

Lacan y el cine

En contraste con el creciente interés que desde hace unos años los psicoanalistas prodigan al cine a través de la copiosa producción de trabajos de análisis de films en clave psicoanalítica -y en el que el nombre de Slavoj Žižek ocupa un lugar de reiniciador de una actividad que había tenido su época de oro en los años '70 con una cinefilia influenciada por los estudios semióticos y estructuralistas- el interés de Freud y Lacan por el cine es casi nulo. Freud rechazó la oferta que desde Hollywood le hiciera Samuel Goldwin para colaborar en films sobre grandes amores de la historia. Y se enemistó con Karl Abraham y Hans Sachs por haber colaborado en el primer film sobre psicoanálisis que realizara la UFA.

En cuanto a Lacan, el cine no fue una fuente de referencias destacable a lo largo de su enseñanza. Como recurso para desarrollar su reflexión, el cine ocupa un lugar secundario y ocasional si se lo compara con el de otras artes como la literatura, la pintura o la poesía. Sus citas a películas son escasas -apenas 17 películas a lo largo de más de 30 años de transmisión, cuyos comentarios sumados no llegan a la extensión de una lección- y casi siempre puestas como digresiones de los argumentos que plantea sobre un determinado tema.

Las referencias cinematográficas lacanianas se suelen caracterizar por no tomar la totalidad de un film sino una determinada escena, casi un detalle (por 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 o la escena final del monstruo marino en *La dulce vida*). No ocupan nunca un lugar central en el desarrollo argumentativo del seminario, ni son objeto de análisis en detalle al modo en que trabaja por ej. *Hamlet* o *El arrebató de Lol V. Stein*.

Y de las pocas veces que alude a films, en varias ocasiones lo ha hecho para rechazarlos: De *If...* de Lindsay Anderson dice directamente que es una película detestable. De *La dulce vida* dice: “hay que ser verdaderamente un alumno de mi seminario, quiero decir ser especialmente despierto, para llegar a encontrarle algo al espectáculo de *La dulce vida*” (Lacan 1992:304). Del *Satyricón* dice: “No me parece mal lo que hizo Fellini. (...) No está tan bien como el texto, porque en el texto la cosa va en serio, no se entretiene en imágenes y se ve de qué va”. Sobre el film de Jules Dassin *Nunca en domingo* dice: “Algunos de ustedes vieron recientemente el filme que no me gustó del todo, pero con el tiempo reveo mi impresión, pues hay buenos detalles”. De *Hiroshima mon amour* de Alain Resnais, uno de los mejores films franceses de todos los tiempos, Lacan sólo reproduce un chiste cínico que le contaron: “es una historia muy adecuada para mostrarnos que cualquier alemán irremplazable puede encontrar

inmediatamente un sustituto perfectamente válido en el primer japonés que aparezca a la vuelta de la esquina”. Sobre *El joven Torless* de Volker Schlöndorff, recomienda dirigirse a la novela y no al film, que califica de bonito pero “un poco fallido”.

Existen dos trabajos sobre las referencias cinematográficas lacanianas realizados en la Argentina: *Lacan y el cine* de Daniel Zimmerman, ensayo pionero publicado en la revista *Imago Agenda* entre 2004 y 2005 (Nº 77 a 96), y más recientemente el libro *Las películas que Lacan vio y aplicó al psicoanálisis* de Carlos Gustavo Motta (2013).¹

