

LUZ. CÁMARA: FICCIÓN. UNA REALIDAD de PELÍCULA

Carlos Barredo

Este trabajo es un ejercicio de montaje y en ese sentido, intenta reflejar en su forma el contenido que se propone exponer.

Los elementos en juego, que sirven de punto de partida para este ejercicio, son diversos: la lectura de una nota periodística sobre una entrevista a una directora de cine; la asistencia como espectador a una obra teatral; concepciones adquiridas sobre la experiencia analítica en la práctica del análisis en *intensión* y observaciones o reflexiones acerca de cómo el discurso del psicoanálisis produce efectos y emergentes en distintos ámbitos culturales, en lo que se ha dado en llamar: psicoanálisis en *extensión*.

La entrevista a la cineasta Lucrecia Martel¹ fue en ocasión del estreno de su film:

“La mujer sin cabeza”.

En éste, la protagonista, una mujer de clase alta de provincia, en un momento de distracción mientras conduce por la ruta, siente un golpe por el que infiere haber atropellado algo. Un plano lejano muestra una imagen que hace pensar en un perro muerto, pero a partir de este “choque” accidental, las certezas de la mujer vacilan, su percepción de la realidad se modifica. Lo cotidiano se enrarece, se torna extraño. Interesa destacar el detalle, señalado por Martel, de que la banda sonora del film es utilizada para provocar en el espectador efectos equivalentes de ribetes oniroides, por medio de lo que se da a escuchar de manera no totalmente nítida. Efecto que podría verse disminuido en su eficacia, teme la cineasta, por la sonoridad defectuosa de alguna de las salas de exhibición.

El cronista que realiza la entrevista no demora en introducir la referencia freudiana sobre *“Lo siniestro”*: lo familiar que se vuelve extraño, aludiendo a que, como es habitual en las películas de Martel, tanto la sexualidad como los ambientes cotidianos tienden a enrarecerse.

La cineasta se reconoce como: “católica y opuesta al psicoanálisis”, más por prejuicios que por argumentación de ideas según ella misma expresa. Afirma

¹ Revista Ñ, N° 259 del 13/9/ 2008. Ed. Clarín, Bs.As., Argentina.

su creencia en la voluntad humana, el trabajo, el esfuerzo, la observación. Distintos de la inspiración divina, de la que dice carecer.

Al mismo tiempo afirma creer en la “extrañeza que inunda lo cotidiano” y despliega una lúcida concepción de la percepción como el terreno de un conflicto, al describir lo siniestro como: “mirar algo y reconocer que **deliberadamente** no estabas viendo todo”.

La imagen perceptual da cuenta así de la necesidad de sostener una versión visible de la realidad, en conflicto con un trasfondo que debe permanecer invisible. Del mismo modo en que algo se hace audible sobre el fondo de lo inaudito.

Coherente con su idea de la voluntad, plantea que la educación debería tener como propósito siniestrar la percepción, hacer posible que surja lo deliberadamente excluido de su campo.

Es esta una concepción en cierto modo paradójica de la educación, que habitualmente es relacionada con un discurso que impone lo cotidiano fijando un modo de ver, una perspectiva, como la más adecuada o correcta.²

Discurso, en esta acepción, implica una estructura necesaria que sobrepasa en mucho a la palabra, siempre ocasional, contingente, y que subsiste en relaciones fundamentales que no podrían sostenerse sin el lenguaje.

Es entonces una estrategia del lenguaje la que, ante la proliferación de lo múltiple, ordena la percepción como concepto, imponiendo un punto de vista.

En este sentido, la representación no se reduce a ser un mero reflejo de la realidad, sino que implica un gesto de dominio, una oscura intención de señorío sobre lo que puede hacerse presente y lo que debe permanecer en sombras. Conflicto que Martel muestra con su talento singular para recrear el habla cotidiana (talento poco habitual en el cine argentino) en los diálogos que la protagonista sostiene con diversos personajes, que surgen como representantes del discurso hegemónico en la sociedad de provincia en que transcurren sus días.

