

Padres en el cine

Películas en interlocución

Eduardo Laso

¿Qué es un padre? ¿Qué plantea el psicoanálisis acerca del padre? ¿Qué figuras paternas ha plasmado el cine? Este libro propone abordar estas preguntas a partir de poner en interlocución y diálogo parejas de películas que ponen en juego, desde la ficción, diversas figuras de la paternidad. El cine como soporte para una reflexión psicoanalítica en torno del lugar del padre en la actualidad.

Contenido

1. Prólogo

Rolando H. Karothy

2. Presentación

3. Patriarcado en crisis

La costilla de Adán / Historia de un matrimonio

4. Père-versiones

La noche del cazador / Carácter

5. Padres superyoicos

Claroscuro / Whiplash

6. Padres infantilizados

El padre / Un dios salvaje

7. Padres incestuosos

El decálogo 4 / El arco

8. Padres “puros”

El castillo de la pureza / La costa Mosquito

9. Padres cómplices

El video de Benny / Crímenes de familia

EDITA **Fundación
Medifé**

COLECCIÓN
**LECTURAS
EXTIMAS**

Padres en el cine

Películas en interlocución

Eduardo Laso

Padres en el cine

Películas en interlocución

Eduardo Laso

EDITA **Fundación
Medifé**

COLECCIÓN
LECTURAS ÉXTIMAS
Dirigida por Mariana Trocca

Laso, Eduardo

Padres en el cine. Películas en interlocución / Eduardo Laso; Prólogo de Rolando Hugo Karothy. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación Medifé Edita, 2022.

Libro digital, PDF - (Lecturas éxtimas / Lic. Mariana Trocca; 3)

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-8437-26-2

1. Psicoanálisis. 2.Cine. I. Karothy, Rolando Hugo, prolog. II. Título.
CDD 150.195

©2022, Fundación Medifé Edita

Fundación Medifé Edita

Dirección editorial

Fundación Medifé

Editora

Daniela Gutierrez

Directora de Colección

Lecturas éxtimas

Mariana Trocca

Comité editorial

Leticia González

Juan Jorge Michel Fariña

Juan Carlos Mosca

Daniel Ripesi

Equipo editorial:

Lorena Tenuta

Catalina Pawlow

Analia Marqux

Diseño colección

Estudio ZkySky

Diseño interior

y diagramación

Silvina Simondet

www.fundacionmedife.com.ar

info@fundacionmedife.com.ar

Hecho el depósito que establece la ley 11.723. No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio electrónico, mecánico, fotocopia u otros métodos, sin el permiso previo del editor.

Acerca de la colección

El nombre de esta colección incluye un neologismo inventado por Lacan (extimidad) que conlleva una paradoja: algo que sin dejar de ser exterior nombra aquello que está más próximo, lo más interior. Lo éxtimo es lo íntimo, lo más íntimo que no deja de ser extraño. Esta colección será oportunidad para lecturas que vienen de otros campos que, sin ser del psicoanálisis, guardan con él una relación de extimidad.

Apostamos a lo inédito, letras de otros sin publicar. Invitamos a que otras disciplinas nos muestren sus obstáculos, sus preguntas, dejarnos llevar por el decir de otros y en su lectura adentrarnos en lo lejano para luego, al modo de la banda de Moebius, zambullirnos en lo más cercano de nuestra praxis. Es nuestro deseo volvernos un poco extranjeros a nosotros mismos y jugar con las letras de un nuevo decir para volvernos otro, por un rato. Y así, en ese juego reordenar lo propio de otra manera para finalmente recuperar el gusto de lo conocido.

En la serie *Papeles de trabajo* se publican distinto tipo de textos producidos por integrantes de los equipos de salud mental de Medifé. Se trata tanto de trabajos presentados en jornadas y coloquios, como también de textos producidos en el interior de nuestros debates y como producto de reflexiones surgidas en reuniones de equipo. Consideramos importante poner en circulación la lectura sobre nuestro quehacer y dialogar a través de la palabra escrita, como una salida exogámica que nos confronta con otras escuchas y nos obliga a ser estrictos en la transmisión de nuestras lecturas.

Mariana Trocca

Índice

Prólogo de Rolando H. Karothy	13
Presentación	25
Patriarcado en crisis	
<i>La costilla de Adán / Historia de un matrimonio</i>	29
Père-versiones	
<i>La noche del cazador / Carácter</i>	57
Padres superyoicos	
<i>Claroscuro / Whiplash</i>	75
Padres infantilizados	
<i>El padre / Un dios salvaje</i>	93
Padres incestuosos	
<i>El decálogo 4 / El arco</i>	111
Padres “puros”	
<i>El castillo de la pureza / La costa Mosquito</i>	127
Padres cómplices	
<i>El video de Benny / Crímenes de familia</i>	141
Fichas técnicas de películas analizadas	151

Para mi padre
A mi hija Guillermina

Prólogo

Rolando H. Karothy

El libro que el lector tiene en sus manos establece diversos nexos entre las versiones del padre en el psicoanálisis, a partir de un valioso método de contraste entre varios pares de producciones cinematográficas, con el objetivo de esclarecer los conceptos y proponer nuevas ideas.

Para introducir los aspectos centrales que el autor propone, tomaré como punto de partida una imagen. Me refiero a un cuadro de Caravaggio, *El sacrificio de Isaac*, en el que se muestra al hijo de Abraham aterrorizado. En su época, a pesar de que ese tema era frecuente en el arte barroco y en el arte en general, esta obra escandalizó a Roma, pues el grito y la reacción desesperada de Isaac no eran aceptables para el dogma religioso. En las producciones realizadas hasta entonces el hijo del patriarca evidenciaba una actitud dócil ante su muerte inminente, una cierta anticipación de Cristo, que también debía morir por su padre, una víctima inocente, un cordero entregado al sacrificio.

