

Varité

Cine y Psicoanálisis: una mirada hacia lo imposible

En el texto "Homenaje a Marguerite Duras" Lacan nos recuerda "que en su materia, el artista siempre le lleva la delantera (al psicoanalista) y que no tiene por qué hacer de psicólogo donde el artista le desbroza el camino" (pág. 66, Intervenciones y Textos 2, Editorial Manantial). No discutimos entonces, ese saber particular del creador, que con su arte alcanza un bien decir - independiente de todo proceso analítico. El artista sabe, pues, crear un velo, a través del cual nos confronta con el vacío escabroso, pero gracias al cual, asimismo, podemos permanecer allí, con los ojos abiertos. Se trata de un don para plasmar un discurso que a la vez que nos acerca a la cosa, nos separa de ella.

En el texto de nuestra colega de Barcelona, Anna Aromí*, que muy gentilmente nos ha hecho llegar para publicar en esta ocasión, ella propone: Babel. Un balcón sobre lo imposible. Anna Aromí desarrolla allí esta idea de Babel como la creación de un velo al malentendido, una ventana sobre lo real. Dice en su texto, "Nuestra hipótesis es que esta película nos lleva en dirección a lo que Lacan llama una ventana sobre lo real. Es decir cierto tipo de ficciones que permiten tratar, acercarse a algún punto de lo humano que los mismos humanos nos empeñamos comúnmente en olvidar, en hacer como si no existiera". A continuación ubica en su comentario, con sensibilidad y elegancia, algunos datos fundamentales del director mexicano, González Irujo, para concluir, "Eso enseña. Cómo hacer con lo imposible de soportar, con lo demasiado doloroso, con los trozos de real".

A diferencia de la ciencia que intenta alcanzar lo real fabricando un mundo-imagen, pretendiendo hacer del mundo, un mundo transparente, el cine nos facilita un material que es a partir de la imagen pero hecho de otra cosa. Encontramos allí un texto. Un texto que convoca la mirada y también al sujeto que lo puede leer, que a su vez es interpretado por lo que allí se hace presente; una ficción que nos toca como sujetos de discurso, y de goce, y que nos causa a hablar, a discutir, a hacer lazo. Es así que en diferentes escuelas de la AMP han ido surgiendo espontáneamente espacios que alojan esta mirada y alientan la circulación de la palabra que de allí surge (El Cine, la ciudad y el psicoanálisis en México, la Tertulia de Cine en Barcelona, CI-NEL en Medellín, así como también en Guatemala, Miami, La Habana, etc.).

Recientemente, en una Noche Abierta de enero de nuestra delegación, bajo el título Almodóvar y las mujeres, discutimos a propósito del cine del director español y su singular estética con la que aborda temas quizás clásicos, pero con una narrativa y una perspectiva muy actuales. En esa oportunidad, nuestra colega mexicana residente en París, Cinthya Estrada Serrano** (con quien tuve el gusto de compartir la mesa) presentó su ponencia en relación al último film del artista.

Compartimos a través de esta Varité, entonces, también con los que no pudieron acompañarnos esa noche, parte de su texto, "La piel que habito y la cuestión de La mujer como enigma". Dice allí "La piel que habito es la ficción de un deliro por atrapar la esencia de « la mujer », el secreto de La mujer, dejando al descubierto el goce femenino como enigma y la locura que arrastra su búsqueda. Los actos locos de un sujeto que se sirve de los últimos avances de la ciencia para sus fines personales, orientado por una sed de venganza".

Finalmente, damos un lugar a Woody Allen, otro cineasta magistral - indiscutiblemente atravesado por el psicoanálisis – que tan bien sabe poner en escena y hacernos reír de las miserias neuróticas y el malentendido estructural entre los sexos. Agradecemos a Ivan Ruiz***, colega catalán, quien nos ha dado su aval para publicar en este número el análisis que ha elaborado, Match Point al deseo, en relación a dicho film del cineasta neoyorkino, en un Contre-point de Anna Aromí. Desarrollando de una manera clara y concisa, el drama del conflicto del sujeto en relación al deseo, que nos ilustra Woody Allen a través del personaje principal, Chris; y en esta trama, la apuesta del sujeto de hallar la resolución fuera de la escena, mediante un pasaje al acto homicida.

"Ganar el partido, aquí, significa substraerse del Otro que hubiese sancionado su pasaje al acto, y es –por el efecto de compasión que el autor consigue- lo que el espectador espera para su suerte. Pero ¿de qué suerte se trataría, entonces, si en realidad el sujeto va a tener que pagar con la culpa lo que en el Otro social no ha podido inscribirse?"

Termina diciendo Iván Ruiz, "Lo que puede pasar como una película de buenas formas, con una intriga que mantiene al espectador en tensión constante, puede, sin embargo, hacer aparecer en un momento la parte más horrible de la pulsión de muerte, cuando ésta se dirige al propio deseo por haber renunciado ante él".

Los invitamos entonces, a pensar con nosotros sobre estos films, haciendo uso de este medio para extender los límites de estas interesantes reuniones de los cinéfilos apasionados por este arte y también, por el psicoanálisis.

Viviana Berger

*Anna Aromí, psicoanalista, miembro de la ELP (Escuela Lacaniana de Psicoanálisis), Cataluña. Miembro de la Asociación Mundial de Psicoanálisis.

**Cinthya Estrada Serrano, psicoanalista, doctorando en París VIII.

***Iván Ruiz, psicoanalista, miembro de la ELP (Escuela Lacaniana de Psicoanálisis), Cataluña. Miembro de la Asociación Mundial de Psicoanálisis.

