

## Las desventuras del psicoanalista en el cine

Eduardo Laso

En 1895 nacen el cine y el psicoanálisis. Ambos se irán desarrollando paralelamente sin encontrarse hasta 1925, año en que se filma el primer film sobre el psicoanálisis. Desde entonces las relaciones entre ambos no han sido fáciles... para el psicoanálisis.

Desde el psicoanálisis, el interés por el cine se ha centrado fundamentalmente en varias direcciones:

- el estudio del cine como arte de masas y su particular manera de obtener efectos sobre el espectador.
- el análisis de films con las categorías que propone el psicoanálisis
- El estudio del lenguaje cinematográfico, cruzando la perspectiva semiológica con los aportes de Lacan.

Por su parte, el cine se ha valido de la popularidad del psicoanálisis, sea para emplearlo como un eventual ingrediente en algunas tramas y personajes (de modo ejemplar en films de Hitchcock y de Woody Allen), ya sea para tomar al psicoanálisis mismo como tema (*Secretos de un alma*, de Pabst; *Freud, pasión secreta*, de John Huston, *Un método peligroso*, de David Cronenberg, o la serie reciente *In Treatment*).

En contraste con la creciente atención que desde hace años los psicoanalistas venimos prodigando al cine a través de la copiosa producción de trabajos orientados al análisis de films en clave psicoanalítica, el interés de Freud y Lacan por el cine fue casi nulo.

Durante su estadía en EEUU en 1909, Freud asistió por primera vez a una función de cine. Salió muy poco impresionado por lo que le pareció más un espectáculo de feria que un nuevo arte. En toda su obra, Freud se referirá sólo una vez a un film. Se trata de "*El estudiante de Praga*", de Paul Wegener y Stellan Rye, de 1913, mencionado en su artículo "Lo siniestro" a propósito del tema del doble y de las consideraciones teóricas que habían llevado oportunamente a Otto Rank a escribir un texto sobre ese tema, inspirado en dicha película. Es probable que Freud mismo no haya visto el film, y que lo conozca a través de su discípulo.

En 1925 Karl Abraham le escribe a Freud acerca del proyecto de un film sobre el psicoanálisis. Freud le contesta negativamente a la propuesta: "*Mi objeción principal sigue siendo que no me parece posible representar nuestras abstracciones de manera respetable con medios visuales*". Freud le objeta al cine que pueda ser un recurso viable para la transmisión del psicoanálisis. Teme que la representación cinematográfica no respete el rigor de la teoría y la clínica que él fundó.

A pesar de esta oposición, el 24 de marzo de 1926 se estrena en Berlín *Secretos de un alma*. Dirigida por Georg Wilhelm Pabst, es el primero de una larga lista de films que van a tomar al psicoanálisis como tema. En este punto cabe detenerse en la objeción freudiana al cine como medio para transmitir el psicoanálisis. Un film sobre psicoanálisis ¿es un film psicoanalítico? ¿Cómo

transponer el psicoanálisis a material fílmico de modo que no traicione o banalice la teoría y la clínica psicoanalítica? ¿Qué se requeriría para que el psicoanálisis fuera filmable?

La posición del analista no se lleva bien en su traslación al medio cinematográfico. Filmar un análisis, incluso en un documental, supone un punto de vista en el que el espectador queda fuera de la situación transferencial. Lo que se muestra cinematográficamente será inevitablemente para el espectador a un analista en las tres de las cuatro variantes del discurso que tematiza Lacan: el analista en posición de Amo, o de encarnación del saber universitario, o en posición histórica. Queda afuera de la representación de la escena cinematográfica el lugar del analista como *semblant* de objeto *a*.