Abraham sabía que Dios lo estaba probando, que lo sometía al sacrificio más duro de los que podía exigirle. Sin embargo, parece que no duda, no fatiga al cielo con sus súplicas. Sabía también que ningún sacrificio es demasiado duro cuando se trata de un mandato divino. El anciano padre acepta la orden de Dios, que se le había presentado como Elohim, aferra a su hijo firmemente por el cuello con una mano, con la

otra empuña con fuerza el cuchillo, intenta doblar la resistencia del hijo, cuya cabeza aplasta contra la piedra, no puede evitar unos segundos de vacilación, la hoja del cuchillo queda en suspenso y el ángel, en el aire, aprovecha para detenerlo y señala al carnero que sustituirá a Isaac en el sacrificio y al cuerno desprendido que se transformará en shofar, ese instrumento intermediario que es imprescindible entre “la voz de Dios” y los hombres. Ya no es necesario colmar el goce de Dios. Abraham dirige al ángel una enigmática mirada en la que está concentrado todo el misterio de la escena. Mientras tanto, un cordero sumiso parece mirar a Abraham y ofrecerse él mismo para la salvación del joven. Este es el momento que capta el pintor de un modo genial. Desde el punto de vista técnico, la luz del cuadro se dirige a la figura de Isaac, cuyo grito evoca la dramática experiencia de otros cuadros de Caravaggio, como *Judith y Holofernes* y *Cabeza de Medusa*, y atraviesa en diagonal el cuadro iluminando al resto de los personajes de la escena.

El ángel enviado por Dios detiene la mano de Abraham en el momento preciso. Es necesario recordar que Dios le da al padre otro nombre: Abram deviene Abraham, letra que inserta el “tener derecho a”, que es la función de nominación del padre. El padre es aquel que da pruebas de que tiene el falo y no lo es. Así opera desde una función simbólica equiparable a la Ley. Dios cambió el nombre de Abram, que significa “padre enaltecido”, por el de “Abraham”, que significa “padre de una multitud” (Génesis 17:5). La promesa de Dios de bendecir a las naciones a través de Abraham se cumplió a través del linaje de Isaac, de quien Jesús es descendiente (Mateo 1:1-17; Lucas 3:23-38).¹ Dios le ofrece una bendición y, a causa de la fe del patriarca, Yahvé predice que este tendrá una progenie numerosa. Pero este don no permite cercar toda la dimensión real del goce de Dios y se presenta así su cara “obscena y feroz”. Isaac es el instrumento por el cual se realizará la promesa divina de ese linaje innumerable ofrecido a

¹ Es posible plantear que esa letra *h* opera como el significante de la Ley, ya que es una de las letras del tetragrama sagrado. En otras palabras, el sujeto humano solo podrá ser verdaderamente padre si es simbólicamente castrado, a través de la adquisición de esa letra. En este sentido, Lacan establece la categoría de padre real como aquel que hace de una mujer la causa de su deseo y así, castrado, trata de arreglárselas con el goce de esa mujer, que el niño llama su madre, como puede...

Abraham. Sin embargo, sacrificarlo a Dios no parece un acto propiciatorio porque va en contra de las expectativas de Abraham, quien igual está dispuesto a sacrificar a su único hijo con el objeto de agradar a ese Dios que lo pone a prueba. Es el paradigma de la orden insensata. La pérdida de tal sacrificio “absurdo” es una pérdida a secas.²

El Dios de los filósofos, según la expresión de Pascal, es un dios sereno y calculador, un arquitecto del universo que asegura el mejor de los mundos, el optimismo, la fe en el porvenir, mientras que el Dios de Abraham, de Isaac y de Jacob de la tradición veterotestamentaria, en cambio, exige y desencadena catástrofes para castigar al pueblo de Israel. Abraham cree que obedeciendo la orden divina y sacrificando a Isaac llegará a inscribirse en la filiación del dios-tótem, pero el ángel aparece y le dice: “¡Detente!”. El Otro detiene su demanda de sacrificio y este sacrificio detenido determina que se pase del registro del nombre totémico universal a un Nombre-del-Padre, que viene a funcionar de modo particular. La intervención del ángel es el poder de la palabra que dice no a la descendencia totémica ideal, y así no es sacrificado el hijo sino el padre-tótem, quien no se sostenía de un decir particular. De este modo se produce un desecho, un trozo de carnero subsiste pues su cuerno se transforma en ese instrumento ritual llamado shofar, el resto de la operación de sustitución que se sitúa más allá de la intencionalidad de significación, cuyo sonido inquietante hace recordar a Dios su pacto con los hombres. El shofar no resuena como palabra sino como la voz del hombre dirigiéndose a Dios. La voz como objeto *a* resuena en el vacío de la falta de garantía del Otro y no cesa de estar conectada con los afectos, en particular con el corte que introduce la angustia.

² Es consistente la posición de Diana Sperling, cuando sostiene que la *Akedá* es mal conocida como “sacrificio de Isaac”, porque no solo no hay tal sacrificio, desarrollado en el cap. xxii de Génesis, vv. 1-19, sino que “se trataría de una *reflection story*, un relato construido en espejo sobre el modelo de los innumerables relatos de tradiciones del entorno para oponer la visión monoteísta a la pagana”, a las culturas donde el sacrificio del hijo a deidades varias era frecuente (sea Moloch, la antigua divinidad cananea que aparece ocho veces en el texto masorético de la Biblia hebrea, o Tezcatlipoca, que debía ser alimentado por sus víctimas para asegurar que este dios del sol azteca tuviera la fuerza necesaria para que saliera el sol cada mañana). “Para establecer la diferencia, es necesario partir del mismo motivo y subvertirlo en la escritura. Estrategia literaria que recibe el nombre de resignificación mítica” (Diana Sperling, “La Mujer que a la Ley no se asoma...”, en *Revista de Psicoanálisis*, vol. xli, N0 1 y 2, Apdeba, Buenos Aires, 2019, págs. 125-141).