Babel. Un balcón sobre lo imposible

Anna Aromí

El velo del malentendido

Lo más claro digámoslo rápido: Babel es un magnífico ejemplo de cómo el cruce de lenguas es un velo para el sinsentido de la vida, en tanto que vida humana.

Babel, la Torre de Babel, es la forma épica de un hecho de estructura. El malentendido como base de la comunicación. Es una de las cosas que se aprenden en esa fantástica experiencia que es un psicoanálisis: el lenguaje tiene un alcance en las vidas que va mucho más allá de ser un instrumento al servicio de la comunicación.



Las personas no tenemos el dominio sobre las palabras —la última palabra sobre las palabras no existe—, por la simple razón de que hablar implica al Otro, el lugar de la escucha. Eso es lo civilizado, lo civilizatorio, del lenguaje. Lo que cada uno dice necesita ser, todavía, recibido por otro. Y ahí empieza todo...

Para el psicoanálisis las palabras forman parte del tejido humano tanto como el color de los ojos, las células cancerígenas o el ADN. A diferencia de la animal, la vida humana sólo sobrevive en un mundo de lenguaje, microclima que Lacan califica de humus humano. Por eso nos concierne un film que habla sobre lo que se teje entre las personas.

Babel abre, en este sentido, el problema y su tratamiento al mismo tiempo. Presenta vidas que se entrecruzan apenas (como las *Vidas cruzadas* de Altman) a la vez que plantea un tratamiento para esos entramados y lo que cae de ellos. Tratamiento para un punto sin esperanza, un atisbo de camino.

Por supuesto, el film también es un alegato muy bien construido (voces autorizadas dicen que demasiado, que se le notan las costuras al guión). Un alegato que quiere llevar al espectador a alguna parte, y lo logra. Su éxito daría cuenta de ello: finalmente, si vamos al cine es para que él nos traslade lo más lejos posible de nuestras butacas. Babel lo hace, pero ¿hacia dónde?

Nuestra hipótesis es que esta película nos lleva en dirección a lo que Lacan llama una ventana sobre lo real. Es decir cierto tipo de ficciones que permiten tratar, acercarse a algún punto de lo humano que los mismos humanos nos empeñamos comúnmente en olvidar, en hacer como si no existiera. "Cada cineasta tiene una sombra y en cada proyecto aparece esa sombra" [\[1\]](#), así lo dice González Iñárritu. Lo que se conoce como "vida" es la trama que cada uno va tejiendo alrededor de estos puntos.

Babel nos viaja hacia un punto de vacío, de imposible, que el director conoce. Y lo dice: "El cine, para mí, es la vida. No es un proceso científico o intelectual, nace de lo que me quema en el estómago. Yo hago cine de pedazos de vida".

Al otro lado del dolor

En la Tertulia de Barcelona [\[2\]](#) disfrutamos dejándonos enseñar por el cine. No es un ejercicio

fácil, requiere ser planteado y sostenido a contracorriente de los usos imperantes que perpetran interpretaciones a troche y moche sobre películas directores o guiones.

Pero para renovar las ideas sobre el malestar en la civilización —ya que él, el malestar, se renueva solo—, podemos orientarnos con Freud y con Lacan e intentar el ejercicio insólito de seguir los pasos del poeta, del artista, para tratar de aprender algo.

Para nosotros el artista precede al psicoanalista. El creador abre caminos con pedazos de vida, sabe algo de su propia sombra y de sus apariciones, para decirlo con González Iñárritu.

Sigámosle pues. Iñárritu parte de lo que quema para producir algo, una respuesta al dolor. Lo ha dicho también: no teme al dolor por haberlo conocido de muy cerca con la muerte de uno de sus hijos. Sobre ese dolor, como director de cine, organiza un velo, una trama —el genio del creador es saber hacer con ello— que lo eleva a la categoría de objeto visible, que puede circular, artístico.

Eso enseña. Cómo hacer con lo imposible de soportar, con lo demasiado doloroso, con los trozos de real. Lacan dice que nadie puede saber lo que significa la muerte de un hijo [3]. Y añade: nadie salvo, quizá, un padre. Al film de González Iñárritu podemos hacerlo conversar con Lacan en este punto. Para que entregue alguna luz.

Nadie puede saber de la pérdida de un hijo porque la muerte de un niño —cada muerte, pero la de un niño llega sin dejarlo desplegar— abre un agujero en lo simbólico. No hay palabra para agarrar, para nombrar, para saber, porque no las hay para decir lo que hubiera sido esa vida de haberse podido vivir. Ni lo que, con ella, hubiera sido de nosotros. Es tener que despedirse de un pedazo de futuro. Un velo cae.

Ese mundo de palabras y de lenguaje, ese humus humano que habitamos, queda súbitamente perforado. El sinsentido muestra su faz menos hospitalaria, más hostil.

Atravesado ese punto, con los restos quemados del estómago, con ese poco de saber, el artista hace algo. Por ejemplo, edifica un lugar donde la muerte de los niños no se escamotea (es curioso: otro director nacido en Méjico, Guillermo del Toro, tampoco lo hace en su fantástico *Laberinto del fauno*).

En *Babel* la pareja americana viaja intentando reconciliarse con la muerte del hijo más pequeño; el joven pastor marroquí muere, huyendo, en brazos del padre; la pequeña japonesa avanza cual funambulista en el filo abierto por el suicidio de su madre. *Babel* habla de esas angustias, permite al espectador transitarlas.

González Iñárritu dice algo de esta operación que realiza: "Si le tememos tanto al dolor estamos también negando la posibilidad al otro lado del dolor que es la capacidad de gozar. Yo no le tengo miedo al dolor. Es más, las películas que contienen unas ciertas dosis de dolor me gustan porque me parece que son más vitales".

