futuro amante dice: *"está cansada"*. El marido la categoriza, la mide, está viéndola como una posesión, con un valor determinado, desde un lugar de objeto, que le da brillo fálico.

Bench quiere seducirla, para ello no duda en utilizar el objeto más valioso para ella, el piano, y de esta manera encontrar la manera de crear un lazo con ella y poder intercambiar objetos amorosos que permitan el encuentro entre dos sujetos. Ese encuentro que parece peligrar cuando Ada estaba prácticamente prostituyéndose para conservar su objeto (piano) y él es capaz de decir *no*, va a ser ante este *no*, ante este corte que se produce una transformación subjetiva en esta mujer. Él quiere ser deseado, también el marido, pero desde posiciones diferentes: el primero para seguir siendo sujetos ambos, el segundo para aumentar sus *"posesiones"*, quizá una tierra más, su mujer parece estar en la misma categoría para él.

El papel de la hija ilustra el lugar subjetivo desde el que proviene Ada: la niña, ese cuerpo con movimientos gráciles y verbo locuaz se convierte en objeto *"fálico"* para la madre, cubriendo sus faltas, sus silencios y obligándola a estar, casi permanentemente a su escucha para transmitir sus mensajes. La hija llega a decir cuando llegan a Nueva Zelanda: *"no le voy a decir papá, ni nada"*, en relación al marido de su madre y aún sin conocer el tipo de lazo que se va a establecer entre ellos, es decir, sin saber si ese hombre va a ocupar el lugar de deseo sexual para su madre...

La verdadera entrada del deseo sexual hacia el hombre, hacia Bench, va a permitir hacer corte entre las dos y que la niña responda con rabia hacia su madre, haciéndose cómplice del marido y diciéndole *"papá"* para seguir teniendo a buen recaudo a su madre para ella. Ahora bien, la respuesta del amante de su madre hacia ella, o sea asumiendo la función paterna permitirá otra salida diferente probablemente, como atisba el final de la película.

La gravedad de los actos con los que responde el marido –Sam Neill–, ante la aparición del deseo sexual de su mujer hacia otro. Quiere ser deseado, casi sin hacer ningún trabajo de seducción, por imposición, y como si el deseo naciera de forma natural y consciente, a base de autoridad y voluntad y no como un deseo inconsciente. Como decía, estos actos precipitan el devenir y empujan al marido a pedirle al amante de su mujer que se la lleve, porque el enigma que ella despierta en él se le hace insostenible, temiendo por sus propios actos (la enclaustra, le corta un dedo,...). Actos en lo real y que no pueden apuntar a lo simbólico.

Jane Campion nos arrastra a un final, su marcha con el piano, en el que parece que su destino está unido a ese *"objeto"*, cuando ella pide que tiren el piano por la borda y se ata el pie, *"Aunque sea un instante"*, como decía Gil de Biedma\*, parece que la cobardía se apodera de ella y no es capaz

de separarse de él, no es capaz de realizar ese "corte". Pero finalmente, después de haberse dejado llevar por un instante es capaz de separarse y confrontarse a la castración. Poniéndole límite al goce, reencontrándose con su voz y relacionándose de otra manera con la música.

A lo largo de toda la película se muestra como las palabras de Lacan se hacen patentes: "En la cadena simbólica del inconsciente falta la cláusula que diría al hombre como ser hombre para una mujer y a la mujer como ser mujer para un hombre"

No es fácil encontrar esa cláusula , no hay un único camino, cada uno va a tener que encontrar el suyo. De nuevo se escapa de lo normativo para abocar en la individualidad. Ada elige vivir, y no ha sido ni de una manera protésica y normativa que ha llegado a esa decisión, sino a través de distintos "actos" y palabras que han marcado su vida.

\* Poesía de Gil de Biedma: *"Aunque sea un instante"*

Aunque sea un instante,  
deseamos  
descansar. Soñamos con  
dejarnos.  
No sé, pero en cualquier  
lugar  
con tal de que la vida  
deponga sus espinas.

Un instante, tal vez. Y nos  
volvemos  
atrás, hacia el pasado  
engañoso cerrándose  
sobre el mismo temor  
actual, que día a día  
entonces también  
conocimos...





LINKS. 2000. Óleo sobre lienzo. 65 x 81 cm.

**VIOLETTE, 2013**  
Dirección: Martin Provost

Francisco Jesús Coll Espinosa<sup>1</sup>

### Violette o los estragos del querer

Una lectura, solo desde el ámbito clínico; no se aborda toda la importancia que supuso para el desarrollo social de la mujer.

Podríamos definir al personaje de Violette como una *"peregrina del querer"*, una andante sobre el pedregoso y angosto camino del afecto, tanto del querer como del ser querido. Transita entre el aire de tono melancólico sobre el que se asientan sus emociones y el esfuerzo por creer en sus ilusiones.

Violette hace de su vida un intento por volver al origen, por hacer entender cómo fue su origen al deseo para que de ese modo, alguien o algo le posibilite un re-hacer su inicio a la vida deseante.

Podemos destacar cuatro temas centrales para Violette: la sexualidad, la maternidad, el amor y la escritura.

**La sexualidad.** Solo es cuando se va reconciliando con la escritura, es decir, cuando puede sostener que escribir no significa ni el olvido ni la evitación del dolor, que puede masturbarse. En numerosos momentos, siente la tensión de la necesidad de vivir el cuerpo de un modo pasional y satisfactorio. Pero, con frecuencia se encuentra que casi nunca es el momento. Su reacción al placer es también un poco alienante; oscila entre el placer y la soledad. De las escenas con Maurice que son de sumisión y de suplicar el interés por su cuerpo a las relaciones sexuales que tiene con el hermano del "albañil" solo por petición de este, nos hablan de esa posición alienante y no menos fusional, que no placentera. Es interesante destacar la afirmación taxativa sobre la sexualidad que le hace la madre cuando ella se encontraba en ese recorrido de niña a mujer: *"por nada del mundo necesitas eso"*. Justamente, eso, el placer sexual, es de lo que la madre se encontraba en permanente lucha frustrada.

---

<sup>1</sup> Francisco Jesús Coll Espinosa. Dr. Psicología, Psicólogo Clínico, Psicoanalista, Arteterapeuta. Murcia.

Lo que le atrae en primer lugar de la literatura de Simone de Bouvoire, es el encuentro con un libro del que le dice la vendedora de la librería: es un "*ménage à trois*" y que define como: *una mujer, entre un hombre y una mujer*.

Posteriormente, en varias escenas de la película, veremos cómo Violette se encuentra en esa situación de "*ménage à trois*" en distintos momentos de su vida. Podríamos pensar que para ella, esa situación de a tres, es un momento esencialmente edípico y que le devuelven una seguridad psíquica muy envolvente; esa situación de "*a tres*", le permite sentirse partícipe sin elección. Es por ello que puede vivir el deseo tanto con hombres como con mujeres; lo que está en juego para ella no es tanto la elección de objeto sino, más bien, ser objeto de elección, pero no por ello, exento de sufrimiento de ir al vacío. Es eso lo que explicaría que hacia el final de la película expresa: "*soy como un glaciar que se desplaza*".

Con mucha frecuencia se encuentra en situaciones de seducir a hombres homosexuales y se frustra cuando ellos declinan su oferta y su demanda. ¿Buscará en ellos, en su homosexualidad (la de ellos), la ternura, la madre que no tuvo así como el padre que añoró? ¿El hombre homosexual reúne para ella lo maternal y lo paternal?

La pregunta que hace de eje es la de "*qué es una mujer*", "*qué quiere una mujer*", "*cómo siente una mujer*", "*cómo ama y a quién debe de amar una mujer*".

**La maternidad.** La relación con la madre es fundamental y muy especial. No son pocas las referencias a la privación afectiva que sentía y padecía de su madre. Frases de "*nunca me ha cogido de la mano*", "*me cogía de las costuras de los vestidos pero no de la mano*, etc, señalan la relación de extrema ambigüedad en la que se sitúa Violette. Expresa en muchos momentos el dolor de no sentir el amor de su madre; la vive como alguien que disfruta del placer y sufre de amor y, en medio, está ella que siente que ni vino del placer de la madre ni fue depositaria de su amor. Por ello, ni en la ficción puede hacer, representar, un rol materno; ello la pone frenética y al borde del abismo psíquico. Hay un momento muy duro para Violette en el que afirma: *el problema es que me hiciste sin desearlo; soy una bastarda*. Si, una bastarda, pero no solo por la falta de un padre físico que la reconociese legal y socialmente; es una bastarda en el deseo de la madre, ya que, en su vivencia, la madre no tenía ningún deseo en relación al Ideal del Yo, sino más bien, un Yo Ideal ligado a lo tanático, a la pulsión de muerte. Sólo le sirve como acicate la expresión que, por fortuna, le hace Simone: "*soy una bastarda como usted; j*".

Violette difícilmente encontraba en qué daba vida a su madre; más bien, sentía que tenía que ganarse el deseo materno. Parecía que su destino era restablecer la maternidad en su madre. Es por ello muy entrañable observar la variación que se produce a la salida del hospital de Violette, haciendo que la

madre la bañe, la peine, la vista y le pinte los labios para ser *“bien vista”*; es esto lo que la llena de fortaleza, como bien se ve.

Otro hecho importante y que es central en su vivencia como mujer y la negación a ser madre, viene explícita en la relación que cuenta con su marido y el aborto; llega a decir: *“era él ( el bebé) o yo”*; una expresión tremenda; Describe con crudeza intensa el proceso del aborto, para terminar en la sensación de que eso, la maternidad, no era para ella. Para ella, la maternidad estaba por hacer en la madre; uno de sus destinos de vida era conseguir que la madre terminase de hacer la maternidad.

Los distintos títulos que va dando a sus tres obras, no son sino un relato de vida en el que desarrolla lo que podríamos llamar *“dolor de madre – dolor de hija”*. *“Dolor de madre”* porque nos hace ver un personaje que, continuamente, parece abominar del gusto por la maternidad, refugiada en unas manifestaciones quejasas de todo lo que signifique afectividad; más bien, su lucha parece ser evadir todo lo molesto y conseguir dominar los hombres con los que mantiene relación y de los que, sin embargo, acaba siendo continuamente sometida. Este *“padecer, aunque gozoso”* de la madre, es lo que también mantiene a Violette encadenada a salvar a su madre. *“Dolor de hija”*, porque no puede descansar en su representación como hija deseada (deseada para el Otro) y, por tanto, no puede pasar a su representación como madre y como mujer. Dice en un momento: *“ella no necesita mi dolor, el dolor de mis pies descalzos,..”*. Es un momento de especial sufrimiento, ya que ni el dolor es algo que pueda acercarla a la madre.

**El amor.** Es la búsqueda del amor lo que empuja a Violette a vivir, a comunicarse, a crear. Es la búsqueda de una reparación a la frustración del amor materno, lo que la lleva a no tener una elección de objeto diferenciada, a buscar la fusión, a necesitar satisfacer, a demandar reconocimiento. A veces, parece que, más que relatar en sus escritos el dolor de vivir, lo que quisiese es relatar el dolor de amor, el de un amor siempre en falta (para la madre). A final de la película, Simone le lleva las críticas y alabanzas de la prensa sobre Estragos: *“Violette habla del amor como un hombre”*. Podríamos decir, que más que como un hombre, Violette se pregunta por cómo es el amor de una mujer, más bien, de una madre y lo dialoga en el texto.

En otras ocasiones, dice: *¡¡¡Qué puedo hacer para que me quieran!!!!*. La película comienza con el pedido de Maurice por su reconocimiento intelectual y crítico; ella le exige el reconocimiento de su *“persona”*, de ella como ser que existe; son escenas difíciles en las que cada uno le exige al otro aquello en donde quiere ser y siente que no llega a ser. Maurice se va, la abandona; ella le dice: *“Usted también me abandona”*; él le responde: *“¡no! sabes que no puedo pasar sin ti; volveré”*. Al poco, él, detenido por la policía, le hace llegar el pedido de que se puede salvar si ella hace una declaración de que está embarazada; ¡menudo pedido para ella!; ¡no puede certificarle que ella pueda ser madre!. Al poco, él muere.

El amor para Violette, más que responder a una posibilidad, responde a la evidencia de una falta imposible, a la presencia de un goce tanático. Diríamos que no es tanto la *"histeria"* (que no historia) de un amor, sino la historia (que no histeria) de un estrago.

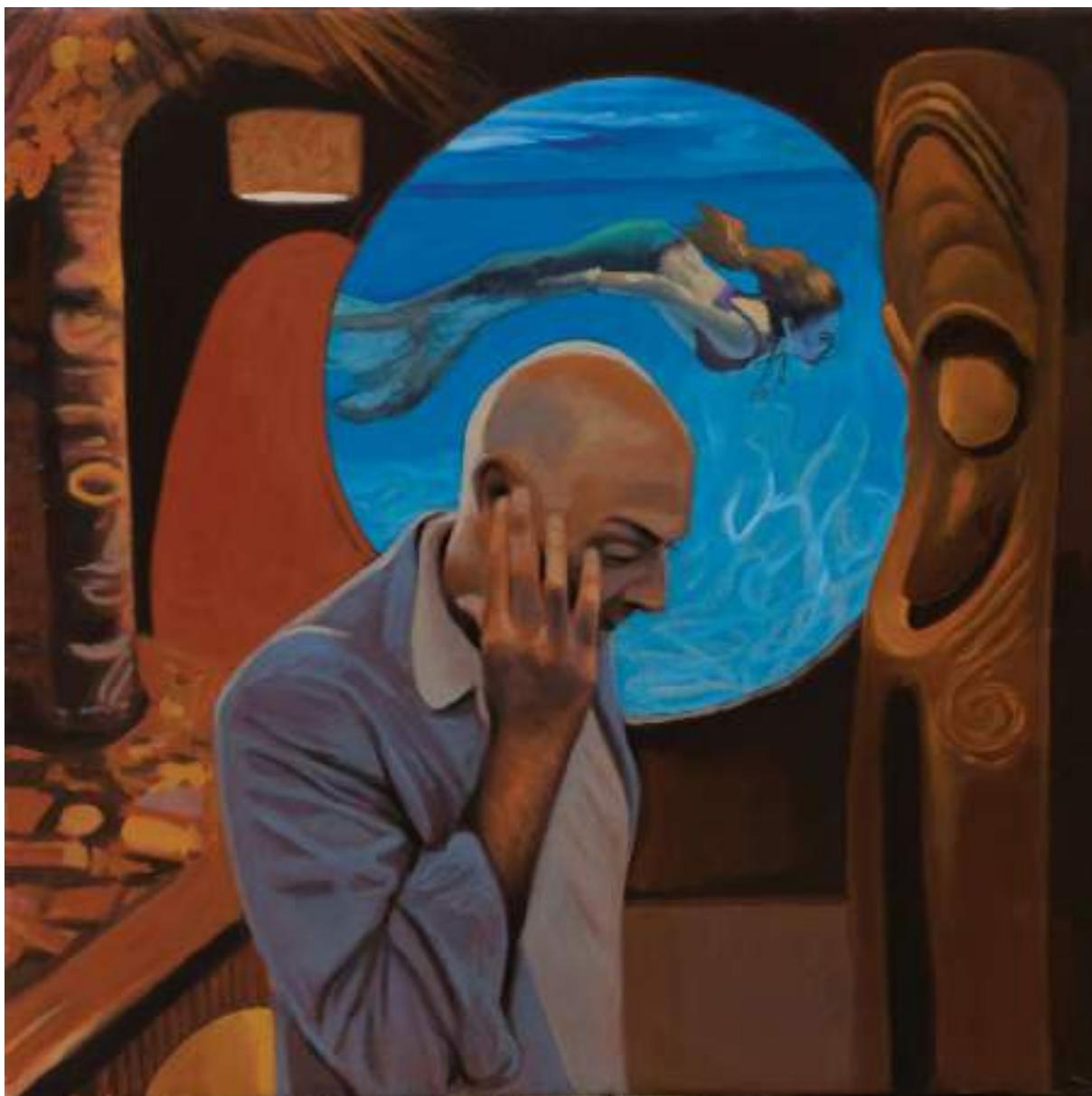
**La escritura.** Le dice Maurice en las primeras escenas de la película: *"escriba su dolor y será otro", "escriba sobre un papel todo aquello que le es insoportable y se sentirá mejor, comuníquelo a todos y se sentirá mejor"*. El arte, la creación, la escritura, se convierte en un medio especial por el que el actor pasa a otro plano que no se agota en la *"representación"*, ni siquiera en lo nuevo por aparecer, sino que, más bien, inaugura un *"modo de hacer"*, tanto con lo propio como con lo ajeno al Sí mismo; esto es, se ubica en lo intangible de la representación. En ese espacio es en el que vive, casi de modo permanente, Violette; un espacio de búsqueda, de poder hacer, de permitirse la pregunta, de permitirse el dolor. Búsqueda, de poder hacer, de permitirse la pregunta, de permitirse el dolor. Y es ahí donde encuentra la escritura como medio para contar lo que le pasa, para contar lo que siente; pero no solo para eso – que no es poco – sino la escritura como un espacio intermedio a tres bandas, entre eso que se siente, eso que se piensa y eso que presiona desde lo inefable, desde lo intangible. Este es el lugar que articula todo psiquismo. Y para acercarse a ese lugar, no puede ser de otro modo que desde el síntoma, la psicosis o la creación. Violette encuentra en la escritura un espacio desde donde pensar y pensarse, desde donde enhebrar el roto del deseo materno a la vida de deseo que ilusiona. Contar eso desde la escritura le permite, también, tomar cierta distancia sobre los hechos y provocar nuevos espacios de sensaciones y de ilusiones. En momento de angustia frente a la madre, dice: *¡¡¡no volveré a escribir!!!, soy un desierto que habla sola*. Queda claro que la palabra hablada no termina de hacerle reconocer todo aquello que quiere expresar, todo aquello que quiere conocer. Cuando le dice a la madre, llena de ilusión, que le van a publicar su primer libro, esta, mira a otro lado, le dice que así no se ganará la vida y se marcha. No solo ante el bebé a punto de nacer Violette se siente en peligro de extinción; entre ella y la madre y/o entre la madre y ella, hay una lucha de supervivencia, en la que, su angustia es precisamente, que no puede haber vencedor ni vencido, ya que en cualquiera de las posibilidades, las dos desaparecen.

La escritura para Violette se convierte en el medio por excelencia de reafirmarse en que lo que siente que es propio y que hay una diferencia entre sus emociones y las de los demás; en que, por fin, hay una diferencia entre las emociones de la madre y las suyas propias. Cuando Simone lee su primera obra, la *Asfixia*, le dice: *quite la parte de Maurice; él se oculta detrás de las palabras*. Violette no se oculta en las palabras; hace del verbo, carne, emoción. Hace una apuesta en la escritura: reescribir y renombrar lo ya vivido, es decir, dar la posibilidad de ser nombrado como diferente, por sí misma y por los otros. Podríamos decir que esta apuesta de *"renombrar"* es lo que la salva de la locura extrema.

En el libro *Estragos*, dice Violette: “me mutilan el texto”, llena de dolor y amargura, como si evitar algunos pasajes, fuese malograr, tanto el pasado como el presente. Es tanto lo que confiaba a la escritura, que no podía evitar “reescribir” lo que sentía; es a través de ese dolor de renuncia, de mutilación, como puede acoger y permitir que su vivencia se pueda ir transformando casi a la par de la vivencia de cada lector. Esto le provoca una hemorragia emocional, una hemorragia en toda regla, que la lleva al hospital, a episodios alucinatorios y, posteriormente, por fin, en los cuidados, a cierta recuperación de la maternidad en la madre; y le permite vivir con satisfacción lo que su escritura provoca en los otros.

Violette nos enseña que la escritura tiene vida propia; puede re-escribir la realidad, la pasada y la futura; puede acercarnos al dolor y, a su vez, permitirnos verlo a distancia; produce efectos, provoca estragos y, también, calma. La publicación de *Estragos*, su éxito, lo brinda Violette a su ya melancólico dolor de madre, y puede comenzar a vivir.

Violette muere años más tarde y su madre un poco de tiempo *¡¡¡después!!!*. La vida de Violette es la vida del “querer”.



PAZOS EN TIKILAND. 2015. Óleo sobre lienzo. 75 x75 cm.

**ELEGY, 2008**  
Dirección: Isabel Coixet

María-Cruz Estada<sup>1</sup>

Sobre la novela: '*El animal moribundo*' de Philip Roth.

La novela está presidida por una cita de Edna O'Brien que dice así: '*El cuerpo contiene la biografía tanto como el cerebro*'.

### 1.- El conflicto

En la primera página de la novela, el profesor David Kepesh enuncia algo sobre la impresión que le producen las alumnas cada año, algo que va a ser un punto central de su modo de vivir el sexo. Nos cuenta cómo es cada nuevo curso su encuentro con dichas jóvenes: "*Hay un relato de Mark Twain en el que este huye de un toro y se esconde en la copa de un árbol; el toro alza los ojos para mirarle y piensa: 'usted es mi carne, señor'. Pues bien, ese 'señor' se transforma en 'jovencita' cuando las veo en clase*".

El profesor, sesenta y dos años, gran seductor de alumnas jovencitas que como hemos visto sólo son para él carne fresca, ha sido tocado interiormente por una de ellas, Consuela, una chica de Miami de veinticuatro años, una niña '*bien*' hija de cubanos exilados. Lleva ya un tiempo con ella que le ha trastocado todo su castillo de ideas sobre las relaciones entre las que destaca la de la "*masculinidad emancipada*", ideas deudoras de la libertad sexual de los años sesenta, los de su juventud. Ideas que tras enamorarse de Consuela, son voladas de un soplido y sustituidas por el control compulsivo, los celos rabiosos y el deseo de posesión absoluta. Ha sido tocado por el amor. El conflicto vendrá cuando Consuela a fin de curso se gradúa y hace una fiesta en la que le gustaría poder presentar a David a su familia. Vemos a Kepesh dudoso y, finalmente, decide no ir a la fiesta de graduación. Pero no se lo dice, simplemente no llega a la fiesta y después la llama con un pretexto fútil. Ella entonces termina la relación con él.

---

<sup>1</sup> Psicoanalista, Miembro de Análisis Freudiano. Madrid.

Un adulto maduro o bien habría ido a la fiesta o bien le diría a Consuela que no va a ir aunque a ella no le guste; quizá le diría que por el momento sólo quiere una relación de amantes, sin más compromiso. O bien le diría que es difícil para él, que necesita tiempo. O bien que prefiere conocer a su familia en un contexto menos público. Cualquiera de esos enunciados podría corresponderse con la enunciación subjetiva e inconsciente de Kepesh. Sin embargo él elige mentir, escapando con un pretexto de realizar un *acto*, acto de reconocimiento ante los demás del lazo que lo unía a Consuela, acto en el que mostraría que está castrado como todo el mundo, que no es un ser excepcional, que no es el centro del universo, que algo le falta y por eso desea. Acto que muchos hombres temen, ya que reconocerse castrados los asimila imaginariamente a las mujeres, cosa que en esa generación es muy mal vivida.

Cada uno puede elegir el tipo de lazo que quiere mantener con los demás, y tomarse todo el tiempo necesario para dar un paso u otro: un sí o un no. Un sí o un no que son actos simbólicos y simbolígenos cuando la palabra y los hechos van en la misma dirección. Pero en lugar de realizar un acto, Kepesh realiza una acción, la de escapar, como aquel 'señor' del relato de Twain del inicio. ¿Por qué no sostendríamos que Kepesh simplemente está siendo fiel a sí mismo no comprometiéndose más con la joven, tal como dicta el afán por el sexo libre de los sesenta? De entrada intuimos que no está siendo fiel a sí mismo tampoco porque vemos que el profesor ama a su alumna, no es algo pasajero. Esa intuición de que está escapando de algo profundamente deseado la confirmaremos sólo al final, no del film, sino de la novela,

¿Por qué no ser fiel a sí mismo pidiéndole tiempo o diciéndole que no puede hacerlo? ¿Qué le impide entonces asumir y mostrar ante el mundo que tiene una relación con Consuela? Si la madurez, al menos para algunos psicoanalistas, consistiría en que haya una coherencia entre pensamiento, palabra y acción, Kepesh, miente con sus palabras y en el momento del acto lo esquiva.

## 2.- Kepesh como padre

El hijo de Kepesh tiene familia y también tiene una amante a la que ama profundamente. La amante queda embarazada y él duda de si separarse de su mujer, unirse a su amante y dejar que ese embarazo siga su curso como testimonio de que ahí hay algo más que lo sexual pulsional, o bien si traiciona su deseo y su amor por esa mujer (como hace su padre) no acogiendo al hijo que nace de la relación. Se nos muestra entonces una simetría entre el padre y el hijo, lo que el hijo aprovecha en la escena en que le cuenta a Kepesh lo que ocurre y le pide consejo para reprochar a su padre que los abandonara a su madre y a él, discurso en el que el hijo se presenta como alguien que se pretende más ético que su padre. Y ahí Kepesh vuelve a actuar —de nuevo una acción que no un

acto— animando a su hijo a escapar de asumir una posición simbólica y simbolígena, cuando le recomienda que lleve a su amante a abortar. Haz lo que te sea más cómodo y luego no asumas las consecuencias de tus acciones, parece decir el padre al hijo.