Ambos autores llevaron a cabo un rastreo exhaustivo de citas y referencias de Lacan al cine, pero sin distinguir los diferentes valores y usos que hace de las mismas. Son la recopilación de una “cinemateca lacaniana” que no emplea algún criterio que permita distinguir el diverso valor que poseen en la enseñanza de Lacan. El texto de Zimmerman propone además un trabajo de lectura, al articular las referencias cinematográficas a lo que Lacan pretende transmitir. En el caso de Motta hay un esfuerzo de exhaustividad que lleva al autor a incurrir en errores. Por ejemplo incluir el film *La ventana indiscreta* de Alfred Hitchcock porque en la lección del 20 de junio de 1954 Lacan habla de la ventana y la mirada. Lacan no menciona el film -y con razón- dado que tuvo su estreno en EE.UU. recién en agosto de ese año y en París al año siguiente. La referencia al documental sobre Matisse de François Campaux es en verdad una cita al texto de Maurice Merleau-Ponty *El ojo y el espíritu* en la que el filósofo hace referencia al film. Ignoramos si alguna vez Lacan vio el corto. Motta cree encontrar durante la última clase del seminario *La transferencia* una mención de Lacan al film *Rocco y sus hermanos* (1960) de Luchino Visconti. Lacan viene hablando de los objetos pulsionales y se detiene en lo que Freud tematizó como complejo urinario en *Sobre la conquista del fuego* (1922). Pone en serie unas imágenes ligadas a esa experiencia infantil en la que orina y eyaculación se vuelven equivalentes: “la operación del secado de las sábanas, los sueños de la ropa enigmáticamente almidonada o la erótica de la lavandera, que conocen quienes han podido ver la espléndida escenificación de todos los blancos posibles llevada a cabo por el Sr. Visconti, materializando para nosotros el hecho de que Pierrot va de blanco -y la cuestión de saber por qué” (Lacan 2006a:432). De la cita no se desprende que Lacan esté aludiendo al film de 1960: no hay nada en *Rocco y sus hermanos* que pueda vincularse con lo que viene desarrollando. Dada la puesta en serie de elementos de color blanco, podríamos suponer que se trataría del film anterior de Visconti *Noches blancas* (1957). Sólo que Lacan habla de una puesta en escena espléndida y ligada a la

¹ El título resulta discutible dado que algunos de los films mencionados ciertamente Lacan no vio (es por ejemplo el caso de *Calcutta* de Louis Malle, que confiesa no haberla visto). Más ajustado sería decir que Lacan mencionó o citó.

erótica de la lavandera, y no hay lavanderas en ninguno de los dos films, como tampoco Pierrots. De donde se desprende que Lacan debe estar aludiendo a una puesta en escena teatral, dado que Visconti fue también director de ópera y teatro. Diana Estrin recoge el dato de que hubo en 1961 una puesta en escena de Visconti en París (Estrin, 2002:171). En cualquier caso, entendemos que la referencia no es cinematográfica. También incluye el film *Che femmina!! E... che dollari!*, de Giorgio Simonelli, estrenado en Francia con el título *Parlez-moi d'amour*. Pero Lacan hace alusión a la canción del mismo nombre y no al mediocre film homónimo rebautizado en Francia para capitalizar la canción de Juliette Greco.²

Ambos autores curiosamente omiten la mención indirecta de Lacan en la clase del 16/12/59 al título del film *La cabeza contra las paredes* (1959) de Georges Franju. Y coinciden en incluir en la “cinemateca lacaniana” al film de Jules Dassin de 1955 *Rififi*, lo que resulta discutible. La supuesta referencia cinematográfica estaría presente en los escritos *El seminario sobre La carta robada* y *De una cuestión preliminar a todo tratamiento posible de la psicosis*. Sin embargo resulta difícil sostener que Lacan esté aludiendo al film y no al título de la novela de Auguste Le Breton, célebre escritor francés de más de setenta novelas policiales ambientadas en el mundo del hampa. Su novela de 1954 *Du Rififi chez les hommes*, le brindó éxito y fue adaptada al cine al año siguiente por Jules Dassin. Un aspecto destacable de su obra es el invento de palabras que terminan pasando al uso de la lengua francesa, que es lo que a Lacan le interesó. En las dos citas referidas no hay alusión al film de Dassin, pero sí a la expresión –que se volvió popular desde la escritura de Le Breton- al término *rififi*, palabra inventada por el escritor francés que aparece reiteradamente en sus novelas negras (*Du Rififi chez les hommes*, *Du rififi à Hambourg*, *Du rififi à Paname*, *Du rififi derrière la Rideau de Fer*, *Ils ont dansé le rififi*), y significa “pelea”, “disputa violenta”, “combate”, “camorra”. La palabra terminó pasando a la lengua francesa.

Dentro de una imaginaria “cinemateca lacaniana” habría que distinguir aquellos films que constituyen verdaderamente una referencia o cita cinematográfica, de los que son apenas una mención. Estas últimas se limitan a traer a colación el nombre de un film al pasar, sin que suponga algún tipo de anclaje del mismo con su enseñanza o que requiera haberlo visto para entender lo que pretende transmitir. Un ejemplo de esto es la mención de Lacan a una escena de *Un chien andalou* de Buñuel para hacer un comentario irónico sobre sus