Se hace patente en esos intercambios la presión tendiente a hacer desaparecer el tema del niño atropellado, dañado y abandonado o muerto, que

²Forster, Ricardo: “*Benjamin, una introducción*”. Biblioteca Nacional Ed. Quadrata, Bs.As., Argentina, 2009.

inquieta a la protagonista luego del accidente que la despertó del clima de siesta provinciana que adormilaba su percepción y al que se la incita a retornar. Enrarecer el entorno, alterar lo cotidiano, oponerse a ese orden, a ese montaje de la realidad, parece ser un accionar que va en sentido contrario al de una propuesta educativa. En este sentido, si bien la versión yoica voluntarista del conflicto en Martel se muestra solidaria con sus prejuicios ante el psicoanálisis, su concepción de la percepción como campo de conflicto presenta, en cambio, una coherencia profunda con el discurso que sostiene nuestra práctica.

Su sugerencia de un mandato tendiente a alterar lo percibido, paradójico como propuesta educativa, va en el mismo sentido de la ética del psicoanálisis que afirma que entre la percepción y lo que esta encubre, su resto, no hay reconciliación posible. Hay entre esos elementos, una “dialéctica negativa” y es función del deseo de analista que sostiene la experiencia del análisis, preservar esa imposibilidad de *aufhebung*.

Veremos luego como en el dispositivo analítico, estructuralmente ajeno a cualquier inclinación educativa, es donde puede operarse ese acercamiento a la angustia, al horror al que Martel le reconoce un valor de potencia transformadora, de encuentro con algo que expande el universo y por eso mismo hace bien: “eso sana”.

Planteo, este último, coherente con el valor terapéutico “por añadidura” de la cura psicoanalítica.

“*La bahía de San Francisco*”³ es una puesta teatral en la que sus dos directores, coreógrafos e intérpretes: Luciana Acuña y Fabian Gandini, se afanan en recrear, reconstruir, una y otra vez la escena de “*Vértigo*”, el film de Alfred Hitchcock, que transcurre en esa bahía, debajo del puente que la cruza, y donde Kim Novak (Madeleine) simula arrojararse impulsivamente a las aguas y James Stewart (Scotty), engañado por la escena, corre a rescatarla, se zambulle y tomándola luego en sus brazos, la deposita en un auto mientras ella permanece inconciente.

En la obra teatral, el accionar de los intérpretes se organiza como sucesivas y fragmentarias reproducciones de variantes de esta escena, que es sucesivamente descompuesta en sus efectos de montaje, tomando como punto

³(<http://neposandkuhl.blogspot.com/2009/05/la-bahia-de-san-francisco.html>),

de partida los movimientos de la cámara y de los actores en el film.

Este transcurrir no es evidente para el espectador desde el inicio, donde un grabador enuncia descripciones de movimientos y tiempos cronometrados de los mismos, que a continuación los actores intentan reproducir, a la manera de un ejercicio coreográfico, en la escena teatral.

Un cierto efecto de perplejidad se produce en el espectador que sólo presencia fragmentos de escena: movimientos y tiempos, sin poder ligarlos a un contexto más totalizador que los torne comprensibles.

La relación con este contexto ausente es aludida en la forma de la presentación, en la que se nos muestra sólo una parte de escenas que, a su vez, miran, apuntan hacia otro aspecto del mismo fragmento que queda fuera de la visión del espectador. Se le esconde.

Así, algo se hace visible sobre el fondo de lo “indicado” como invisible.

A medida que se suceden las reconstrucciones se va haciendo más patente (ya no latente), la relación de las reproducciones con su referente en la escena citada y cerca del final un telón de fondo se despliega con una imagen fotográfica de la película, mostrando la bahía, el puente, la mujer de espaldas en el borde a punto de arrojar a las aguas.

Aguas a las que un balde “trae” a escena.

En el momento en que finalmente creemos comprender la escena que tenemos ante la vista, los actores nos recuerdan, para que no nos engañemos: que no estamos en el cine, que no hemos visto “*Vértigo*”, que ellos no son Kim Novak ni James Stewart, que estamos ante una ficción teatral.

Así, al modo de una instalación de arte conceptual nos **muestran una idea**, un discurrir sobre cómo están montadas las escenas en la percepción de los humanos. Sobre el proceso de montaje en función del cual, algo nos lleva a ver o (como afirmaba Martel en la entrevista) a deliberadamente no ver, lo que se nos pone ante la vista.