En esta ocasión no sólo el hijo ha sido llamado al lugar de padre, sino que Kepesh ha sido solicitado en posición de abuelo, posición simbólica de jefe del linaje, quien podría animar a su hijo a levantar acta de que viene al mundo un nuevo ser que es producto de una verdadera relación entre dos amantes, que podría sostenerle en su deseo por la amante y no en lo convencional vacío de deseo<sup>2</sup>. Pero no hace nada de esto. Kepesh rechaza que alguien nuevo entre a formar parte del linaje. Y para esta criatura, si a pesar de todo llegara a venir al mundo, sería algo muy grave. Lo que está diciendo a su hijo es: no digas "*Presente*", cuando te llamen al lugar de padre, no digas "*Presente*" cuando se trate de hacerte cargo de las consecuencias de tus deseos. Pon distancia entre tu deseo inconsciente y tus acciones, haz como si no fuera contigo, aunque tú participaras con tu deseo en el acto de esa concepción. Tu palabra, tu deseo, te pusieron ahí como sujeto de deseo, pero tú sé listo, usa el sexo como algo puramente pulsional y desentiéndete como sujeto.

Esto no tiene que ver con estar en contra o a favor del aborto, ni tampoco es nuestra intención moralizar sobre alguien que no pudo estar a la altura de su deseo, porque a cualquiera le puede ocurrir en algún momento. Se trata sólo de poder analizar estos temas en filigrana y no a bulto, como cuando escuchamos en las absurdas tertulias televisivas: estoy a favor del aborto, o en contra del aborto, a favor del sexo libre, a favor del sexo sólo en el matrimonio. No. Tratamos de ver lo que está en juego en ese sí o en ese no a colocarse en el lugar en el que alguien desea estar respecto a la persona a la que ama, o ese sí o ese no a poner un nuevo ser en el mundo, o a cualquier otra cosa. Lo que hace Kepesh en ambas ocasiones es negarse a dar un estatuto simbólico a los pasos que da en la vida. Dice "*Estamos hablando del caos de Eros, de la desestabilización radical que es la excitación. Con el sexo vuelves a estar en el bosque, vuelves a estar en la ciénaga. Es un intercambio de dominio, un desequilibrio perpetuo. (...) La dominación es el pedernal que enciende la chispa y pone el asunto en marcha. ¿Entonces, qué? Escucha. Ya verás. Verás adónde conduce el dominio. Verás adónde conduce la docilidad*". Reconocerse castrado, castración en el sentido que le da el psicoanálisis, es decir, como alguien que alguna vez creyó ser la pieza que le faltaba al mundo para ser perfecto, pero que al discurrir de la infancia y la adolescencia ha admitido que no lo es, que es uno más y no una excepción, es algo que no puede hacer Kepesh. Él sigue creyendo ser alguien de excepción que no puede abrir sus entretelas para dejar entrar a un otro. No puede llevar hasta el fondo la consecuencia que tiene el hecho de amar.

---

<sup>2</sup> Philip Roth: El animal moribundo, Ed. De Bolsillo, páginas 68, 116-117.

Cuando uno lleva hasta el final el hecho de amar, no sólo se reconoce castrado y anhelante. También admite que toda relación tiene un límite. Que ahí donde mediante el amor sexuado alguien cree haber tocado con las yemas de los dedos la felicidad suprema, se encuentra con que sólo dura unos instantes. Que no puede controlar cuándo ni cómo va a gozar ni si podrá hacer gozar al otro o no. En el sexo amoroso, el ser humano acaba por tener que reconocer la existencia de un *daimon* que lo supera, es eso que Lacan llamaba lo Real. Kepesh no quiere encontrarse con ese real de los límites, del fracaso, de la insuficiencia, por eso consume sexo, y esa consumición sexual que implica tener una relación sexual con el cuerpo del otro y no con toda su persona, es una manifestación de la función defensiva de la sexualidad en relación con lo sexual, con lo real del sexo.

En el decir de Kepesh sólo hay relaciones duales: dominador-dominado, como si a veces dejara en suspenso la posibilidad de acceder a una relación ternaria, presidida por el símbolo que es lo propio del ser humano; el símbolo supone un registro ternario que nos permite salir de lo dual, de esa estupidez del o tú o yo, de la rivalidad, de los celos. Más allá del discurso ordinario sobre las razones que tiene una pareja para unirse o para tener un hijo, los psicoanalistas no podemos dejar escapar que hay un pacto simbólico que une a dos personas en la vida. Es un pacto que desde las tribus más primitivas hasta los estados modernos, pasando por las religiones, tienen su manera de inscribir y de honrar. Quiere decir que en todos los actos, incluso en todas las funciones del ser humano, interviene algo más que la genética o lo biológico; también está el símbolo.

El símbolo es lo que evita que este mundo sea totalmente la ley de la selva, esa selva de la que habla Kepesh cuando dice que con el sexo volvemos a estar en el bosque, volvemos a ser animales entre los que impera la ley de la selva. Este real del sexo es a veces crudo y se asume mejor cuando el registro de lo real se anuda con los otros dos registros que conforman la realidad psíquica de un ser humano: lo imaginario del amor, de los mitos, de los anhelos, y lo simbólico del sentido, de las reglas del juego. Sin el símbolo que nos permite trascender a las pulsiones, y sin las alianzas que él preside, no somos sino animales moribundos. Moribundos porque entonces es la pulsión de muerte lo que presidirá la vida. De hecho, el título del libro lo toma Roth del *poema de W. B. Yeats: "Navegando hacia Bizancio"*:

*"Mi corazón entero consumid, que está enfermo  
de tanto desear y, atado a un animal  
que agoniza, no sabe ya ni qué es; dejad  
que me acoja al artificio de la eternidad"*

Y es que como trasfondo del tema sexual del film, está la muerte, el otro gran tema de la vida junto con el sexo. Y aunque la muerte ha sido eliminada del título original del film, aparece no sólo en la enfermedad de Consuela, sino en la muerte del amigo de Kepesh.

### 3.- Consuela Castillo

Los psicoanalistas decimos que una psicosis se hace en tres generaciones. Por eso, cuando viene a tratarse un paciente psicótico, nosotros tendemos a escuchar un impedimento o un rechazo al símbolo en la generación de sus abuelos. En la generación de los abuelos de Consuela encontramos que han tenido que salir de su casa para no morir. Y esto más allá de las razones por las que se hayan ido. Han abandonado su tierra, su lengua, sus amigos y buena parte de la familia, como les ocurre a todos los exiliados, exilio que exigirá un enorme trabajo de duelo. Y el duelo es lo que parece no haber podido hacer el padre de Consuela. Escapar de una relación de dominio. Los abuelos escapan a esa posición de dominados y Consuela le dice a Kepesh que no podrá pertenecerle... ¿será casual?

Hablando de su historia, la joven dirá que en un momento dado había dejado de llamar a su padre *papi* como a él le gustaba, para llamarle *daddy* en inglés, porque como ella dice "*No deseaba compartir en absoluto su tristeza*". El cambio de lengua, los analistas sabemos que permite reprimir lo que no nos gusta. El problema es que lo expulsado por la puerta, puede entrar luego por la ventana. Hubo ahí un acto de separación de su familia para asumir una vida personal, pero no del todo: "*No puedo pertenecerte... etc*". Escuché a alguien decir que "*los amores no se suman*". Pero ¿cómo es eso? ¿Acaso los niños no pueden amar a sus hermanos, a sus padres, a sus profesores, a sus amigos... año tras año, etapa tras etapa? Sí, esos amores sí se suman. Pero llega un momento en el que hay que optar y, en este caso, Consuela podía optar por su relación como mujer con Kepesh, o bien por la tristeza del mundo familiar. Y lo que ella dice es que escoge la tristeza del mundo familiar. Ciertamente que hace un intento con Kepesh, pero al fallarle, ella tira la toalla y, finalmente, también falla al símbolo. Un símbolo que la dirige hacia su vida de mujer, no hacia su vida de hija.

Todo desorden en las estructuras simbólicas se paga; se paga con la locura o con la enfermedad, y Consuela enferma de cáncer de mama. Sabemos lo que cuesta a veces hacer el duelo por la infancia perdida, por las creencias en el futuro, en lo que se iba a poder cambiar, el duelo por las puertas que se han cerrado... pero en algún momento habrá que decir que no a la generación anterior.

#### 4.- El final fingido

Un tiempo después de la fiesta de graduación, en la nochevieja, Consuela se presenta en la casa de David y le dice que tiene un cáncer de mama y que van a operarla la semana siguiente. Él promete acompañarla al quirófano. Llega el día de la operación y Kepesh duda una vez más si acudir a su lecho de enferma para apoyarla. La novela nos hace escuchar un monólogo interior del profesor:

- *"Verás, ahora han decidido extraerle todo el pecho [...] ahora es de noche, ella está sola y la perspectiva de todo ello... Tengo que irme. Me quiere a su lado. (...) No ha probado bocado en todo el día. Tiene que comer. Hay que darle de comer. (...) Mira, no hay tiempo, ¡tengo que irme corriendo!*

- *"No lo hagas."*

- *¿Cómo?*

- *"No vayas."*

- *Pero debo hacerlo. Alguien ha de estar con ella.*

- *"Ya encontrará a alguien."*

- *Está aterrada. Me voy.*

- *"Piensa en ello. Piénsalo. Porque si vas, estás acabado."*

En el film no dice acabado, sino jodido, lo que subraya la feminización que tanto teme Kepesh y muchos hombres si acceden a vivir las consecuencias de su deseo.

Y aquí se produce una disyunción entre novela y film. El film termina con Kepesh acompañando a Consuela en el hospital el día de la operación. El libro no. En el libro vuelve a escapar, lo que supone que Roth ha sido fiel a la lógica de actuación del profesor.

Pero Isabel Coixet o el guionista, Nicholas Meyer, o los bienpensantes productores yanquis, o todos ellos juntos, han decidido que Kepesh cambie dicha lógica por otra más edulcorada, un final moral. Entonces lo vemos junto a la camilla que lleva a Consuela al quirófano, lo que pensamos que traiciona lo que Roth quiere transmitirnos. Es como si todos ellos: productores, guionista y directora, se hubieran dejado llevar por el "espíritu Kepesh" y escaparan de vivir las consecuencias de hacer un filme sobre la realidad de la vida.





BORA BORA II. 2015. Óleo sobre lienzo. 50 x 61 cm.

## **BLISS (EL AMOR ES EXTASIS), 1997**

Dirección: Lance Young

Herminia Hernáiz Sanders<sup>1</sup>

### **1. La intemporalidad del inconsciente y el trauma.**

Presenté esta película dirigida por Lance Young, en el VII Ciclo de Cine, Psicoanálisis y Cultura, el 23 de Noviembre de 2012. Ese año trabajamos el tema de la inactualidad e intemporalidad del lenguaje del inconsciente y el efecto que tiene sobre el recuerdo traumático. La película Bliss aborda como tema central el trauma y sus consecuencias.

La película además explora varios temas de la psicología humana en relación a las repercusiones en la mujer adulta del abuso sexual incestuoso de un padre, la posición masculina en relación a la sexualidad y cómo el crecimiento psicológico de la niña maltratada es posible cuando hay un cómplice parcial, papel que representa su marido. Es él quien acude a un terapeuta con orientación tántrica, para que le ayude a acompañarla en el recorrido. Es una película muy bella que contiene escenas muy fuertes y reveladoras con amplio contenido sexual de naturaleza terapéutica.

La historia no se centra en el problema de la pareja sino en el proceso de resolución del mismo. María, la protagonista femenina, en la película se le describe como a una mujer con trastorno de la personalidad límite, no tiene ser. Su existencia depende de las reacciones de los demás, creando inestabilidad emocional severa y una obsesión en matar insectos y sus larvas. Cuando su marido, Joseph, utiliza técnicas tántricas que le aconseja Baltasar, su terapeuta sexual, emerge una memoria reprimida sobre el abuso recibido a manos de su padre. A partir de aquí María es consciente de su trauma y de la causa de sus síntomas.

Es en el psicoanálisis donde vemos como el trauma se estructura en un momento histórico preciso, opera de manera intemporal y aparece como síntoma en actos que aparentemente no tienen lógica. La emergencia del trauma en psicoanálisis se produce a través de la asociación libre, que lo inscribe en la lógica del discurso, permite la dirección de la cura y la resolución del síntoma.

---

<sup>1</sup> Doctora en Psicología. Especialista en Psicología Clínica. Psicoanalista. Alicante. Londres.

Esta memoria reprimida y originada en su infancia actúa siempre en el presente, es decir es actuada en el día a día de esta mujer a través de sus obsesiones y luego en su anorgasmia - frigidez. La trama de la película nos da una idea de la intemporalidad del lenguaje del inconsciente, es decir un suceso acaecido entre los cinco y los once años de edad sigue actuando en el momento presenta incluso cuando ya han pasado más de 15 años desde el trauma. Cuando la memoria reprimida del trauma emerge en la memoria y María lo recuerda, ella vive emocionalmente el trauma de lo que representó la traición de su padre como si fuera en el mismo momento temporal en el que ocurrió. Aunque ha pasado el tiempo cronológico, en la mente la vivencia sigue intacta tal y como cuando ocurrió.

## **2. El trauma intemporal y la desestructuración del ser en psicoanálisis.**

La intemporalidad del inconsciente hace que el trauma vivido se repita sin cesar como una forma de intentar resolverlo, sin embargo esa misma función de resolución deja como suspendido el proceso de convertirse en persona o la consolidación del ser.

La problemática de la protagonista de la película no es sólo la frigidez sexual, más bien ese es uno de los varios síntomas que padece. Su problemática fundamental es la desestructuración que sufre su ser. La necesidad de la protagonista de proyectarse en alguien constantemente es lo que le da consistencia a su ser. Ella utiliza a su marido y es la problemática de la pareja lo que lleva poco a poco a vislumbrar la problemática profunda que padece ella.

Cuando el desarrollo o la maduración evolutiva del ser no se completa se producen algunos de los fenómenos que vemos en la película. Primero ella se desdobla psíquicamente en ella y en la proyección de ella sobre su marido. Como cuando necesita cerciorarse de que él está a través de llamadas continuas a su trabajo. Si su marido no responde, ella se queda dividida. No se ha podido producir la unión del ser tras el desdoblamiento porque la ausencia de él significa para ella la ausencia de reflejo de sí misma. Se produce así un estado de angustia quedando el ser dividido y con una parte de vacío existencial que se intenta rellenar o volver a unir, en la expresión de los síntomas que ella padece.

La película postula a través del Tantra que el sexo consciente con los ojos abiertos, cuyo objetivo es el éxtasis, puede curar al inconsciente. Sin embargo, este procedimiento en la película, lo que hace es que emerjan los recuerdos traumáticos que enferman aún más a la protagonista. No es la experiencia del trauma lo que resuelve la problemática de María, como propondría la filosofía tántrica donde el maestro tántrico que posee un saber, acompaña al alumno en el camino de

alcanzar los diferentes niveles de conciencia. Sino que es a través de una terapia de grupo donde se ve que la protagonista es capaz de enfrentarse a lo que le pasa.

La forma en que emerge el trauma en la película es muy parecido a la catarsis en psicoanálisis, que sucede cuando algo inconsciente se hace consciente. En el psicoanálisis postularíamos que María se debate entre el amor por su padre y lo que a través del abuso sexual de su padre simbolizó como traición de su confianza. El trauma de María se gestiona por la dificultad de simbolizar esta contradicción, generando un temor de ser amada como símbolo de esta traición y frigidez - anorgasmia como símbolo de represión del acto sexual incestuoso perpetrado por su padre. Sin embargo en la teoría psicoanalítica esta problemática se podría dar tanto si refleja un episodio real como si no. Veamos como lo explica el psicoanálisis.

Pommier describe el trauma en psicoanálisis, según el primer modelo de Freud como lo que *“une un acontecimiento reciente (no necesariamente sexual) con un evento anterior (el atentado sexual), consiguiendo así despertar, après-coup, la potencialidad traumática del recuerdo”* que se constituye de ese modo. En estas primeras formulaciones freudianas, el trauma se constituye por efecto póstumo sobre el recuerdo de una experiencia vivida. Esto significa que el trauma se desarrolla como tal en el momento en que se vuelve posible la simbolización de una experiencia precoz, y no por la imposibilidad de simbolización en el momento de la experiencia. Sin embargo los escritos de Lacan postulan que no resulta de la falta de preparación del sujeto ante el ataque sexual del otro, sino que el trauma equivale a la falta de preparación ante el ataque pulsional es decir lo que experimenta el cuerpo. En otras palabras, aquí lo traumático es la propia pulsión, lo que se vive a través del cuerpo.

En la película es la relación sexual con su marido utilizando técnicas tántricas lo que hace que aparezca el recuerdo traumático en la consciencia de María. El sometimiento y dependencia de la protagonista a su marido incluso cuando él intenta ayudarla a través del Tantra se entiende en psicoanálisis como una búsqueda inconsciente de la repetición del trauma de María. Ella inconscientemente sigue actuando la repetición de lo traumático. El fantasma de seducción en la histeria se produce tanto si ha habido un hecho traumático real o no. En la película el fantasma de seducción de María coincide con la seducción real de su padre. Estos hechos tienen un peso específico en el fantasma de esta mujer.

La dimensión terapéutica del psicoanálisis precisa del levantamiento de la represión sobre la pulsión, que es el punto más difícil. La represión de la pulsión se produce cuando un placer se convierte en un displacer. Es decir que el sujeto quiere por amor identificarse al falo, pero cuando llega el punto que eso pudiera ocurrir se produce este paso del placer al displacer a causa de

la alienación que pudiera causar la identificación al falo. Es en ese momento que tiene lugar la represión de la pulsión como tal. Entender como ocurre la represión de la pulsión es lo que da la posibilidad de levantamiento de la represión y las consecuencias en la cura. No se trata sólo de descubrir el saber inconsciente como parece plantear la filosofía tántrica sino además se ha de producir el levantamiento de la represión sobre el objeto pulsional. Esto se consigue en la cura bajo transferencia. Es en la transferencia en el psicoanálisis lacaniano donde el analista ejerce una función de vacío, (contrastando con la función de maestro-alumno del Tantra), soportando una dimensión de saber supuesto, donde el analizado proyecta todos sus significantes reprimidos.

Esto es así porque se trabaja a dos niveles: uno la represión sobre los significantes y otro, la represión sobre el objeto de la pulsión. Las dos represiones son el resultado de la angustia de castración. Sin embargo la primera represión es el resultado de la demanda de la madre que pide el falo, en la película se constata que el incesto entre padre e hija se produce en la ausencia de la madre que estaba de viaje. Aquí hay una represión sobre los significantes de esa demanda pero también sobre el objeto pulsional que daría su materia a esa demanda.

En esta contradicción la represión funciona sobre ambos niveles, es decir los significantes de la demanda y los medios de la misma, en este caso el incesto, que conduce a la protagonista a padecer el síntoma de la anorgasmia y las consecuencias que conllevan a la histeria que padece la protagonista en términos psicoanalíticos.

Lacan postula que "no hay relación sexual entre dos seres hablantes confrontados a lo real de lo sexual". Esto es así porque en la teoría psicoanalítica en el inconsciente sólo hay un significante: el falo. Al existir solamente un significante para los dos sexos no hay relación sexual sino actos sexuales. La relación sexual se piensa desde Lacan en la categoría de lo imaginario que tiene que anudarse a lo simbólico y a lo real. Lo cual contrasta con la filosofía tántrica que aboga por la completud del ser a través del éxtasis.





L'AMOUR FOU. 2002. Óleo sobre lienzo. 130 x 195 cm.

**TOMBOY, 2011**  
Dirección: Céline Sciamma

Roque Hernández Núñez de Arenas<sup>1</sup>

Este segundo largometraje de la directora Céline Sciamma rodado en 2010, tras su película sobre el despertar sexual en la adolescencia traducida como *"Lirios de agua"* (Naissance des pieuvres de 2007), nos aproxima de una manera poco usual al tema con el que cerramos esta década de cine y psicoanálisis en la Universidad de Alicante: *"Miradas singulares de lo femenino"*.

La discordancia entre los sexos y los avatares del deseo en los *seres hablantes*, nos invitan a reflexionar desde el psicoanálisis, no solo sobre los gozos, sino también sobre las sombras, porque *entre dos* partners cualesquiera, más allá de su sexo biológico, nos confrontamos con lo *real* sexual y con las diferentes maneras singulares de posicionarnos con nuestros *fantasmas*, frente al *goce*.

Allí donde Sigmund Freud situaba lo femenino como un enigma, como un continente oscuro, debiendo reconocer que no había un paralelismo entre el desarrollo sexual femenino y el masculino, Jacques Lacan señala una discordancia fundamental entre dos maneras de construir el fantasma y de gozar, una del lado fálico típicamente masculino del que se deriva un goce fálico y otra del lado no-todo fálico, típicamente femenino del que se desprende un goce otro. Entre los dos hay un muro que apremia a los partners sexuales de cualquier época a inventar eso que llamamos *"relación sexual"* y que implica algo más que el juego de roles y el frotamiento de los cuerpos.

Tomboy nos aproxima de una manera precisa, a esos gozos y esas sombras en ese espacio-tiempo que transita desde la infancia a la metamorfosis de la pubertad y la maduración sexual y subjetiva que se acompaña muchas veces de angustia. La película abre preguntas: ¿El sexo se elige?, ¿se juega?, ¿viene determinado por la biología o por la historia? Hemos leído que la directora no aborda el asunto de una manera rígida, no juzga ni moraliza, no ofrece verdades absolutas ni realidades inamovibles, no saca conclusiones. Simplemente nos pone frente a la pantalla para que formulemos nuestras propias respuestas sin precipitarnos, frente a ese tiempo de latencia y el posterior despertar de la pubertad, en el que las construcciones psíquicas de la infancia se deconstruyen para reconstruirse de otro modo.

---

<sup>1</sup> Psicoanalista. Miembro de Análisis Freudiano. Psicólogo Clínico. Director del Centro de Orientación Sociolaboral y Clínica "El Molinet"

“Deseaba situar a la protagonista en las relaciones que mantenía con su gente, pero no quería hacer una crónica sobre la infancia. El proyecto tenía tres puntos: el retrato de la infancia, a partir de una historia verdadera, y el encuentro de dos personajes como parte de una puesta en escena arriesgada. Dejé de lado el drama social porque quería que se vieran sonrisas, risas, y poder trabajar con los contrastes. La infancia permite todo esto...Me fascina el tema de la identidad, porque ofrece una oportunidad apasionante para la ficción. Crea relatos, dramaturgia alrededor de la mentira, del doble juego y de la doble vida, en torno a la alteridad. Entre la infancia y la adolescencia hay un vuelco después del cual ya nada será como antes: es mi marco de acción preferente”<sup>2</sup>.

No podemos sino reconocer por propia experiencia, que hay un pasaje inicial de tanteo, de búsqueda, de conocimiento, ligado al cuerpo propio, no orientado necesariamente hacia una elección de objeto sexual ya decidida. Tanto niños como niñas pasan por juegos compartidos con el cuerpo, donde ese pasaje desde el autoerotismo a lo héteros está construyéndose<sup>3</sup>. Podemos ver a niños y niñas, agitados, compartiendo juegos sexuales que se nutren de la emergente curiosidad infantil por el propio cuerpo y el del otro, alrededor de la presencia o la ausencia del órgano sexual, sin concluir previamente sobre ninguna homosexualidad, transexualidad, etc.

Freud hablaba de perversión polimorfa en su obra *“tres ensayos para una teoría sexual”*, para dar cuenta de ese tiempo primero sin forma, que requiere del contraste con la imagen y las palabras del Otro para elaborarse simbólicamente y que pone en cuestión cualquier idea de que la sexualidad viene dada de antemano o uno la puede elegir de manera voluntaria. El cuerpo, podríamos decir, no nace sino que se hace; uno se tiene que apropiarse de su cuerpo como se apropia del lenguaje, o no, dadas las dificultades que algunos niños y no tan niños tienen con su cuerpo pulsional y con su imagen. Lo vemos bien en la película con esa frescura y alegría de los juegos entre la protagonista y su hermana y con los chicos y chicas del barrio donde apreciamos lo fragmentario del cuerpo y la fragilidad de sus posiciones. Lo vemos en esta dimensión del pene de plastilina, sustituable y desmontable que lo convierte en puro semblante donde real, imaginario y simbólico se juegan para anudarse y que junto con los dientes de leche constituyen el rastro secreto de los objetos por siempre perdidos.

---

<sup>2</sup> Entrevista a Céline Sciamma en <http://cineuropa.org>

<sup>3</sup> “Todo niño que juega se comporta como un poeta, pues se crea un mundo propio o, mejor dicho, inserta las cosas de su mundo en un nuevo orden que le agrada. Además, sería injusto suponer que no toma en serio ese mundo; al contrario, toma muy en serio su juego, emplea en él grandes montos de afecto. Lo opuesto al juego no es la seriedad, sino...la realidad efectiva. El niño diferencia muy bien de la realidad su mundo del juego, a pesar de toda su investidura afectiva, y tiende a apuntalar sus objetos y situaciones imaginados en cosas palpables y visibles del mundo real. Sólo ese apuntalamiento es el que diferencia aún su “jugar” del “fantasear”. *El creador literario y el fantaseo*. 1908. Sigmund Freud. *Obras completas*. Tomo IX. Pag. 127

Frente al ideal de una identidad sexual consistente y segura, en la película, asistimos al juego lúbil de las identificaciones que le van dando forma a lo informe. Llegamos a un mundo con esquemas que tenemos que adoptar y cuestionar, estereotipos: las niñas tienen sus juegos, se visten y pintan como niñas, hablan de una determinada manera; los niños, para diferenciarse, repiten determinadas palabras, realizan determinados gestos, escupen, mean de pié, se diferencian en los colores de la ropa, etc. Estas balizas simbólicas sirven de referencia para situarse, pues a los seres hablantes, los instintos no nos sacan de apuros y necesitamos de lo simbólico para posicionarnos. La escena inicial de Laure al volante, apoyada en el cuerpo de su padre y en la conversación que comparten, son un buen ejemplo de cómo son las palabras y el juego de oposiciones entre estas las que orientan al sujeto. Vemos también el juego de identificaciones de la protagonista y de su hermana con su madre embarazada, con el hermanito que esperan y con su padre, modelos de identificación principales para todo niño, no carentes de ambigüedades en la película, pues vemos bien cómo la protagonista y cada uno de sus padres, se encuentran atrapados en ese deseo de lo que un hijo representa.