² Este exceso de celo en Motta por abarcar toda referencia cinematográfica posible tiene también sus virtudes: lo lleva al hallazgo del elogioso comentario de Lacan en *Le Nouvel Observateur* del 29 de marzo de 1976 al film *L'assassin musicien* (1975) de Benoît Jacquot, el realizador francés que el año anterior había filmado una entrevista de Jacques-Allain Miller a Lacan conocida como el documental *Jacques Lacan: la psychanalyse* y publicado posteriormente como *Televisión*.

esfuerzos fracasados por lograr que sus alumnos estudien alemán, donde se compara con el personaje de Pierre Batcheff, que para alcanzar a la mujer objeto de su deseo tira inútilmente de unas cuerdas atadas a dos curas maristas y un par de burros podridos sobre dos pianos. *La tête contre les murs* (1959), de Georges Franju es un ejemplo cómo Lacan puede apelar a una película sólo por su título sin importar el film mismo. Lacan alude al film de Franju para en verdad citar el proverbio “darse la cabeza contra las paredes”. En el caso de *Calcuta* de Louis Malle, alude al film -que confiesa no haber visto-, para hablar de la disyunción entre saber y poder.

Las citas ocupan un lugar más significativo. Consisten en traer a colación alguna escena de un film para transmitir una idea que en ese momento está desarrollando. Las citas de Lacan se caracterizan por tomar una determinada escena del film, casi un detalle, sin que importe la trama del film. Las citas cinematográficas no ocupan nunca un lugar central ni son objeto de análisis al modo en que trabaja *Hamlet* o *Antígona*. Y no resulta exigible la condición de haber visto la escena para entender lo que Lacan plantea (a diferencia de las referencias pictóricas o literarias).

- Del film *La regla del juego* (1939) de Jean Renoir destaca la escena en la que el personaje de Dalio exhibe ante el público su nueva caja de música y se ruboriza, lo que le permite ejemplificar qué es el objeto único de codicia.
- De *La dolce vita* (1960), de Federico Fellini toma la escena final de los vividores en la playa ante el hallazgo de un enorme pez que los mira con su ojo muerto, para introducir la mirada como objeto a.
- *Él*, de Luis Buñuel: Lacan se detiene en la escena en la que el celotípico y paranoico personaje del film decide asegurar la fidelidad de su esposa al modo sadiano: cosiéndole el sexo con hilo y aguja.
- *Psicosis*, de Alfred Hitchcock: Lacan recorta la escena final en la que el psiquiatra explica la locura Norman Bates identificado a su madre muerta, para ejemplificar el lugar del analista en el cine como “esclarecedor de enigmas” y detective de lo inconsciente.
- *Suddenly, last summer* de Joseph Mankiewicz: toma la escena en la que el psiquiatra que interpreta Montgomery Clift besa a su paciente, como ejemplo de que en el cine se requiere que el analista sea atractivo para que se vuelva aceptable para el público la ruptura de la regla de abstinencia.
- *Rashomon*, de Akira Kurosawa: Lacan recorta la escena de combate y, al modo rashomoniano, refiere a unas pequeñas danzas y gestos que harían los personajes en el enfrentamiento. Tales gestos y danzas no están en la película...

- *Viridiana*, de Luis Buñuel: se vale de la célebre escena de los pordioseros imitando el cuadro *La última cena* de Leonardo da Vinci para hacer un contrapunto con las fotos de Freud rodeado de los miembros de la Sociedad Internacional de Psicoanálisis. La comparación –Lacan aclara- no pretende ser una ironía...
- *If...* de Lindsay Anderson: sólo logra rescatar del film la escena en la que la esposa del rector del severo *college* británico se pasea sola y desnuda por los pasillos y la cocina, entre las “ollas del saber” –como dice Lacan- como ejemplo de la *hommelle* y el discurso universitario.
- *Satyricon*, de Federico Fellini: recorta la cena de Trimalción, en la que el esclavo devenido rico es capaz de comprar todo y sin embargo no pagar, vale decir, no perder.

Por último están las referencias a films que requieren ser vistos para entender lo que Lacan sostiene. Presentan alguna articulación con los argumentos que Lacan desarrolla y tienen el valor de ejemplos, por lo que requieren ser vistos para completar la transmisión de la idea puesta en juego.