He aquí el nudo. Aquí la operación del artista anudando en la obra dolor, goce, vitalidad... En este sentido enseña también que cada cual, en alguna medida, es artífice de su propio nudo. Cada uno teje su sombra con sus propios cabos sueltos.

Un hombre camina, lleva un fardo

Un hombre camina, avanza de perfil por el desierto, lleva un fardo. Su rostro tiene una belleza

mineral, de las que usaba Pasolini. Como el mensajero antiguo desconoce el mensaje que transporta y que sin embargo va a desencadenar la tragedia.

El fusil que contiene ese fardo va a entrar en la vida de unos pastores del Atlas, como un meteorito. Asuntos de virilidad. Asuntos de supervivencia. La infancia, tal como la hemos conocido, solamente es posible cuando entre ambos registros queda un espacio protegido para el como si, para el juego.

Justamente ese fusil —quién dispara mejor— sustituye al juego infantil de ver quien orina más lejos. Los lobos del cuento también se vuelven adultos prematuramente, cuando el padre encarga a los dos hijos pastores acabar con ellos.

Por esto se podría decir que Babel es una película sin "malos" —aunque también esto sea discutible, algunos le encuentran un ofensivo maniqueísmo antioccidental—, sin malos en el sentido que toman las palabras de la cuidadora mexicana, cuando responde al niño angustiado que busca culpables: "no soy mala. He hecho una gran estupidez, pero no soy mala".

De otra manera, se trata de lo mismo que vemos transformarse bajo nuestros ojos. Cómo, para hacer de un accidente un conflicto bélico, basta un solo significante: "terrorista".

Hay que creerse dueño del mundo para organizar un delirio como el que pone en riesgo la vida de la turista americana. Es tomar el significante como cosa, es pretenderse propietario del sentido, no dejando nada al otro, ni al azar. Arrogarse así el poder de anular el malentendido puede ser una maldad, una estupidez o ambas cosas, pero en todo caso plantea una pregunta sobre la responsabilidad. La de cada uno.

Un balcón sobre lo imposible

Podrían decirse muchas más cosas de esta película, no la agotaríamos. En cambio, porque no queremos quedar encerrados, seguiremos conversando sobre arte, sobre cine, sobre películas que nos miran y con las que podemos aprender.

Babel se cierra sobre un balcón, abierto sobre el abismo. Es el abismo que la película ha trazado para nosotros, espectadores. La joven japonesa ya no es sorda —ya no es eso lo que cuenta—, de repente lo que importa es su cuerpo de plata protegido al fin por el abrazo del padre.

De hecho, ese abrazo llega después de una interpretación, en el sentido psicoanalítico del término, es decir que produce cambios en la posición del sujeto. Las palabras del policía "todavía eres una niña", cubren el ofrecimiento desesperado de la joven y tienen efectos de interpretación. Esa niña tiende su mano al padre, que ahora puede tomarla.

En la escena del balcón, el cuerpo de plata brilla como una luz. La película nos ha acercado lo suficiente para leer, en ese cuerpo y en algunos otros, la eterna historia del amor, que siempre parece uno, y de sus múltiples malentendidos.

El plano final hace del espectador un ojo en suspensión sobre el vacío. La luz de la joven no se confunde, todavía, con los millones de otras luces de la ciudad.

Como un neón, el mensaje del film aparece entonces con la dedicatoria del director: "A mis hijos, las luces más brillantes en la más oscura noche".

Al final, retroactivamente, se abrocha un mensaje: no descuiden a los niños, ocúpense de ellos. Porque en ellos hay, si sabemos encontrarlo y protegerlo, algo que nos devuelve un pedazo de

la vida que les fue entregada. Una verdad imperecedera: la de nuestra propia fragilidad de plata asomada al balcón de lo real.

1. Los comentarios de González Iñárritu que figuran en el texto han sido extraídos de la entrevista "No le tengo miedo al dolor", publicada por El País el 29 de diciembre de 2006.
2. La Tertulia de Cine y Psicoanálisis forma parte de las actividades del Instituto del Campo Freudiano en Barcelona. Es un espacio abierto que se reúne, desde hace seis años, los primeros lunes de mes para comentar películas de actualidad. Información: secretaria@scb-icf.net, teléfono: 93 412 14 89, www.scb-icf.net
3. J. Lacan, Seminario XI, Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis, Barral Editores, Barcelona, 1977, pag .69.

"La piel que habito y la cuestión de La mujer como enigma"

Cinthya Estrada S.

"Yo quiero ser una chica Almodóvar, como la Maura, como Victoria Abril..."

Encontrar la salida de esta gris laberinto, sin pasión ni pecado ni locura ni incesto, tener en cada puerto un amante distinto, no gritar, Que hecho yo para merecer esto?"

Joaquín Sabina, "Yo quiero ser una chica Almodóvar"

" Puisque tu avais des seins et ce trou, là, entre les cuisses, il te fallait bien jouer le jeu... ."