Al mismo tiempo, el espectador es un tercero que queda afuera de la escena filmada del análisis como voyeur. La posición del voyeur es la de cualquier espectador de cine, tal como Hitchcock lo demuestra en *La ventana indiscreta*. Al ver un film sobre el psicoanálisis lo que vamos a ver no es un psicoanálisis sino un film. Y vamos a verlo para gozar de la otra escena que nos ofrece el film desde esa posición particular. Si queremos saber cómo es una terapia psicoanalítica, no hay otro modo más que salir de la posición del voyeur espectador que goza con la otra escena cinematográfica, para entrar en análisis en posición de analizante (o sea, deponiendo la mirada gracias al diván, para privilegiar la palabra) y dirigir la atención a esa *otra escena* que no es la de la pantalla sino la del inconsciente.

El cine, por otro lado, procede con los materiales que toma de diversos campos de las disciplinas -y no sólo del psicoanálisis- amoldándolos a sus fines narrativos al precio de la rigurosidad científica. El psicoanálisis es para el cine un recurso más para construir historias, y por lo tanto importa menos el rigor teórico-clínico que el armado de una trama atractiva y comprensible para el público. Es que la meta del cine es –en el mejor de los casos- estética y no científica. Mucho menos curativa. El cine clásico entre 1940 y 1960 va a hacer de la teoría freudiana uno de los ingredientes de muchas tramas de films, dándole a los personajes un espesor psicológico fundado en las categorías psicoanalíticas degradadas a la doxa circulante en el imaginario popular.

### **Secretos de un alma, de Pabst**

Que la entrada inaugural del psicoanalista como personaje cinematográfico en un film sea en un bar y no en un consultorio ya resulta sintomático respecto del lugar que el cine le depara al psicoanalista. La escena parece sacada de un thriller: en vez de que el atribulado neurótico acuda a un consultorio por derivación, se nos ofrece una escena de *suspense* en la que se nos hace creer que un ladrón amenaza al personaje interpretado por Werner Krauss. Mientras nuestro sujeto paga la cuenta al mozo, deja por olvido la llave de su casa en la mesa, ante la atenta mirada de un extraño. Luego de irse, el extraño toma la llave y lo sigue por la calle hasta la puerta de su hogar. Al buscar la llave, el extraño se presenta y se la entrega. De paso lo interpela por el olvido, e inmediatamente se disculpa. “Se trata de un gaje del oficio”, le dice. El sospechoso resultó ser un

psicoanalista. Uno atento a los actos fallidos de la gente que lo rodea, y presto a proponer interpretaciones. Casi parece una escena publicitaria.

Posteriormente el film mostrará varias sesiones con el Dr. Orth, al que nuestro sujeto acude por su síntoma de horror a los cuchillos e ideas de matar a su esposa. En una de ellas, el paciente relata un sueño en el que la esposa le daba a Hans, el primo de ella, una muñeca que salía del agua. El analista le pregunta si asocia con alguna experiencia similar en su infancia. Entonces el paciente recuerda que cuando los tres eran niños, durante una Navidad fueron fotografiados juntos. Luego de la foto, se acercó su madre para mostrarle un bebé. Entonces él ve a la que luego será su mujer, dándole una muñeca a su primo mientras juegan con trencitos. “Ella le dio *nuestra* muñeca a su primo”, dice el paciente, ocasión para que el Dr. Orth intervenga diciendo que el dolor que experimentó cuando su esposa dio la muñeca a su primo permaneció despierto durante su matrimonio sin hijos. La intervención sorprende, porque ese recuerdo infantil difícilmente califique como “traumático”. ¿Por qué tomar el recuerdo infantil como traumático en vez de cómo encubridor? Tampoco se entiende por qué ese “dolor” habría permanecido despierto durante el matrimonio. ¿Por qué si él es el elegido por la mujer para casarse, las cosas empeoran en vez de resolverse, al punto de no poder poseerla? ¿Por qué ante el deseo de su mujer por intimar, él la elude, cuando justamente ese deseo dirigido a él representa un triunfo sobre la rivalidad sexual con el primo? Que ella finalmente se haya casado con él debería representar una victoria sobre el primo Hans, y por lo tanto no debería haberse prolongado ese supuesto dolor infantil.