Se ha consumado la ruptura con la naturaleza, la descendencia de Abraham ya no pertenece al mundo animal sino que queda ligada a un acto de palabra, pues se ha producido una transmisión al hijo de la eficacia de un decir particular, una alianza que requiere el corte de un trozo de cuerpo, ברית מילה (*Brit Milá*, pacto de la circuncisión). Abraham desplaza el sacrificio cortando el prepucio de Isaac, acontecimiento que se puede leer como castración en la medida en que ese corte, esa pérdida de una parte del órgano fálico, simboliza una pérdida de goce, una marca del pacto en el hijo, a la vez que la castración del goce del padre.³

En el *Pirké aboth* (פרקי אבות), un tratado del orden de Neziqín (daños), también llamado el tratado de los padres, correspondiente a ese código jurídico que es la Mishna, es donde encontramos la referencia a la circuncisión como resto del sacrificio de Isaac. La religión judía se fundó en el sacrificio fallido de Isaac, que remite al sacrificio que tiene que hacer aquel que entra en el pacto de la palabra. La circuncisión se limita a un pedacito de cuerpo que el prepucio objetiva y permite así hablar y escuchar. En ciertas circunstancias, dice el Rabbi Eliezer, una voz va de una extremidad del mundo a la otra sin jamás ser percibida, como, por ejemplo, la voz del árbol frutal cuando se lo corta, o la voz de la serpiente cuando muda, la voz de la mujer que pierde su virginidad, y la voz del alma cuando se aparta del cuerpo. En esas circunstancias hay una separación esencial, una pérdida, pero esa pérdida se efectúa sin grito, sin ruido. La pérdida de la que se trata, la separación esencial, remite a ese objeto lacaniano que es la voz como una especie del objeto *a*.

Es pertinente ahora recordar una frase de Lacan correspondiente al *Seminario XXII*: RSI: “Para que algo exista, es preciso que haya en alguna

³ Según la rabina francesa Delphine Horvilleur, en la circuncisión se trata de la materialización inscrita en la propia carne de una imposible fusión con otro. Implica un reconocimiento de la alteridad. En el día de su *Brit-Milá*, se le dice al *infans* que es un ser otro, separado esencialmente de su madre, de manera que nunca estará fusionado con ella. El rito empieza bastante antes del corte en el prepucio: en primer lugar, la madre sostiene al hijo en sus brazos, pero después un tercero, habitualmente una hermana o una abuela, busca al recién nacido y lo conduce al lugar donde se realizará la circuncisión. Se trata de una separación entre la madre y el niño, temporaria pero fuertemente simbólica, porque es como si se le indicara a la madre que el niño que se aparta de ella regresará siendo diferente (Delphine Horvilleur, *Comment les rabbins font les enfants*, París, Grasset, 2015, pág. 51).

parte un agujero. [...] sin ese agujero no sería incluso pensable que algo se anude”⁴ Este fragmento nos indica que el agujero es la condición necesaria para la existencia del lazo, del anudamiento. Un poco más adelante, en la clase del 15 de abril de 1975 del mismo seminario, el maestro francés afirma: “Cuando yo digo el Nombre-del-Padre, eso quiere decir que puede haber, como en el nudo borromeo, un número indefinido de [redondeles]. Eso es el punto vivo: es que ese número indefinido, en tanto que están anudados, todo reposa sobre uno, sobre uno en tanto que agujero, él comunica su consistencia a todos los otros”.⁵

Lacan sostiene también que es posible unir la función del agujero a la respuesta de Dios dada a Moisés en el episodio de la zarza ardiente, pues los judíos “nos han explicado bien que esto era el padre, [...], un padre que ellos hacen en un punto de agujero que incluso no se puede imaginar: Soy lo que soy, eso es un agujero, ¿no?”. Interrogado sobre su nombre, es decir, sobre su ser –ya que el nombre es la palabra que posibilita ingresar en la pregunta por el ser–, Dios se niega a responder o, mejor dicho, responde con esa expresión referida al ser que tiene el “valor de puñetazo en la cara”.⁶ Responde con una concepción según la cual se trata de una verdad en tanto ella habla, pues el núcleo de esa contestación no consiste en dar espesor al ser, ni en identificar los atributos de Dios, sino que más bien se trata de un acontecimiento de pura palabra, un agujero en el nombre.

Por otra parte, podemos mencionar que, en la creencia cristiana, la encarnación del padre en el cuerpo de Jesús como una pasión sufriente remite al goce de Dios mismo. Sören Kierkegaard lo plantea con precisión al referirse al sacrificio que estamos considerando, en una versión sin duda hipercristianizada: “Desde el momento mismo en que se decide a sacrificar a Isaac, la expresión ética de su acción se puede resumir con estas palabras: odia a Isaac. Pero si verdaderamente odiase a su hijo, es seguro que Dios no le pediría una acción semejante, pues Abraham no es idéntico a Caín. Es necesario que ame a Isaac con toda su alma, y

⁴ Jacques Lacan, *El Seminario, Libro XXII: RSI*, clase del 17 de diciembre de 1974, inédito.

⁵ *Ibid.*, clase del 15 de abril de 1975.

⁶ Jacques Lacan, *El Seminario, Libro XVI: De un Otro al otro*, Buenos Aires, Paidós, 2008, pág. 64.

amarle aún más –si ello es posible– en el momento mismo en que Dios se lo exige; solo entonces estará en condiciones de sacrificarlo, pues ese amor, precisamente ese amor que siente por Isaac, al ser paradójicamente opuesto al que siente por Dios, convierte su acto en sacrificio”⁷

Según esta interpretación, Abraham no renunció a Isaac por medio de la fe, sino que, al contrario, lo recuperó por medio de ella. Kierkegaard pregunta: ¿Cuál es la razón del acto de Abraham? Responde: lo hace por amor. ¿Qué tipo de amor? El amor a Dios y, en consecuencia, también el amor a sí mismo. El deber que se le ha impuesto a Abraham es la voluntad de Dios. Seguirlo es una forma de relación con la divinidad que no se conoció en el paganismo. El acto de Abraham no tiene relación con la ética ni con la estética. Abraham no puede hablar porque no habla una lengua humana sino un lenguaje divino, y en eso reside su angustia, en la responsabilidad de la soledad, según afirma el sutil filósofo danés.