- La referencia Harpo, el personaje mudo de los Hermanos Marx, es un ejemplo de encarnación del semejante como inminencia intolerable de goce, como semblante de la Cosa muda.
- *Monsieur Verdoux* (1947), de Charles Chaplin: el film le permite a Lacan señalar la paradoja de la caridad y su inversión perversa a través de un asesino de mujeres que se queda con sus fortunas para ayudar a su familia.
- *Nunca en domingo*, de Jules Dassin: la trama de un torpe americano que cree encontrar en una prostituta del Pireo la encarnación de la antigua Grecia que ha caído en la decadencia moral y a la que pretende rescatar, le sirve a Lacan para señalar que las faltas con el deseo siempre se contabilizan.
- *Hiroshima mon amour*, de Alain Resnais: Lacan se vale de la referencia al film para hablar de la sustitución del objeto de amor como consecuencia del proceso de elaboración de un duelo.
- *El joven Torless*, de Volker Schlöndorff: Lacan se vale del film y de la novela de Musil para articular la relación entre significante de la falta en el Otro y números imaginarios, y el modo de respuesta perversa a la castración del Otro materno.
- *El imperio de los sentidos*, de Nagisa Oshima: la historia de dos amantes que deciden llevar el goce sexual más allá del principio del placer hasta el ahorcamiento y la emasculación, constituye para Lacan un ejemplo de que no hay relación sexual y que La mujer no existe.

La mirada de Leviatán. La dolce vita de Federico Fellini

La dolce vita de Federico Fellini es mencionada en el seminario *La ética del psicoanálisis* y tres años después en el seminario *La angustia*. Estrenada en 1960, el film constituyó la consagración internacional del director italiano y es considerada una de las obras mayores del cine mundial. El film fue tanto alabado y multipremiado, como atacado y denostado por obsceno por *L'Osservatore Romano* -el periódico del Vaticano- y por el gobierno italiano de esa época. Escrita y dirigida por Fellini a partir de los escándalos que se publicaban en diarios amarillistas, se trata de una fábula moral de inspiración existencialista.

La expresión "*dolce vita*" ha pasado a la lengua para referir a una vida ociosa y despreocupada dedicada al goce hedonista; un *dolce far niente* ("dulce hacer nada") que no quiere saber de amarguras, ni tampoco de aquello que comprometa a ir más allá del placer. Vida de imágenes, máscaras y superficialidades en el que el goce inmediato es la vía de traicionarse en el deseo. *La dolce vita* es un buen ejemplo de qué significa el planteo de Lacan de que en el fondo "no hay otro bien más que el que puede servir para pagar el precio del acceso al deseo", pero que si no se lo paga -como sucede con Marcello, el personaje principal del film- el precio es el deseo en tanto metonimia de nuestro ser.

La dolce vita está estructurada en episodios que arman un fresco decadente de la sociedad. Su centro es Marcello Rubini, periodista de chismes de la farándula interpretado por Marcello Mastroiani, un hombre en edad de decidir qué destino dar a su vida porque la juventud se le está yendo. Tiene el proyecto de ser escritor y llegar a ser como su amigo Steiner, hombre culto y asentado en un matrimonio con dos hijas, que encarna un ideal de vida que aspira alcanzar, si no fuera porque las fiestas y las mujeres lo pierden. A Marcello le gustan al punto de distraerlo de lo que debe hacer, sea una nota periodística o ponerse a escribir su proyectada novela. Son muchas las mujeres que se hacen presentes a través de los episodios del film, sin que termine de elegir a ninguna: su pareja, su amante, la actriz americana Sylvia, la cantante Nico, la angelical Paula que lo atiende en un bar y las prostitutas alcohólicas y travestis de la escena final. Marcello es el hombre felliniano: errático, inseguro y seductor, que va de mujer a mujer, perdiéndose en ese proceso y no pudiendo anclar su deseo a nada.

Posiblemente la escena más memorable del film sea la de Marcello y Sylvia metidos en la Fontana di Trevi. Ella solazándose de su propia sensualidad y él admirado de una mujer que parece encarnar a una diosa y ante la cual no sabe qué hacer. Apenas logra balbucear: "¿Pero quién sos? Sos la mujer, la hermana, la amiga, la amante". Sylvia es el fantasma de La mujer, ante la cual Marcello se rinde a sus pies. Ilusión que se terminará con la llegada de la madrugada y la cachetada que el marido le propina a Sylvia cuando llega al hotel. Marcello, que hasta ese momento había hecho de ella su ideal femenino, se retira abochornado. ¿Por qué allí se interrumpe la historia con esa mujer que según él era la encarnación de todas las mujeres y se va en silencio? Marcello es un cobarde de su deseo y, al traicionarlo, derrapa en un naufragio vital.