Ante esta intervención, ocurre algo inesperado: un acting-out. El paciente comenta que en el sueño le venía una ira furiosa. Recuerda que él agarraba un sable corto. Entonces se levanta del diván y toma un abrecartas de la mesa, haciendo los mismos movimientos agitados que se ven en el sueño. Un primer plano muestra su mano aferrando el abrecartas al lado de su cadera, moviéndose ambos rítmicamente, en una mezcla de apuñalamiento y coito. Si el acting-out es producto de la resistencia del analista, un modo de poner en escena lo que no se ha escuchado de lo que el analizante dice, la sordera del Dr. Orth persiste: en vez de tomar nota del acting, le dice alborozado que ha recuperado su capacidad para tomar cuchillos, como confirmación de la interpretación del caso. Se trata de un éxito terapéutico por lo menos preocupante.

### **El lugar del analista en el cine (*Psicosis, Suddenly, last summer*)**

En comparación con el peso que tienen otras artes como la literatura, el teatro o la pintura, el cine ocupa un lugar bastante modesto en la obra de Lacan. Sus referencias al cine son escasas y casi siempre puestas al sesgo del corpus de argumentos que viene planteando sobre un tema.

Las alusiones de Lacan al cine se caracterizan por no tomar los films en su totalidad sino sólo una determinada escena, casi un detalle (Ej. el personaje de Dalio en *La regla de juego*, de Jean Renoir y su goce perturbado ante la presentación en público de una caja musical, la escena final del monstruo marino

en *La dolce vita*, de Fellini, la danza con rotura de platos y la caja registradora en *Nunca en domingo*, de Jules Dassin, los gestos rituales en la escena de lucha en *Rashomón* de Kurosawa). No son nunca objeto de análisis en profundidad al modo en que trabaja por ej. *La carta robada*, *Hamlet* o *El arrebató de Lol V. Stein*.

En el seminario *La transferencia*, Lacan comenta que el poder que tiene el cine como medio de masas afecta al modo en que el psicoanálisis queda plasmado en él, y especialmente el lugar del analista. Es que el cine termina produciendo al analista como personaje cinematográfico: se trata de alguien perseverante, dispuesto a la escucha, capaz de tolerar los embates de angustia y agresividad, pero generalmente flojo de papeles a la hora de sostener la posición de neutralidad y abstinencia como ejes de la posición ética del analista.

En el cine, difícilmente la escena de análisis se realice en el diván y mediante la regla de asociación libre. Más bien es cara a cara y siempre se tratará de llegar a descubrir traumas infantiles ocurridos y no soportados en fantasías, especialmente vinculados al abuso sexual o a la violencia de padres malvados. La temporalidad de las sesiones se adapta a las necesidades de la narración clásica, eliminando los tiempos donde hay silencio –puestos a cuenta de tiempos muertos narrativos a recortar-, y reduciendo la sesión a un combate por la superación de obstáculos, en la que no faltan los héroes, las víctimas y los villanos. La intriga y el suspenso están necesariamente presentes, aproximando el film con tema psicoanalítico al thriller policial o detectivesco, presentando al final soluciones completas y curaciones con *happy-end*.

Respecto del lugar del psicoanalista en el cine, dice Lacan: “*el ideal físico del psicoanalista, al menos tal como se modela en la imaginación de la masa, comporta un añadido de profundidad obtusa<sup>1</sup> y de torpe grosería que realmente vehiculiza con ella toda la cuestión del prestigio. La pantalla de cine es en esto el revelador más sensible.*”