Pero para que el niño o la niña puedan identificarse con el deseo de uno o del otro, del padre o de la madre, es preciso que se separen del cuerpo a cuerpo con su madre, que renuncien a tratar de ser su falo, bien para tener el órgano, en el caso del niño y poder servirse de él, bien para recibirlo en el caso de la niña. Freud reconoce que si bien durante la infancia se plantean ciertas elecciones de objeto, hay algo que no se ha establecido de manera definitiva y se tiene que re-actualizar forzosamente en la adolescencia, tras el tiempo de latencia, tanto en lo relativo a la posición sexual, como respecto de las capacidades metafóricas del sujeto.

De modo que podríamos preguntarnos si existe otra sexualidad que la infantil donde hunde sus raíces la llamada sexualidad adulta.

Lo real sexual implica lo que pulsa sin medida, lo que no tiene nombre, ni guía de uso, pues no hay ningún saber natural que dé respuesta a la cuestión fundamental de ¿quién soy como hombre o como mujer?, ningún saber que nos diga como relacionarnos con el otro sexo y con el propio, por eso resulta siempre más o menos traumático en la medida que supone un encuentro contingente que deja su marca en cada uno de nosotros. En el caso de Laure, dice la directora que un momento de confusión que en este caso viene de la que será su amiga, Lisa, le da la oportunidad para nombrarse como Michael, aun si esta mentira o esta falsa identidad no son sus objetivos principales. Con todo, se trata también de un deseo subyacente, que parece más bien una respuesta al deseo del Otro.

“Intenté que la película fuera lo más abierta posible sobre esta cuestión. Algunos pueden pensar que es sólo un juego, mientras que otros pueden creer que esta cuestión de la identidad perseguirá a la protagonista a posteriori”.

Lo que no cabe duda es que ese juego de identificaciones posibles durante la infancia, muchas de ellas precoces e inconscientes, encuentra su encrucijada con la pubertad y ese despertar a lo real sexual que confronta al sujeto con una dimensión del cuerpo, suyo y ajeno, hasta entonces desconocida que concierne al goce sexual y con una respuesta inconsciente que solo él puede dar. Sabemos por otro lado que estos encuentros contingentes con lo sexual no siempre se producen entre niños sino también con adultos, lo cual hace más complicada la cuestión<sup>4</sup>.

Ese encuentro con lo real no tiene otro modo de encuadre que la construcción de lo que se llama en psicoanálisis “*el fantasma*” que tiene sus precedentes en las teorías sexuales infantiles, esas teorías que vienen a dar una respuesta provisional a los interrogantes que el niño se hace sobre lo sexual y el deseo del Otro.

Zizeck. a propósito de la película *Blue Velvet de Lynch* dice: “Imaginen la escena de un niño dentro de un armario o detrás de una puerta presenciando el coito parental, cuando aún no sabe qué es la sexualidad, cómo lo hacemos. Lo que si oye es un extraño jadeo y luego intenta imaginar todo lo que sucede”<sup>5</sup>. Habría que añadir, que lo intenta imaginar si puede recurrir a la imaginación, porque no todos pueden, ya que lo simbólico es más frágil de lo que pensamos, en cuyo caso, si no puede imaginar, se encuentran con lo real en bruto. Es decir, cuando la fantasía se pierde o no se tiene, cuando la capacidad del sujeto de crear ficciones<sup>6</sup>, de metaforizar, está mermada, no queda la realidad, sino un real demasiado traumático para ser experimentado como realidad. Se puede decir entonces, que “*no hay sexualidad sin fantasma*” sin un guion singular que cada uno tiene que construir para confrontarse con el goce, lo cual implica para cada sujeto un tiempo y un lugar propios. Del mismo modo se puede decir que no hay deseo sin ley, articulación que la película subraya tanto con la presencia real del hermano recién nacido, como en la referencia a las listas del colegio que comienza, donde Laure es reconocida por su nombre y apellido, lo que la sitúa entre otros y respecto de la serie de las generaciones.

---

4 S. Ferenczi hablaba de confusión de lenguas entre el niño y el adulto. Confusión de fantasmas habría que añadir, a la base de muchos malentendidos, maltratos y abusos.

5 Documental “*Guía de cine para perversos*” en internet.

6 “el impasse sexual secreta las ficciones que racionalizan el imposible del que ellas provienen” Lacan. *Televisión*. No hay solución universal para hacer frente a la no relación sexual; sólo existe la solución que inventa cada sujeto. A cada uno su solución, a cada uno su bricolaje. Cada uno es el artesano de su ficción.

7 No en vano, antes de adentrarse en él, Laure y su hermana leen el libro de la selva.

Hemos de recordar que el placer no es el goce, que el placer es parcial, que el goce, que siempre se juega más allá del principio del placer, no hace vinculo con el otro y es disociativo, Uno goza desde su fantasma como un intento de trascender la carne, y los fantasmas de dos partners no siempre se acoplan. Sabemos que siempre hay un hiato entre goce, deseo y amor que cada uno

arregla a su manera. La película nos lo muestra con ese doble escenario entre el espacio intimo de la casa, donde se juegan los amores, odios, deseos y goces familiares y el exterior, centrífugo, el bosque, abierto a las contingencias, a lo nuevo e inesperado para el niño frente al mundo<sup>7</sup>.

“El bosque, dice Sciamma, es un espacio de libertad donde la mentira de Laure crece; todo lo contrario a la vida familiar en el nuevo piso. Afuera hay un espacio de ficción donde se hace lo que uno quiere. Tenía ganas de filmar una naturaleza acogedora y floreciente. Fuera ella respira; dentro se siente más limitada. De todas formas, no quería crear una oposición tan evidente. Ella, por ejemplo, disfruta de la compañía de su hermanita y de momentos de ternura con su padre. Se trata de una doble vida y a ella le gustan estas dos vidas, solo que en una de ellas Laure se reinventa a sí misma”.

El psicoanálisis es un dispositivo que permite adentrarse en el bosque significativo del sujeto y en sus sombras, permite acoger al sujeto con su síntoma, con sus restos, con su deriva deseante, sus inconsistencias y sinsentidos, pues no hay nada espontáneo en el deseo humano. El sujeto no siempre quiere lo que desea cuando lo descubre, desconoce su manera de gozar, y quiere desprenderse rápidamente de sus sombras.

La sombra evoca esta dimensión de lo siniestro, del doble, de eso raro que nos habita como alien<sup>8</sup> y que sin embargo nos es difícil de reconocer como propio, llegando incluso a negarlo diciendo “no soy yo”, o recurriendo a la mentira<sup>9</sup>.

El análisis entonces, confronta al sujeto con su sombra y le permite hacer algo con ella en un ejercicio de invención diferente del que algunos artistas realizan plasmándolo en su obra y haciendo un pasaje al público.

---

8 Referencia a la película “Alien, el octavo pasajero” de Ridley Scott, pero no solo, pues sobre todo estamos habitados por el lenguaje que nos aliena y con el cual también podemos separarnos lo suficiente de los otros.

9 “je est un autre” dice el poeta Rimbaud



UN CARTERO PSICOLÓGICO. 1994. Óleo sobre lienzo. 73 x 92 cm.

## TO KILL A MOCKINGBIRD (MATAR A UN RUISEÑOR), 1962

Dirección: Robert Mulligan

Guillermo Kozameh<sup>1</sup>

Bella, sensible, clásico del cine, este film dejó una huella muy profunda en mi infancia, cuando se estrenó la misma. Por eso cuando Roque Hernández me pidió una colaboración para su ciclo no dudé en proponerla para poder comentarla.

Hasta me da pena utilizar conceptos psicoanalíticos por temor a destruir la magia que implica el visionado de la misma, tendría que acercarme a ella con el cuidado que uno se acerca a un analizante que sabemos trae temas tan frágiles y delicados como su infancia.

La he visto varias veces y como cinéfilo siempre encuentro un guion estupendo, una dirección ejemplar especialmente de los niños, y un texto previo maravilloso. Casualmente el año 2015, se descubrió una precuela del mismo pero la autora no quiso publicarlo. Tenía razón, pues no alcanza la poesía de Matar a un ruiseñor.

En los títulos de créditos podemos ver una caja con una serie de recuerdos: reloj, muñequitos de madera, etc. que parecen elementos deshilvanados y que sin embargo con el transcurrir del film comprenderemos su significado y engarce fundamental. Nos conducirá por el drama social y familiar.

Nos enteraremos que pertenece a Jeremy Finch uno de los hijos de Atticus Finch abogado, personaje excelentemente interpretado. Eje sobre el que pilota uno de los grandes temas: la verdad, la justicia, la soledad. El film paulatinamente reordena "*este tesoro de significantes*" de la cajita de recuerdos

(Gregory Peck: Atticus Finch a pesar del pedido del productor, no quiso rejuvenecer su aspecto para la dar la sensación del peso y soledad de una paternidad no compartida)

Las escenas iniciales muestran el verano de un pueblo de Norteamérica del Sur racista, prejuiciosa, empobrecida antes de la segunda guerra mundial en el tiempo de la Gran Depresión. (Es una escenografía tan bien construida que muchos turistas buscaban sus referencias "*reales*".)

---

<sup>1</sup> Psiquiatra. Psicoanalista. Miembro de Análisis Freudiano

Ante los espectadores aparecen los hijos de Atticus Finch: una niña casi siempre vestida con ropa masculina Scout y su hermano Jeremy, pocos años mayor que ella. El tema del vestuario de la niña no es casual, ya que entre otros aspectos que expone el film es la aparición de las diferencias sexuales y la llegada a la pubertad. Bromas típicas sobre el temor femenino, las apuestas o la audacia masculina son frecuentes en sus juegos. Se introduce en escena otro niño pequeño de edad y de talla: Charles, que ha venido a pasar el verano en casa de su tía. No duda de contar maravillas de sus conocimientos y habilidades. El recién llegado necesita deslumbrar para hacerse un lugar, aunque el espectador percibe que detrás de sus grandes dientes como el lobo de caperucita, se esconde una vida de carencias afectivas y quizás la falta de un reconocimiento paterno. El brillo fálico no es suficiente. Y el tema de la paternidad, hace su presencia.

Estos tres niños ocuparan con sus aventuras la introducción del film, y es a través de sus miradas que se presentan todos los otros personajes. Mulligan como lo ha demostrado en films posteriores, es un maestro en dirigir niños, y que muestren la espontaneidad propia de la infancia, evitando la sobreactuación propia de actores/niños. Temas como la violencia, la sexualidad, la locura son presentados justamente a través de sus escuchas y sus miradas, como es habitual en el niño que percibe, capta, atrapa significantes para reconstruirlos "*a posteriori*"

En el comienzo, a la mitad y al final, escuchamos una voz de una mujer adulta, que nos relata desde el presente esta historia pasada, una novela familiar, donde la idealización del padre, representante de la ley estará siempre presente, aunque como todo humano: fallido. Sabremos en el epílogo cuándo Atticus olvida un dato y levemente se toca la frente intentando recordar, que "*la pérdida*" se manifiesta.

Digo manifiesta, porque este padre ya tuvo una pérdida importante, cuando su hija menor era muy pequeñita, muere su mujer. Ha quedado solo con dos hijos, lo ayuda una empleada negra (como corresponde para la época) y no ha vuelto a casarse. El guion nos muestra que ¿podría haberlo hecho con la vecina que frecuenta la casa? Es entonces un hombre solitario que ha dedicado su vida al cuidado de sus hijos y a su profesión de forma abnegada. Una fortaleza, (con los riesgos de la omnipotencia) pero con ternura, y quizás de esta manera, ha ayudado a sus hijos a elaborar el duelo por la madre.

Dos temas aparecen en la historia de este pueblo y esta familia. Existe un personaje enigmático, se sabe que vive con su padre, y su nombre Boo Radley, que jamás aparece por las calles del pueblo. Obviamente que la curiosidad de los niños es máxima con respecto a "*este ser*" que nadie conoce de él, pero que alguna vez, su padre salió a escopetazos frente a los intrusos.

La idea del "*monstruo*" escondido en el altillo, el bosque, etc. está muy presente en la literatura infantil, quizás como aspecto de aquello reprimido que asusta si re-aparece.

¿Qué es lo que los niños quieren conocer y cuál será su saber?

Hasta el final no nos damos cuenta si Boo (curioso nombre como uuh!!! de susto) está afectado: ¿Psicosis? ¿Retraso intelectual?

El guionista no se detiene en diagnósticos afortunadamente. Sí veremos tangencialmente, que tiene un interés especial por estos niños, y que les deja objetos en el agujero de un árbol. Cueva como la caja infantil, Jeremy los ha recogido y ellos son en parte el contenido de la cajita que vimos al inicio.

Muñequitos como Jean y Scout, fácilmente reconocibles por sus destinatarios. Quiere decir que Boo los ha visto, los reconoce y parece que tiende un lazo afectivo a los pequeños.

El otro tema que se muestra en el film es la ley el deseo, el goce, y la justicia y los prejuicios de la misma

Atticus recibe el caso de un hombre negro Tom, acusado de violar a una joven blanca Mayela.

Como veremos a los niños se les permite asistir al trabajo de la defensa de su padre. Estos están el primer piso arriba del juzgado, al lado de los negros y desde allí ven sorprendidos y con cansancio, las trampas de los humanos.

La cámara muestra en un ir y venir estos lugares arriba y abajo, pero siempre como si los diálogos de los personajes estuvieran *"dedicados a la escucha de los niños"*

¿Que escuchan y miran?: que la supuesta joven violada, ha intentado seducir al hombre negro y frente a la huida aterrorizada de este, *"la víctima"* Mayela, invierte la escena y sus fantasías eróticas se colocan como uno de los destinos pulsionales en lo contrario. Él me ha pegado, él me ha sometido, él me ha atrapado, él me desea, él me quiere violar.

Obviamente que esta verdad del deseo de la mujer es totalmente inaceptable para el tribunal, y en la mejor de las renegaciones posibles, el veredicto es que Tom es el culpable.

En el negro están puestos el sudor erótico, la violación e intrusión de clases sociales, la fuerza apartada de la razón.

El director filma a los que representan víctima y verdugo, de una manera que ellos *"saben"* lo que se juega en esta acusación

Es obvio que ante el pueblo ha quedado a descubierto/reprimido, el erotismo de la mujer.

El padre de la mujer *"violada"*, intenta vengarse por la deshonra de su hija, atacando a los hijos del abogado.

Los niños regresan de una fiesta escolar, tarde de la noche, se internan solitarios por *"un bosque"*, con el miedo y goce que esto implica, y escuchan ruidos extraños. La cámara muestra solamente sus ojos aterrorizados y vemos una figura adulta indefinida que los ataca. Otro adulto indefinido mata al atacante.

El director ha planificado la escena, de tal manera que recuerda una vez más a un cuento infantil. En el temor de la noche en el bosque pueden re-aparecer sombras peligrosas, atacantes o defensoras, que dramatizan el mundo interno de la infancia.

A continuación, como en el despertar de un sueño nos enteramos que el extraño del pueblo, Boo, es el que ha defendido a los niños.

Boo aparece como alguien tímido, escondido tras una puerta, con un aspecto físico extraño. A pesar de ser un hombre joven su pelo es blanco. Este fue un guiño del actor Robert Duvall, hoy famoso, que se presentó al director de esta manera para aumentar su aspecto de un albino enigmático.

La conclusión legal sería que a pesar de la patología de Boo tendría que ser acusado de homicidio en defensa propia. Sin embargo el juez del pueblo "*comprende*" que el atacante ha huido y al caerse se ha disparado su arma matándose el mismo.

Otra vez la justicia acomoda la realidad, miente de nuevo, pero esta vez quizás para restar algo del sabor amargo de la vida.

Matar un ruiseñor, matar la verdad, matar la pureza que ¿nunca fue tal?  
La locura, el erotismo, el fracaso de la verdad, para adquirir un saber de lo imperfecto, lo incompleto, son el duro, triste, pero también necesario camino de estos niños por las calles polvorientas de su infancia.





EXTRAÑOS EN EL PARAÍSO. 2016. Óleo sobre lienzo. 75 x 300 cm.

## TUSEN GANGER GOD NATT (MIL VECES BUENAS NOCHES), 2013

Dirección: Erik Poppe

Esperanza Giménez<sup>1</sup>

“Mil Veces buenas noches” es una película dirigida por el noruego Erik Poppe que fue fotógrafo de guerra antes de dedicarse al cine y protagonizada por Juliette Binoche en el papel de Rebeca, una fotógrafa de guerra acostumbrada a trabajar en situaciones límites jugándose la vida una y otra vez. Tras un accidente en el que está a punto de perder la vida, Rebeca vuelve a casa con su familia que una vez más la esperan con el temor y la ansiedad a la que una y otra vez se enfrentan su marido y sus dos hijas temiendo que en una de esas no vuelva con vida.

De ahí el título de “Mil veces buenas noches” relacionado con una nueva versión del clásico de Shakespeare, Romeo y Julieta. Decía Julieta desde el balcón “Mil veces buenas noches”, y contestaba Romeo “Mil veces malas por faltar tu luz” mientras se preparaba para afrontar un nueva e indeseada despedida, y con el temor de que fuera la última vez. *“A menudo, demasiado a menudo, Rebecca, la protagonista de mi historia, fotógrafa de guerra de profesión al igual que yo, debe dar las buenas noches a sus hijos, por teléfono o por Skype, porque ejerce su trabajo lejos de su familia, en zonas de peligro. Son unas buenas noches/hasta la vista que podrían ser un adiós definitivo”* comenta Erik Poppe en una entrevista sobre la película.

De las diferentes propuestas que cada año marcan la elección de las películas a proyectar, “Mil veces buenas noches” se encuadró en una aproximación a la experiencia de lo femenino, a esa mirada singular sobre el mundo, sus gozos y sus sombras, decíamos.

*“En el curso de la historia, la cuestión del goce femenino, ha sido negada, o ha lindado con lo enigmático y lo inefable. Dicho goce y por extensión su portadora, se revelan como peligrosos, en la medida en que ese goce, por ser incontrolable, contraría cualquier dogma e ideal comunitario”*

La película comienza con la protagonista acompañando a un grupo de mujeres terroristas que cumplen con sus rituales tradicionales antes de cubrirse de explosivos para inmolarse en un ataque. Y es que, la elección de vida, de trabajo, de profesión/pasión de Rebecca, y los riesgos que decide correr por ello, provoca unos efectos en su vida y en su familia que en el caso de un hombre fotógrafo serían muy distintos o menos evidentes. Como se ha dicho anteriormente, hablando del goce femenino, *“éste y por extensión su portadora, se revelan como peligrosos”*, como le ocurre a

---

<sup>1</sup> Psicoanalista. Psicóloga. Centro de Orientación Sociolaboral y Clínica “El Molinet”. Mancomunidad del Vinalopó.

Rebecca convertida en un peligro para su familia, y para ella misma y, según convenga, también para los periódicos y medios que, por otro lado, tanto parece que valoran sus trabajos.

Llama la atención como, siendo una película autobiográfica, un director hombre elige a una mujer como fotógrafa de guerra. También podríamos pensar que, de los muchos hombres terroristas que se inmolan, el director elige hacernos participar con su protagonista de los rituales previos a la inmolación de terroristas mujeres, incluyendo a una adolescente. En este sentido y utilizando términos bélicos, podemos pensar que los "daños colaterales" que provoca la profesión/pasión de Rebeca en su entorno familiar y social, habían sido mucho menores en el caso de ser un hombre fotógrafo. *"Algunas frases de los diálogos fueron pronunciadas, efectivamente, por mis hijos. Prefería que el personaje principal fuera una mujer porque me parece que esta clase de dilema es más manifiesto en el caso de una mujer"* (Erik Poppe)

*"¿Qué cojones estabas haciendo allí?"; "¿Porque estabas en aquel sitio?"; "¿Sabes lo que es estar esperando esa llamada?"*, le pregunta enfadado su marido cuando vuelve a casa tras las explosión en la que está a punto de perder la vida. Preguntas que repite su amiga, *"¿Qué hacías tu allí si puede saberse?"; "¿Vas a volver?" "Tú eres así, te mueves por zonas en guerra, parece que lo necesitas"*. Y creo que eso es lo que se pregunta el espectador: ¿Qué le pasa a Rebecca que, independientemente del éxito, de la denuncia y otras cuestiones en juego, que ella misma nos dice/se dice, no puede dejar de fotografiar el horror al que vuelve una y otra vez, poniendo en peligro su vida más allá de su estabilidad familiar como muestra claramente la película?

También podemos plantearnos si la pasión por su profesión que muestra Rebecca, repitiendo una y otra vez, a modo de "enganche" responde a una forma de goce como sucede en las toxicomanías. Entre las críticas y comentarios sobre esta película, aparecen frases como "yonki de la fotografía" o "adicta al riesgo". Podemos pensar si esta pasión/adicción es mayor en la mujer que en el hombre, si el goce femenino estaría más cerca de la pulsión de muerte y la compulsión de repetición al estar la noción de femineidad totalmente relacionada con el campo de lo desconocido, de lo indefinido.

Desde una perspectiva psicoanalítica, podríamos decir que se trata de una película sobre la pulsión de muerte y la repetición. La repetición como correlato de la represión y como algo estructural. La insistencia pulsional empuja a su realización, donde se juega la realización de lo imposible, de lo no simbolizado y en definitiva, de lo traumático. El carácter de la pulsión expresado en la compulsión de repetición, Freud lo teorizó a propósito de las neurosis traumáticas, las neurosis de guerra y la reacción terapéutica negativa que empuja al sujeto a ir más allá del principio del placer.

Podemos pensar esa repetición de Rebecca como algo traumático que se repite en un intento de simbolización. Existe un resto, un goce estructural que ella simboliza o intenta simbolizar en una continua repetición a través de la fotografía, que como bien dice, y esto también es cierto, tiene una parte de denuncia, de despertar en los demás la conciencia entre ese mundo cómodo al que ella pertenece, y el horror de ese otro mundo del que nada quieren saber. *"Quiero que la gente se*

*atragante con el café cuando lea el periódico, que sienta y que reaccione”* explica Rebecca a su hija. Ese mundo cómodo al que ella pertenece y en el que parece que, a la vez, no encuentra su lugar, no quiere saber nada de la muerte, a la que ella está continuamente confrontada. *“Esto no se me da bien, la vida, ser normal”*, explica a su marido.

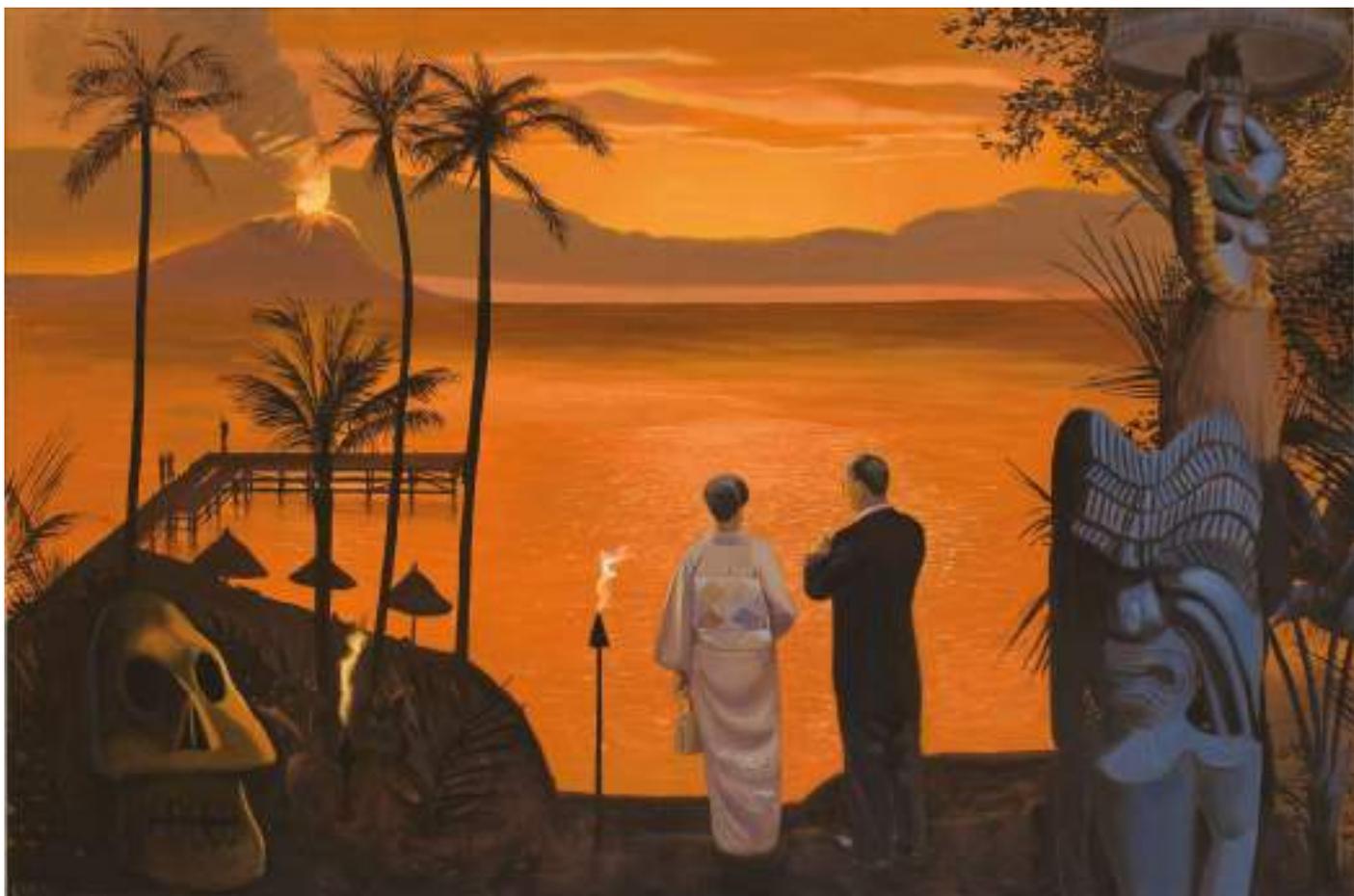
Así, a través de los significantes de su fantasma, ella puede funcionar repitiendo y jugándose a continuamente, a la vez que cumple una importante labor como profesional, ya que, recordemos que está entre los cinco fotógrafos más famosos del mundo, y que sus fotografías pueden hacer que los gobiernos se impliquen en ciertos cambios a consecuencia de la denuncia que suponen sus fotografías como ocurre tras la publicación del horror fotografiado y vivido por ella en el campo de refugiados de Kenia.