Thierry Jonquet, "Mygale"



" La jouissance, ... c'est une jouissance certes phallique, mais qu'on ne peut pas dire jouissance sexuelle...il faut qu'il y ait ce pôle qui est corrélatif du pôle de la jouissance en tant qu'obstacle au rapport sexuel, et que je désigne du semblant. Si nous osons, comme cela se fait tous les jours, épingler nos partenaires de leur sexe, il est éblouissant que l'homme comme la femme font semblant, chacun dans ce rôle. Mais l'importante, au moins quand il s'agit de la fonction de la parole, c'est que les pôles soient définis, celui du semblant et celui de la jouissance"

J. Lacan, Seminario XIX "... ou pire.", p 70

"La piel que habito"(2011), adaptación de la novela francesa "Mygale" (Tarántula), (Gallimard,1995) de Thierry Jonquet es la última película de Pedro Almodóvar, en ella son abordados los temas recurrentes de su filmografía tales como: la locura, el cuerpo, el sexo, el deseo, la muerte, la crueldad, el mal, la transgresión, la ironía, el goce, la ferocidad fálica del saber y el poder del discurso del amo; pasiones humanas que giran en torno del enigma del universo femenino. Vemos en el cine de Almodóvar una manera de sugerir interrogantes como: ¿Qué quiere la mujer?, ¿Qué es ser mujer? ¿Cómo se deviene mujer? Un querer saber *Todo sobre mi madre* (1999) y ya que estamos en el cine español preguntarse: "¿Como ser mujer y no morir en el intento?" (1991), dicho sea de paso, la segunda parte de la novela de Carmen Rico-Godoy llevada a la pantalla grande, tiene el sugestivo título de: "¿Cómo ser infeliz y disfrutarlo?" (1994). Interrogantes y pasiones humanas que no son ajenas al campo del psicoanálisis.

En el universo de Pedro Almodóvar y en *La piel que habito* en particular, lo oscuro, lo enigmático, el no-todo femenino es tangible, (visible). La mujer es una construcción (fallida, imperfecta), se hace, se transforma, se remodela, se esculpe, se embellece, se crea, se recrea; devenir mujer tiene que ver con un dejar el falo y posicionarse en otro lugar, lugar del deseo, de la incompletud, en el lugar de objeto, del objeto de deseo y por lo tanto de la mirada. Eso que en esta película es transparente: la imagen de la mujer (desnuda) vista a través del espejo como una obra de arte, como los cuadros de la decoración del escenario, como *La Venus d'Urbino* de Tiziano que decora el enorme muro.

La mujer como *ese oscuro objeto de deseo*, en el mismo registro que el cuerpo, ambos ocupan la posición del «objeto a». En el seminario XX leemos: "*El hábito hace al monje, porque es por*

ahí que no son más que uno. Es decir, eso que hay debajo del hábito y que nosotros llamamos cuerpo, no es otra cosa quizá que lo que yo llamo objeto a"[\[1\]](#).

En este sentido, a lo largo del film irrumpen sin cesar las ropas, el vestido, como objeto que se desplazan metonímicamente, ese hábito que hace el monje, el vestido que cubre al cuerpo; es perceptible desde las primeras escenas, por ejemplo, en la boutique donde trabaja Vicente, en la primera imagen lo vemos arreglando el escaparate que exhibe un vestido; más adelante vemos las ropas destrozadas en un gesto de ira (que no es sin un aire artístico, un performance); después vemos ese especie de traje color piel con el que se hace, se modela su cuerpo y al final es reconocido por el vestido que porta. Haciendo aparecer el "vestido anatómico" (hombre-mujer) como un semblante más.

La piel que habito es la ficción de un delirio por atrapar la esencia de « la mujer », el secreto de La mujer, dejando al descubierto el goce femenino como enigma y la locura que arrastra su búsqueda. Los actos locos de un sujeto que se sirve de los últimos avances de la ciencia para sus fines personales, orientado por una sed de venganza.

Como es constante en el mundo "Almodovariano" en sus películas se puede observar que el ser humano es movido por el goce[\[2\]](#), por la *Ley del deseo* (1986) que hay algo del orden del goce que orienta la vida, algo que escapa a la razón, a *la buena educación* (2004), algo que con Lacan podríamos leer como un « ça parle [\[3\]](#) » somos hablados por el inconsciente, por la libido y el goce vía la repetición. La repetición como un elemento central en su filmografía. *La piel que habito* nos recuerda a *Átame* (1989) - no sólo por la coincidencia de su protagonista Antonio Banderas - y *Hable con ella* (2002), donde también es cuestión del cuerpo ultrajado de la mujer. En *Hable con ella* particularmente, el cuerpo es despojado de vida pero no es sin libido pues es un cuerpo de mujer. Pero esta vez en *La piel que habito* Almodóvar va más lejos, llevando al límite la crueldad, sin escrúpulos, completamente inmoral, inmoral como el tiempo que corremos, donde "la ciencia", siendo una faceta del discurso del amo contemporáneo, impone sus propias leyes, sus propios ritmos, posibilitando lo antes inimaginable: la creación de (la) femme, (en la novela Vicente se transforma en "Eva"). Eso que Jacques-Alain Miller menciona como la era del viagra[\[4\]](#), como un efecto del triunfo del amo gracias al discurso de la ciencia.

El Dr Robert Ledgard, cirujano plástico, interpretado magistralmente por Antonio Banderas es el Dr. Frankenstein contemporáneo seducido (obsesionado??) por la pregunta sobre la mujer.

En esta cinta es posible ver la perversión como estructura, como una *denegación* (*Verleugnung*) de la castración. En un diálogo en la película entre Vicente y el Dr. Ledgard el primero le dice que se ha equivocado que no es él, que él no ha hecho nada (cuando esta encadenado); con la frialdad y la certeza de la posición del verdugo que detiene el saber y el poder, Robert Ledgard responde, « Sí, es posible, todos nos equivocamos », así el error es humano pero el saber es perverso y ciego, no ve lo que no quiere ver en un "no pasa nada, tranquilo ahí no está tu verdad ni tu suerte, esa la tengo yo en mis manos".