Steiner, el amigo idealizado de Marcello, le confiesa un día que teme por el futuro de la sociedad y le preocupa que sus hijas vayan a vivir en un mundo banal y sin amor. Lo alienta a que confíe en sí mismo y acabe su novela. Estimulado por sus palabras, al día siguiente va a un parador con su máquina de escribir para iniciar su obra literaria. Allí se encontrará con Paula, una bella y angelical camarera, y terminará tonteando con ella en vez de escribir.

Cuando Marcello reciba la noticia de que Steiner mató a sus hijas y se suicidó, tras el semblante de felicidad que el amigo admirado ocultaba una vida desesperada, ya nada volverá a ser lo mismo para él. Si antes vacilaba entre el compromiso y la vacuidad, este suicidio terminará por perderlo, para entregarse al hedonismo y el hastío. Cuando volvemos a verlo en la última noche del film está canoso, ojeroso, más grande pero no más maduro. Simplemente ha profundizado en la exploración de la frivolidad y el absurdo hasta identificarse con él y estupidizarse. En una casa frente a la playa, Marcello pasa la noche con un grupo de amigos en una fiesta donde corre el exceso, la tontería y la brutalidad. Al amanecer salen todos a caminar a la playa y se detienen ante una enorme raya que los pescadores han atrapado en la costa.

Lacan va a destacar en el seminario *La ética del psicoanálisis* lo que él llama “un momento privilegiado y único”: “El momento en el que, a la mañanita, los vividores, en medio de los troncos de pinos, al borde de la playa, después de haber quedado inmóviles y como desapareciendo de la vibración de la luz, se ponen en marcha de golpe hacia no sé qué meta (...) Los vividores tan solo se ponen a caminar y serán casi siempre tan invisibles; se asemejan totalmente a estatuas que se desplazarán en medio de árboles de Uccello”. Tres años después, en el seminario *La angustia*, hablando de la articulación entre el ojo y el espacio en su relación al deseo, vuelve sobre la escena final del film de Fellini para valerse de la imagen del ojo de la “cosa marina” como soporte de la mirada como objeto *a*: “piensen en el vividor de *La dolce vita*, en el último momento fantasmático del film, cuando avanza como saltando de una sombra a otra por el bosque de pinos en el que se ve su perfil, hasta desembocar en la playa, donde ve el ojo inerte de la cosa marina que los pescadores están haciendo emerger. He aquí por lo que somos mirados, y que muestra de qué modo la angustia emerge en la visión en el lugar del deseo gobernado por *a*”.

El tema de la mirada es omnipresente a lo largo del film. El compañero de trabajo de Marcello, el fotógrafo Papparazzo, será el símbolo del ojo intrusivo del camarógrafo que busca lo abyecto, lo ridículo o lo vergonzoso en las personas, para fijarlas en una fotografía ofrecida a la mirada pública. Si Marcello es el alter ego de Fellini, Papparazzo es su ojo. *Papparazzo* (como su plural *papparazzi*) pasará a la lengua para nombrar al fotógrafo inescrupuloso, entrometido y mirón de las revistas de chismes. Si durante todo el film, ante el ojo de la cámara de los *papparazzi* se monta una escena bizarra, al final es el ojo muerto del leviatán el que rasga la escena para revelar el vacío que ocultaba. Cuando Marcello mira al enorme pez, pasa de la sorpresa a la molestia ante el ojo del animal. Comenta cómo los ojos de la criatura permanecen amenazantes a pesar de estar muerta.

“Él sigue mirándome”- dice Marcello cuando ve su ojo inerte. Se trata de la emergencia de una mirada que desgarrar la escena frívola y a Marcello mismo, que no soporta recibir de ese ojo la imagen decadente de sí mismo. Él se ha visto en esa mirada que le devuelve el espectro de alguien que pudo haber sido otro.

En ese momento se aleja y oye a lo lejos la voz de la inocente y angelical Paula. Pero no logra entender su llamado. Le dice: “Non capisco, non si sente”, con la ambigüedad del “sente”: no escuchar y no sentir. Finalmente se resigna y sigue el llamado de una compañera de juerga. Marcello ya no puede escuchar la llamada del deseo: llamada a lo sublime de la obra, a lo sagrado del amor, al deseo creativo. El gesto de Mastroiani en este punto es elocuente: es el de un fracasado que se resigna y se despide de lo que pudo ser si hubiera atendido ese llamado.