El ideal físico del psicoanalista es una construcción del imaginario social, especialmente promovido por el cine, que ha venido construyendo un personaje-tipo del analista que Lacan caracteriza con los rasgos de opacidad, profundidad, grosería y falta de tacto que se hacen soportables debido al prestigio del personaje como “esclarecedor de enigmas”. Resulta inevitable evocar a otros personajes de ficción que se han nutrido de estos rasgos: de Sherlock Holmes a Dr. House. El analista-personaje cinematográfico se presenta en el momento oportuno para esclarecer mediante su palabra autorizada en posición de Amo, el enigma psicológico de algún personaje de la trama. El psiquiatra de *Psicosis* de Hitchcock es aquí la referencia principal. Dice Lacan: “*Por recurrir tan sólo al último filme de Hitchcock, vean en qué forma se presenta el esclarecedor de enigmas, el que se presenta para decidir sin apelación posible cuando se han acabado todos los recursos*”. Variante psí de Poirot o Holmes, Lacan agrega que este personaje “es portador de todas las marcas del “incouchable” (juego de palabras entre intocable e inacostable), salvo que se requiera, por razones de la trama del film, que haya algún acercamiento amoroso entre analista y paciente. En

---

<sup>1</sup> Épaisseur: opacidad, consistencia, densidad, oscuridad

cuyo caso es necesario que el analista sea un buen mozo. Para Lacan es el caso del film *“De repente, el último verano”*, de Joseph Mankiewicz, donde el terapeuta es encarnado por Montgomery Clift. Lacan dice que para que la situación analítica sea violada en la escena cinematográfica sin que esto resulte escandaloso *“es preciso que quien desempeña el papel del analista –vean De repente, el último verano-, el terapeuta, ese que lleva la caritas hasta el extremo de devolver noblemente el beso que una desgraciada le planta en los labios, sea buen mozo. Ahí es absolutamente necesario que lo sea. Es cierto que él es también neurocirujano y que en seguida lo mandan de vuelta a sus trépanos, no era una situación que pudiera durar”*. La belleza del personaje del analista se vuelve indispensable para que sea violada la convención del analista “inacostable” de un modo que resulte aceptable al espectador para que no se ponga en contra del personaje. Si el analista-personaje fuera representado por un actor medianamente feo –y está claro que la fealdad no es obstáculo para el amor de transferencia en la práctica clínica- la escena resultaría para el espectador rechazable y hasta no verosímil. Lacan aclara que el analista es apuesto en el cine *“en el momento en que el análisis es tomado como pretexto para la comedia.”* Vale decir, tomado a la chacota... Lacan extrema el argumento al decir que el análisis es la única praxis en la que el encanto es un inconveniente. El encanto del analista como persona rompe el encanto del análisis sostenido en la transferencia, al deslizarlo al campo de la intersubjetividad. *¿Acaso alguien ha oído hablar de un analista encantador?* Se pregunta. El encanto del encantador, destituye al analista de su posición, para devenir alguien que encanta, convirtiéndose el análisis en práctica de sugestión.

### **El Edipo no se interpreta: *The couch*, de Owen Crump**

De film a film, los analistas que nos presenta el cine americano llevan a cabo una dirección de la cura que es aquella vigente en el postfreudismo americano de los años 40 y 50. Esa que Lacan criticó a lo largo de su obra. Podríamos detallar algunos de sus rasgos:

- El psicoanálisis como una terapia que apunta a la reeducación emocional del paciente, lo que degrada la praxis analítica al ejercicio de un poder. Lacan critica este planteo: “El psicoanalista sin duda dirige la cura. El primer principio de esta cura ... es que no debe dirigir al paciente. La dirección de conciencia... queda aquí radicalmente excluida”.
- Psicoanálisis concebido como una situación de dos: Dice Lacan: “La situación así concebida sirve para articular (y sin más artificio que la reeducación emocional) los principios de una domesticación del Yo llamado débil, y por medio de un Yo que gustosamente se considera como de fuerza para cumplir ese proyecto, porque es fuerte.”