La repetición de lo traumático y la fotografía como un intento de elaboración, de poner marco a lo real, ella misma dice a su hija que comenzó a hacer fotografías por rabia *“Estaba furiosa cuando era joven, la fotografía fue mi salvación, me permitía expresar mis sentimientos y me calmaba. Aprendí a trabajar con la rabia”*.

*“No lo pensé, no funciona así, es cuestión de instinto, avanzas, avanzas, avanzas. Ni siquiera estaba asustada”* explica la protagonista a su marido al tratar de responder/responderse, a la tan formulada cuestión de qué hacía en el lugar de la bomba. Esta conversación ocurre en los momentos en que está revisando las fotografías que disparó en el momento del atentado, y que acaban de enviarle entre las cosas que quedaron en el lugar de la bomba. Momento de la explosión en el que consigue levantarse y como un zombi, continua “atrapando” hasta que cae al suelo definitivamente. No recuerda el momento en el que hizo esas fotografías y que podemos pensar como un momento tan automático como su cámara. Creo refleja muy bien las escenas en las que parece una autómatas, disparando fotos con una frialdad que sorprende al espectador, distanciada por su cámara y capaz de estar a milímetros del horror poniendo su vida en peligro. Momentos en los que parece no haber un reconocimiento del otro, a falta de lo simbólico, los otros son tratados como objetos a los que disparar fotografías automáticamente. Creo que en este mismo sentido podemos interpretar la impactante escena en la que la hija adolescente, cargada de agresividad le dispara fotos a ella provocando que ella se derrumbe y colocándola en ese lugar de objeto.

*“Cuando seas mayor comprenderás que hay cosas que no puedes evitar que llevas dentro. Yo encontré algo a lo que no puedo darle la espalda y tengo que acabarlo”* dice Rebecca a su hija en la conversación en la que acaba siendo fotografiada por su hija, en un intento de dar una explicación de su elección que como vemos, no es tal. ¿Podríamos cambiar la palabra elección en Rebecca por cumplimiento obediencia a una orden?

¿Se podría interpretar la escena final como un verdadero encuentro con eso que ella creyó encontrar y a lo que no podía darle la espalda? ¿Encuentro con lo real al que ya no puede responder con su cámara, y que ha cambiado su “enfoque” incapacitándola para disparar una sola fotografía?



PACIFIC NOSTALGIA (ET IN ARCADIA EGO). 2008. Óleo sobre lienzo. 200 x 300 cm.

**TONY TAKITANI, 2004**  
**Dirección: Jun Ichikawa**

**Ramón F. Llorens<sup>1</sup>**

La película *Tony Takitani*, del director japonés Jun Ichikawa, está basada en el cuento homónimo de Haruki Murakami, que forma parte de su colección *Sauce ciego, mujer dormida*.

Como si leyésemos un texto en un papel continuo, la película narra con un tempo pausado, realzado por la música de Ryuichi Sakamoto y la fotografía de Taishi Hirokawa, la historia del ilustrador Tony Takitani —héroe murakamiano, perdido e individualista—, en el que se reflejan la desolación y la soledad la pasión y el bloqueo. La minuciosidad de sus dibujos y la elección de los motivos: autos, motos o máquinas frente a otros temas artísticos más creativos, son el espejo que devuelve la imagen de un ser imperturbable ante la realidad que lo rodea. Todo en la vida de Tony Takitani funciona con exactitud, salvo la figura paterna que resulta un verso libre, incontrollable, como lo es la presencia de Eiko Konuma —sin nominar en el cuento al modo habitual de otros personajes del escritor de Kioto—. La rutina de Tony se ve interrumpida por la presencia de Eiko Konuma, de veintidós años, que surge por azar en su vida —«*un día, de repente, sin previo aviso, Tony Takitani se enamoró.*»—. Aturdido, siente atracción hacia la muchacha, también por un modo de vestir que llega a conmovirlo.

El espectador observa la realidad desde un movimiento de cámara lateral, desde fuera, con transiciones que ocultan en ocasiones al protagonista. Para entender su personalidad—«*el nombre real de Tony Takitani era, verdaderamente, Tony Takitani*»— es necesario conocer la de Shozaburo Takitani, su padre, porque de él heredará algunos rasgos determinantes.

La huida de Shozaburo desde Tokio hasta Shangai, donde acompañado por su trombón y sus amistades peligrosas vivirá ajeno a la guerra chino-japonesa o a las bombas atómicas hasta acabar encarcelado y liberado: «*La guerra se desarrollaba en un lugar que nada tenía que ver con él. En definitiva, que se puede afirmar que Shozaburo Takitani no tenía ni un ápice de voluntad o reflexión frente a la historia*». El padre de Tony es un ser poco integrado en el modelo de la sociedad japonesa de la época, seguidor del jazz, libre de ataduras, ajeno a lo que ocurre en el exterior. Tras el regreso de Shozaburo Takitani a Japón donde toda su familia ha muerto, —«*estaba solo en el*

---

<sup>1</sup> Dr. en Filología Hispánica. Profesor del Área de Didáctica de la Lengua y la Literatura en la Universidad de Alicante.

*mundo*»— forma una pequeña banda de jazz y recorre las bases estadounidenses. Entabla amistad con un comandante, amante del jazz que le facilita los discos de los clásicos. Conoce a su mujer, una pariente lejana que morirá a los tres días después de parir a su hijo, situación que lo llevará a ser consciente de su incapacidad para enfrentarse a este tipo de situaciones. Su amigo, el comandante estadounidense, le sugiere que ponga el nombre de Tony a su hijo, como él. Esta elección marcará la vida del hijo: por su aspecto, parece mestizo; por su nombre, que causa entre los japoneses desagrado o extrañeza. Desde el comienzo Tony Takitani es un niño solitario que construye barcos de arena y dibuja con detallismo y perfección. El título con el nombre de protagonista da entrada a la historia de Tony Takitani desde la juventud hasta la madurez

Con un fondo de crítica del capitalismo que contextualiza la situación social de la época juvenil de Tony Takitani, la profesora de dibujo le dice que «*no percibe ningún fuego*» en su obra aunque es un buen dibujante. Tony no comparte la ideología y las propuestas artísticas de sus compañeros que para él resultan inmaduras, feas e incorrectas; tampoco sus compañeros entienden su perfeccionismo y su predilección por la exactitud de los dibujos de máquinas, que lo hacen no tomar partido, vivir al margen de la realidad social, observar cómodamente el mundo desde la inmutabilidad de su observación fría, aunque artística. Esta ajenidad es una constante en Tony Takitani, alejado de los movimientos revolucionarios, al igual que su padre. Tony parece rebelarse contra la sociedad cuando decide dibujar máquinas, cuando asume como una suerte de solipsismo la soledad, el individualismo. No vive aislado, a todos cae bien, como su padre, pero sus relaciones nunca se han consolidado. Es el mejor dibujando máquinas: coches, autos, motores... y de manera natural se convierte en dibujante.

Hasta aquí, la vida de Tony Takitani es monótona, rutinaria, muestra la soledad que ya había conocido cuando su padre, músico, siempre estaba de gira y lo abandonaba. La soledad era habitual en su vida, formaba parte de ella. «*Estaba solo*», como su padre. Esta habituación refleja la soledad del individuo en una sociedad deshumanizada. En la obra de Murakami se ofrece una forma de crítica social, de crítica de la uniformidad de la sociedad japonesa contra la que se alza el individualismo de sus personajes, su soledad, el sentimiento de pérdida. Refleja la paradoja de un mundo basado en el desarrollo tecnológico que genera incomunicación, aquello que cada vez es más evidente<sup>2</sup>.

La aparición de Konuma Eiko en su vida porta un nuevo elemento que le genera una contradicción: lo desestabiliza por lo que supone de ruptura con lo que defiende y con la actitud vital que toma frente al mundo, pero al mismo tiempo, le aporta la estabilidad de la que carece, llena el constante vacío emocional en el que vive desde niño. La joven lo conduce a la ausencia de soledad. A Tony le llama la atención su gusto para vestir. Las ropas complementan lo que pierde en

---

2 (García-Valero, Benito: *La magia cuántica de Haruki Murakami*, Madrid, Verbum, 2015.

su interior, le dice; se define como egocéntrica y ama consentirse. Mientras ella gasta todo su salario en ropa, él lo hace en pinturas y suministros. La compra compulsiva de ropa por parte de Konuma Eiko parece darle sentido a una parte de su existencia. Se aprecia en el personaje la dualidad entre la responsabilidad y la compulsión del dejarse llevar. Es un elemento distorsionador en la vida de Tony Takitani, que se presenta en su monótona vida, organizada, ajustada con la precisión de las máquinas que dibuja. Las cosas ocurren en su vida porque son naturales: la soledad, el dibujo... suceden porque sí, como si existiera un determinismo que viene señalado por su padre. Sin embargo, de forma increíble surge la figura de Konuma Eiko que rompe sus esquemas y es precisamente lo que le atrae de ella. La soledad en la que Tony Takitani habita al margen de la sociedad se transforma, al conocer a la joven, en la aparente aceptación de lo que antes había rechazado. Se produce esa lucha entre la sentimentalidad del protagonista, su necesidad de compartir con otro ser una vida también rutinaria que adormezca la soledad y la necesidad de sentirse aislado.

La muerte de su esposa produce una brusca ruptura que solamente podrá ser parcialmente compensada por la figura de un nuevo personaje femenino, la mujer desconocida, Hisako, similar a su esposa, que será capaz de hacerle comprender lo insustituible, lo contingente, pero al mismo tiempo, la emoción ante la contemplación de una textura, de un color, más allá de la figura estricta, lineal, de una máquina —«*Nunca he visto tanta ropa bonita junta. Eso me confunde*», le dice mientras llora.

Dos años después fallece su padre. Tony Takitani decide acabar con sus recuerdos cuando quema los dibujos, se deshace de la ropa de Konuma Eiko y de los discos de Shozaburo. —«Cuando aquel montón de discos desapareció, Tony Takitani se quedó, entonces sí, completamente solo».— Sin embargo, salva de la quema la dirección de la mujer desconocida, Hisako, su última esperanza, que acaba en un encuentro imposible.

Los colores apagados, la música, la fotografía exquisita, los silencios y la voz en off del narrador omnisciente construyen una escenografía para la soledad.



EL SALTO. 2007. Óleo sobre lienzo. 150 x 75 cm.

## SE JIE (DESEO, PELIGRO), 2007

Dirección: Ang Lee

Paz Sánchez Calatayud<sup>1</sup>

La película se basa en un relato corto de la autora china Eileen Chang. Un grupo de estudiantes que colabora con la resistencia, se propone matar a Yee, que es un siniestro, miedoso y desconfiado comisario colaborador de los Japoneses que han ocupado la ciudad de Shangai. Encargan entonces a la estudiante Wong, que se ha hecho miembro de la resistencia, que se acerque a Yee para seducirlo y después poderle asesinar. La estudiante consigue infiltrarse en la casa de Yee, haciéndose amiga de su mujer.

Es muy importante la primera escena de los vigilantes que están custodiando la casa de Yee, en la que se transmite todo lo que implica el ejercicio del poder por la fuerza: la represión a través de la violencia, el peligro, la desconfianza, el miedo y la tensión que impregnan toda la película.

En la siguiente escena se ve a unas mujeres jugando al *mahjong*, mientras se muestran mutuamente sus enormes y valiosos anillos. Sólo la protagonista del film, la estudiante Wong, espía infiltrada que está ahí fingiendo ser quien no es, tiene un simple anillo de oro. Es como si a esas mujeres no les estuviera afectando todo ese ambiente de violencia, como si no les rozara toda esa destrucción.

En un principio el film presenta a unos estudiantes que, con ansia de libertad, se unen a la resistencia para luchar por sus ideales, El Jefe de la banda de estudiantes dice: "*hay que actuar como corresponde*", es decir, según el deber, pero nos podemos preguntar qué es lo que hay realmente detrás de estas palabras, quién es el que dice cómo hay que actuar. Con la justificación de ese ideal, utilizan a las amistades, a la familia, a los seres queridos para intentar conseguir lo que se han propuesto, como si el fin justificara los medios.

Entonces, lo que vemos por el lado de los estudiantes es el sacrificio que se imponen en aras de los ideales, hasta el punto de llegar a inmolar su propio deseo.

---

<sup>1</sup> Psicoanalista. Psicóloga. Miembro de Análisis Freudiano.

Pasemos ahora a analizar la relación entre Wong y el señor Yee. Wong, en situaciones que implican peligro, se desenvuelve con toda tranquilidad, como si en ella fuera natural, sin miedo a la muerte. Pareciera que no tuviera nada que perder. Quizá para tener miedo hay que desear y, entre otras cosas desear vivir, pero ella está apagada, sin deseo. Un deseo que solo se pondrá en marcha al conocer al señor Yee cuando la escuchamos decir: *“no es lo que me esperaba”*.

Sus compañeros de la resistencia quieren matar a Yee y le habían propuesto a Wong un trabajo de espionaje. Trabajo peligroso ya que le advierten que si el entorno de Yee llegara a sospechar de ella, la matarían inmediatamente. Wong acepta porque lo que quiere es volver a verle.

Él se muestra asocial, frío, implacable. Es alguien que tortura, mata y hace cualquier cosa con tal de sobrevivir. Reconoce que tiene miedo como todos los que tienen poder, ya que tienen algo que perder.

Yee dice: *“Los japoneses matan sin piedad, pero la verdad es que están muy asustados. Saben que cuando se enfrenten a los americanos se acabará todo..., y todos estos actores siguen cantando, como si no pasara nada”*. Está hablando de sí mismo a través de lo que proyecta en los japoneses.

Yee se enamora, entre otros rasgos de Wong, de que no tiene miedo. Wong se muestra fría cuando va a atentar contra su amante, pero expresa sus emociones mientras está viendo la película “Sospecha” de Hitchcock. Esta película tiene varios rasgos en común con la historia que cuenta Ang Lee, ya que en el film de Hitchcock hay un antes y un después de conocerse la pareja, ya que a ella se la ilumina el mundo cuando le conoce, pero al mismo tiempo desconfía, no sabe si él la quiere de verdad o sólo por su dinero y la quiere matar. ¿Te quieren los demás por ti misma, o por algo que ven más allá de ti?

Ambos, Wong y Yee, coinciden en que están tremendamente solos.

En el primer encuentro íntimo que tienen, en un principio ambos quieren manejar la situación, pero Yee saca toda su violencia, su maltrato. Quiere dejar bien claro que es él quien manda y que a ella le toca obedecer.

Yee se conmueve cuando Wong le canta como si fuera su geisha, cae en el lugar en el que él la espera, y se reconoce su esclava. Él que es un especialista en interrogatorios, que ha asesinado a dos amantes/espías al descubrirlas, con Wong se ciega, cree en ella, ya se ha puesto en sus manos, corre peligro, se ha abandonado, se ha puesto en posición femenina —la de desear por reconocerse faltante—, dejando libre para ella la posición de amo.

En una escena posterior, ella va a ver a su jefe de la resistencia y le dice: *“Él sabe cómo actuar mejor que ustedes. Él no solo quiere estar dentro de mi cuerpo, sino arrastrarse a su manera dentro de mi corazón como una serpiente. Soy como una esclava permitiéndoselo. Solo pretendo lealmente poder entrar en su corazón”*.

Wong y Yee comienzan juntos a salir de esa terrible soledad, pero su deseo va enlazado con el peligro, es la pulsión de muerte la que los acecha en esa extraña unión de amor/deseo y muerte. Aquí, tal como Lacan hablaba de los lugares del Erastés y el Eromenós, el amante y el amado que se intercambiarían en el auténtico amor, los papeles de perseguidor y perseguido, de amo y de esclavo se intercambian entre Wong y Yee. Wong teme —quizá incluso espera— que Yee sospeche de ella y pase a la acción, o bien que los suyos le maten. Saben que cada momento que viven juntos puede ser el último, y lo viven plenamente, como si fuera la última vez.

Ella dice: *“Me hace llorar y sangrar de agonía antes de estar satisfecho. Es la única manera en que puede sentirse vivo. En la oscuridad, solo él sabe que esto es real. Por eso puedo consentir en ser torturada hasta la exasperación y todavía continuar hasta que ya no pueda más. Cada vez después del espasmo final pienso, ¿será esta vez?, ¿nuestra gente entrará corriendo y apabullara sus sesos?; y su sangre y sesos me rociarán por todas partes”*.

Los dos amantes se dan cuenta del peligro que esto les implica, ese peligro que el deseo intenta borrar, y es que van hacia la muerte.

Se produce un cambio en su relación de amantes y, en esa sociedad en la que el estatus entre las mujeres se medía por los quilates del brillante que cada una exhibía, Yee quiere dar a Wong el regalo máspreciado, la joya que todas deseaban. Se hace evidente que está enamorado y que ella es alguien muy importante para él.

Hasta ese momento, y aunque está claro que Wong ha encontrado en este hombre ese al menos uno que la hace vibrar, ella seguía cumpliendo con su cometido de llevarle hacia la muerte. Será en la joyería a la que irán juntos para que Wong reciba su regalo, donde los resistentes quieren aprovechar para asesinarlo. Pero en el momento en que Wong ve el anillo en su dedo, señal del poder que tiene sobre Yee, se da cuenta de que seguir con el plan con el que satisfaría sus ideales políticos, sería traicionar su propio deseo de mujer. Será ese el primer momento del film en el que veremos a Wong conmovirse y dudar. ¿Elegirá seguir adelante con sus ideales y el compromiso con sus compañeros de la resistencia, es decir, con su deber moral? ¿Elegirá, al contrario, no ceder ante su deseo de mujer y salvará la vida de Yee? ¿Esconderá ese deseo de mujer, en el fondo, una pasión masoquista? ¿Elegirá su deber ético de salvar su vida, aunque ésta quede desmochada sin Yee? ¿Es su deber ético seguir adelante con su deseo de mujer, o bien con la vida? El film muestra magníficamente este entrecruzamiento vida/muerte, moral/ética.

Finalmente, Wong da un giro en las escenas finales y decide que él viva. Le avisa del peligro, dándole tiempo de huir y salvarse. Ella elige en el fondo su propia muerte, su sacrificio y el de sus compañeros.

Giro que quizá podemos preguntarnos si no estaba ahí desde el inicio, si el sacrificio tiene que ver con una toma de posición ética o, por el contrario es pura destructividad.

Wong tiene aún una oportunidad de morir a tiempo de no sufrir más y coge la cápsula con la que podría suicidarse, pero no se la toma. Podría tener una muerte rápida y no abrir la posibilidad de que la interroguen y la torturen. ¿Estaría esperando que Yee la rescatara, o esa espera es la de algo que ella conocía de antiguo? ¿Estaría Wong repitiendo una demanda del pasado?

Al firmar Yee la sentencia de muerte de Wong decide no verla, no interrogarla, no deja que la torturen y quiere que siga llevando la joya que él le ha regalado.

Yee al elegir la vida también ha pagado, pero a costa de perder a su amada, de no poder llevar adelante su deseo, de quedarse solo, sufriendo y siempre en peligro. Al elegir un camino, siempre perdemos otro que ya no recuperaremos. Es la eterna disyuntiva entre la bolsa o la vida y la decisión vendrá marcada por nuestra subjetividad. Pareciera que en este film la elección fuera entre el amor y la vida.

Si nos retrotraemos a la infancia de Wong, vamos a encontrarnos a una madre, la suya que, antes de morir, dejó dicho que deseaba que su hija estudiara una carrera. Pareciera que Wong ha tenido un lugar en el deseo de su madre. Pero el padre de Wong, cuando se va a América elige para llevarse a su hijo varón, y a su hija la deja. Dice que la vendrá a buscar más adelante y Wong espera que su padre la rescate de tanta soledad, pero él nunca cumplió su promesa. Es decir, el padre "*la sacrifica*".

Una de las funciones paternas es hacer compatible el deseo con la ley, con los límites, con el no hacerse daño a sí mismo ni a los demás, dar un rodeo de vida que haga más lejana la muerte. Pero ella para el padre quedó en posición de desecho, posición que por otro lado es lo normal para una mujer en China.

Terrible destino es el que quedó ahí marcado para la joven, ya que años después Wong esperará también la salvación de Yee. Pero lo real no simbolizado insiste, y por eso se producirá ese automatón de la repetición de "*lo malo*": que el hombre al que ama la sacrifica. Podríamos incluso pensar que buscaba inconscientemente y desde siempre al hombre que la sacrificara y lo encontró. Búsqueda inconsciente y ciega de una de las cosas que más teme una mujer: ser abandonada.





EL SALTO II. 2013. Óleo sobre papel. 100 x 65 cm.

## SE JIE (DESEO, PELIGRO), 2007

Dirección: Ang Lee

Lola Monleón<sup>1</sup>

Es interesante el proceso de los dos personajes, seres solitarios, y atormentados por su destino, que van cambiando de tono afectivo: ella, abandonada por su padre, y él, aislado, cruel, frío y calculador, pasan de encuentros sexuales violentos a una sensibilidad y emoción auténticas. Su encuentro hace las veces de talismán contra su soledad, pero en un intento vano. Mi pregunta, todo el tiempo es: ¿se trata de amor entre ellos? De deseo, es seguro pero un deseo al que no se puede dar continuidad en sus vidas y cuya trama está inmersa en una situación social extrema.

Ya Freud nos decía, en el malestar en la cultura, que la perturbación amorosa es casi inevitable, que algo no encaja entre el amor del hombre y el de la mujer. Y esta película deja un poso de amargura que para mí tiene que ver con ese imposible: el de la relación sexual, el de la complementareidad entre hombre y mujer, completud que intentamos vanamente alcanzar y que no existe.

El deseo sexual es la base del deseo humano, ligado necesariamente a la vida y a la muerte y en esta historia, el sexo y la muerte están peligrosa y especialmente unidos.

El título en inglés es "*Lust, Caution*" (lust: deseo sexual, lujuria; caution: cautela, precaución, prudencia). Y precisamente, cautela es lo que no tienen los jóvenes estudiantes que juegan a los espías sin preparación ni experiencia, que con una atrevida ausencia de autenticidad siguen al joven líder, identificados a un ideal. Se darán de bruces con lo real: en el acto salvaje del asesinato del amigo donde de algún modo termina la inocencia de estos jóvenes idealistas. La frontera entre héroe y monstruo es muy fina. Pasan a ser monstruos, exactamente lo que consideran que es el torturador a quien quieren eliminar.

Como tampoco tiene cautela nuestra protagonista, entregándose a Yee, el torturador con el propósito de matarlo. ¿Porque lo hace? Esta decisión resulta muy enigmática e inquietante.

---

<sup>1</sup> Psicoanalista. Miembro de Análisis Freudiano.

Evidentemente tiene que ver con el deseo, en la relación de los dos hay deseo y eso produce un malestar que para mí tiene que ver con la idea que tenemos los seres humanos de que el deseo no debería surgir ahí, en una situación de enfrentamiento extremo de convicciones. Pero el deseo inconsciente no entiende de moral.

Los seres hablantes mostramos cautela frente al deseo, como en el caso del joven, lo reprimimos de hecho. El deseo humano no es algo adaptado, innato, dirigido al bienestar del sujeto en su entorno, es más bien lo que no encaja y lo vemos bien en la película, que más bien puede dañar. En palabras de E. Moreau: "el deseo es un deseo sexual infantil reprimido que insiste permanentemente en el desarrollo del ciclo vital del individuo para orientar sus elecciones amorosas, sexuales, afectivas y sociales".

Es también un deseo indestructible, que no se puede olvidar porque es esencialmente insatisfecho. A diferencia de la necesidad, el deseo no es una función vital que pueda satisfacerse, para que éste surja hace falta una operación psíquica de pérdida, de pérdida de goce por el lenguaje. El lenguaje tiene un efecto de desnaturalización, de desvitalización, de mortificación sobre el cuerpo, hay una pérdida del goce natural de la vida, de pérdida de ser, porque no hay nada en lo simbólico que nos diga quien somos. Así pues, el deseo no es una relación directa con un objeto, sino la relación con una falta; el deseo aparece ahí donde nos falta algo.