Reiteremos el relato de la historia, según esta perspectiva del filósofo danés. Dios le ordenó a Abraham sacrificar a Isaac. Abraham quedó enormemente preocupado. Aceptó convivir con el dolor y la incompreensión pero dominó en él “la virtud del absurdo”, desestimando todas las réplicas humanas. Abraham no es el “caballero de la resignación infinita”, que lo sacrifica todo por una causa. Según Kierkegaard, Abraham es el eminente “caballero de la fe”, que encarna la paradójica frase de Tertuliano: *Credo quia absurdum*. La verdadera fe no es la esperanza de la eternidad, sino de lo imposible. Abraham cree que recuperará a Isaac incluso en el momento en que está a punto de realizar el sacrificio, se resigna a perder a su hijo y, al mismo tiempo, de manera absurda, cree que no lo va a perder. Un homicidio leído a partir de los ojos de la fe se transforma en un acto de entrega por amor. Sí, eso es la fe: un absurdo. Un absurdo entendido como un inefable, un indecible, una mística que se transforma en actos.

Ahora volvamos al punto de partida. ¿Por qué Dios le exige algo tan horroroso? Abraham no pretende dar una respuesta, no pretende comprender esa exigencia. Se limita a ejecutar el designio divino, sin

⁷Sören Kierkegaard, *Temor y temblor*, Madrid, Verbum, 2019, pág. 73.

perder su confianza incondicional en el Creador. La falta de la fe lo convertiría en un asesino, un filicida. Está claro que tampoco es un héroe trágico, porque no realiza un combate contra el destino. Ni siquiera lo sufre. El amor a Dios y el amor a sí mismo conducen su accionar. Puesta a prueba su fe, desea establecer con claridad que se somete a su voluntad. Su acto lo convierte en un nuevo Adán o, también podría decirse, en el segundo padre de la humanidad: “Por eso Abraham despierta en mí admiración y espanto a la vez. Quien se niega a sí mismo y se sacrifica por su deber, abandona lo finito para asirse a lo infinito, y se siente seguro”.⁸ A diferencia del héroe trágico, no cuenta con el apoyo y la admiración de sus contemporáneos, que le dedican cantos y epopeyas. Por el contrario, “quien echa adelante por el estrecho sendero de la fe, no podrá encontrar nadie que pueda darle una mano, nadie que pueda comprenderlo”.⁹

En una interpretación muy diferente, que es también una fuerte crítica al pensamiento de Kierkegaard y a las versiones habituales ya referidas del “sacrificio” de Isaac –que ahora ponemos entre comillas, ya que no habría tal sacrificio–, Diana Sperling afirma con precisión y rigor: “En términos generales, diría que lo que aquí se pone en escena es la fabricación de un padre. Si toda la Torá es, según entiendo, un manual de la filiación, esta escena es nuclear. En efecto: Dios –es decir, la Ley, que no es otra que la ley genealógica, la ley de la especie como sucesión de generaciones– ‘prueba’ a Abraham pero no en su ‘fe’ –palabra que no aparece en este pasaje del texto hebreo– ni en su obediencia, sino en su capacidad de renunciar a la omnipotencia y a la posesión del hijo, para instituirlo como sujeto. Según Legendre, ‘Ningún padre concreto es el dueño de lo prohibido ni dicta leyes sobre los contenidos de lo prohibido; ejerce su oficio con el fin de mediatizar y hacer vivible la relación de su hijo con la Referencia absoluta, es decir, con el principio de la Ley y la Razón’. El hijo no es objeto; a diferencia de la concepción pagana, no puede ser ‘carne fresca’ ofrecida a la deidad, sino un ser sujetado (ligado) a la ley, cuyo transmisor es el padre. Así, Abraham liga (del

⁸ Ibid., pág. 60.

⁹ Ibid., pág. 66.

verbo *laakod*, atar, ligar) al niño, hace de correa de transmisión entre esa voz que viene de lo alto (este D'os que personifica la Referencia) y el pequeño, para ingresar a este en el mundo de la cultura y desapropiárselo de su 'patria potestad'. De ahí que, al finalizar el episodio –desligado ya Isaac de las cuerdas que su padre le ató–, vuelven a su hogar, pero... ¡no juntos! El hijo es ya capaz de hacer su propio camino".¹⁰

Pierre Legendre también enuncia esa idea de este modo: "La ligadura –tomo este término de la Biblia (en hebreo *Aqedah*)– significa la articulación de todos los lugares genealógicos con la Referencia absoluta. La escena es fundamental. Abraham acaba de atar a su hijo Isaac [...] al altar del sacrificio para degollarlo según la orden divina; conmovido por la sumisión de Abraham, Yahvé le dispensa de cumplir el homicidio, y un carnero reemplaza a la víctima (Génesis, 22). Isaac se encuentra así sucesivamente ligado y desligado por su padre. Comprendamos bien qué es lo que está en juego en esta escena–paradigma de la cultura europea. El padre es instituido como aquel que liga y desliga al hijo en la relación con el homicidio, tanto por su propia cuenta como por cuenta del hijo: el padre está en la posición de ser a la vez homicida del hijo y el que lo indulta. Ahora bien; semejante función paradójica carece de sentido, en cuanto a la política de la Razón, salvo a condición de ser referida, es decir, inscrita en el montaje de la Referencia absoluta cuya esencia consiste en deshacer el *collage* con la omnipotencia en la especie humana. En el relato que muestra a Abraham e Isaac listos para el sacrificio, el padre no ata y desata ni por arbitrariedad ni a título de verdugo ejecutor de altos destinos: él ocupa la función genealógica del sacrificador. [Se muestra] la condición de la paradoja constitutiva de la función paternal: el ejercicio de esta función está suspendido de la capacidad del padre –de cara a su hijo– de pasar sobre su propio cadáver. La lección bíblica es inagotable sobre la base de esta construcción del padre–sacrificador en nombre de la Referencia. ¿Por qué? Porque Abraham se nos muestra en el límite extremo de la renuncia de sí mismo, puesto que un hijo representa aquí, para el padre, la señal de eternidad –la eternidad a la cual cada uno tiene derecho a través de su