Pedro Almodóvar devela, la mascarada perversa que el discurso de la ciencia puede adquirir, en donde el sujeto queda "forcluido" y se pone en juego un saber sin escrúpulos. Vemos dos dimensiones del Amo: el discurso de la ciencia y la personificación de este discurso por un sujeto perverso. Pero como dirá Jean-Pierre Deffieux[\[5\]](#) « *Aun un artista que aprende la estructura con una perfecta exactitud sin probablemente saberlo. Este Almodóvar lacaniano*

demuestra que ninguna ciencia, ningún corte del cuerpo no dominará jamás la relación del parlêtre a la singularidad del goce »

La diferencia entre la biología y la representación psíquica de los sexos queda ilustrada en esta ficción. El lado fálico del hombre y la ausencia del falo en la mujer, el otro goce; que como trabaja Lacan en el seminario XIX tiene que ver con una posición, con un lugar que atraviesa el cuerpo y se vuelve pregunta ... *ou pire* semblante de respuesta.

¿Somos la piel que habitamos? ¿Habitamos la piel que somos? La piel del lado de lo imaginario, del lado del cuerpo, un pedazo de cuerpo, del lado de lo imposible, del lado del semblante. La piel como el vestido del cuerpo, *la piel que habito* como el secreto de la vida ...y de la muerte.

Y todo esto con una estética propia al estilo Almodóvar, el escenario es sublime, los personajes son bellos, la desnudez del cuerpo filtrado por una estética que esconde los horrores de la castración. El cuerpo es "objeto de a-rte", es bello y es digno de ser mostrado desde diferentes prismas, bajo diferentes pantallas, es bello pese a todo y todos y cuando no es bello es irónico, o ausente. La belleza como sublimación y como pantalla (perversa).

Si bien es cierto que las mujeres en las películas de Almodovar sufren, son violadas, abandonadas, son desgarradas por el dolor y podría pensarse en una misoginia machista, me parece importante señalar que en el universo almodovarioano, nadie escapa frente a la castración y el dolor. El hombre va a la par de la mujer «en faldas y a lo loco» buscando su esencia, su deseo, su goce, corriendo para salvar su vida. De los dos lados la castración opera, y el enigma de la mujer va en los dos sentidos, tanto para el hombre como para ella misma.

Para terminar, me aventuro a decir que Pedro Almodóvar es lacaniano (aunque probablemente no lo sepa y no le interese) en todo caso ilustra de manera extraordinaria las cuestiones cruciales del psicoanálisis, esas que aborda Jacques Lacan, las cuestiones cruciales del ser humano atrapado en *este laberinto de pasiones (1982)* donde el enigma femenino es pieza clave.

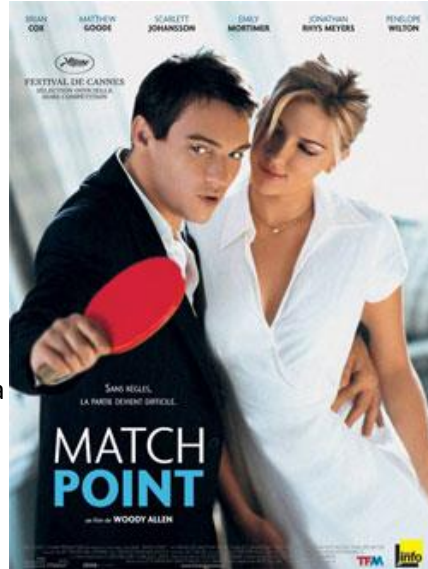
Paris, enero 2012

1. LACAN J, « Encore », idem p 14
2. Pequeño paréntesis respecto al goce y la ley del deseo. Tomando en consideración la aportación de Jacques Alain Miller a propósito del goce en "Six paradigmes de la Jouissance", ECF N°43, Observamos en un momento de la enseñanza de Lacan, en el periodo de la "La Etica del psicoanálisis", que no hay acceso del goce sino por la transgresión, el goce queda como un imperativo que bien puede responder a una "Ley del deseo, a condición de pensar el deseo del lado del placer, de lo bello.
3. LACAN, « Télévision » (1973), Autres Ecrits, Seuil, Paris,
4. Cf, MILLER J-A, « L'invention psychotique », Quarto 80-81, ECF, Belgique, 2004
5. DEFFIEUX J-P, « Les métamorphoses d'Almodovar », Lacan quotidien N°29, www.lacanquotidien.fr

Match Point al deseo

Iván Ruiz

Tomemos la última película de Woody Allen como un texto. Podemos intentarlo en esta ocasión, con más razón si cabe, pues el oficio de este cineasta se articula habitualmente en dos tiempos: primero la escritura y después las imágenes. Despojemos por un momento la estructura narrativa propia del significante de cualquier referencia a la imagen, aunque haya sido inicialmente éste el soporte que ha hecho de vehículo con cada espectador. Así, entonces, de lo que disponemos es de un texto a leer, un texto que nos interpreta, lector, que interpreta a su modo y quizás sin saberlo las nuevas formas del malestar en la civilización, hoy. Por último, pongamos a prueba las premisas de las que el propio texto de la película parte. Hagamos aquí este esfuerzo de lectura de una película –es, por otra parte, lo que viene realizándose en la *Tertulia de cine y psicoanálisis* del Instituto del Campo Freudiano de



Barcelona desde hace ya varios años, de la mano de Anna Aromí. Para ello, cuatro ejes, cuatro afectos del sujeto contemporáneo, sólo uno de ellos verdadero, que no engaña.