Así para el ser humano todo goce posible pasa por el significante, por lo simbólico, toda función humana, el acto más simple, como el de comer, por ejemplo, aparece rodeado de rituales, y en muchos casos, cargado de síntomas. La actividad sexual no escapa a esta regla, es ocasión de angustia y motivo de complicadas maniobras.

El goce tiene que ver con el deseo inconsciente, con la relación con el objeto que pasa por los significantes, por las palabras. En psicoanálisis llamamos goce fálico a ese goce sexual limitado por lo simbólico, que ya no es ese goce natural ilimitado, anterior al lenguaje. Así el goce sexual requiere a lo simbólico y al Otro.

Si el deseo inconsciente no se articula a la ley simbólica<sup>2</sup>, a un límite, se queda en un goce mortífero, pulsión de muerte, como vemos en la película. Goce en psicoanálisis es una noción compleja opuesta a la de placer, tendencia a lo doloroso y lo sufriente y donde el fin de la sexualidad no sería solo el placer-. Tanto la protagonista de la película, como el joven idealista se quedan atrapados en un goce que no les permite seguir con su vida, atrapados en la búsqueda de algo imposible, que les impide relacionarse con el otro y que les lleva a la muerte.

---

<sup>2</sup> La ley simbólica, es ese límite que instaura la función paterna, conjunto de normativas que se instalan en el inconsciente en la infancia y que permiten la separación de la Madre, lo que nos integra en el orden simbólico. La ley organiza el psiquismo, orienta en el mundo y en las generaciones. Por el Nombre del Padre, que metaforiza el deseo de la madre, se accede a la cultura y ello eventualmente permite dejar de ser lo que completa a la madre, su objeto, el falo de la madre.

Nuestra protagonista desea al joven idealista y espera que dé un paso adelante en su relación, eso no ocurre y ella inicia un camino doloroso y en teoría se prostituye por el ideal (el colega la desvirga, se entrega al torturador), solo en teoría, porque hay un deseo inconsciente que la determina. Elige un camino que la conduce a descubrir unas sensaciones que ignoraba y que le da acceso a un mundo lleno de deseo y peligro, a un goce que desconocía ligado a una historia de destrucción y sometimiento. El encuentro con el cuerpo del otro la pondrá en una lucha entre el deseo y la convicción, entre la verdad de los cuerpos y la mentira de su pensamiento. Descubre un goce sexual inesperado, caen las máscaras de la interpretación. Sexualidad sin máscaras, algo que está en el inconsciente de cada uno y creo que por eso esta película nos afecta tanto.

Hay una escena impactante, donde ella parece pedir a sus camaradas que maten de una vez a Yee, les dice: *"...No solo penetra en mí sino que se va abriendo paso hasta mi corazón como una serpiente y penetra hasta el fondo y yo lo acepto como una esclava. Interpreto mi papel al pie de la letra para poder llegar también a su corazón. Siempre me hace daño hasta que sangro y grito. Solo entonces queda satisfecho, solo entonces se siente vivo en la oscuridad, solo entonces sabe que todo es real. Y le gusto por eso y por eso puedo torturarlo hasta que no puede aguantar más y yo sigo hasta que los dos caemos exhaustos y cuando al fin se corre dentro de mí pienso que en ese momento vais a entrar vosotros para pegarle un tiro en la nuca y que su sangre y sus sesos me cubren entera..."*

Descripción de un goce mortífero que sus compañeros no pueden soportar. Un goce que no puede enlazarse al placer y al amor. Es un amor destructivo, cuando la necesidad de amar está ahí...

En la escena de la casa de las gheisas, cuando ella canta esa canción inocente, sobre un amor dulce, que es lo que ninguno de los dos personajes tiene, él casi llora mostrando un anhelo de tener ese amor, ella descubre la ternura de él, un contraste con el espía duro y frío, mostrándose vulnerable, mostrándose en falta. Ella accede a la intimidad de él cada vez más. En el amor hay lugar para el otro, se hace uno cargo de la realidad del otro, es un más allá de lo erótico aunque beba en el erotismo. Están amándose; como decía al principio van poco a poco cambiando de tono afectivo, van enamorándose...

De lo que se trata en el amor es de que el Otro aporte su propia falta, es decir, su castración, por donde vuelve a abrirse el hueco del deseo. La falta en ser nos empuja a la demanda de amor como demanda de complemento de ser, demanda que hará surgir de nuevo el deseo porque es imposible de satisfacer. Ese Otro al que dirige la demanda no tiene ese complemento, está también afectado de falta en ser. Por eso lo único que se puede dar en el amor es lo que no se tiene (como dice Lacan)

¿Y Que papel juega el anillo? ¿símbolo de su relación? ¿del lugar que ella tiene para él? ¿de lo que nunca tendrán? Que él la valore regalándole el anillo, cuando ella ha sido abandonada por

su padre, que eligió a los hermanos, y cuando el joven tampoco la elige, es un detonante, hace que ella flojee y decida salvarlo en un instante, encaminándose así a la muerte.

Ella se inmola, llevada por una pasión hasta su límite que es la muerte. La pasión es el deseo inconsciente sin límite. Un amor pasión que no va hacia el eros, que empuja al goce. Deseo más ley puede producir amor pero el deseo que no pasa por la ley es pulsión de muerte. En el hecho de inmolarse, hay un no querer saber nada de la falta en ser, del límite, de la castración, de la ley. Ella no ha podido salir de querer ser el objeto del Otro, o sea, no ha podido seguir deseando.

En realidad ella espera que él haga lo mismo, que la salve, pero él se mostrará implacable. Deseando que él la salve, en realidad sigue en la espera como con el joven, se somete de nuevo, se pone en sus manos, corre el peligro de muerte de ella y de sus camaradas. Hay una sumisión de ella hasta el final. Amar a cualquier precio está cerca del masoquismo, enigma del ser humano: goce en hacerse objeto del Otro.

Y ¿porque, el joven idealista no puede establecer una relación con ella? ¿Que inhibición en el amor y el deseo? El es causante del desastre, esta cerca del imperativo categórico de Kant, donde el haz tu deber predomina y donde el otro no cuenta demasiado. El defecto de la operación simbólica se traduce por la inhibición o por una imposibilidad de dar continuidad al deseo en sus consecuencias afectivas y sociales. La ley, de la que hablábamos antes hace que el goce se ordene con el deseo, cosa que no sucede en el caso de este joven.

El joven, y antes el padre, la han traicionado, la han utilizado. Yee la niega, la ejecuta. Esto me hace pensar en la vulnerabilidad femenina, en que para las mujeres el amor puede ser como una droga y en esta historia es una vulnerabilidad importante, que se resumiría en la frase : .....sin él, ella (cree que) no es nada..

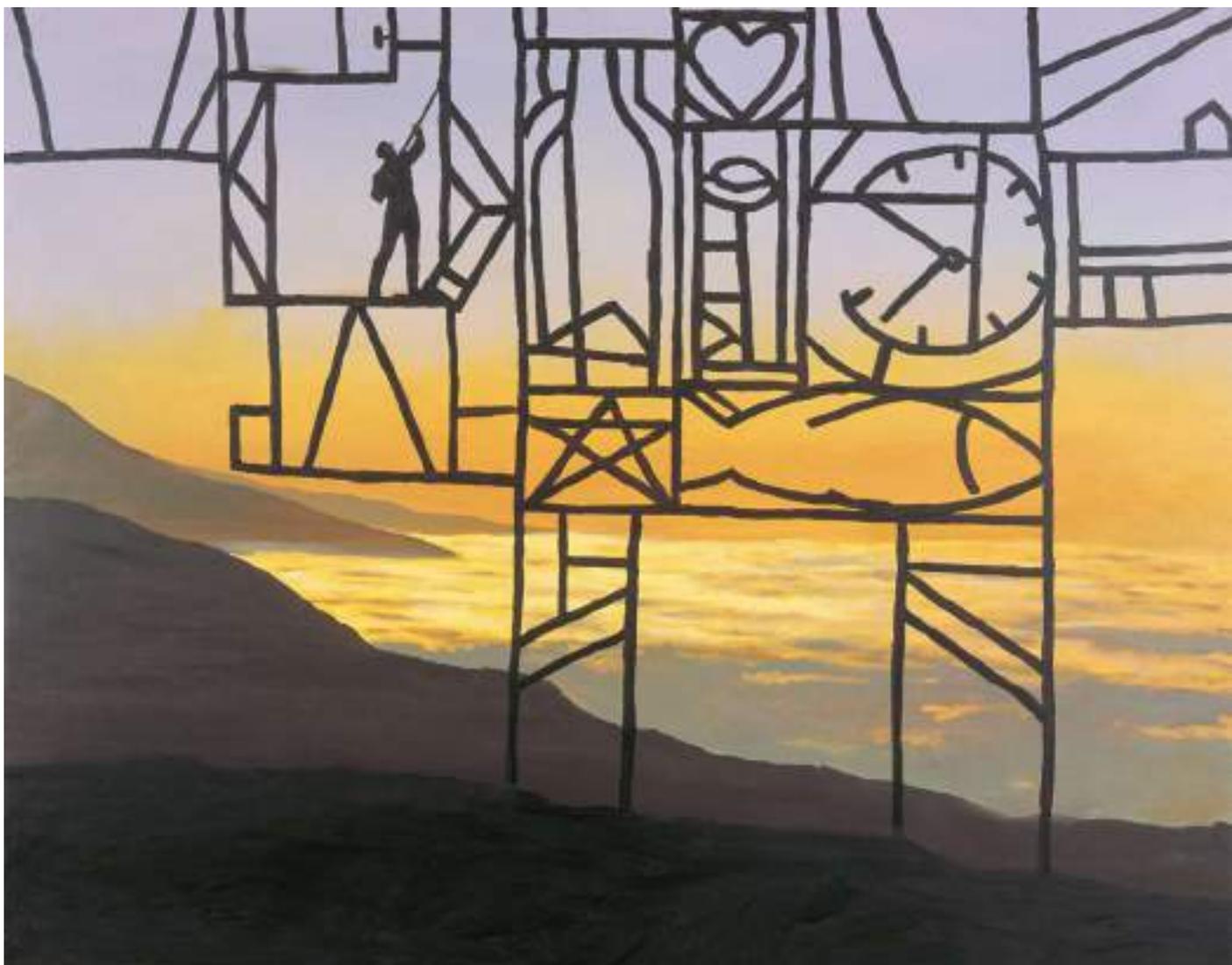
El colaboracionista Yee es amado y sigue vivo, es auténtico. No hay moral en el amor, el amor no es una cuestión de merecimientos. "el amor es implacable con la inautenticidad"<sup>3</sup> Él podría haberla salvado, pero se hubiera complicado la vida y decide seguir vivo. Cede ante su deseo a cambio de su supervivencia. No ceder ante su deseo sería no abandonar la defensa contra el goce, pulsión de muerte al fin.

Termino solo apuntando este tema radical del sacrificio de la mujer, que tiene relación con la dificultad del ser humano para aceptar la alteridad, para aceptar la diferencia, para aceptar el otro sexo. Problema en fin del ser humano con lo femenino.

---

3 (Pan de perro, blog internet)





LA TORRE DEL SEÑOR GARCÍA.1997. Óleo sobre lienzo. 114 x 146 cm.

## **THE HOURS (LAS HORAS), 2002**

Dirección: Stephen daldry

Aurora Morilla Guerrero<sup>1</sup>

La película de Stephen Daldry es una adaptación de la obra literaria escrita por Michael Cunningham *"Las Horas"* que brinda un homenaje a Virginia Wolf quien escribe en 1928 la Sra. Dalloway. La banda sonora compuesta por Philip Glass capta y trasmite la esencia del tema de la película.

Sabemos que tanto el cine, la pintura, la música, o la literatura son expresiones artísticas, que permiten expresar y comunicar aspectos de la vida en general y de los sujetos en particular.

Según Lacan el cine muestra el universo Imaginario y el Simbólico, por lo tanto es una vía para comprender lo inconsciente.

Y es justamente con esta película *"Las Horas"* con la que propongo adentrarnos y comprender algo de lo inconsciente de estas mujeres. Algo acerca de la Singularidad de lo Femenino, de la mano o mejor dicho detrás de la cámara de Stephen Daldry, quien logra inteligentemente mostrar algo de lo que el escritor Cuningahn consiguió plasmar en su libro.

En ella se muestra a tres mujeres y tres formas de posicionarse ante la vida, el amor y la muerte. De la misma manera en que el Psicoanálisis y la Clínica Psicoanalítica nos muestra que no hay una única manera de ser mujer. Lacan con una de sus enigmáticas y repetidas fórmulas dirá "La mujer no existe" justamente por esto, porque no hay una manera de nombrar a la mujer sino es "una por una". Por lo tanto también dirá Lacan que además de compartir la lógica universal fálica, la mujer responde a otra lógica que es la lógica del no-todo fálico, es la lógica propia de su posición femenina. Así pues, no hay un modo de ser mujer si no, es a través de sus modos de presentarse que pueden ser infinitos. Así estas mujeres de la película se presentan cada una de una manera.

Es una película compleja, ya que relata y entrelaza tres historias diferentes en tres épocas también diferentes y concretas. Para ello se utilizan dos recursos narrativos principales; en primer lugar, plantear la acción en un día de la vida de cada una de las protagonistas, y en segundo lugar,

---

<sup>1</sup> Psicóloga Especialista en Psicología clínica. Psicoanalista.

valerse del flujo del pensamiento de los personajes, sin filtros, apareciendo pasado, presente y futuro casi simultáneos, lo que le da a la historia una profundidad particular.

El punto de referencia de la película es el libro de Virginia Wolf "*La señora Dalloway*", que es el nexo de las tres historias.

La película es dura porque nos enfrenta a lo Real de la vida misma llevándonos a identificarnos con sus protagonistas, con una, con otra o con ninguna pero no nos dejará indiferentes.

La película podría ser analizada desde muchos puntos de vista diferentes, pero yo tomaré algunos ejes para poder pensar con los instrumentos que nos da el Psicoanálisis y por el tema que nos convoca el décimo ciclo que es *miradas singulares de lo femenino*. Es en esa singularidad en la que tanto nos apoyamos los psicoanalistas, en esa subjetividad que hace que cada uno sienta, viva y sufra de una manera única. Así intentaré desvelar algunas cuestiones sobre la posición subjetiva ante la vida y ante el propio goce de cada una de estas tres mujeres.

Cabe aclarar que cuando hablamos de feminidad en psicoanálisis nos referimos a una posición subjetiva, que no está determinada por la anatomía ni la genética, sino por la sucesión de acontecimientos de una vida, de cada vida.

*Las Horas*, las horas que pasan en un día; solo un día nos puede mostrar lo más profundo de una vida, unas horas, un día en la vida de estas mujeres es como la vida misma, es otro gran tema de la película el tiempo que pasa y cómo pasa. Las tres reflexionan sobre ese paso del tiempo y las cosas hechas, las no hechas, y las que sí se pueden hacer a pesar de los ideales, las deudas, las responsabilidades y los compromisos.

También se puede pensar la película al modo de un Análisis Psicoanalítico donde lo que emerge es el descubrimiento del propio deseo y las trabas que cada uno sin saber antepone para no encontrarse con él. El compromiso que cada uno pueda asumir respecto de él mismo, posibilita que de manera más consciente uno sea responsable de su propio destino. Esto lo vemos cuando Laura (Julianne Moore), con la lectura de la novela busca, encuentra y elige que ella no quiere ser una Sra. Dalloway, que sería lo que ella llama la muerte. Elige la vida, aunque hubiese querido encontrar la satisfacción en esa vida que cumple con los ideales burgueses, sociales y también fálicos que la sostenían como el ser esposa, tener una casa, hijos, una vida normal. Pero elige la vida, su vida a pesar de todo lo que pierde; no elige la maternidad, lo que hace que la veamos como un monstruo, como dice Clarissa, pero también merece el respeto y el abrazo de la hija de Clarissa (Meryl Streep) por la pérdida que esa elección supuso para ella.

¿Podemos denostarla, enjuiciarla, por no responder a lo que se espera de una mujer? Eso nos permite abordar desde el Psicoanálisis que no hay una única salida para poder ser mujer, ni es lo contrario de lo que el hombre hace, la elección para poder ser mujer, es mucho más que eso .

Virginia Wolf (Nicole Kidman) , escribe la señora Dalloway en 1927. Y es ella quien nos muestra que a pesar de su terrible novela familiar y de su enfermedad, consigue justamente no atarse a lo que la sociedad y los ideales paternos le exigen. Consigue liberarse de esa opresión a la que estaba sujeta como tantas mujeres predestinadas en esa época. La escritura la salva puntualmente de su propia enfermedad, pero también la salva de su destino, le permite ser ella quién elige cómo vivir y también cómo morir en un acto de extrema responsabilidad sobre su ser.

Es decir, que denuncia a través de su literatura la opresión, y frustración de la mujer de su época. Así como también la soledad del hombre y de la mujer delimitados por los roles sociales. Virginia Wolf se casa con un editor, Leonard, con quien rápidamente pasará a tener una vida familiar de tipo fraternal. De lo cual el Psicoanálisis y Lacan darán cuenta cuando habla del desencuentro como estructura entre el hombre y la mujer, tirando por tierra el concepto vulgar de que uno completa al otro, "ya que cada uno es Uno en sí mismo". Lacan utiliza la frase "no hay relación sexual", justamente por la aspiración imposible a ser Uno, aunque a veces lo parezca gracias al amor; y esto lo vemos en cada pareja de la película: Virginia Wolf y Leonard, Laura y su marido, Clarissa y Richard. La incompreensión mutua es estructural, y no se comprenden por que "no hablan la misma lengua" dirá Lacan.

Muy acertadamente sobre esto, dice Virginia Wolf "Laura quiere que la amen en lo insondable de su ser femenino"..., y él sólo puede amar a un sujeto que habita en el lugar del objeto de su fantasma, dice Lacan. Sólo los espejismos del amor pueden hacer creer que se comprenden. Virginia Wolf muestra el rechazo al papel de la mujer en la época Victoriana de extremo moralismo y puritanismo que le tocó vivir en la cual el papel de la mujer se reducía al ideal de "buena esposa, buena ama de casa y buena madre", época victoriana de la que Lacan en algún momento afirmará : "sin la Reina Victoria el Psicoanálisis no hubiera existido"

Clarissa Vaughan (Meryl Strep) elige esa vida de abnegación, y superficialidad, en la que hace cosas triviales, superfluas, para no enterarse de lo que está haciendo de su vida. Tal como le dice su amigo Richard, quien en el momento del primer encuentro la llamó señora Dalloway como la misma protagonista de la novela, que se ocupa de lo mismo que ella. Quedando en ese mismo momento algo de su goce atado fantasmáticamente a Richard.

Ella elige quedarse de manera abnegada respondiendo al deseo, a los mandatos, a las necesidades de Richard, que en su posición de víctima la esclaviza. Respondiendo casi como una madre, ella no se va, no es capaz de abandonarlo como sí hizo su madre, para estar en el lugar del objeto que lo completa a él, pero en el fondo para no ocuparse de su pareja, de su vida y para no enterarse de su deseo.

Casi como en un análisis, las palabras de Louis (ex pareja de Richard) van a tener un efecto liberador, "cuando pude dejarlo empecé a vivir". Es decir, es posible salir de las ataduras del propio fantasma. Y es a partir de este momento cuando Clarissa comienza su andadura como mujer, haciéndose cargo de su deseo, y dejar de estar al servicio del otro.

Laura Brown (Julianne Moore) madre de familia, embarazada de su segundo hijo, vive con su hijo Richard y su marido en California, después de la 2º Guerra Mundial. Vive de una manera infeliz su matrimonio y su maternidad hasta que logra deshacerse de esa realidad y va en busca de otra vida de la que no sabemos nada, pero es la que ella elige, podemos estar de acuerdo o no, pero es la que ella elige después de tanta angustia y desesperanza.

Mientras lee "*Mrs. Dalloway*" se cuestiona toda su vida ante la atenta y sensible mirada de su hijito Richard (quien parece saber acerca de la crisis por la que atraviesa su madre), decide hacer un cambio en su vida. A pesar de la aparente felicidad que envuelve su mundo, no se siente libre. Se debate entre seguir con su familia o abandonarla.

Para Laura la maternidad está lejos de ser la solución a su enigma. "Me hubiese gustado querer esa vida", dice el texto, pero no lo ha conseguido: se casó con Dan, "porque se sentía culpable, porque tenía miedo de estar sola, por que venía de la guerra. "Simplemente era demasiado bueno, demasiado gentil, demasiado intenso, olía demasiado bien para no casarse con él,..., y la quería a ella" (Cunningham, pag. 107). Hizo lo que hacen muchas mujeres, buscó las respuestas en un hombre, una casa, un hijo.

Sin embargo, hay a quienes les viene bien; aunque no a Laura Brown, quien le dirá a Clarissa: "abandoné a mis dos niños, dicen que es lo peor que una madre puede hacer..., hubiera sido maravilloso poder decir lo siento, pero no veía otra opción. "Era la muerte y elegí la vida".

Cuando la mujer se orienta por la lógica fálica dirá Lacan .... "encuentra un lugar seguro, su matrimonio, el trabajo, la maternidad... La mujer sostenida por los ideales se mantiene segura". Pero si se suelta de estos ideales, es el desconocimiento que ella misma tiene de su propio interior lo que la vuelve temerosa a lo que puede encontrar. Si se suelta de su función de esposa-madre se encuentra de bruces con el enigma de qué es ser mujer, esto es lo que Laura pretende encontrar mientras lee la novela, es decir, respuestas a ese enigma femenino.

He aquí tres posiciones diferentes ante la vida, ante el amor y ante la muerte, pero fundamentalmente ante el goce femenino, son tres maneras diferentes de responsabilizarse de la propia vida.





EXCURSIÓN A LA FILOSOFÍA (LA CASA DE HOPPER). 1996. Óleo sobre lienzo. 195 x 130 cm.

## DANS LA MAISON (EN LA CASA), 2012

Dirección: François Ozon

M<sup>a</sup> Ángeles Rodríguez Rodríguez<sup>1</sup>

El cine y la literatura entrelazan sus lenguajes específicos para ofrecernos en el tejido fílmico aquello que nos es muy preciado, un relato en el que reconocernos de algún modo, una ficción en la que reinventarnos nuevamente. La narración literaria y la cinematográfica más allá de saciar la sed de maravilla que tenemos como seres humanos nos instan a plantearnos cuestiones importantes y a ser los creadores de inciertas y desnudas respuestas. Ambas artes despiertan e iluminan la compleja existencia de lo humano y conversan con espectadores y lectores sobre aquello que no es susceptible de ser conceptualizado desde otros lados.

François Ozon se basa para la escritura del guión en la obra dramática de Juan Mayorga *El chico de la última fila* y a su vez la película está plagada de referencias literarias. En ocasiones sólo son meros guiños y, con frecuencia, importantes elementos argumentales en el devenir narrativo en tanto que articulan la progresión estructural de la propia historia contada.

En efecto, el mundo referencial literario es amplio y ya desde el principio Claude alude al dragón que va a engullir a la sagrada familia. Esta figura nos conecta con las literaturas orales, esos tesoros inestimables de la memoria de la humanidad, que se interroga y quiere explicar el mundo a través de leyendas y mitos. Este ser mitológico, metáfora quizá del propio Claude, simboliza en los cuentos populares el peligro, lo que hay que vencer en el viaje iniciático para la superación de los miedos. Y esta idea adquiere una especial relevancia a mi modo de ver porque en ese juego de espejos en el que se cruzan la realidad y la ficción dentro del propio relato, la historia de la familia queda resuelta cuando la realidad impone su orden y su criterio quedando los personajes liberados del peligro, de Claude, del dragón en definitiva, en ese marco narrativo singularmente tratado aquí del cuento dentro del cuento.

---

<sup>1</sup> Licenciada en Filología Hispánica. Profesora de Educación Secundaria. Alicante.

Por otro lado, pasamos de la literatura más primaria y previsible a la gran novelística decimonónica francesa y especialmente a Gustave Flaubert, sublime pintor del alma humana y sus complejidades. Este escritor que da nombre al instituto donde se desarrolla gran parte de la acción de la película, es esgrimido como ejemplo y modelo de escritor junto a otros novelistas por parte de German, el profesor de literatura de Claude, para estimular y enseñar ciertas técnicas de escritura y geniales hallazgos novelísticos a su alumno que cada vez le seducirá más con su escritura.

El séptimo arte regresa de manera constante a universos ya imaginados en la literatura. Bebe de las intrigas, de los personajes, de los mitos que le proporciona la escritura y con su poder de fascinación los multiplica exponencialmente. Y porque necesitamos del relato, éste está solicitado por la realidad ambiental y por la que llevamos dentro de nosotros y está escindido entre la creación de lo ficticio y la investigación de lo real sin dejar de reproducir formas ancestrales y de inventar otros canales artísticos fluctuantes y en permanente expansión.

De esta necesidad, del deseo voraz del lector de recibir la ficción escrita, de esa dependencia mutua entre el creador y el destinatario del relato, surgirá parte del conflicto o crisis en la película. German, profesor, lector e interlocutor de Claude, sucumbirá ante el hechizo del cuento, de la escritura, de la narración. Se dejará humillar, hará cosas deshonestas que van en contra de su ética personal y profesional como robar el examen o permitir la ridiculización de Rafa ante el resto de alumnos, mendigará buscando en la papelería el borrador de un nuevo capítulo o se dejará vencer perdiendo su trabajo, a su mujer, su cordura tal vez. Y, sin embargo, ahí estará al final, dejándose seducir por otros posibles cuentos, historias prometidas por Claude que se ofrecen a través de esas ventanas indiscretas. Guiño perfecto, gesto que apunta al universo fílmico del gran mago del suspense Alfred Hitchcock.