¹⁰ Diana Sperling, *op. cit.*, págs. 127-128.

descendencia-. La escena de la ligadura era la prueba de la autoasignación del padre en el orden genealógico que cierra la Referencia”.¹¹

Caben muchas preguntas ante el cruel mandato de Dios. ¿Si Isaac es el regalo de Dios a dos padres ancianos, el hijo milagroso que desafía las leyes de la naturaleza, por qué quiere sacrificarlo? ¿Por qué, después de haberle donado la vida, pide su muerte? ¿Qué quiere Dios al imponerle a Abraham un acto absolutamente contrario a todo pacto ético? ¿El Creador ejecuta una prueba sádica? ¿Es equivalente al superyó, obsceno y feroz? ¿Dios no sería más una figura del Otro simbólico? Una primera respuesta aproximada a estos interrogantes deriva de considerar el sacrificio solicitado como una metáfora de otro sacrificio, aquel que todo padre debe hacer de su derecho de propiedad sobre su progenie. Isaac, el hijo del amor y de la promesa, debe ser sacrificado, pero en el sentido de dejar de lado su derecho de propiedad. Para poder instituir la propia vida, el hijo debe ser liberado de la atadura a sus padres, de modo que la palabra de Dios, como sostiene Massimo Recalcati, “es la palabra beneficiosamente traumática de la Ley que impone la ruptura del vínculo entre padres e hijos. El verdadero rostro del sacrificio no es, por lo tanto, el del hijo, sino el del padre. Abraham y Sara son llamados a sacrificar al hijo que tanto aman, a perderlo con el fin de que pueda convertirse en un hombre. ¿No es este el mejor regalo de la paternidad? Asistir al milagro de la vida, a su crecimiento, a su desarrollo, al despliegue de su secreto sin exigir apropiarse de él”.¹²

La prueba de Dios apunta a que ambos padres puedan captar que se trata de “perder” a Isaac, el hijo que no debe permanecer “atado”. Es necesario cortar esas ataduras, “sacrificarlas”. Desatar al hijo es cortar el asfixiante amor incestuoso. Se ve claramente que hay dos versiones de la Ley: la dimensión insensata del superyó que eleva el sacrificio a un fin pulsional y la dimensión sensata, que no es más que el deseo mismo, “que sacrifica el sacrificio en nombre de la vida”.¹³ De esta manera, se puede afirmar que el cuchillo de Abraham simboliza la división entre el

¹¹ Pierre Legendre, *El crimen del cabo Lortie. Tratado sobre el Padre*, México, Siglo XXI, 1994, págs. 32-33.

¹² Massimo Recalcati, *El secreto del hijo*, Barcelona, Anagrama, 2020, págs. 92-93.

¹³ *Ibid.*, pág. 94.

Dios superyoico del goce, de apetito insaciable, y el Dios del deseo, de raigambre simbólica y liberadora. El ángel mensajero enviado por Dios desautoriza ese goce de naturaleza superyoica, pues “el Dios del deseo no es el Dios que desea el sacrificio, sino el Dios que anula la idea misma de sacrificio. Es el Dios que sacrifica su propio goce transmitiendo al hijo la única Ley justa, la del deseo. Es el Dios que, por lo tanto, libera a Isaac de sus ataduras abriendo su vida a la posibilidad del amor por una mujer. El cuchillo de Abraham se abate sobre el carnero y no sobre el hijo; con él, como dice Lacan, *divide a Dios*, separa su goce de su deseo, revelando al Dios de Israel como Dios que renuncia al goce para permitir que exista la fuerza generadora del deseo”.¹⁴

El superyó no es nada más que el odio de Dios. No hace falta esperar a Sade para encontrar una idea equivalente al “Ser-supremo-en-maldad”. En esta línea de pensamiento, en el *Seminario VII* encontramos una referencia a la oscura e impenetrable *Grimmigheit* (ferocidad) de Dios en la obra del místico alemán Jacob Boehme: “La *Grimmigheit* del Dios boehmiano, la malignidad fundamental como una de las dimensiones de la vida suprema, les prueba que esta dimensión no solo puede ser evocada por un pensamiento libertino y antirreligioso”.¹⁵ Podemos suponer que Lacan conocía los trabajos de Koyré sobre Jacob Boehme, y que también había leído el *Mysterium magnum* de este último traducido por Nicolas Berdiaeff, donde un capítulo estaba dedicado al amor y a la cólera, los dos principios de Dios.¹⁶

Las dos dimensiones esenciales de la Ley, la ley sensata que restringe el goce y la ley insensata que ordena gozar, están desplegadas con diversas variantes en este interesante y novedoso libro de Eduardo Laso, una producción que elabora una estrategia original que, a la vez, le permite fecundas consideraciones teóricas y clínicas sobre un tema esencial del psicoanálisis: el padre y sus relaciones con la subjetividad. El destacable método utilizado consiste en la “puesta en interlocución” de varios pares de películas, lo cual le permite avanzar con propuestas

¹⁴ Ibid., págs. 95-96.

¹⁵ Jacques Lacan, *El Seminario, Libro VII: La ética del psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós, 1988, pág. 260.

¹⁶ Nicolas Berdiaeff, *Mysterium magnum*, París, Aubier, 1945, tomo I, págs. 70 y sigs.

muy valiosas en torno a diversos aspectos del tema propuesto. De esta manera, el autor va desplegando, a través del mencionado contraste, diversas ideas sobre el patriarcado, la *père-version*, la dimensión superyoica de la Ley, los padres infantilizados, los padres incestuosos, los padres cómplices, los padres locos.

La lectura de este elaborado libro muestra el intenso estudio que el autor ha efectuado sobre las diversas perspectivas del problema de la paternidad. Su valor es absolutamente innegable. Será esencial su lectura para todos aquellos que están apasionados por el psicoanálisis, por el cine y por sus articulaciones.