1.- Vértigo

Apartamento dúplex de lujo, acabados de alta calidad, ideal parejas, para entrar a vivir. Y con vistas al Támesis, a través de una gran vidriera desde la que Chris, el protagonista masculino de *Match Point*, manifiesta sentir vértigo. Lo primero que hace, nada más entrar, es acercarse al umbral del ventanal del piso que su reciente suegro acaba de regalar al joven matrimonio en ciernes. Chris, el tenista de competición que se desvinculara de los grandes torneos por *no tener el talento de Agassi*, entra en la familia de los Hewett por la puerta grande: es invitado al palco que la familia tiene en el Coven Garden, a las cacerías organizadas por el padre, conoce a la hija pequeña con la que se casará al poco tiempo y es emplazado en los lugares de mayor responsabilidad del *holding* familiar, que se esperaba destinado al hijo mayor. Woody Allen propone los acontecimientos en este tempo, algo vertiginoso cuando de lo que se trata en realidad es de presentar el ascenso de este joven americano con *suerte*, de *padre austero* y con el propósito de *aportar algo en la vida*, al cruce de ideales de la fortuna, el poder, la familia y el padre admirado. Un forzamiento del semblante –en el sentido de ignorar que detrás del semblante nada hay- de pronóstico poco halagüeño.

Sabemos que Woody Allen gusta de jugar en sus películas con el par de elementos narrativos inconciliables. Lo hiciera con *Melinda y Melinda* y vuelve a hacerlo en *Match point*. El "punto de partido" debe decantar la balanza hacia un lado o hacia el otro: *si la bola cae en campo contrario, ganas, si cae en campo propio, pierdes*. Muy astuto, pero todo se juega en lo que para cada uno, espectador, signifique ganar y perder. Es el "punto de partido" y el de partida:

[Primera intervención de Nemorino: *Una furtiva lagrima / Negli occhi suoi spuntò... / quelle festose giovanni / invidiar sembrò*] [Una furtiva lágrima / en sus ojos despuntó / a aquellas alegres jóvenes / envidiar pareció]

2.- Claustrofobia

Las oficinas, desde las que se incrementa sin pausa la riqueza de los Hewett, también están emplazadas en lo más alto del *skyline* de Londres. Chris siente ahogos, falta de aire, se afloja la corbata y necesita salir. Brazo derecho del padre de Chloe, su mujer, no le gusta ni gota el trabajo de despacho –tampoco enseñar a jugar a tenis-, pero además, mantiene en secreto una relación pasional con Nola, la que había sido hasta hacía poco novia de su cuñado. La partida se inicia enseguida con la instalación del objeto inalcanzable que permite sostener el deseo como imposible –para más señas, preguntar a Hamlet: empieza una relación de pareja con Chloe, en la vertiente del amor, y ubica el objeto de su deseo en Nola –inicialmente, el objeto de deseo del otro, su cuñado. Y él, de un lado y de otro en la duplicación del objeto, el del amor y el del deseo, imposibles de casar. La exigencia de sostener un semblante distinto para cada una de ellas se hará cada vez más insostenible.

[Segunda intervención de Nemorino: *Che più cercando io vo? / M'ama, sì, m'ama, lo vedo, lo vedo! / Un solo istante i palpiti / del suo bel cor sentir! / i miei sospir confondere / per poco ai suoi sospir!*] [¿Qué más buscando voy? / Me ama, sí, me ama, lo veo, lo veo / ¡Un solo instante los latidos / de su hermoso corazón sentir! / Mis suspiros confundir / por poco con sus suspiros.]

Entretanto, la pareja de Tom y Nola se rompe, él ha encontrado una mujer que es del agrado de la madre. El atractivo imponente de Nola y su juego de seducción habían despertado el interés de Chris desde su primera incursión en la mansión familiar. De su historia, sabemos lo que ella misma cuenta: también americana y de familia humilde, es abandonada por el padre del que nada más sabrá y librada a una infancia marcada por el alcoholismo de la madre y la drogodependencia de la hermana. *Autodidacta como tú*, le dice a Chris, sólo se siente segura cuando bebe. Por ello, el malestar en torno a su deseo de ser actriz se repite con insistencia: cuando tiene que ser juzgada por el otro y seducirlo en un casting, la inseguridad se apodera de ella. En efecto, la frase que deberá escuchar y a la que no puede responder es: *Una mujer tiene que preguntarse qué quiere*. De la pregunta que concierne a la histeria a la pregunta sobre la feminidad: ¿Qué soy como mujer para los hombres? *Soy sexy, intrigo a los hombres*, pero acaba siendo dejada por ellos después de quedar embarazada. Le sucedió en su matrimonio, después con Tom y ahora con Chris, del que queda embarazada y al que mostrará claramente su deseo de ser madre, esta vez sí –seguramente, el único cambio sensible de posición frente al deseo de entre los personajes de la película.

Con todo, las cosas se complican. Chris no consigue dejar embarazada a su mujer, con la que se impone relaciones sexuales puramente *mecánicas* y de la que debe soportar el llamado insistente al padre, y, en cambio, embaraza a su amante, de la que no podrá tolerar el llamado al hombre deseante.

3.- Angustia

De los desarrollos de Lacan sobre la angustia aprendemos que ésta se presenta siempre como manifestación específica en el nivel del deseo del Otro. La imagen del propio sujeto reflejada en los ojos de la Mantis religiosa hembra implica que está situado en el lugar apropiado para ser devorado por ella. Y para el personaje de Chris, el deseo del Otro, del Otro que habita en él mismo y del que Nola es su subrogado, pone en peligro la imagen que se autoalimenta de sí