- Apostar a una comunicación con “la parte sana” del Yo del paciente, libre de conflictos.<sup>2</sup>
- El analista cura menos por lo que dice o hace que por lo que es. Sobre este punto, Lacan plantea que “el analista está tanto menos seguro de su acción cuanto que en ella está más interesado en su ser”. O sea, a más interés y puesta en juego de su ser en la dirección de la cura, menos seguro estará el analista acerca de lo que está haciendo.
- El análisis se desarrolla en el *hic et nunc* (aquí y ahora) con el analista, y transcurre en una prueba de fuerza psicológica, un forcejeo del analista con las intenciones del sujeto en la sesión.
- La contratransferencia es entendida como los sentimientos del analista generados por el paciente en sesión (y no como resistencia del analista o como errores o puntos ciegos del análisis del analista) que son útiles para orientar la dirección del tratamiento e intervenir no desde la palabra, sino desde la respuesta emocional. El inconsciente del analista se vuelve así una instancia presente en la cura. Dice Lacan aludiendo al juego de bridge: “Los sentimientos del analista sólo tienen un lugar posible en este juego, el del muerto; y que si se le reanima, el juego prosigue sin que se sepa quien lo conduce”

Al contrario de esta concepción del analista, Lacan recuerda que en un análisis el analista debe pagar tres cosas:

- Pagar con palabras, si la transmutación que sufren por la operación analítica las eleva a su efecto de interpretación
- Pagar con su persona, en cuanto que, quiera o no quiera, la presta como soporte de los fenómenos singulares que el análisis ha descubierto en la transferencia
- Tiene que pagar con lo que hay de esencial en su juicio más íntimo, para mezclarse en una acción que va al corazón del ser, siendo él el único allí que queda fuera del juego

Film ya olvidado de Owen Crump, *El diván* sorprende por ser un pequeño thriller muy bien hecho en el que el psicoanálisis es nuevamente la excusa para construir una trama de *suspense*. Con un guión de Blake Edwards –el recordado director de *Desayuno en Tiffany’s* y la saga de la *Pantera rosa*– el film resulta una muestra de cierto modo de entender la clínica que Lacan objetaba. Las razones espúreas propias del cine de hacer un thriller terminan llevando la historia a un

---

<sup>2</sup> Lacan dice: “Para apuntalar una concepción tan precaria, algunos americanos introducen un valor estable, un patrón de medida de lo real: el yo autónomo, que se supone está al abrigo de los conflictos de la persona. Esto resuelve la cuestión del ser del analista: un equipo de egos autónomos se ofrece a los norteamericanos para guiarlos hacia la happiness, sin perturbar la autonomía, egoístas o no, que empiedran con sus esferas sin conflicto el *American way* hacia ella”.

terreno en que involuntariamente se desarrolla una crítica a esa manera de entender la dirección de la cura.

El Complejo de Edipo freudiano en su versión más imaginaria y banal –ya a esa altura circulante en el imaginario popular- da el marco explicativo con que el espectador es invitado a acompañar al Dr. Janz en su búsqueda por esclarecer lo que le pasa a Charles Campbell, un atribulado paciente diagnosticado de psicótico paranoico. ¿Logrará el Dr. Janz descubrir a tiempo que su analizante es en verdad un asesino serial que mata transeúntes antes de llegar a su sesión de las siete de la tarde? Charles Campbell es hijo de una acaudalada familia venida a menos. Su madre murió apenas nació, y fue criado por su severo padre junto con su hermana mayor. Charles convivió con esta hermana a la que adoraba. De adolescente estuvo dos años recluso con diagnóstico de psicosis luego de violar a una compañera de estudios. Dado finalmente de alta, Charles es derivado al Dr. Janz por el juzgado para que prosiga su tratamiento. Charles mata desconocidos anunciando previamente por teléfono a la policía que va a asesinar a alguien exactamente a las 7 en punto. Luego de cumplir con su cometido, va a sesión, no sin antes seducir a la secretaria de su analista, tan parecida a su hermana, la que resulta ser además sobrina de su analista. La situación está servida para la repetición de una triangulación edípica.