Presentación

En 1994 me sumé a la práctica emprendida desde hace años por otros colegas de presentar películas para debatirlas desde una perspectiva psicoanalítica. “El cine desde la mirada psicoanalítica” fue el nombre de aquel primer ciclo que inició mi trabajo de reflexión en torno de la relación entre el séptimo arte y el psicoanálisis. En aquel momento y en el ámbito de la Sociedad Porteña de Psicoanálisis, nos propusimos exhibir películas que por temática y valor estético promovieran un trabajo de lectura y reflexión articulado con la teoría y la práctica del psicoanálisis. No se trataba de realizar un debate de cinéfilos o una actividad de cineclub, sino de producir un espacio de trabajo entre psicoanalistas en torno de determinados films, bajo la premisa de que el cine, en cuanto arte, produce para la mirada una escena que nos interpela. Lejos de practicar un psicoanálisis en extensión para agregar sentidos freudolacanianos a las películas, proponíamos partir de lo que un film muestra, para promover una reflexión que propicie una lectura de aquello que como obra se dirige a nosotros para interrogarnos en nuestro campo.

Este espacio de debate y reflexión se amplió posteriormente a otros ámbitos, como la Cátedra I de Psicología, Ética y Derechos Humanos de la Facultad de Psicología de la Universidad de Buenos Aires,

el Colegio de Psicólogos de La Pampa, el Hospital General de Agudos José María Penna, la cátedra Modelos y Teorías iv. Psicoanálisis Lacan de la Universidad de Palermo, en la que junto con Jorge Pinedo y a instancias de Isabel García realizamos varios ciclos de cine, y desde 2015 en la Fundación Tiempo, institución de asistencia y formación en psicoanálisis. La cuarentena iniciada en 2020 por la pandemia de Covid-19 interrumpió la continuidad de este ciclo. Ante el obstáculo de no poder sostener la actividad en forma presencial, durante el 2021 la adaptamos al modo virtual a través de una plataforma que permitiera el visionado de películas, para luego discutir las en conferencia *online*. Esta nueva modalidad de ver los films en los hogares de manera anticipada abrió una alternativa que el viejo formato impedía: proponer dos películas con una temática afín, para ponerlas a dialogar en el espacio de debate. Surgió así la propuesta de un ciclo en torno del padre en el cine, bajo el formato de “películas en interlocución”.

La idea de cruzar películas con un tema que las conecta, para contrastar las propuestas en juego, ya la había ensayado previamente. Por ejemplo, opuse las películas *G. I. Jane* de Ridley Scott y *Furyo* de Nagisa Ōshima, para pensar la relación entre la masa del ejército y lo femenino.¹⁷ Junto con Juan Jorge Michel Fariña, conectamos escenarios de los films *In Time [El precio del mañana]* de Andrew Niccol, *Volver al futuro* de Robert Zemeckis y *Brazil* de Terry Gilliam, a partir de un tema común propio del cine fantástico: la nivelación a una misma edad de todos los humanos, afectando las relaciones de sucesión generacional.¹⁸ En 2019, nuevamente junto con Michel Fariña, pusimos a dialogar todos los films que tuvieron a Sigmund Freud como personaje de ficción. Producto de ese trabajo fue la realización de un ensayo cinematográfico estrenado ese mismo año.¹⁹ Con ese mismo espíritu, seleccioné películas que presentaran figuras paternas diversas y armé con ellas una serie

¹⁷ Eduardo Laso, “Pseudoheroínas: inclusión por exclusión de lo femenino”, *Journal Ética y Cine*, Vol. 9, N.º 2, 2019, disponible en: <<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/eticaycine/article/view/25092>>.

¹⁸ Eduardo Laso y J. J. Michel Fariña, “Trastornos en las relaciones de sucesión generacional”, en *Revista Generaciones*, año 2, N.º 2, Eudeba, Buenos Aires.

¹⁹ Eduardo Laso y J. J. Michel Fariña, “Freud en el cine: de lo sublime a lo ridículo”, 2019, disponible en: <<https://www.deseodecine.org/freudenelcine>>.

de pares tomando en cuenta sus afinidades temáticas: padres infantilizados, incestuosos, perversos, delirantes, superyoicos, o incapaces de hacerse agentes de la ley de prohibición. Este libro es el resultado de aquel ciclo.

Agradezco a Juan Jorge Michel Fariña, cuyo estímulo permanente y confianza hicieron posible la presente publicación, a Isabel García, de la Universidad de Palermo, al Colegio de Psicólogos de La Pampa, a Jorge Pinedo, con quien hemos compartido muchas presentaciones de cine, a Lila Isacovich, que desde hace años viene alentando y sosteniendo este espacio de debate al prestar la Fundación Tiempo, y a todos aquellos que a lo largo de los años han participado y aportado sus reflexiones en este ciclo. Sin el apoyo y entusiasmo de todos ellos, este libro no habría sido posible.

Patriarcado en crisis

La costilla de Adán / Historia de un matrimonio

En una escena de *Historia de un matrimonio* (*Marriage Story*), luego de consultar a un abogado por su conflicto matrimonial, Charlie Barber recoge sus papeles de un sillón y la cámara se detiene en un almohadón con un texto bordado que dice “*Eat, drink and remarry*” (“Coma, beba y vuelva a casarse”). A la humorada de poner en serie al matrimonio junto a comer y beber –dos actividades necesarias para la vida–, se agrega allí una referencia irónica al libro *La búsqueda de la felicidad* de Stanley Cavell.²⁰ En este ensayo, el filósofo estadounidense analiza siete comedias clásicas de Hollywood unidas por el mismo tema: una pareja que se separa... para luego volver a elegirse. Las llama *comedias de rematrimonio* y las clasifica como un subgénero de las *screwball comedies*, tomando *La costilla de Adán* (*Adam’s Rib*) de George Cukor como film paradigmático.

Que el film de Noah Baumbach ironice con el “rematrimonio” nos indica como espectadores la distancia que media entre aquella comedia de los años cuarenta y el drama de amor contemporáneo que propone

²⁰ Stanley Cavell, *La búsqueda de la felicidad. La comedia de enredo matrimonial en Hollywood*, Buenos Aires, Paidós, 1999. También es una cita al libro de Margo Howard *Eat, Drink and Remarry. Confessions of a Serial Wife* (2014), en el que la autora relata los avatares amorosos de su vida.