Joseph Conrad decía que el escritor siempre habla con un interlocutor secreto que lleva dentro, y Víctor Erice afirma que le tiene que pasar lo mismo al director de cine que, como ya afirmara Renoir, debe tender un puente a los demás.

Y de eso se trata tanto en la vida como en el arte, de tender puentes a los demás, de conversar, de vincularnos a través de relatos, de historias, de reflexión, de narración en suma.

La película de F. Ozon explora en esa relación particular entre escritor y lector y sus dependencias mutuas para seguir buscando en la ficción las maneras de caminar por la vida. Dos seres, German, un profesor de literatura y Claude, un alumno, que se encuentran en un punto de sus respectivas trayectorias y encajan en sus demandas y deseos. Dos subjetividades magnetizadas por los entramados simbólicos e imaginarios en los que se sustentan.

En definitiva, y más allá de la pura trama argumental, podríamos hablar de la historia de un poderoso vínculo porque tras un duro desenlace renacería de sus cenizas para continuar y porque a pesar de cómo se suceden los acontecimientos, las rupturas, las pérdidas, volverán a buscarse

para compartir la pasión de entrar a través de las ventanas indiscretas en la invención de su relato, espacio creativo donde elaborar los desgarros y las soledades de sus vidas.

Será la línea quebrada de la pérdida, ese límite de los imposibles, lo que permite no morir, seguir deseando y resurgir como el ave fénix de las propias cenizas. Esa historia que Claude y German escriben en la confluencia entre la realidad y la ficción entraña un alto coste en la vida de ambos y, no obstante, es una oportunidad para abrir nuevas vías en su relación desde otros lados. El giro inesperado de los acontecimientos, provocado por la proyección de sus fantasmas en el tejido de la invención del relato, marca un punto de inflexión en el camino, en el devenir del argumento. El desenlace augura otro comienzo. Siempre habrá forma de entrar a través de las ventanas indiscretas para hacer con los imprevistos en la vida y con el suspense en la ficción.

Ese "*continuará*" es el punto de fuga donde se generan posibles reinvisiones, lugar simbólico en el que nuevas miradas pueblan con voz re-significada parte del inconsciente escurridizo. El arte literario y el fílmico ofrecen un espacio para liberar los ignotos anclajes a los que nos asimos, creando otros posibles nortes, otras vías.

El adolescente Claude, el escritor en ciernes, continuará escribiendo para su profesor, inventando historias en cuya urdimbre los personajes serán símbolos de su anhelo, de sus sueños, de su deseo, como formula Esther, "*la mujer más aburrida del mundo*" al quedar restablecido el orden en su vida. Claude seguirá contando, intrigando con el suspense, persuadiendo con los finales previsibles que más tarde abandonará quizás, sabiendo leer entre líneas los conflictos latentes, interpretando con intuición e inteligencia los gestos y actitudes, sabiéndose finalmente poseedor del don de la palabra, demiurgo de otros universos posibles.

Qué restos de su historia, qué proyección singular, qué respuesta a la voz de ese "*qué me quieres*" entramado desconocido que aprisiona y cobija la forma que tenemos de relacionarnos con el mundo, aflorará en su nueva invención... son las preguntas que quedarán en suspense agujerándonos como las películas del mago de este género.

Cómo entrar para imaginar, cómo mirar para crear, cómo escuchar para seguir viviendo.

El buen escritor y el buen cineasta abrirán con palabras e imágenes espacios al vacío para que otros seres que soñamos, imaginamos y deseamos, espectadores y lectores, continuemos haciéndonos preguntas y sigamos conversando con voz propia, contándonos contando y, en definitiva, creándonos creando.



AVIADOR. 2015. Óleo sobre lienzo. 50 x 61 cm.

## **THE SWIMMER (EL NADADOR), 1968**

Dirección: Frank Perry

Oscar Strada<sup>1</sup>

El Nadador es una espléndida película de factura impecable, con un Burt Lancaster enorme. Se trata de una película con un argumento muy simple. El protagonista, Ned Merrill, que ha estado ausente, no sabemos dónde, va camino a su casa, pero no lo hace en coche, ni a pie, ni en bicicleta, sino que se propone hacer el trayecto atravesando un barrio residencial en el que ha vivido y quiere hacerlo nadando a través de las piscinas de cada casa particular. Se ha trazado una línea imaginaria entre el punto de partida y su hogar, fijando el destino, como quien pusiera los datos en un GPS y trazara la ruta. De este modo, opera como un road movie particular, creando un género nuevo un "schwimer movie" o un "pool movie".

Es decir, se trata de que al sujeto, entre el punto de partida y su destino final, le van sucediendo cosas, podemos decir, en cada estación un suceso.

Durante este trayecto, es conveniente dejarse impresionar por una película que sobre todo es bella, en la fotografía, en los planos, en la música, en el manejo de los tiempos y en el uso de la cámara lenta. Y además hay que disfrutarla, porque es una película que está descatalogada en las distribuidoras de DVD. Obviamente no fue una película muy comercial. Es de finales de los 60, más concretamente del año 1968.

La película tuvo diversos problemas durante el rodaje y su director, Frank Perry, fue reemplazado por Sidney Pollack, a pesar de que éste no aparece en los créditos ni quiso firmarla, pero fue quien terminó la película. El rodaje tuvo problemas por la concepción del film. Lancaster tenía 53 años cuando hizo esta película y evidentemente se encontraba en un punto de madurez estupenda.

La película puede considerarse como de crítica social y de drama humano y psicológico. Es una crítica del sueño americano, de la familia ideal, en el que aparecen los miedos, el final de la juventud, el paso del tiempo, la desmemoria y la negación.

---

<sup>1</sup> Psicoanalista. Socio de la ELP de Madrid. Alicante.

El film puede ser visto como si uno escuchara un decir, como si fuera una sesión analítica, donde es posible fijar o señalar en la narración, o sea en el discurso diacrónico, puntos de sincronización, puntos de capitonado, puntuaciones de sentido.

Esto permite ir avanzando en la comprensión de la historia que se va tejiendo debajo de lo que el protagonista dice. Se establece, digámoslo así, un nivel manifiesto del relato y un nivel latente.

El protagonista durante el trayecto va desplegando su fantasma y va atravesándolo, como se hace en análisis y de esta manera se establece una dialéctica entre acontecimiento y verdad.

El discurso, el habla que el protagonista va desplegando hacia un sujeto supuesto saber, desde donde le llegará el saber, le viene al sujeto desde el Otro. El sujeto S1 habla en la estructura del discurso y el S2, el saber le viene del Otro. Por otra parte, como todo viaje, es un viaje interior de límites infinitos.

Así se establece una dialéctica entre acontecimiento y verdad, entre mentira y verdad, en el sentido nietzscheano, como límite extramoral. Y también, como decía Bertold Brecht, "la verdad no es absoluta pero es precisa". Una verdad que opera por metáforas. La primera es la metáfora del río Lucinda, el río es el río de la vida, por eso cuando le ofrecen llevarlo en coche, él dice "no puedo, tengo que ir nadando". Tiene que ser así por la metáfora del río, y porque él pretende recorrerlo al modo de recuperación de la verdad, ocultada, negada, escamoteada por la memoria o deformada por ésta. Por ejemplo, cuando él dice a Schierley (Janice Rule), su ex amante: "*te acuerdas el año pasado en Toronto*", en un homenaje al "*te acuerdas del año pasado en Marienbad*", la excelente película de Alain Resnais, que por supuesto tendrá la misma respuesta: "no me acuerdo" o "no fue así". O el intento de recuperar los objetos perdidos, el carrito de los helados, o el amor de la adolescente por él. Es un encuentro también con lo imposible de soportar, la imposible verdad. No es un encuentro con la "loca verdad" de un goce imposible, sino con la verdad inefable de la disyunción radical entre el ideal y la realidad, entre i(a) y a.

En Psicoanálisis, los encuentros para el sujeto nada tienen que ver con momentos románticos, son por decirlo así, malos encuentros para el sujeto, con lo Real, es decir un encuentro imposible.

Para Ned, el encuentro labrado al final de la ruta fluvial, le abre una especie de agujero en la línea de flotación, y le coloca frente a la devolución de un espejo que rompe el narcisismo del yo ideal que él se había forjado y surge un Ned que ha abandonado a su amigo enfermo, que no pagaba sus deudas, que no cuidaba de sus hijas, que engañaba a su mujer, que vivía el engaño del amor.

Así, ante la pregunta de ¿quién soy yo?, si el protagonista hubiera podido formularla, la respuesta le vendría del Otro y la respuesta al revés, de la fórmula sartreana, "el infierno son los otros", para Ned se convierte en el infierno en el interior de sí mismo, en las aberturas de su propia subjetividad.

Por eso parece que el protagonista, en su travesía, comenzara a vislumbrar que algo no funciona como él suponía, que algo se va abriendo como una grieta que avanza a medida que avanza el film y que sabemos será insalvable. En una especie de defensa y de restauración de su propio semblante, él intentará reparar y suturar, preocupándose por el encuentro con un niño abandonado al que enseñará a nadar en una piscina sin agua y ofrecerse para cuidar de la adolescente su ex enamorada, que surge como un retazo del pasado idealizado. Otra vez, enfrentarse con un nuevo imposible. No se puede reparar el pasado, solo asumirlo y quizá estar advertido, para no repetirlo

Al mismo tiempo, asistimos al derrumbe de un personaje que al comienzo sale de la piscina, exuberante y pletórico, de un salto, sin subir la escalera, hasta no poder salir de la piscina; que corre y salta vallas como un caballo, hasta prácticamente arrastrarse; que camina orgullosamente erguido, para quedar encogido, casi en posición fetal al final del trayecto, frente a las puertas cerradas de su hogar pasado. Un hogar que se nos muestra simbólicamente como una fachada decrepita y un jardín manifiestamente abandonado, última metáfora inequívoca de la ruina de su vida.

El Nadador tiene también algo de la soledad del corredor de fondo que circula en un entorno vacío, sólo poblado por el espectro fantasmático de la incertidumbre que finalmente lo deja a la intemperie, después de haberse fijado en su manos el óxido de la puerta del tiempo que tiene que atravesar.

Otra cuestión que me fascina de esta película es que la narración se inscribe dentro de los relatos de la sospecha, esa tradición que inauguraron Marx, Freud y Nietzsche, que nos empuja hacia el despertar, hacia abrir los ojos ante las discordancias y el desajuste entre lo que es capaz de contar la conciencia y lo que se teje por debajo.

Y por último, a pesar de que Ned, como todo narcisista, intenta y aspira en ese recorrido a dejar anotada una versión de sí mismo corregida y mejorada. Esta bella película trata, finalmente, del fracaso de la vida.

¿Y por qué el fracaso de la vida? ¿Es que la vida fracasa? La vida fracasa frente a la muerte inexorable. La vida fracasa frente al deseo imposible de realizar, la vida fracasa cuando no puede sostener el imaginario que la sostiene.

Creo que estas son las coordenadas del fracaso de Ned Merrill, y su poético intento de triunfar una vez más, nadando entre el tiempo y las piscinas.



COMMENT ALLEZ-VOUS?. 2013. Óleo sobre lienzo. 75 x 150 cm.

## **NO SOS VOS, SOY YO, 2004**

Dirección: Juan Taratuto

Maria Elena Tarapow<sup>1</sup>

En primer lugar, haré un comentario sobre el género "*comedia dramática*" y su aportación en un ciclo de "*cine, cultura y psicoanálisis*". Luego, entre las películas presentadas, me centraré en la de Juan Taratuto *No sos vos, soy yo*.

El género de la comedia dramática tiene la capacidad de suscitar un estado placentero y a la vez dejar un pozo para la interrogación sobre las grandes cuestiones que nos preocupan: la vida y cómo vivirla y la muerte como límite ineludible.

Desde mi particular preferencia del cine como divertimento, busqué acercar a un público desconocido (al menos al principio para los organizadores del ciclo), un repertorio de estados de ánimo en los que muy raramente un espectador no se sintiera aludido. Intenté en esas elecciones, escoger cintas que con unas finas pinceladas en los diálogos, en las contradicciones entre el enunciado y el gesto, en la detención de la cámara ante el mismo acto tantas veces malogrado, en la repetición de las secuencias que aluden a la imposibilidad de algún cambio, suscitaran la reflexión sobre las particulares maneras de resolver contradicciones y angustias en el ser humano.

Temas muy trabajados por el Psicoanálisis, como es el del vacío ante la pérdida del objeto amoroso, la rigidez obsesiva, la volatilidad histérica, fueron ilustrados por ellas con una mirada indulgente hacia las pasiones que nos anidan.

El poder tomar distancia de ellas, con humor, me pareció que era una buena manera de acercar al espectador a este ciclo, y a la vez que reírse, quedarse pensando. Tal vez, replanteándose algunos comportamientos propios en los que se reconociera viéndolos en la escena. Tal vez, interesándose por su causa.

---

<sup>1</sup> Psicoanalista. Psicóloga. Alicante.

## Comentario sobre la película: No sos vos, soy yo.

Película estrenada en Argentina en 2004, dirigida por Juan Taratuto. El guion fue escrito por Juan Taratuto y Cecilia Dopazo.

Argumento: un joven médico está trabajando en Buenos Aires en medio de una situación de perenne incertidumbre económica de Argentina, que abarca incluso el suministro de servicios básicos (se corta la luz "otra vez" cuando está operando).

Su novia tiene un amigo de su padre que ya emigró a U.S.A. y le va muy bien, según cuenta. Ella promueve la decisión de irse ambos para allá. Para lo cual deciden legalizar su situación. Se casan. Ella se va primero. El renuncia al trabajo, y entrega el piso en el que vivían. Ella le ha ido contando por teléfono las inmensas posibilidades que hay allí.

Tanto en la decisión de casarse como de emigrar, ambos cambian alternativamente de posición en cuanto a lo precipitado del acto. No obstante cada uno se deja convencer por el otro cada vez que reaparecen las dudas.

El día de su partida y cuando está camino del aeropuerto, suena el móvil y es María para decirle que no vaya, que está muy confundida. Después de muchos rodeos, efectivamente, le cuenta, se ha enamorado del amigo de su padre. Ante el asombro de Javier, le agrega: ¿no te dabas cuenta de que no estábamos bien?

Javier vuelve a casa de sus padres. Vive una auténtica crisis de angustia. Se ha desmoronado su futuro. Está en el país del que se quería ir, pero ahora no tiene mujer, trabajo ni vivienda.

Empieza la dura tarea de reconstrucción a través de su red de amigos o conocidos en quienes apoyarse para ir suturando su herida. El vacío lo inunda todo. Su desolación es tremenda. Vuelve al hospital pero está tan absorto en su drama que empieza a operar a un paciente que no está totalmente anestesiado.

Va a un psicoanalista para tratar de entender qué le ha pasado a ella, porqué lo ha dejado, y si hay alguna posibilidad de que vuelva. Este le dice que allí lo importante es lo que le pasa a él, no a ella. Y el protagonista responde: ¿a mí?... ¡¡¡A mí no me pasa nada!!! .

Repite una y otra vez sus lamentos ante Luis, su amigo, su mujer y su hijo. Saturado, Luis le dice en un momento algo que le hace reaccionar: que deje de mirarse el ombligo, que hay más cosas importantes que el drama de la historia que se truncó, que deje de comportarse como un adolescente....

Afirmación que coincide con la intervención del psicoanalista ante el regodeo en su drama. ¡¡¡se acabó la impunidad del abandonado!!!

Un día, triste y solo en un parque, observa cómo entablan relación dueños de perros a partir de los animales. Decide comprarse uno. Va a una tienda y compra uno pequeñito recién nacido, que sea macho.

Pasan los meses y el cachorro se hace enorme. Va a reclamar a la tienda pero el dueño no reconoce el engaño ni en cuanto a la raza, ni en cuanto al sexo del animal.

Vuelve con su perro a casa. Van surgiendo contactos de esta alianza. La perra queda preñada.

Se acerca otra vez a la tienda. Con la perra en medio, entre él y la empleada de la tienda se ha establecido una cálida amistad. Cuando la perra está por parir, la chica va a ayudarle en el parto.

Con el telón de fondo de la pérdida irreparable de un futuro prometedor, el personaje va buscando una salida a su angustia mediante intentos de reparación del recuerdo, de las amistades, de su mundo anterior, de su herida. Pero su falta de tacto y su necesidad urgente de tapar su vacío, lo llevan una y otra vez a nuevos fracasos.

Sin embargo, poco a poco va encontrando una salida. Consigue un trabajo de médico (no como cirujano), alquila un piso y así se va de casa de sus padres. Entretanto va acercándose con cautela a Julia. Cuando está celebrando su nuevo piso con sus amigos y Julia, llama la ex mujer, que viene a Bs. Así pues su padre está grave. El padre fallece y Javier la acompaña en tan amargo momento. Ella intenta reiniciar la relación. Lo sigue queriendo, le dice.

El le explica entonces que le costó mucho aceptar y reconstruirse de aquella situación, pero que le ha servido para darse cuenta de quién es y qué quiere. Siente mucho cariño por ella, pero ya no puede ser. Ahora no sos vos, (la que no quiere) soy yo, le dice.

Y le relata sus estados de ánimo frente a la ruptura como un proceso que tuvo fases: primero fue la rabia, luego fue el dolor, y luego la tristeza, hasta que un día se despertó, ella no estaba y sin embargo *"estaba todo bien"*.

La película nos muestra cómo un traspie en la vida es motivo en más de una ocasión para solazarse en el sufrimiento. Yo fui el peor enemigo de mí mismo, dirá Javier ya recuperado, frase que remite al concepto de "goce" estudiado en psicoanálisis, como una potente combinación de placer y sufrimiento. Ha sido necesario frenar esa deriva que iba minando cada vez más los lugares en los que el Sujeto se había sostenido, para lo cual se ha ido procesando otro lugar subjetivo.

Estupendo trabajo el de Diego Peretti. A su natural simpatía se suma su infortunio, con lo cual en pocos segundos ya se ha ganado al espectador. Sus torpezas, su atolondramiento, sus ganas de taponar cuanto antes su vacío, lo alejan una y otra vez de una posible buena resolución de su crisis.

Los temas que suscita la película, son varios. El más destacable es el de la ruptura amorosa y sus consecuencias. Pero también el de la elección de pareja, el de las identificaciones y la caída de

los ideales (el psicoanalista borracho de la última sesión), el de la engañosa firmeza yoica del "está todo bien", el de la volubilidad de la protagonista, que quiere cambiar de cuerpo, de país, de pareja, sin saber qué es lo que en verdad querría cambiar.

La cuestión del amor y el deseo, tantas veces abordada en el cine como estudiada en el Psicoanálisis, remite al narcisismo. En 1915, S.Freud escribe dos textos clave para entenderlo: *Introducción al narcisismo* y *Duelo y melancolía*.

En *Introducción al narcisismo*, se señalan las posibles elecciones de objeto según una línea de identificaciones inconscientes .Estas pueden ir conforme a lo que uno es, a lo que uno fue, a lo que uno querría llegar a ser, a lo que fue parte de uno mismo.

Y en relación con ello, las elecciones de pareja: En *Introducción al narcisismo* analiza dos posibles formas de elegir al partenaire: la de apoyo o anaclítica (alguien que complementa al sujeto en lo que éste no es) y la narcisista: elegir según lo que uno es, uno fue, o fue parte de uno mismo o lo que uno querría llegar a ser. En Javier la elección ha sido narcisista, los dos han sido uno, o eso ha creído.

Como resultado de la estructuración y elección de objeto que se da en la primera infancia, las series se van inscribiendo según ese patrón de manera que las elecciones posteriores siempre tendrán algún rasgo de lo anteriormente amado. (rasgo unario, según Lacan).

El descalabro que supuso esta ruptura lleva a nuestro protagonista a preguntarse por todo. Y por momentos ve la única salida a su angustia, en una en la más dramática de todas las posibilidades: saltar desde la terraza , cortarse las pelotas. Cosa que no hace..." por alguna razón Ud. no se suicidó", le dice el psicoanalista en una llamada hacia el futuro.

En "Duelo y Melancolía", Freud advierte la diferencia entre el dolor del neurótico y el del melancólico: en el primer caso el sujeto sabe lo que ha perdido y se refugia en la fantasía hasta que alguna vuelta de la vida por él mismo buscada, lo lleva a asimilar el agudo dolor de las pérdidas mitigado por el paso del tiempo, y a identificarse en algún rasgo con el objeto, a ser él mismo un poco de eso perdido, a dejarse una muesca como una marca de aquel pasaje, una cierta tristeza. Todo ya no va tan bien como antes .Pero el sujeto se recupera.

En la melancolía en cambio, el Sujeto no sabe ni lo que ha perdido ni lo que con ello ha perdido. "La sombra del objeto cae sobre el yo" nos dice Freud. El sujeto es él mismo ese objeto perdido, y el riesgo de autodestrucción por ese motivo, tan presente en las melancolías. "No sirvo para nada, nada me interesa, no merezco ser querido, etc, son los reproches que el melancólico se hace (que en realidad hace al otro de su identidad perdida).

Cabe remarcar que todos estos procesos se dan inconscientemente. El sujeto va eligiendo sin saber a ciencia cierta qué encontró en el otro o en la otra que le sedujo tanto.

Javier reconoce algunas cosas de María: que está buena, por ejemplo. Pero no alcanza a entender cómo no puede desengancharse de ella. Cómo no puede retirarle su libido y dejar de estar "obsesionado". No puede pensar en otra cosa, nos dice.

Recordemos que para el Psicoanálisis toda pérdida se inscribe en una operación mayor que es la "castración", concepto que mucho más que aludir a la automutilación (aunque en algunos casos se dé así, literalmente), alude a la renuncia a ser un todo para el otro que cada sujeto habrá de llevar a cabo en sí mismo (a ser el falo, para Lacan) Y esa renuncia significará diferenciarse del otro, buscar su propio camino, ser capaz de soportar su irreductible soledad y sostener su deseo. A partir de ahí, podrá tal vez encontrar a alguien y relacionarse de manera diferente.

Así, es la castración lo que está en juego en Javier, la angustia ante el hecho consumado de que no es el todo para su muchacha. De manera que lo que le ha dolido de esta ruptura, es, probablemente, la herida narcisista que significa reconocer, encajar, este hecho. Herida que ya debió haber sentido en otros momentos de su vida, pero que quedó entre sombras por las nuevas cargas libidinales: amor, trabajo, amistades, de manera que sin detenerse iba viviendo y "*está todo bien*", se decía.

Con unas composiciones de Jorge Drexler muy logradas como la canción "*730 días*", alusiva a la soledad al principio y "*Sea*" alusiva a cierta posibilidad de un futuro más prometedor al final, se da el complemento musical en ese pasaje del dolor ante la pérdida a la recuperación de la alegría de vivir, aunque siempre queda presente que "*lo que tenga que ser, sea*".



EL OJO DE RAUCH. 2007.



EL OJO DE MURAKAMI. 2007.



EL OJO DE HIRST. 2007.



EL OJO DE RICHTER. 2007.  
Óleos sobre lienzos. 30 cm. Diámetro.

## **TE DOY MIS OJOS, 2003**

**Dirección: Icíar Bollaín**

**Eva Van Morlegan<sup>1</sup>**

Difícilmente podíamos haber encontrado una película más adecuada, ya que trata el tema del maltrato con una sensibilidad exquisita y nos ahorra el quedar capturados en imágenes impactantes que nos hacen perder de vista la complejidad de la situación.

En este sentido, es particularmente destacable que el planteo de la historia de Pilar y Antonio se aparta del enfoque generalizado de culpables y víctimas, lo cual permite que se pueda vislumbrar la implicación subjetiva de los personajes. Y este es un tema muy importante porque posibilita la pregunta ¿qué tengo que ver en lo que me sucede? Cuestión que va a abrir el camino a un posible cambio subjetivo.

Asumir la implicación o responsabilidad subjetiva no quiere decir asumir las acusaciones que el otro hace, ni asumir ninguna culpa, sino que se trata de asumir que nuestro deseo está comprometido en esa relación que tenemos con el otro. Pero esto no es posible sin interrogarnos sobre nuestra participación en lo que nos pasa, lo cual no es sin angustia.

Estar en posición de víctima, si bien provee de ciertas protecciones, suele ser aniquilante ya que la víctima es alguien que siente que no puede hacer nada, siente que las medidas a tomar no están en sus manos porque dependen de circunstancias externas. En este caso, Pilar siente que la ayuda que su hermana le ofrece, su casa y un trabajo, no es suficiente para sostener por sí misma una nueva vida y vuelve con Antonio. Esto nos muestra que, si bien las ayudas externas son muy importantes y necesarias, lo esencial es el cambio subjetivo, el trabajo psíquico a realizar para poder “volverse a ver”, como dice Pilar.

Cuando Pilar huye de su casa con su hijo, se olvida de ponerse los zapatos y se va en zapatillas de andar por casa, si bien esto indica la urgencia con la que tiene que salir de su casa y el miedo que tiene en el cuerpo, este olvido es una manera de hablar de su imposibilidad de valerse por sí misma y de poder caminar por la vida en sus propios zapatos.

---

<sup>1</sup> Psicoanalista. Miembro de Análisis Freudiano.