Nos interesa destacar del film el modo como queda el lugar del psicoanalista presentado aquí. Profesional avezado, con múltiples relaciones con la justicia y la policía, el Dr. Janz teme que su paciente pueda hacer un pasaje al acto criminal. Resulta curioso en el film el uso que el Dr. Janz hace del diván: ideado por Freud como estrategia para evitar el cara a cara y que el paciente se concentre en sus asociaciones libres, en el film parecen cumplir otra función: que el paciente se relaje, se sienta cómodo y que marque la diferencia entre paciente (acostado) y un analista que, cual médico preocupado, se sienta a su lado a mirarlo y hablarle. Los recaudos sobre neutralidad y abstinencia en terapia no son tomados en cuenta (se puede hablar por teléfono frente a un paciente, no hay problemas en comentarle cuestiones privadas, etc.)

En una sesión clave aprovecha la ocasión para interpretar a este paciente con diagnóstico de psicosis, de que ama a su hermana por haber ocupado el lugar de su madre muerta cuando era niño, y que odia a su padre por hacer de obstáculo a este amor. O sea, le interpreta el Edipo desde un lugar transferencial en el que él está ubicado en serie con la figura del padre. De hecho no se ahorra los gestos de padre preocupado, y es ciego a lo que pasa en su sala de espera: que su sobrina ha empezado una relación amorosa con su paciente. Nuestro abnegado psicoanalista terminará dando la ocasión de aquello que quería evitar, provocando un pasaje al acto con él y su sobrina como personajes principales.

Freud decía que el análisis operaba por *vía di levare* y no *de porre*: no agrega sentido, sino que desarma sentidos coagulados en síntomas. Dado que es estructurante de la subjetividad, el Complejo de Edipo no se interpreta, porque siempre se acertará, sin que esto suponga ningún levantamiento de la represión. Al aportarle el Dr. Janz el sentido edípico en el que Charles se encuentra enredado, sólo le ha dado un texto con el que consolidar su delirio. La

interpretación, si apunta a algo, es a la castración y no a la producción de un sentido edípico. En vez de consolidar el sentido de que el padre es el obstáculo al goce al que podría acceder si lo matara, se trata de apuntar a un vaciado de goce. Que este analista luego de interpretarle su Edipo no tenga mejor idea que comunicarle inmediatamente que va a tener que internarlo es de una torpeza hecha al servicio de la trama. Hasta alguien como el Dr. Janz no puede ser tan inverosímilmente estúpido. Y que todo esto termine en un pasaje al acto homicida es consistente con las críticas que Lacan ha planteado a semejante dirección de la cura.

### **El inquietante abrazo del analista: Good Will Hunting (Gus Van Sant)**

*El indomable Will Hunting* de Gus Van Sant ofrece un retrato de analista tan recordable como falso. El escritor y guionista William Goldman dijo del film: *Hollywood tiene siempre esta idea de que el analista atiende un sólo paciente. La escena con Matt Damon y un Robin Williams efusivo que terminan abrazándose mientras le dice “no es tu culpa, no es tu culpa”. Yo pensé “Oh Dios, Freud se debe estar revolcando por esta escena”. Pero Hollywood tiende a hacer eso con los terapeutas”.*

El analista Sean Maguire que imagina el film es alguien que puede hacer su trabajo entablando una relación de confianza con un adolescente por la vía de jugar la carta de contar las propias cuestiones personales (hablar de maltratos de la propia infancia, o de amores pasionales o de pérdidas). Incluso estaría recomendado salir de la neutralidad y la abstinencia, para dejarse llevar por las pasiones. Así, en un momento del film Sean se enoja con Will al punto de irse a las manos y arrinconarlo contra una pared. O en la célebre escena “no es tu culpa”, en la que se pone en juego la ilusión de que un analista cura menos por lo que hace o dice, que por lo que es. ¿Cómo no terminar queriendo al buenazo de Robin Williams cuando con cara de preocupación llama a Will “hijo” y le dice que no es su culpa todo el maltrato que padeció? Lacan decía de este tipo de abordaje: *“Es la exaltación fácil de su gesto de arrojar los sentimientos, colocados bajo el capítulo de su contratransferencia, en el platillo de una balanza en que la situación se equilibraría gracias a su pesada, la que da testimonio para nosotros de una desgracia de la conciencia correlativa de una dimisión a concebir la verdadera naturaleza de la transferencia”.*