Historia de un matrimonio, en el que no habrá ningún *remarriage*. En ambos films, el discurso del feminismo atraviesa el conflicto de las parejas, lo que permite contrastar aquel feminismo de derechos de la primera mitad del siglo xx con los actuales movimientos del siglo xxi. Si *La costilla de Adán* es una comedia de enredos en la que finalmente los esposos, pese a su rivalidad, eligen volver a estar juntos –y en esa vuelta repetitiva logra relanzarse el deseo–, *Historia de un matrimonio* propone en cambio una elegía melancólica al amor perdido ante el fracaso de no poder volver a elegirse. Poner en interlocución ambos films permite abrir la cuestión de cuáles son las condiciones de posibilidad para que se produzca o no dicha re-anudación del deseo amoroso por el otro.

Del amor como reconocimiento a la valentía ante la castración

En *El saber del psicoanalista*, Lacan articula la relación amorosa y la castración, mediante un poema de Antoine Tunal:²¹

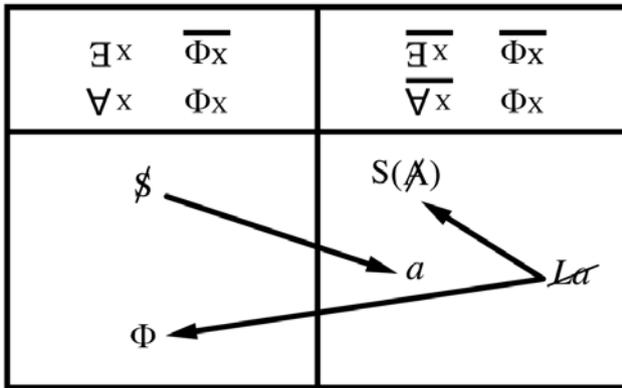
Entre el hombre y la mujer
Está el amor
Entre el hombre y el amor
Hay un mundo
Entre el hombre y el mundo
Hay un muro

Este modo poético de plantear la castración –resultante de la entrada del *parlêtre* al lenguaje– como un muro que hace obstáculo a la relación sexual, le permite a Lacan escribir un neologismo a propósito de la palabra francesa *amour*: “(a)mur” [(a)-muro], término que articula

²¹ Jacques Lacan, *Seminario El saber del psicoanalista*, inédito, clase 3 del 6/1/72. También aparece citado en el escrito “Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis” (1953), aunque de modo diferente: “Entre el hombre y el amor hay la mujer / Entre el hombre y la mujer hay un mundo / Entre el hombre y el mundo hay un muro”. *Escritos 1*, Buenos Aires, Paidós, 1984, pág. 278.

el muro del lenguaje con el objeto *a* que encarna la falta, el objeto estructuralmente perdido como resto real de la constitución del sujeto en el campo del Otro. Pensar el amor como *a-muro* es algo bastante diferente de las usuales representaciones sublimes y unificantes asociadas al ideal romántico del amor, para, en cambio, articularlo a la castración y a lo imposible de la relación sexual.

Lacan introduce las fórmulas de la sexuación, entre otras cosas para sostener que *no hay relación sexual*,²² ya que a nivel del goce del Otro considerado como cuerpo hay siempre inadecuación: desde el lado masculino es goce perverso que reduce al otro a objeto *a*, y del lado femenino el goce se bifurca entre un goce fálico y un “goce loco, enigmático” ligado al significante de la falta en el Otro.²³



²² Lacan dice “*Il n’y a pas de rapport sexuel*” y no “*Il n’y a pas de relation sexuel*”. La palabra “relación” cuenta con dos términos en francés: *rapport* y *relation*. A diferencia de *relation*, *rapport* tiene una connotación matemática. De modo que Lacan no rechaza que haya relaciones sexuales, sino que haya *rapport* sexual, vale decir, que la relación sexual pueda escribirse en sentido lógico-matemático, es decir, establecer la escritura o formalización de una relación entre los dos elementos participantes. Se podría decir que hay relaciones sexuales, porque la relación sexual en tanto *rapport* es imposible. Se trata de un real que, como tal, escapa a la simbolización. “En otras palabras, lo preciso así: que pueda escribirse, por medio de lo cual lo que se escribe es, por ejemplo, que no existe ‘f’, ‘f’ tal que entre ‘x’ e ‘y’ que aquí significa el fundamento de tales seres hablantes, al elegirse como de la parte macho o hembra, esa función que constituiría la relación, esa función del hombre con relación a la mujer, esa función de la mujer con relación al hombre, no existe una que pueda escribirse. [...] Entonces, se trata de saber cómo, igualmente, eso funciona, a saber: que, igualmente, eso coja allí adentro” (Lacan, J.; *Seminario 21, Les non dupes errent*, inédito, clase del 15/1/71).

²³ Jacques Lacan, *El Seminario, Libro 20: Aun*, Buenos Aires, Paidós, 1981, pág. 174.

La relación sexual, en cuanto imposible, es un real que *no cesa de no escribirse*. Pero el neologismo (*a*)*mur* escribe el recurso del significante para, frente al muro de la castración, pretender hacer del amor suplencia, al elevar al otro a la dignidad de objeto de deseo que restañe la falta. Es porque no hay relación sexual que se ama con la falta en ser y con la palabra, en el esfuerzo por articular goce sexual y deseo.

En el seminario *Los no incautos yerran*, Lacan señala que “el amor es dos medio-decires que no se recubren, y esto constituye su carácter fatal. Es la división irremediable”.²⁴ Doblemente fatal, en tanto no solo no se recubren, sino que además carecen de mediación entre ellos. Y agrega que el amor “es la conexidad entre dos saberes en tanto que ellos son irremediabilmente distintos”.²⁵ Esta conexidad de dos saberes separados es el trasfondo del “flechazo amoroso”, la “ceguera” del amor, y el enigma, para cada amante, de qué es lo que causa su pasión por el otro. Lacan advierte que “cuando se recubren –los dos Saberes Inconscientes–, esto constituye una sucia mezcolanza”.²⁶ Mezcolanza fecunda en malentendidos, imputaciones, reclamos y frustraciones de aquellos enlazados por el amor.