misma: su matrimonio, su estatus social y, sobretudo, el amor al padre, representado por el suegro, figura paterna esencial en esta elección de pareja. La salida por el deseo se estrecha para Chris. Nola le exige que renuncie a su matrimonio y la ame únicamente a ella. Él responde con la promesa de plantear a su mujer la situación aunque nunca encuentra el momento adecuado. Pero para postergar la situación debe ya mentir a ambas. El deseo del Otro, que convoca siempre al sujeto al mismo lugar, se hace insoportable para Chris y la resolución se producirá necesariamente para él fuera de la escena, mediante un pasaje al acto homicida: planea, esta vez sin afectos, la cita con Nola en su casa, después del trabajo. Se apropia de la escopeta del suegro –con la que había empezado a recibir los sabios consejos de la familia en el tiro al plato- y de suficiente munición, y reserva entradas para *La mujer blanca* nica referencia musical actual en el repertorio de grabaciones antiguas de óperas que el director nos hace escuchar. La coartada es perfecta, sin fisuras. Primero debe matar a la vecina de Nola para poder llevar a cabo el segundo asesinato. Además, simulará que ha sido un atraco. Finalmente, todo sucede según lo previsto; los muertos son tres: la vecina, Nola y su propio hijo, todavía en gestación. Y entonces sí, lo que parece una experiencia desatada de angustia en el cuerpo, en un rostro que hasta entonces se había presentado gélido, muestra el alcance de lo acometido. Ahí se sella para el personaje una posición radical frente a su propio deseo. Mientras tanto, Chloe le espera a las puertas del teatro para la función de *La mujer blanca*, sin deseo, a pocos minutos del inicio.

[Tercera intervención de Nemorino: *I palpiti, i palpiti sentir / confondere i miei coi suoi sospir! / Cielo, si può morir...! Di più non chiedo, non chiedo*] [Los latidos, los latidos sentir / ¡Confundir los míos con sus suspiros! / ¡Cielos, se puede morir...! / No pido más, no pido.]

4.- Culpa

La culpa es en la película un elemento anterior a muchos de los hasta aquí expuestos. Hay un interés notable de Chris por la literatura: lee Strindberg y, sobretudo, Dostoievsky. Concretamente, estudia *Crimen y castigo* y lo busca en la librería del padre. Pero no se tratará en él de la culpa producto del crimen sino de una temporalidad a la inversa, incluso anticipatoria. No hay más culpa en un sujeto que la de haber cedido ante su deseo, y parece presentarnos aquí, Woody Allen, una serie de personajes en este sentido: por un lado Chris, por el otro Tom, el hermano, que consiente al partenaire más acorde al deseo de la madre, y finalmente el personaje del inspector de homicidios que dice *me rindo* ante la falta de pruebas concluyentes y el relato seductor del principal sospechoso, Chris –su nombre aparece casi diariamente en la última época del diario que Nola fue escribiendo.

Se ha encargado de hacer desaparecer toda prueba que lo pudiese vincular con el crimen consiguiendo, además, hacer parecer que se trató de un robo. Ahora debe deshacerse de las joyas de la vecina que se llevó, entre ellas el anillo, que tira desde lejos al río, como si de un *match point* se tratara. En efecto, es el punto de partido que establece narrativamente una continuidad con la pelota, suspendida en el aire, del inicio de la película: *si la bola cae en campo contrario, ganas, si cae en campo propio, pierdes*. El anillo rebota en la barandilla que bordea el río y no consigue atravesarla, aunque esto ya no llegue a ser visto por Chris que cree haber ganado hundiendo el último signo de su vinculación con una de las víctimas. Ganar el partido, aquí, significa substraerse del Otro que hubiese sancionado su pasaje al acto, y es –por el efecto de compasión que el autor consigue- lo que el espectador espera para su suerte. Pero ¿de qué suerte se trataría, entonces, si en realidad el sujeto va a tener que pagar con la culpa lo que en el Otro social no ha podido inscribirse? Sobre ello, Lacan advierte del carácter correccional que el castigo ha adquirido en las sociedades modernas que modifican

profundamente *la significación expiatoria del castigo*, entendido éste como la responsabilidad subjetiva, *la característica esencial de la idea del hombre que prevalece en una sociedad dada*. La culpabilidad por no poder hacer feliz a su mujer dándole descendencia se fija poco después en el asesinato de la mujer deseante y del hijo que lleva dentro. La angustia está garantizada si, por la aniquilación del deseo, la falta falta. La claustrofobia será el efecto del imperativo de la demanda de su mujer —*ahora, tendremos que ir a buscar una niña*— y el vértigo, de mirar por el ventanal, desde lo alto, el fondo del Támesis. Última imagen de la película.

[Última intervención de Nemorino: *Ah! Cielo si può, si può morir...! / Di più non chiedo, non chiedo / Si può morir... / si può morir d'amor!*] [¡Ah! ¡Cielos, se puede, se puede morir...! / No pido más, no pido. / Se puede morir... / ¡Se puede morir de amor!]

Cuatro intervenciones de Nemorino, el protagonista masculino de *l'Elisir d'amore*, de Donizetti, cada una de ellas en el momento en que se plantea el dualismo en sus múltiples caras con el que Woody Allen juega: suerte/talento, campo contrario-campo propio, amor-deseo. En cualquiera de ellas, el sujeto se desvanece en su interfase. Aun tratándose de una de las óperas cómicas más conocidas de Donizetti, la famosa aria "Una furtiva lacrima" puntúa el texto de la película desde la vertiente de la tragedia, y ahí sí hace serie con el resto de óperas, en este caso trágicas, que el espectador va escuchando. Pongamos entonces de relieve el talento, y no la suerte, del director al presentar este objeto señuelo, que es *Match point*. Lo que puede pasar como una película de buenas formas, con una intriga que mantiene al espectador en tensión constante, puede, sin embargo, hacer aparecer en un momento la parte más horrible de la pulsión de muerte, cuando ésta se dirige al propio deseo por haber renunciado ante él.