La película, como toda película, debe tener un final, pero ese no es el final de la historia porque el camino de Pilar recién empieza. Haberse ido es un paso muy importante pero no significa que el problema esté resuelto para ella y la película lo deja planteado.

Si no se tienen en cuenta las determinaciones inconscientes que posicionan a cada cual en la relación con el otro, solo haremos un trabajo de reeducación que si bien en algunos casos ayuda a solventar la situación, no ayuda a que el sujeto cambie para no verse inmerso nuevamente en una situación de violencia.

*“Te doy mis ojos”* aborda el problema sin juzgar. Icíar Bollaín se pregunta por las causas y los por qué del maltrato a la mujer y para contestar a estas preguntas se centra en un caso particular, la relación de Pilar y Antonio. La película nos va pintando a los personajes inmersos en sus relaciones familiares que van creando un entramado significativo en el que Pilar y Antonio están presos.

Así vemos que la madre de Pilar es utilitaria, fría, por ejemplo, en la conversación con el futuro yerno cuando le pregunta donde van a residir, porque está pagando la póliza del entierro de las niñas. Ella no desea, está más preocupada por el “qué dirán” y por lo que hay que hacer, que por lo que le pasa a sus hijas. Aparece como teniendo respuesta para todo, no escucha, no hay lugar para ningún otro, solo tiene en cuenta lo que ella quiere. En el momento en que Pilar intenta dar un paso para independizarse, la madre invita a Antonio al cumpleaños de su nieto.

Y aquí tenemos la escena donde el yerno escocés le comenta a su suegra: *qué pena que el padre de Pilar no esté aquí*, y Pilar le contesta: *si lo hubieses conocido no dirías eso*. Ante lo cual la madre dice: *todos tienen sus cosas*.

Es así que Pilar juega el papel de víctima también en la historia con su madre y que además acepta compartir con ella cierto saber resignado sobre los hombres.

La madre de nuestra protagonista dice: *una mujer tiene que estar con un hombre, una mujer nunca está mejor sola*. Aparece como un oráculo que tiene todo el saber y ningún interrogante, certero saber materno que detiene el deslizamiento significativo obturando la falta posibilitadora del deseo.

Pilar era cómplice de su madre en la ocultación de los maltratos familiares, era cómplice en la negación que hace su madre de que su padre era un maltratador. Las dos compartían el saber acerca de la inconsistencia paterna. Y eso no es gratis para Pilar, ella también aceptará el maltrato y acabará ocultándolo durante mucho tiempo al igual que su madre.

Lacan va a hablar de “ravage” para referirse a un primer momento de la relación madre-hija. Ravage es estrago, ruina, devastación. Y utiliza una metáfora muy gráfica para hablar del deseo de la madre, dice: “El deseo de la madre no es algo que pueda soportarse tal cual, que pueda resultarles

---

2 Jacques Lacan. Seminario XVII “El reverso del psicoanálisis”. Capítulo VII. Ed. Paidós

indiferente. Siempre produce estragos. Es estar dentro de la boca de un cocodrilo, eso es la madre. No se sabe qué mosca puede llegar a picarle de repente y va y cierra la boca... Entonces traté de explicar que había algo tranquilizador... Hay un palo de piedra que está ahí, en potencia, en la boca, y eso la contiene, la traba. Es lo que se llama el falo. Es el palo que te protege si, de repente, eso se cierra”<sup>2</sup>

Así vemos que estar frente al deseo de la madre es estar a merced de su capricho, y que es gracias a la figura del palo de piedra, que alude a la operación de la metáfora paterna, que se va a abrir la posibilidad de salir de esa relación con el deseo materno estragante.

El “*deseo de la madre*” alude al Superyó materno en tanto “*ley incontrolada*”. Sobre ese deseo materno viene el Nombre del Padre a producir por sustitución la significación fálica, permitiendo poner a distancia la relación de goce con la madre, dando lugar a la falta que abre el camino al propio deseo.

Como nos muestra la película hay entre Pilar y su madre una identificación común, ambas están en una posición de sacrificio en defensa de los ideales familiares. Pilar está en una relación de goce con la madre signada por la complacencia. Ella juega el papel de víctima y su hermana el papel de déspota. Estos fantasmas son fantasmas fijos que velan y revelan la dimensión del deseo materno estragante.

¿Qué es lo estragado? Lo estragado es la eficacia de lo simbólico, dirá Lacan.

Por primera vez la madre escucha a su hija cuando Pilar le dice *que no aguantó con su marido por las hijas, que fue por ella*, y la madre le contesta: *yo no pude hacerlo mejor, inténtalo tú*. Único momento en la película que la madre escucha a Pilar y reconoce un no saber.

En cuanto al padre de Pilar, presente en la familia por las reuniones en el cementerio, lo presentan como un hombre posesivo, de mal carácter y que maltrataba a su mujer. Era un padre que a pesar de su violencia no podía cumplir muy bien con su papel separador. Casi todas las escenas con la madre son en la tumba del padre, pareciera que aun muerto hace falta su presencia para poder cumplir con su función.

El “no puedo verme” que dice Pilar, implica la pérdida de la referencia simbólica, lo cual habla de la falta de eficacia de la función paterna

Siguiendo con la familia: su hermana, Ana, ha podido estudiar, independizarse, conocer mundo, ella es quien decide en su relación de pareja, encarna el discurso de la que todo lo sabe al igual que la madre, pero –curiosamente- es la que está ajena al secreto familiar.

Ana, con toda su buena intención, intenta ayudar a su hermana tratando de organizarle la vida al igual que hacía su madre, también le dice lo que debe hacer pero no la escucha, y -en definitiva- coloca a Pilar en el mismo lugar de ser invisible que la colocaba su madre.

¿Y Antonio? Antonio trata de anularle todos los deseos que ella intenta poner en juego para salir del desamparo en que se encuentra.

La relación entre Pilar y Antonio es una relación muy apasionada, apasionada en la cama, y también la pasión se juega de manera negativa en el anulamiento del otro al querer Antonio la posesión total de Pilar. Esto se plantea claramente en la escena sexual en casa de su hermana donde Antonio le dice: lo quiero todo, me lo tienes que dar, dámelo. Y Pilar se lo da. El problema es que no es solo un juego amoroso en el que se hace semblante de objeto para dar placer al otro, sino que Pilar se coloca en el lugar del objeto y que Antonio no lo dice metafóricamente sino literalmente. Dar los ojos es renunciar a ver por sí mismo, a desear por sí mismo, lo que conlleva quedar alienado en el deseo del Otro.

La relación de Pilar y Antonio estaba sostenida por una complicidad: ambos eran víctimas de sus familias. Antonio siente que abusan de él, que no lo reconocen, que lo explotan en el trabajo, y Pilar le dice a su hermana que se ha tenido que *"comer todos los marrones"* de su familia mientras ella estaba en su mundo maravilloso.

Es en la relación con sus compañeras de trabajo que Pilar puede comenzar a salir del aislamiento en el que vive, cuestión que le permite vislumbrar otras maneras de relación entre hombres y mujeres. Podríamos decir que Pilar comienza a *"ver"*.

Pero al mismo tiempo Antonio también ve que Pilar está disfrutando con su trabajo, que tiene un deseo fuera de él, y eso se le hace insoportable porque lo siente como una amenaza. Él piensa que la amenaza es que Pilar pueda enamorarse de otro hombre, pero la verdadera amenaza es ese brillo, que él ve en Pilar, que habla del deseo. Recordemos aquí que Antonio había renunciado a su deseo cuando no acepta irse de Toledo y buscarse la vida en otro sitio. Irse de Toledo implicaba separarse de su familia y de ese lugar de ninguneo del que repetidamente se queja y le produce sufrimiento. Impedido el camino del deseo, solo le queda por delante la destrucción de lo que había logrado construir.

Hay algo traumático que no se inscribe y se repite en la vida de Pilar y Antonio. Y lo que no es simbolizado, es decir, lo que no pasa por la palabra porque no se puede nombrar y por lo tanto reconocer, se repite en la vida de estos dos personajes. Pero Pilar al decir *"no me puedo ver"* comienza a verse. Todo este proceso se inicia cuando ella puede salir de la relación estragante con su madre rompiendo la complicidad que las unía. Esto le va a permitir tomar una posición y tener voz propia.

Antonio no puede tomar esta decisión de separación, él se queda atrapado en una situación encaminada a destruir y humillar a Pilar. Cuando ella intenta poner un poco de espacio en esa relación, Antonio no lo acepta y la culpabiliza, *"yo contigo lo puedo todo"*, le dice, y Pilar vuelve a caer en el lugar de encarnar ese ser maravilloso sin el cual el otro no puede vivir. Ella se sostiene en

esa imagen que completa al otro, le da consistencia, nadie la ama como él, nadie la conoce como él, ni nadie lo conoce a él tanto como ella.

Pero en el amor uno se encuentra confrontado a la repetición del fracaso puesto que el otro no lo es todo, el otro nunca es como uno querría que fuera. Y cuando la intermediación simbólica es desfalleciente, se produce en la relación un viraje al odio y así vemos como Pilar pasa de ser el objeto maravilloso para Antonio a ser un objeto degradado en el maltrato. Hay una distancia tal entre el objeto ideal, ser lo más maravilloso para el otro, y la posición de objeto degradado, que la relación se hace insostenible, se rompe. *"Ha roto todo"*, dice Pilar.

Conclusión a la que llega después de la escena del balcón en la que Pilar intenta defender su deseo, reivindicando su lugar como sujeto y rechazando ser tratada como objeto. Cuestión que Antonio no soporta y, en un acto de violencia, la encierra en el balcón exponiéndola públicamente como objeto, desnudándola de su dignidad humana, convirtiéndola en un animalito aterrorizado. La belleza del desnudo femenino de las pinturas de los amores mitológicos es despedazada y transformada por Antonio en cuerpo obsceno, en la peor de las obscenidades, la del cuerpo violentado y denigrado por la tortura más insoportable, la que le arranca su condición de sujeto.

*"Ha roto todo"*, repite Pilar. En primer lugar, se rompe la relación idealizada de entrega y completud, la del mito de Aristófanes que Platón subraya, de las dos medias naranjas que hacen una. Se rompe el vínculo perverso en la medida en que puede ser visualizado el lugar de sometimiento que ella ocupaba. Y Pilar puede empezar a recuperar sus ojos.

Pero para Antonio lo que se rompe es el pacto de goce ante lo que considera la traición del otro. Su mundo imaginario se derrumba, y la falta de una red simbólica que ordene su subjetividad y que lo ha venido precipitando al actuar violento, deja en puntos suspensivos el desenlace de su historia, que las crónicas de sucesos similares muestran desgraciadamente desembocando en un pasaje al acto irreversible con su secuela de muerte.

Otra cuestión que no quiero dejar de mencionar es el lugar que ocupa el arte para Pilar en todo este proceso. Es a través del arte como Pilar nos habla de ella, y no es con un discurso absoluto como el materno, pues frente a las preguntas del público se atreve a decir lo que ella piensa y no lo que habría que decir.

Nos habla de sí misma con la detención frente a la Dolorosa, la imagen del sacrificio. La hermana, mediante el chiste, las identifica, le dice, mirando a la Dolorosa: *"acaba de darse cuenta que ha salido a la calle con zapatillas"*.

También, a través de la explicación que da al público de los mitos representados en los cuadros. Cuando Pilar habla de Danae está hablando de sí misma: *"Danae se entrega en cuerpo y alma a Júpiter, que su padre la quería mantener encerrada, que algunos de sus dueños quisieron tenerla muy cerquita y que otro quiso quemar el cuadro pero que no lo consiguió"....*, y ella está ahí a la vista de

todos, es una escena muy bien lograda en la película, que hace aparecer el brillo del deseo en Pilar. En esos relatos ella va elaborando algo en relación a su mito familiar.

Y ya para terminar, hay una pregunta que nos surge a todos y que es lo que más nos cuesta entender, ¿por qué una mujer se deja maltratar? Lo que puedo decir por mi experiencia clínica es que son mujeres que han sido maltratadas desde la infancia o, como en el caso de Pilar, que han sido testigos de maltratos entre sus padres. Y no solo me refiero a maltratos físicos hay otro tipo de maltratos que son más difíciles de ver pero que tienen también efectos traumáticos.

Ahora bien, esto no nos da derecho a decir que toda persona que ha sufrido maltratos en la infancia o ha presenciado maltratos entre los padres, tenga que terminar siendo una mujer maltratada o un maltratador. Como decía hace un momento, lo importante es que estas historias no se constituyan en un trauma, es decir, que puedan ser reconocidas y elaboradas psíquicamente. Si este proceso no se produce nos encontramos con la repetición de la historia en la vida del sujeto, repetición del maltrato en la relación con su pareja.

El por qué maltrata o se deja maltratar cada persona habrá que escucharlo en cada caso particular.

Lo que está en juego en un análisis es que ese sujeto pueda cambiar su relación con el mundo, con los objetos, para no repetir en otras relaciones el mismo lugar. Por ejemplo, recuerdo una mujer que viene a mi consulta a los 35 años con muchas dificultades para hablar y plantea que sufre por como se toma las cosas, porque no puede decir que no y se queja de que todos abusan de ella y no era una queja histérica.

Hizo falta mucho tiempo de trabajo analítico para que esta mujer fuera levantando algunos síntomas, que le permitieron comenzar a hablar de los abusos sexuales sistemáticos sufridos en su infancia. Y también a poder interrogarse sobre su posición subjetiva que la dejaba merced de sus relaciones para que abusasen de ella. Solo cuando pueden empezar a verse, como dice Pilar, ellas mismas van a preguntarse por su implicación subjetiva en lo que les ha ocurrido; por qué se quedaron tanto tiempo viviendo aterrorizadas, por qué eligieron hombres que las someten, etc..

Pero para que esto aparezca como posibilidad, es necesario generar un espacio de escucha que permita al paciente interrogarse, es decir, salir de ese lugar de pasividad y posicionarse en un lugar desde donde poder dar cuenta de eso que le pasa.

El tiempo necesario para este proceso es un tiempo particular para cada persona. Es un tiempo subjetivo, no un tiempo cronológico. Pero si nos dejamos conmovir por la situación o tratamos de acelerar la cura por la falta de tiempo, y caemos en la tentación de colocarnos en el lugar de querer ordenarle la vida con nuestro saber, con nuestros consejos, lo único que haremos es reafirmar al paciente en su lugar de pasividad y dejarlo con la idea de que lo que se puede hacer, no está en sus manos.

Es precisamente porque el psicoanalista intenta no caer en estos lugares, que se genera un vacío que es la condición necesaria para dar lugar a que algo del deseo se ponga en marcha. El análisis solo es posible si hay acotamiento de goce, si se puede reintroducir el orden de la falta que daría lugar al deseo, que es lo que acota el goce.

Como afirma Moustapha Safouan: "Entre dos sujetos no hay sino la palabra o la muerte, el saludo o la piedra. Postular la violencia en el principio de lo que se denomina la "condición humana" sin tener en cuenta lo que ésta comporta de fracaso de la palabra, no conduce a ninguna parte"<sup>3</sup>.

3 Moustaphá Safouan. "La palabra o la muerte". Capítulo III. Ediciones de la Flor.



## FICHAS TÉCNICAS DE LAS PELÍCULAS

### **CACHÉ (ESCONDIDO), 2005**

Dirección: Michael Haneke. Guión: Michel Haneke. Fotografía: Christian Berger. Música: Varios. Reparto: Daniel Auteuil, Juliette Binoche, Maurice Bénichou, Annie Girardot, Lester Makedonsky, Bernard Le Coq, Walid Afkir, Daniel Duval, Aïssa Maïga. Color. 117 minutos. País: Francia.

### **DERSÚ UZALÁ (EL CAZADOR), 1975**

Dirección: Akira Kurosawa. Guión: Akira Kurosawa, Yuri Nagibin (Libro: Vladimir Arseniev). Fotografía: Asakadzu Nakai, Yuri Gantoman, Fedor Dobronrabov. Música: Isaac Schwartz. Reparto: Maksim Munzuk, Yuri Solomin, Svetlana Danilchenko, Dima Kortishev, Schemeikl Chokmorov, Vlacimir kremena. Color. 141 minutos. País: Unión Soviética.

### **MINORITY REPORT (INFORME DE LA MINORÍA), 2002**

Dirección: Steven Spielberg. Guión: Scott Frank, Jon Cohen (Historia: Philip K. Dick). Fotografía: Janusz Kaminski. Música: John Williams. Reparto: Tom Cruise, Colin Farrell, Samantha Morton, Max Von Sydow, Tim Blake Nelson, Kathryn Morris, Peter Stormare, Steve Harris, Neal McDonough, Patrick Kilpatrick, Jessica Capshaw, Meredith Monroe. Color. 144 minutos. País: Estados Unidos.

### **A MIGLIORE OFFERTA (LA MEJOR OFERTA). 2014**

Dirección y Guión: Giuseppe Tornatore. Fotografía: Fabio Zamarion. Música: Ennio Morricone. Reparto: Geoffrey Rush, Jim Sturgess, Sylvia Hoeks, Donald Sutherland, Philip Jackson, Dermot Crowley, Liya Kebede, Kiruna Stamell. Color. 131 minutos. País: Italia.

**MIMÌ METALLURGICO FERITO NELL'ONORE**  
(MIMÍ METALÚRGICO HERIDO EN SU HONOR), 1972

Dirección y Guión: Lina Wertmüller. Fotografía: Dario Di Palma. Música: Piero Piccioni. Reparto: Giancarlo Giannini, Mariangela Melato, Agostina Belli, Turi Ferro, Luigi Diberti, Elena Fiore, Tuccio Musumeci, Ignacio Pappalardo. Color. 105 minutos. País: Italia.

**THE PIANO (EL PIANO), 1993**

Dirección y Guión: Jane Campion. Fotografía: Stuart Dryburgh. Música: Michael Nyman. Reparto: Holly Hunter, Anna Paquin, Harvey Keitel, Sam Neill, Kerry Walker, Genevieve Lemon, Tungia Baker. Color. 121 minutos. País: Nueva Zelanda.

**VIOLETTE , 2013**

Dirección: Martin Provost. Guión: Martin Provost, René de Ceccatty, Marc Abdelnour. Fotografía: Yves Cape. Música: Hugues Tabar-Nouval. Reparto: Emmanuelle Devos, Sandrine Kiberlain, Catherine Hiegel, Olivier Gourmet, Olivier Py, Jacques Bonaffe, Nathalie Richard, Stanley Weber, Fabrizio Rongione. Color. 131 minutos. País: Francia.

**ELEGY, 2008**

Dirección: Isabel Coixet. Guión: Nicholas Meyer (Novela: Philip Roth). Fotografía: Jean-Claude Larrieu. Música: varios. Reparto: Ben Kingsley, Penélope Cruz, Dennis Hopper, Patricia Clarkson, Peter Sarsgaard, Deborah Harry, Charlie Rose, Antonio Cupo, Sonja Bennett, Chelah Horsdal. Color. 108 minutos. País: Estados Unidos.

**BLISS (EL AMOR ES EXTASIS), 1997**

Dirección y Guión: Lance Young. Fotografía: Mike Molloy. Música: Jan A.P. Kaczmarek. Reparto: Craig Sheffer, Sheryl Lee, Terence Stamp, Casey Siemaszko. Color. 98 minutos. País: Estados Unidos.

### **TOMBOY, 2011**

Dirección y Guión: Céline Sciamma. Fotografía: Crystel Fournier. Música: Para One. Reparto: Zoé Héran, Malonn Lévana, Jeanne Disson, Sophie Cattani, Mathieu Demy, Cheyenne Lainé. Color. 82 minutos. País. Francia.

### **TO KILL A MOCKINGBIRD (MATAR A UN RUISEÑOR), 1962**

Dirección: Robert Mulligan. Guión: Horton Foote (Novela: Harper Lee). Fotografía: Russell Harlan (B&W). Música: Elmer Bernstein. Reparto: Gregory Peck, Mary Badham, Brock Peters, Phillip Alford, John Megna, Frank Overton, Rosemary Murphy, Robert Duvall. Blanco y negro. 129 minutos. País. Estados Unidos.

### **TUSEN GANGER GOD NATT (MIL VECES BUENAS NOCHES), 2013**

Dirección: Erik Poppe. Guión: Erik Poppe, Harald Rosenløw-Eeg. Fotografía: John Christian Rosenlund. Música: Armand Amar. Reparto: Juliette Binoche Nikolaj Coster-Waldau, Maria Doyle Kennedy, Larry Mullen Jr., Mireille Darc, Lauryn Canny, Adrianna Cramer Curtis, Mads Ousdal. Color. 117 minutos. País: Noruega.

### **TONY TAKITANI, 2004**

Dirección: Jun Ichikawa. Guión: Jun Ichikawa (Novela: Haruki Murakami). Fotografía: Taishi Hirokawa. Música: Ryuichi Sakamoto. Reparto: Issei Ogata, Rie Miyazawa, Shinohara Takahumi, Hidetoshi Nishijima, Yumi Endo, Shizuka Moriyama. Blanco y negro. 76 minutos. País: Japón.

### **SE JIE (DESEO, PELIGRO), 2007**

Dirección: Ang Lee. Guión: mes Schamus, Wang Hui-Ling (Historia: Eileen Chang). Fotografía: Rodrigo Prieto. Música: Alexandre Desplat. Reparto: Tony Leung Chiu Wai, Tang Wei, Leehom Wang, Chu Chih-Ying, Johnson Yuen, Joan Chen, Anupam Kher. Color. 156 minutos. País: Taiwán.

### **THE HOURS (LAS HORAS), 2002**

Dirección: Stephen Daldry. Guión: David Hare (Novela: Michael Cunningham). Fotografía: Seamus McGarvey. Música: Philip Glass. Reparto: Meryl Streep, Julianne Moore, Nicole Kidman, Ed Harris, Toni Collette, Claire Danes, Allison Janney, Miranda Richardson, Jeff Daniels, Eileen Atkins, Stephen Dillane, John C. Reilly, Daniel Brocklebank. Color. 114 minutos. País. Estados Unidos.

### **DANS LA MAISON (EN LA CASA), 2012**

Dirección: François Ozon. Guión: François Ozon (Obra: Juan Mayorga). Fotografía: Jérôme Alméras. Música: Philippe Rombi. Reparto: Fabrice Luchini, Ernst Umhauer, Kristin Scott Thomas, Emmanuelle Seigner, Diana Stewart, Denis Ménochet, Jean-François Balmer, Fabrice Colson, Bastien Ughetto, Stéphanie Campion, Yolande Moreau. Color. 101 minutos. País. Francia.

### **THE SWIMMER (EL NADADOR), 1968**

Dirección: Frank Perry. Guión: Eleanor Perry (Historia: John Cheever). Fotografía: David Quaid. Música: Marvin Hamlisch. Reparto: Burt Lancaster, Janice Rule, Janet Landgard, Tony Bickley, Marge Champion, Bill Fiore, Kim Hunter, Nancy Cushman. Color. 95 minutos. País. Estados Unidos.

### **NO SOS VOS, SOY YO, 2004**

Dirección: Juan Taratuto. Guión: Juan Taratuto, Cecilia Dopazo. Fotografía: Marcelo Iaccarino. Música: Diego Grimblat. Reparto: Diego Peretti, Soledad Villamil, Cecilia Dopazo, Marcos Mundstock, Hernán Jiménez, Mariana Briski, Roly Serrano, Luis Brandoni, María Eugenia Tobal. Color. 102 minutos. País. Argentina.

### **TE DOY MIS OJOS. 2003**

Dirección: Icíar Bollain. Guión: Icíar Bollain, Alicia Luna. Fotografía: Carles Gusi. Música: Alberto Iglesias. Reparto: Laia Marull, Luis Tosar, Candela Peña, Rosa María Sardá, Kiti Mánver, Elisabet Gelabert, Sergi Calleja, Nicolás Fernández Luna, Chus Gutiérrez, Elena Irureta, Dave Mooney, Antonio de la Torre, Francesc Garrido, Roberto Álamo. Color. 106 minutos. País. España.

## RELACION CRONOLÓGICA DE LOS CICLOS Y PELÍCULAS PRESENTADAS

### Primer Ciclo. 2006-2007.

Viernes 1 de diciembre de 2006

El regreso. 2003. Dirección: Andrei Zvyagintsev

Presenta: Roque Hernández. Psicoanalista. Miembro de Análisis Freudiano.

Psicólogo Clínico. Director del C.O. "El Molinet".(M.I.V.V.) Alicante.

Sábado 13 de enero de 2007

El niño. 2005. Dirección: Jean Pierre Dardenne y Luc Dardenne.

Presenta: Guillermo Kozameh. Psicoanalista. Psiquiatra. Miembro de Análisis Freudiano

Profesor de la Universidad de Comillas.

Coordina: Roque Hernández. Psicoanalista.

Viernes 2 de marzo de 2007

No sos vos soy yo. 2004. Dirección: Juan Taratuto

Presenta: María Elena Tarapow. Psicoanalista. Psicóloga. Alicante.

Coordina: Roque Hernández. Psicoanalista

Viernes 4 de mayo de 2007

La vida secreta de las palabras. 2005. Dirección: Isabel Coixet

Presenta: Esperanza Giménez Serrano. Psicoanalista. Psicóloga. C.O. "El Molinet".

Coordina: Roque Hernández. Psicoanalista.

## Segundo Ciclo. 2007- 2008.

Viernes 5 de octubre de 2007

Spider. 2002. Dirección: David Cronenberg.

Presenta: Amaya Ortiz de Zárate. Profesora de la Universidad Complutense. Psicoanalista.

Directora de la revista "Trama y Fondo". Madrid

Coordina: Roque Hernández. Psicoanalista.