Pero detengámonos en esta escena emblemática hecha para provocar las lágrimas del espectador. Will advierte que su analista está viendo su expediente judicial (donde figuran fotos de su cuerpo maltratado por los golpes) y le pregunta si tiene experiencia en el tema del abuso físico. Luego de afirmar que tiene 20 años de práctica, el analista decide satisfacer la demanda del paciente a que le cuente sobre su experiencia personal no en tanto analista, sino en tanto persona. A contramano de la recomendación freudiana de sostener la neutralidad y la abstinencia y al planteo de Lacan de que el analista paga con su persona para hacer lugar a su función, nuestro analista se pone a hacer una confesión personal en la que se comparten experiencias de abuso físico con el analizante, y hasta



preferencias en torno de los objetos con los cuales ser golpeado por un padre: como buen freudiano, Sean prefiere el cinto, Will en cambio la llave inglesa. Esta supuesta “apertura” del analista a su analizante, lejos de abrir la dimensión de lo inconsciente, alienta una relación de yo a yo en la que dos se encuentran intercambiando sus cuitas y sus goces. La escena fantasmática inconsciente “soy pegado por mi padre” no está aquí menos presente por el hecho de haberse jugado en la realidad efectiva. Por el contrario. El goce sadomasoquista que va a insinuarse en la escena no da lugar a su análisis sino a un inquietante momento efusivo en el que el analista exculpa a Will de los maltratos padecidos en manos de su padre. Resulta en este punto de perogrullo –y Will lo sabe- que él ha sido víctima de la violencia de su padrastro. No es de esa culpa de lo que se trata en un análisis. De ahí que la insistencia machacona del analista respecto de que “no es su culpa” mientras se le aproxima se torne crecientemente siniestra para Will. La desculpabilización no releva del goce masoquista, que el analista inmediatamente pone en juego mientras se arrima a Will, alentando la angustia ante la amenaza de una repetición. “*Don’t fuck me, not you*” implora Will, por si todavía a este analista sordo no le quedó claro de qué se trata la escena en juego: no del dolor de los golpes sino del erotismo masoquista como primera defensa yoica a la intrusión del Padre. El castigo por gozar incestuosamente de lo que –tras el ser golpeado- se esconde como un “ser amado” por un padre que por lo menos rescata a un sujeto de ser el objeto fálico de una madre. Toda esta dimensión típica y compleja queda en la escena soslayada. El abrazo del analista en su ambigüedad (“yo no te golpeo, yo te amo”) dando satisfacción así a la demanda y al fantasma, no abre a una solución sino a un encuentro efusivo de los cuerpos del que Will no puede hacer más que corresponder e invocar en ese instante a un padre de reemplazo que opere mejor un corte: “Dios mío, dios mío” dice. Para los autores del film, esta escena habrá curado a Will. Se trata de otro final feliz de Hollywood.

### **Analistas tomados a la chacota: *Deconstructing Harry***

El tema del psicoanálisis siempre ha sido una constante a lo largo de la obra de Woody Allen. Pero nunca como en *Deconstructing Harry* los analistas fueron retratados con tanta saña. Lacan decía de las analistas mujeres que eran las mejores, cuando no eran las peores. Woody Allen elige estas últimas para retratar a dos analistas que están locas.

La analista que encarna Demi Moore hace de la sesión de análisis la ocasión para resolver sus propios problemas afectivos usando su lugar en la transferencia para proponer el inicio de una relación amorosa. El incauto paciente no puede menos que morder el anzuelo ante semejante carnada (es Demi Moore), para al tiempo advertir que se ha casado con alguien que ante el nacimiento de un hijo derrapa en un delirio religioso. Que la escena final lleve las marcas de una repetición –nuevamente la analista propone lo mismo a su paciente, ahora un judío- resulta una humorada inquietante.