Barcelona, enero de 2006

Contre-point

¿Quién es ese señor tan respetable —abrigo largo, gorra a cuadros y bufanda a juego le dan cierto aire *sport*— que entra en el lujoso hotel? En los ecos de sociedad del Telediario un pequeño grupo lo acompaña, familiares, periodistas —dicen que pronto va a rodar en la ciudad—, algunos cinéfilos que le piden un autógrafo... ¿Es posible que sea él?

¿Es este el Director, con mayúscula, que nos enseña a reinos de él y de nosotros mismos, de tantas miserias neuróticas? Habló del psicoanálisis en primera persona, más de uno —en España al menos— es todo lo que sabe del descubrimiento de Freud. Además, ensendonos a amar los pliegues de su ciudad, nos ayudó a sobrellevar la grisura del tardofranquismo. Había vida ahí afuera.

Su última película, y con ella su proyecto de desembarco en el continente, ha sido un éxito. De las razones de este éxito da cuenta el excelente texto de Iván Ruiz, verdadero ejercicio de lector tomando el film como una partitura, y que ilustra además que el psicoanálisis aplicado a la cultura no tiene nada que ver con psicoanalizar ni la obra ni al autor, sino que consiste en ponerse —y de la buena manera— como aprendiz de lo que cada creador y cada creación avanzan, incluso sin saberlo.

Nada que añadir, pues, al comentario de la película, salvo un pequeño contrapunto —*contre-point*, para ser exactos— hecho para intentar desactivar un poco la fascinación con que el maestro Allen sabe cautivarnos. Tiene con qué.

Allen consigue que un arribista desclasado traidor mentiroso y asesino, nos caiga bien. El mérito no es poco. Y no es que el protagonista se dedique a mentir al espectador, no, las cartas están sobre la mesa, bocarriba, en cada momento.

La pelota de tenis detenida sobre la red, la joya sobre la baranda del puente, todo está hecho para llevarnos a pensar que se trata de la incidencia de la "suerte", buena o mala, en los hechos de una vida.

Y sin embargo no todos los conejos están fuera de la chistera. El genio del último film de Allen es ponernos frente a un espejo curvo sin que nos demos cuenta de la deformidad. Al contrario, la aplaudimos.

La operación "alienística" —permítasenos aquí la condensación—, consiste en separar los actos de sus consecuencias, creando un espacio vacío en el medio y rellenando ese vacío con el artificio de la casualidad, del imponderable, de lo que no depende de nadie, ni siquiera de uno mismo... ¡Qué alivio! Poder sacudirse al fin la responsabilidad última de lo que ocurre. No es raro que aplaudamos.

Sólo que esa operación, él, que conoce los clásicos, lo sabe— está íntimamente emparentada con el cinismo. Se podría decir, en efecto, que el verdadero protagonista de esta historia es la figura actualizada del cínico, aquel que realiza su acción al mismo tiempo que rechaza asumir sus consecuencias.

Y este es el *alien* que vemos salir ahora de la chistera. Una figura bien actual, la del cinismo que rechaza no solamente asumir las consecuencias de lo que se hace sino que además pretende negar el hecho mismo de que esas consecuencias existan. Así nos va, con el no querer saber nada de que el acto nunca se agota en si mismo, que no hay acción sin resto, que todo paso tiene consecuencias, y el no darlo, también.

Inmersos y perdidos en esta política del avestruz generalizada —de hecho un negacionismo irresponsable y suicida—, conviene volver al punto de partida, revisar la brecha de la que salimos, actualizarla. Es lo que cabe esperar de un verdadero psicoanálisis, que nos lleve al punto del que partió nuestra existencia, la de cada uno, que nos anime a revisar las decisiones tomadas, que nos preste valor para reconocernos ahí donde todavía no estábamos —no como somos ahora— pero donde ya elegíamos sin saberlo un porvenir.

Y aprender también a soportar ese espacio vacío, que es donde el deseo se decide, a no ponerlo todo a cuenta del otro, llámese a ese otro "los padres (los genes)", "el destino" o "la suerte".

Por eso el psicoanalista Jacques Lacan advirtió del saldo cínico que deja un análisis, cuando todo lo aprendido en el viaje se pone al servicio de la coartada, de rellenar ese vacío que nos constituye como humanos y como seres de palabras.

Por eso también algunos nos aprestamos a presentar en sociedad otro psicoanálisis que el que termina rezándole a la Virgen. "Si el análisis no me cura pronto me iré a Lourdes" decía W.A., ¿recuerdan?, era una *boutade* pero que decía para él una verdad. Felizmente en Europa hoy se practica otro psicoanálisis, más laico, que permite una ventana sobre lo real, por duro que sea, y procura colocarse a contracorriente de su negación sistemática.

Para terminar —ya que hablamos de ventanas y aprendimos con Hitchcock que pueden ser las verdaderas protagonistas de la película—, señalar el parentesco del ventanal al que se asoma el protagonista de Allen con otro ventanal visto recientemente, en *Lost in translation*.

Lo que piensa el protagonista de Allen asomado a la ventana, solo, al final del film, no lo sabemos, ni si su crimen va a quedar sin castigo. Pero quizá ese otro ventanal, abierto sobre Tokyo, nos pueda decir algo sobre el que enmarca *Match point*: y es que cuando la pelota, suspendida en el aire, todavía no ha caído ni de un lado ni del otro, no es la bola lo que observamos fascinados sino al propio sujeto, nosotros mismos, suspendidos como estamos en lo más real, en lo más absurdo y a la vez lo más verdadero, de la existencia.

Por eso, para salir del *lost* de esta suspensión, el genio de Sofia Coppola aporta una salida al final de su *translation*, unas breves palabras de afecto susurradas en el último momento, un minúsculo vínculo amoroso... y la historia está salvada. De pequeños retazos así está hecho el sentido de una vida.

Barcelona, enero 2006

Anna Aromí