Viernes 23 de noviembre de 2007

Gente corriente (Ordinary People). 1980. Dirección: Robert Redford.

Presenta: Jose Guillermo Martínez Verdú. Psicoanalista. miembro de la A.P.M. (I.P.A.). Profesor de la Universidad de Valencia.

Coordina: Roque Hernández. Psicoanalista.

Viernes 21 de diciembre de 2007

Matar un ruiseñor. 1962. Dirección: Robert Mulligan.

Presenta: Guillermo Kozameh Bianco. Psicoanalista. Psiquiatra. Miembro de Análisis Freudiano. Profesor de la Universidad Pontificia de Comillas. Madrid.

Coordina: Roque Hernández. Psicoanalista.

Viernes 25 de enero de 2008

Apocalypse Now. 1979. Dirección Francis Ford Coppola.

Presenta: Esperanza Giménez. Psicoanalista. Psicóloga . C.O. "El Molinet". Alicante.

Coordina: Isabel Cerdán. Psicoanalista. Miembro de Análisis Freudiano.

Viernes 29 de febrero de 2008

Caché. 2005. Dirección: Michael Haneke.

Presenta: Fabián Appel Katz. Psicoanalista.

Codirector de la publicación "Psicoanálisis en el Sur". Madrid.

Coordina: Roque Hernández. Psicoanalista.

Viernes 14 de marzo de 2008

Te doy mis ojos. 2003. Dirección: Icíar Bollaín.

Presentan. Eva Van Morlegan y Marián Lora. Psicoanalistas. Psicólogas Clínicas.

Miembros de Análisis Freudiano. Madrid.

Coordina: Roque Hernández. Psicoanalista.

Viernes 25 de abril de 2008

Lila dice eso. 2005. Dirección: Ziad Doueiri.

Presentan: M<sup>a</sup> Elena Tarapow. Psicoanalista. Psicóloga. Alicante.

Roque Hernández. Psicoanalista. Psicólogo Clínico. Miembro de Análisis Freudiano.

Director del C.O. "El Molinet". Alicante.

Viernes 30 de mayo de 2008

La vida de los otros. 2006. Dirección: Florian Henckel Von Donnersmarck.

Presenta: Isabel Cerdán. Psicoanalista. Miembro de Análisis Freudiano. Alicante.

Coordina: Roque Hernández. Psicoanalista.

Viernes 13 de junio de 2008

Mystic River. 2003. Dirección: Clint Eastwood

Presenta: María Cruz Estada. Psicoanalista. Psicóloga Clínica. Miembro de Análisis Freudiano. Madrid.

Coordina: Roque Hernández. Psicoanalista.

### Tercer Ciclo. 2008-2009: "Identificación, imposible, identificación..."

Viernes 26 septiembre de 2008

Mi Idaho privado. 1991. Dirección: Gus Van Sant.

Presentan Genoveva Gaitán. Licenciada en Filosofía y Psicoanalista.

Gerard Imbert, Catedrático de Comunicación Audiovisual de la Universidad Carlos III de Madrid.

Coordina: Esperanza Giménez. Psicoanalista.

Viernes 31 octubre de 2008

Más allá del bien y del mal. 1977. Dirección: Liliana Cavani.

Presenta Herminia Hernáiz. Doctora en Psicología Clínica y Psicoanalista. Alicante.

Coordina: Roque Hernández. Psicoanalista.

Viernes 12 diciembre de 2008

El amor es el diablo. 1998. Dirección: John Maybury.

Eva Cristina Mesas. Arteterapeuta. Artista. Alicante. Murcia.

Coordina: Roque Hernández. Psicoanalista.

Viernes 23 enero de 2009

De repente el último verano. 1959. Dirección: J. L. Mankiewicz.

Presenta Esperanza Giménez. Psicóloga Clínica y Psicoanalista. C.O. "El Molinet". Alicante

Coordina: Roque Hernández. Psicoanalista.

Viernes 20 febrero de 2009

Whisky. 2004. Dirección: Pablo Stoll y Juan Pablo Rebella.

Presenta: María Elena Tarapow. Psicoanalista. Psicóloga. Alicante.

Coordina: Roque Hernández. Psicoanalista.

Viernes 13 marzo de 2009

El triunfo del espíritu. 2002. Dirección: Denzel Washington.

Presenta José Guillermo Martínez Verdú. Psicoanalista. Universidad de Valencia.

Coordina: Roque Hernández. Psicoanalista.

Viernes 3 abril de 2009

Smoke. 1994. Dirección: Wayne Wang.

Presenta Isabel Hurtado Serrano. Psicóloga. Psicoanalista. Valencia.

Coordina: Roque Hernández. Psicoanalista

Viernes 12 junio de 2009

Birdy. 1985. Dirección: Alan Parker.

Isabel Cerdán. Psicoanalista. Miembro de Análisis Freudiano.

Roque Hernández. Psicoanalista. Miembro de Análisis Freudiano.

Psicólogo. Director del C.O. "El Molinet". Alicante.

## Cuarto Ciclo. 2009-2010. "Síntoma y malestar en la cultura".

Viernes 16 octubre de 2009

El otro. 1972. Dirección: Robert Mulligan.

Presenta: Guillermo Kozameh. Psicoanalista. Psiquiatra. Miembro de Análisis Freudiano. Profesor de la Universidad Pontificia de Comillas. Madrid.

Coordina: Roque Hernández. Psicoanalista.

Viernes 13 noviembre de 2009

La dolce vita. 1960. Dirección: Federico Fellini.

Presenta: Luciana Fracchia. Psicoanalista. Psicóloga. C.O. "El Molinet". Alicante.

Coordina: José Guillermo Martínez. Psicoanalista. Universidad de Valencia.

Viernes 11 diciembre de 2009

Lejos de la tierra quemada. 2008. Dirección: Guillermo Arriaga.

Presenta: Lola López. Escritora. Psicoanalista. Murcia.

Coordina: Isabel Cerdán. Psicoanalista. Miembro de Análisis Freudiano. Alicante.

Viernes 15 enero de 2010

Los paraísos perdidos. 1985. Dirección: Basilio Martín Patino.

Presenta: Eduardo Chamorro. Psicoanalista. Profesor Psicología Universidad Complutense. Master "Psicoanálisis y Filosofía de la Cultura". Madrid.

Coordina: Roque Hernández. Psicoanalista.

Viernes 26 febrero de 2010

La ola. 2008. Dirección: Dennis Gansel.

Presenta: Pilar Pascual. Psicoanalista. Miembro de Análisis Freudiano. Madrid.

Coordina: Herminia Hernaiz. Dra. Psicología Psicoanalista. Alicante.

Viernes 26 marzo de 2010

El principe de las mareas. 1991. Dirección: Barbra Streisand.

Presenta: Oscar Strada. Psicoanalista. Dr. Psicología. Alicante. Socio de la ELP de Madrid.

Coordina: Isabel Hurtado. Psicoanalista. Psicóloga. Valencia.

Viernes 23 abril de 2010

Recuerda. 1945. Dirección: A. Hitchcock

Presenta: Israel Gil. Aula de Cine. Universidad Alicante.

Coordina: Esperanza Giménez. Psicoanalista. Psicóloga. C.O. "El Molinet".Alicante.

Viernes 21 mayo de 2010

Retrato de una obsesión. 2006. Dirección: Steven Shainberg.

Presenta: Raquel García. Psicoanalista. Psicóloga. Murcia.

Coordina: M<sup>a</sup> Elena Tarapow. Psicoanalista. Psicóloga. Alicante.

Viernes 11 junio de 2010

Elegy. 2008. Dirección: Isabel Coixet

Presentan: M<sup>a</sup> Cruz Estada, Jorge Camón, Paz Sánchez, Lola Monleón. Psicoanalistas. Madrid.

Coordina: Lola Fabregat. Psicoanalista. Directora C.O. "Oriol". Orihuela. Alicante.

## Quinto Ciclo. 2010-2011. " No sin algunos otros"

Viernes 12 de noviembre de 2010

Mentiras Piadosas. 2008. Dirección: Diego Sabanés

Presentan: Pilar Pascual Zabalza. Psicoanalista. Psicóloga Clínica. Miembro de A.F. Madrid  
Roque Hernández. Psicoanalista. Psicólogo Clínico. Miembro de Análisis Freudiano. Alicante.

Viernes 10 de diciembre de 2010

El lobo estepario. 1974. Dirección: Fred Hainez

Presentan: Alexandro Cavaliere. Profesor de Comunicación Audiovisual y Publicidad.  
Universidad de Alicante y Luciana Fracchia. Psicoanalista. Psicóloga. C.O. "El Molinet" Alicante

Viernes 21 de enero de 2011

El perro del Hortelano. 1996. Dirección: Pilar Miró

Presentan: Iñaki González López. Poeta. Profesor de Literatura de IES. Alicante  
Maria Elena Tarapow Martínez. Psicoanalista. Psicóloga. Alicante.

Viernes 18 de febrero de 2011

Fresas Salvajes. 1957. Dirección: Ingmar Bergman

Presentan: Oscar Strada Bello. Psicoanalista. Doctor en Psicología. Socio de la ELP de Madrid  
Isabel Cerdán. Psicoanalista. Miembro de Análisis Freudiano. Alicante.

Viernes 18 de marzo de 2011

Las llaves de Casa. 2004. Dirección: Gianni Amelio

Presentan: Esperanza Giménez. Psicoanalista. Psicóloga. C.O. "El Molinet". Alicante.  
Lola Fábregat. Psicoanalista. Psicóloga. Directora del C.O. "Oriol" (Orihuela). Alicante.

Viernes 15 de abril de 2011

Sed de Mal. 1958. Dirección: Orson Welles

Presenta: Antonio Abellán. Economista. Herminia Hernáiz. Doctora en Psicología Clínica. Psicoanalista.  
Coordina: Roque Hernández. Psicoanalista

Viernes 6 de mayo de 2011

Minority Report. 2002. Dirección: Steven Spielberg

Presentan: Adrián Buzzaqui. Psicoanalista. Sociólogo. Alicante. Socio de la ELP de Madrid.

Isabel Cerdán. Psicoanalista. Miembro de Análisis Freudiano.

Viernes 10 de junio de 2011

Tony Takitani. 2004. Dirección: Jun Ichikawa

Presenta: Ramon Llorens. Dr. en Filología Hispánica. Profesor del Área de Didáctica de la Lengua y la Literatura en la Universidad de Alicante..

Coordina: Roque Hernández. Psicoanalista.

## Sexto Ciclo: 2011-2012. El deseo, sus derivas, derivaciones e interpretaciones.

Viernes 28 de octubre de 2011

La tentación vive arriba. 1955. Dirección: Billy Wilder

Presenta: Nacho Sendón. Profesor de Física y Química en el IES "Verge del Remei" de Alicante.

Coordina: Esperanza Giménez. Psicoanalista. Psicóloga. C.O. "El Molinet". Alicante.

Viernes 25 de noviembre de 2011

Dersu Uzala. 1975. Dirección: Akira Kurosawa

Presenta: Vicent Brotons Rico. Licenciado en Filología Hispánica (UA). Vicedecano de la Facultad de Educación de la UA ((Orientació Valencià)). Alicante.

Coordina: Isabel Cerdán. Psicoanalista. Miembro de Análisis Freudiano. Alicante.

Viernes 16 de diciembre de 2011

La pasión de Camille Claudel. 1987. Dirección: Bruno Nuytten

Presentan: Aurora Morilla Guerrero. Psicóloga. Especialista en Psicología Clínica. Psicoanalista. Miembro del Foro Psicoanalítico de Madrid del Campo Lacaniano.

Luciana Fracchia. Psicoanalista. Psicóloga. C.O. "El Molinet". Alicante.

Viernes 20 de enero de 2012

Babel. 2006. Dirección: Alejandro González Iñárritu.

Presentan: Maricruz Alba. Psicóloga Psicoanalista. Jefa de Sección

del Servicio de Asesoramiento y Orientación Personal de la Universidad de Murcia.

Oscar Strada. Psicoanalista. Doctor en Psicología. Alicante. Socio de la ELP de Madrid.

Viernes 2 de marzo de 2012

Vértigo. 1958. Dirección: Alfred Hitchcock.

Presentan: Juan Carlos González. Periodista. Co-fundador de la Asociación Cultural Trama & Fondo y de la Asociación Amigos de la Filmoteca Española de Madrid. Jorge Camón. Psicoanalista. Miembro de Análisis Freudiano. Madrid.

Coordina: Roque Hernández. Psicoanalista.

Viernes 30 de marzo de 2012

Revolutionary Road. 2008. Dirección: Sam Mendes.

Presenta: Isabel Navarro. Periodista. Poeta. Madrid.

Coordina: Adrián Buzzaqui. Psicoanalista. Sociólogo. Alicante. Socio de la ELP de Madrid.

Viernes 25 de mayo de 2012

Ese oscuro objeto de deseo. 1977. Dirección: Luis Buñuel.

Presenta: Concepción Sánchez Beltrán. Psicóloga Clínica. Psicoanalista. Vicedecana II del Colegio Oficial de Psicólogos de la Comunidad Valenciana. Sede de Alicante.

Coordina: M<sup>a</sup> Elena Tarapow. Psicoanalista. Psicóloga. Alicante.

Viernes 15 de junio de 2012

A Gentleman's Agreement. 1947. Dirección: Elia Kazan.

Presenta: Anahí Castro Tarapow, Master en Historia contemporánea, en Género y políticas sociales.

Escritora. Coordina: Herminia Hernaiz. Psicoanalista. Psicóloga Clínica. Alicante.

## Séptimo Ciclo. 2012-2013. In-actualidad de la lógica del inconsciente.

Viernes, 26 de octubre de 2012

Cisne negro. 2010. Dirección: Darren Aronofsky

Presentan: Marta Climent Simón. Licenciada en Danza Contemporánea. Licenciada en Danza Clásica. Diplomada en Graduado Social por la Universidad de Valencia.

Aurora Morilla Guerrero. Psicóloga. Especialista en Psicología Clínica. Psicoanalista. Miembro del Foro Psicoanalítico de Madrid del Campo Lacaniano.

Viernes, 23 de noviembre de 2012

Bliss. 1997. Dirección: Lance Young

Presenta: Herminia Hernáiz. Psicoanalista. Dra. Psicóloga Clínica. Alicante.

Coordina: Roque Hernández. Psicoanalista.

Viernes, 18 de enero de 2013

El nadador. 1968. Dirección: Frank Perry

Presenta: Oscar Strada. Psicoanalista. Dr. Psicología Clínica. Socio de la ELP de Madrid.

Coordina: Roque Hernández. Psicoanalista.

Viernes, 1 de febrero de 2013

Zorba el griego. 1964. Dirección: Michael Kakoyannis

Presenta: Maria Elena Tarapow. Psicoanalista. Psicóloga. Miembro de la Red Psicoanalítica de Alicante.

Coordina: Isabel Cerdán. Psicoanalista. Miembro de Análisis Freudiano y de la Red Psicoanalítica de Alicante.

Viernes, 8 de marzo de 2013

Soñadores. 2003. Dirección: Bernardo Bertolucci

Presentan: Luciana Frachia. Psicoanalista. Psicóloga. C.O. "El Molinet"

Francesca Abate. Enfermera.

Coordina: Roque Hernández. Psicoanalista.

Viernes 26 de abril de 2013

El piano. 1993. Dirección: Jane Campion

Presenta: Isabel Cerdán. Psicoanalista. Miembro de Análisis Freudiano y de la Red Psicoanalítica de Alicante.

Coordina: Roque Hernández. Psicoanalista. Psicólogo Clínico. Director del Molinet

Miembro de Análisis Freudiano y de la Red Psicoanalítica de Alicante.

Viernes 17 de mayo de 2013

Dogville. 2003. Dirección: Lars Von Trier

Presentan: Adrián Buzzaqui. Psicoanalista, Sociólogo. Socio de la ELP de Madrid y de la Red Psicoanalítica de Alicante. Alessandro Cavaliere. Profesor de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universidad de Alicante

Viernes 7 de junio de 2013

El marido de la peluquera. 1990. Dirección: Patrice Leconte

Presentan: Esperanza Jiménez. Psicoanalista. Psicóloga. C.O. "El Molinet"

Roque Hernández. Psicoanalista. Psicólogo Clínico. Director del C.O. "El Molinet". M.I.V.V.

Miembro de Análisis Freudiano y de la Red Psicoanalítica de Alicante.

## Octavo Ciclo. 2013-2014. Vigencia del inconsciente y del psicoanálisis.

Viernes 11 de octubre de 2013

En la casa. 2012. Dirección: François Ozon

Presentan: M<sup>a</sup> Ángeles Rodríguez. Licenciada en Filología Hispánica. Profesora de Educación Secundaria. Elda. Alicante.

Isabel Cerdán. Psicoanalista. Miembro de Análisis Freudiano y de la Red Psicoanalítica de Alicante.

Viernes 8 de noviembre de 2013

Elles. 2011. Dirección: Malgoska Szumowska

Presentan: Sonia Rujas. Economista y Profesora de la Universidad de Alicante

Herminia Hernaiz. Psicoanalista. Doctora en Psicóloga Clínica. Alicante.

Viernes 31 de enero de 2014

La cinta blanca. 2009. Dirección: Michael Haneke

Presentan:

Roderic Pla Lopez. Fotógrafo y profesor freelance. Federació Catalana de Fotografia, Confederación Española de Fotografía y Fédération Internationale de l'Art Photographique

Aurora Morilla. Psicóloga. Especialista en Psicología Clínica. Psicoanalista. Miembro del Foro Psicoanalítico de Madrid del Campo Lacaniano.

Viernes 7 de febrero de 2014

Un cuento chino. 2011. dirección: Sebastián Borensztein

Presenta: María Elena Tarapow. Psicoanalista. Psicóloga. Miembro de la Red Psicoanalítica de Alicante.

Coordina: Roque Hernández. Psicoanalista. Miembro de AF y de la Red Psicoanalítica de Alicante.

Viernes 28 de marzo de 2014

Teorema. 1968. Dirección. Pier Paolo Passolini

Presenta: Oscar Strada. Psicoanalista. Dr. Psicología. Socio de la ELP de Madrid.

Coordina: Roque Hernández. Psicoanalista. Miembro de AF y de la Red Psicoanalítica de Alicante.

Viernes 11 de abril de 2014

La joven de la perla. 2003. Dirección: Peter Webber

Presentan: Marina Martínez. Artista Plástica. Arte-terapeuta

Adrián Buzzaqui. Psicoanalista. Sociólogo. Alicante. Socio de la ELP de Madrid y de la Red Psicoanalítica de Alicante.

Viernes 9 de mayo de 2014

La mejor oferta. 2013. Dirección. Giuseppe Tornatore.

Presenta: Jorge Camón. Psicoanalista. Madrid.

Coordina: Roque Hernández. Psicoanalista.

Viernes 6 de junio de 2014

Incendies. 2010. Dirección: Denis Villeneuve

Presentan: Esperanza Giménez. Psicoanalista. Psicóloga. C.O. "El Molinet"

Roque Hernández. Psicoanalista. Miembro de Análisis Freudiano y de la Red Psicoanalítica de Alicante.

Psicólogo Clínico. Director del C.O. "El Molinet"

## Noveno Ciclo. 2014-2015. Avatares de lo sexual.

Viernes 26 de septiembre de 2014

La fuente de las mujeres. 2011. Dirección: Radu Mihaileanu

Presentan:

Aza Baba Juli. Estudiante de Filología Hispánica. Refugiada Saharaui.

Zeineb Toumi. Periodista. Túnez. Aurora Morilla. Psicóloga. Especialista en Psicología Clínica. Psicoanalista. Miembro del Foro Psicoanalítico de Madrid del Campo Lacaniano.

Viernes 24 de octubre de 2014

Mimí metalúrgico, herido en su honor. 1972. Dirección: Lina Wertmüller

Presenta: Alessandro Cavaliere. Profesor de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universidad de Alicante.

Coordina: Roque Hernández. Psicoanalista.

Viernes 7 de noviembre de 2014

Les valseuses (los rompepelotas). 1974. Dirección: Bertrand Blier

Presentan: Herminia Hernaiz Sanders. Psicoanalista. Dra Psicología Clínica.

Javier Roland Piffet. Economista y Empresario de Antigüedades. Alicante.

Coordina. Roque Hernández. Psicoanalista.

Viernes 5 de diciembre de 2014

Violette. 2013. Dirección: Martin Provost

Presenta: Francisco Jesús Coll. Psicoanalista. Psicólogo Clínico. Director de S. Sociales de Archena.

Director del Master de Arteterapia de Orientación Psicoanalítica de la Universidad de Murcia.

Coordina: Roque Hernández. Psicoanalista.

Viernes 23 de enero de 2015

El diablo probablemente. 1977. Dirección: Robert Bresson

Presentan: Adrián Buzzaqui. Psicoanalista. Sociólogo. Socio de la ELP de Madrid

Miembro de la Red Psicoanalítica de Alicante.

Alessandro Cavaliere. Profesor de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universidad de Alicante.

Viernes 20 de febrero de 2015

Deseo peligro. 2007. Dirección: Ang Lee

Presentan:

Lola Monleón y Paz Sánchez. Psicoanalistas. Miembros de Análisis Freudiano. Madrid.

Coordina. Roque Hernández. Psicoanalista.

Viernes 6 de marzo de 2015

El último tango en París. 1972. Dirección: Bernardo Bertolucci

Presenta: Oscar Strada. Psicoanalista. Socio de la ELP de Madrid.

Coordina. Isabel Cerdán. Psicoanalista. Miembro de Análisis Freudiano y de la Red Psicoanalítica de Alicante.

Viernes 24 de abril de 2015

La luna. 1979. Dirección: Bernardo Bertolucci

Presenta. Marino Martínez. Psicoanalista. Psicólogo Clínico. Director de S. Sociales de S. Vicente

Coordina. Oscar Strada. Psicoanalista. Dr. Psicología Clínica. Socio de la ELP de Madrid.

Viernes 15 de mayo de 2015.

El lector. 2008. Dirección: Stephen Daldry

Presenta: Isabel Cerdán. Psicoanalista. Miembro de Análisis Freudiano y de la Red Psicoanalítica de Alicante.

Coordina: Roque Hernández. Psicoanalista.

Viernes 5 de junio de 2015.

Cortos: Acabo de tener un sueño de Javier Narro; "Exit" de Mario García, Love Crisis de Olga Ruano & Chus Castro, Luciérnagas, Sinestesia de Román Reyes, Nanmala de Nacho Solana...

Presentan: Luciano Poyato. Presidente de la Plataforma del Tercer Sector. Ingeniero Agrónomo, Educador Social y Terapeuta. Madrid. Esperanza Giménez. Psicoanalista. Psicóloga. C.O. "El Molinet"

## Décimo Ciclo. 2015-2016. Miradas singulares de lo femenino.

Viernes 16 de octubre de 2015

Las horas. 2002. Dirección: Stephen Daldry

Presenta: Aurora Morilla. Psicóloga. Especialista en Psicología Clínica. Psicoanalista. Miembro del Foro Psicoanalítico de Madrid del Campo Lacaniano.

Coordina: Roque Hernández. Psicoanalista.

Viernes 6 de noviembre

Freud pasión secreta. 1962. Dirección: John Huston

Presenta: Herminia Hernaiz. Psicoanalista. Dra. Psicología Clínica.

Coordina: Isabel Cerdán. Psicoanalista. Miembro de Análisis Freudiano y de la Red Psicoanalítica de Alicante.

Viernes 4 de diciembre

Mil veces buenas noches. 2013. Dirección: Erik Poppe

Presentan: Juan de la Cruz Megías Mondéjar. Fotógrafo. Murcia.

Esperanza Giménez. Psicoanalista. Psicóloga. C.O. "El Molinet". Alicante

Viernes 8 de enero de 2016

Pensavo fosse amore invece era un calesse. 1991. Director Máximo Troisi

Presenta: Alessandro Cavaliere. Profesor de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universidad de Alicante. Coordina: Roque Hernández. Psicoanalista. Miembro de Análisis Freudiano.

Viernes 5 de febrero de 2016

Belle de jour. 1967. Luis Buñuel

Presenta: Oscar Strada. Psicoanalista. Dr. Psicología. Socio de la ELP de Madrid.

Coordina: Esperanza Giménez. Psicoanalista. Alicante.

Viernes 4 de marzo de 2016

Hannah y sus hermanas. 1986. Dirección: Woody Allen.

Presenta: M<sup>a</sup> Elena Tarapow. Psicoanalista. Psicóloga. Miembro de la Red Psicoanalítica de Alicante.

Coordina: Roque Hernández. Psicoanalista.

Viernes 15 de abril de 2016

Los puentes de Madison. 1995. Dirección: Clint Eastwood.

Presenta: Presenta: Isabel Cerdán. Coordina: Roque Hernández.

Psicoanalistas. Miembros de Análisis Freudiano y de la Red Psicoanalítica de Alicante.

Viernes 6 de mayo de 2016

Frida. 2002. Dirección: Julie Taymor

Presentan: Marina Martínez. Artista Plástica. Adrián Buzzaqui. Psicoanalista. Sociólogo. Socio de la ELP de Madrid

Viernes 17 de junio de 2016

Tomboy. 2011. Dirección: Céline Sciamma

Presenta: Roque Hernández. Psicoanalista. Miembro de Análisis Freudiano y de la Red Psicoanalítica de Alicante. Director del C.O. "El Molinet" (Mancomunidad del Vinalopó). Coordina: Isabel Cerdán.

Psicoanalista. Miembro de Análisis Freudiano y de la Red Psicoanalítica de Alicante.