Me interesa destacar como significativo el detalle de que la escena, aquí recortada a modo de cita, configura en su origen, en el guión del film, una escena montada para engañar a Scotty, el personaje de James Stewart, y también al espectador, que a esa altura de la película no puede sospechar aún que esté siendo ilusionado.

Quiero además señalar, para destacar las vertientes psicoanalíticas de esta

construcción, los diferentes planos que, en su sobredeterminación, dan como resultado la captura en el efecto ilusorio.

Scotty resulta fascinado por la historia de una mujer, a quien se presenta como cautivada a su vez, por el fantasma atávico de otra mujer, quien en la antigua California habría sido despreciada por el hombre con quien concibiera un hijo. Para el varón que aquí se nos presenta como afectado de vértigo, con rasgos de solterón y lazos conflictivos con el sexo débil, las vías de captura en la escena del engaño, siguen la descripción que Freud hiciera del fantasma masculino en: *“Sobre un tipo especial de elección de objeto en el hombre”*. Hay aquí una mujer de historia poco clara, un tercero perjudicado (el engañador y aparentemente engañado esposo de la dama en cuestión que contrata a Scotty para vigilarla), y la saga del rescate: **la salvación de la dama**.

Recordemos que en el argumento fantasmático freudiano, el rescate de la mujer de vida disipada, una de las versiones de la mujer como equivalente materno, se produce embarazándola de un hijo que representa al sujeto en cuestión, quien así sería: su propio padre en la estrategia de desmentir la castración alterando la línea filiatoria.

El sujeto se ve capturado en la ilusión porque el guion fantasmático, al modo de un escenario onírico, realiza el deseo como tal.

Sólo a través del fantasma el sujeto se constituye como deseante. No montando una escena en que el deseo es satisfecho, no como algo dado, sino como algo a construir.

Construcción fantasmática que designa, como en el matema con que Lacan escribe su fórmula, la relación imposible del sujeto con el objeto causa de su deseo.

Imposibilidad que cobra la forma de paradoja temporal, tanto en: **ser el propio padre** como en la configuración elemental de la **escena primordial**: estar presente como pura mirada en el acto en que fuimos concebidos, la escena del deseo parental. Donde el objeto del fantasma no es la vista del coito de los padres, sino la mirada imposible que lo presencia. Cortocircuito temporal en el que, en tanto mirada, el sujeto se precede a sí mismo y presencia su origen,

desmintiendo que es un objeto caído de esa escena que lo determina y constituye su misterio.⁴

“*La bahía de San Francisco*”, en su conjunto, aparece como el trabajo sobre un fragmento, un recorte a modo de cita de la película de Hitchcock.

La “cita” no tiene aquí la función habitual que cumple en los trabajos académicos: verificar y documentar opiniones, sino la que les atribuía Walter Benjamin: “en mis trabajos son como ladrones, asaltantes de caminos que hacen un ataque armado y le quitan, lo privan a un haragán de sus convicciones”.⁵

Su poder, entonces, ya no es el de preservar una autoridad del pasado para sostener el presente, sino de operar sobre éste un deseo de destrucción. Intentan removerlo, arrancarlo del contexto, desgarrarlo.

En esta forma de “fragmentos de pensamiento”, las citas tienen la doble tarea de interrumpir el flujo de la presentación con fuerza trascendente (le viene de otro contexto), y al mismo tiempo concentrar en ellas eso que es presentado. No operan como la remisión a un pasado que, a manera de un referente último, le otorga un sentido verdadero al presente.

Aquí, el fragmento fílmico reubicado en este contexto de escenas teatrales y en un marco de evocación coreográfica reconstructiva, se presenta como parte de un montaje surrealista donde, los elementos reordenados de este collage se aclaran, ilustran mutuamente y prueban su razón de ser en un estado de libre flotación.

Montado con maestría, puede dispensarse de cualquier texto de acompañamiento que arruine la presentación con explicaciones tendientes a proveer conexiones sistemáticas o causales.

Junto con su efecto estético, la obra nos sumerge en reflexiones sobre el montaje de nuestra realidad perceptiva y el borde esquivo (en banda de Moebius dirá Lacan) que hace de frontera entre realidad y ficción.