La analista que encarna Kristie Alley es una esposa cornuda y despechada que acaba de descubrir que su marido la engaña con una de sus analizantes por boca de ésta. En un estado de furia desatada, se ve sobrepasada por el cinismo de su marido. Que este enojo esté justificado no implica que eso la habilite a que lo despliegue en el medio de una sesión con su paciente, quien resulta testigo involuntario de una escena que debería quedar afuera de la sesión.

Se trata de escenas que ponen en ridículo al psicoanálisis. Lo que contrasta con el modo en que Allen ha tratado anteriormente al psicoanálisis en films anteriores (por ej. en *La otra mujer*). Al punto que cabe conjeturar si no se trata de un ajuste de cuentas de Allen por el modo como su caso fue tratado entre los psicoanalistas a partir de su escandalosa separación y posterior vinculación con su hijastra.

### **El analista encantador: Dr. Weston (*In treatment*) y Gabriel Rolón (*Historias de diván*)**

La serie "*In treatment*" es un buen ejemplo del analista "encantador". El personaje del Dr. Weston es una actualización de este conjunto de tópicos típicos del psicoanalista como personaje: amable, caballeroso, inteligente y con sentido de humor, sus sesiones de 30 minutos televisivos carecen de tiempos muertos. El diván deviene amplio sillón para tener un cara a cara televisivamente más "dramático" que el diván con la regla de asociación libre y la atención flotante, verdaderos puntos muertos para una trama que debe avanzar rápidamente y ser atractiva al gran público. La neutralidad y la abstinencia como posición ética del analista habrán de sacrificarse para que pase algo interesante en la trama. Así, por ejemplo, vemos a Weston enfrentando una declaración amorosa de una atractiva analizante, con consternada vacilación en una sesión donde terminan invirtiéndose los lugares de analizante y analista. Sólo el arte actoral de Gabriel Byrne hace que la escena no naufrague y se sostenga de un modo verosímil para el espectador medio. Que al final de la sesión su analizante salga a la calle a besarse frente a la ventana de su analista con otro paciente del Dr. Weston mientras éste mira la escena ciertamente no constituye la mejor forma de hacerle justicia a la posición del analista, ni al psicoanálisis en general.

*Historias de diván*, de Gabriel Rolón, serie basada en su libro en el que se cuentan casos reales atendidos por él, inaugura una nueva modalidad de serie televisiva. Con la excusa de difundir al psicoanálisis entre el gran público, Rolón logra hacer la más grande operación de marketing de su propio consultorio que jamás se haya hecho en cine o televisión. El analista encantador y de intervenciones exactas e infalibles ya no es una ficción sino que existe y es él. Con sesiones que logran alcanzar en 5 minutos lo que puede llegar a llevar meses, el personaje de Rolón resulta, paradójicamente, más inverosímil que el Dr. Weston.

**Coming soon**

En estos días se está estrenando una nueva serie de televisión, esta vez brasileña y con guión de Contardo Calligaris. Se llama *Psi*, y según la publicidad de HBO, esto es lo que nos espera:

“PSI es una serie dramática, con toques de comedia, que narra las aventuras de Carlo Antonini, un psiquiatra, psicólogo y psicoanalista moderadamente patológico y muy intervencionista, tanto dentro como fuera del consultorio. Debido a su interés en casos poco convencionales, a lo largo de la temporada Carlos sufrirá las consecuencias de ello en su vida familiar, como padre, esposo y amigo. La serie no sólo dramatiza los casos, diagnósticos y sus soluciones, sino además cuestiona temas existenciales del mundo moderno”.

Todo parece prometer un estimulante melodrama con éxito de público y crítica. Y si lo que ocurre en la serie no tiene nada que ver en el fondo con la clínica psicoanalítica, siempre podemos recordar a Freud, quien nos podría decir: “yo se los advertí”.