El dispositivo analítico, esto es: el conjunto de estipulaciones que hacen posible la experiencia del inconsciente, produce en quien se sujeta a su funcionamiento, el analizante, un efecto equivalente al que Martel buscaba producir por medio

⁴Zizek, Slavoj: “*Mirando al sesgo*”, Ed. Paidós, Bs.As., 2000.

⁵ Benjamin, Walter: “*Illuminations*”, Schocken Books NY, 2007.

de la educación: siniestrar la percepción, en la medida en que se opone al diálogo, al intercambio en términos comunicativos y tiende a enrarecerlo buscando provocar la emergencia de otra dimensión del lenguaje.

Pone en evidencia que la experiencia de un flujo orgánico lineal, natural, de los acontecimientos en el relato, es una ilusión, necesaria, pero ilusión al fin. Que como en el flâneur, aquel que vagabundea sin rumbo fijo por la ciudad confiándose al azar como guía en sus viajes intelectuales de exploración, así también el que se somete a la libre asociación, renunciando entonces a cualquier representación-meta, en su necesario e ilusorio devaneo oculta que es un final puntuado el que retroactivamente confiere sentido a sus enunciados precedentes.

Ese final puntuado le llega al analizante, como respuesta interpretativa, desde el lugar que el dispositivo fija como el del analista.

Sólo un analista puede brindar esa respuesta a partir de lo que le es dirigido en transferencia como relato del analizante. Recortando en sus enunciados fragmentos, citas, en las que resuenan otros contextos de enunciación que el analizante habrá de proveer.

Es así como este modifica su relación con los elementos significantes que en tanto inconcientes lo determinan, alterando el montaje de la realidad que imagina para él y las identificaciones que lo modelan como personaje de esos escenarios.

El discurso del psicoanálisis, forma novedosa del lazo social que Freud instauro, modificando para siempre la idea del diálogo, tiene una relación de envés con lo que antes mencioné como discurso dominante: el que fija un modo de ver en la representación como gesto de dominio.

En las escenas así fijadas, el psicoanálisis tiende a introducir aquello que no es percibido en una visión frontal, objetiva, sino que sólo se hace aparente alterando el punto de vista con una mirada sesgada.

Pero lo que entonces emerge como elementos desconocidos (“deliberadamente”) en la escena, son los que la enrarecen, desrealizan, abisman, produciendo los efectos de vértigo, de extrañamiento, cuya consecuencia es la vacilación de las referencias imaginarias, la caída de las identificaciones.

Es en estos “momentos de peligro”, traumáticos, cuando W.Benjamin afirma que es posible apropiarse de un recuerdo, no para revivir un pasado, sino para que lo evocado, esa “cita” de otro tiempo, al relampaguear nos ilumine respecto de la manera en que está construido nuestro presente y el lugar que en él ocupamos.

Me interesó reflexionar sobre la presencia de esta trama de relaciones y su operatoria, tanto en el cine, forma de narrativa que comparte con el psicoanálisis el siglo de su aparición en el mundo, como en los ejercicios escénicos que esas apariciones han hecho posibles.

Esa trama compartida, ese discurso de la comunidad que configura el sustento de la otra escena a la que Freud remitía el acontecer onírico, aun habitándonos, permanece como inapropiable.

La ética del procedimiento analítico es la que orienta todo su accionar a preservar ese carácter de otredad, de alteridad absoluta de lo que no puede ser reducido o transformado por pretensiones hegemónicas de dominio, incluso de domino de sí.

Resguardar ese enigma es el margen de libertad posible para los seres hablantes.

Como contrapartida de la cita, el enigma configura, según afirmara Lacan, la otra vertiente de la interpretación del analista.⁶

Palabras Clave

Percepción, construcción, realidad, ficción, discurso.

Resumen

Este trabajo intenta desplegar la manera en que el psicoanálisis concibe la noción de realidad de los seres hablantes, como un montaje necesario de imágenes en un campo de lenguaje que permite articularlas, produciendo sentido. Se parte de las concepciones de una cineasta y del comentario de una pieza teatral, para sostener que ese tipo de producciones en nuestra cultura actual están atravesadas por esas nociones, más allá de lo que sus autores o protagonistas opinen sobre el psicoanálisis.

⁶ Lacan, Jacques: “L’Envers de la psychanalyse”, Le Séminaire, Livre XVII, Seuil, Paris, 1991.