En el seminario *Aun*, Lacan sitúa al amor como una estrategia para resolver la imposibilidad de la relación sexual, de hacer posible lo imposible del encuentro con el objeto perdido. Lacan plantea que la relación sexual, en cuanto imposible, es lo que *no cesa de no escribirse*. En cambio, el encuentro amoroso es resultado de un azar contingente –algo que *cesa de no escribirse*–, vale decir, que logra inscripción. Inscripción que los enamorados pretenden necesaria, demandando que *no cese de escribirse*. Si la relación sexual no cesa de no escribirse por ser imposible, el amor se esfuerza por transformar la contingencia del azar del encuentro en necesaria destinación del uno al otro.

²⁴ Jacques Lacan, *Seminario 21. Les non dupes errent*, inédito, clase del 15/1/71.

²⁵ “Conexidad” es una propiedad topológica. Un espacio es conexo *si no une* dos subconjuntos abiertos ajenos no vacíos. También es un término del derecho civil que nombra la situación entre dos demandas judiciales que, si bien *no guardan una identidad de partes, objeto y causa*, están estrechamente vinculadas entre sí, de suerte que si se juzgan por separado se corre el riesgo de llegar a fallos opuestos.

²⁶ *Ibidem*, clase del 15/1/74.

En el encuentro amoroso, el sujeto queda capturado por una imagen o un rasgo de aquel que deviene objeto de amor. Tal captura se soporta en la “mezcolanza” entre dos saberes inconscientes de aquellos que se “encuentran”. El amor hace pasar lo imposible de escribir de la relación sexual, a la inscripción de algo que es del orden del encuentro azaroso, devenido ahora “destino”, que ilusiona con inscribir la relación sexual, el hacer de dos Uno, como atestiguan los corazones tallados en los árboles de los parques. El paso lógico siguiente es que ese amor que se produjo desde la contingencia devenga a su vez necesario, al desplazar la negación del “cesa de no escribirse” al “no cesa de escribirse”, sustituyendo la imposibilidad y la contingencia por la eternidad del amor más allá de la muerte. Un amor “para siempre”. Operación soportada en la pasión de la ignorancia.

Lacan señala que si fuese verdad que tenemos un alma, solo podría ser aquello que le permite al *parlêtre* “soportar lo intolerable de su mundo, lo cual la supone ajena a este, es decir, fantasmática. Lo cual es considerarla en él –en este mundo– solo por su paciencia y su valentía para hacerle frente”.²⁷ Juega con la homofonía en francés entre *âme* (alma) y *aimer* (amar), lo que le permite decir que “se *alma*” y conjugar: yo *almo*, tú *almas*, él *alma*... Al punto de preguntarse si el alma no será un efecto de amor hecho para eludir la no relación sexual, ya que “... mientras el alma alme al alma, no hay sexo en el asunto”.²⁸ El juego con el significativo *alma* le permite afirmar que en el amor se “*alma*” al otro. Lo que se ama es ese *agalma* socrático que hace al ser del otro, si bien tiene estatuto de fantasma. Es que la relación del ser al ser en el amor, predicada desde Aristóteles hasta el Romanticismo, es solo la ilusión de una relación armónica que vele lo imposible de la relación sexual. Que no haya sexo en el asunto implica que la castración queda velada bajo la ilusión del Uno del amor. De ahí que Lacan señale que “es imposible que el sujeto no desee no saber demasiado en lo tocante a este encuentro eminentemente contingente con el otro. Por eso, del otro pasa al ser

²⁷ Jacques Lacan, *El Seminario. Libro 20: Aun*, Buenos Aires, Paidós 1981, pág. 102.

²⁸ *Idem*.

prendido a él”.²⁹ Sostener la pasión de ignorancia permite la ilusión del amor en torno de un supuesto “ser” del otro, las “almas gemelas”. Una cita más: “El amor que aborda al ser ¿no surge de allí lo que hace del ser aquello que solo se sostiene por errarse?”³⁰ Como para Lacan el ser es dicho, y la palabra erra, es equívoca, entonces el ser también lo es. El amor se sostiene en un errar y en un error sobre el ser. De ahí que concluya: “Abordar el ser, ¿no estriba en esto lo extremo del amor, el más grande amor? Y el más grande amor [...] acaba en el odio”.³¹ Es que la ilusión del ser al ser no puede sino terminar por toparse con lo imposible de hacer de dos Uno.

De ahí que, para Lacan, el amor se pone a prueba enfrentando la imposibilidad de la relación sexual: “¿No es acaso con el enfrentamiento a este *impasse*, a esta imposibilidad con la que se define algo real, como se pone a prueba el amor? De la pareja, el amor solo puede realizar lo que llamé –usando cierta poesía, para que me entendieran– ‘valentía ante el fatal destino’”.³² La “valentía ante el fatal destino” refiere al destino de lo real de la no relación sexual, que el amor encubre en destino de encuentro del ser al ser. Y se pregunta si en el amor se trata de valentía o de los caminos de un reconocimiento. Reconocimiento y valentía no constituyen vías equivalentes. El reconocimiento es el esfuerzo por que la relación sexual, que no cesa de no inscribirse por imposible, no cese de inscribirse en cuanto necesaria, destinada a la eternidad. Vía que, de persistir, está condenada a pasar del más grande amor al más grande odio. Esto es lo que *Historia de un matrimonio* plasma de manera dramática. La valentía del amor, en cambio, implica soportar el desencuentro de los dos saberes inconscientes que no se recubren, y el reconocimiento de lo real de la castración no como tragedia, sino como posibilidad para relanzar el deseo amoroso, ya sin las ilusiones del Uno. Un amor más advertido, como expresa el grito triunfante “*Vive la différence!*” al final de *Adam’s Rib*.

²⁹ *Ibidem*, págs. 175-176.

³⁰ *Ibidem*, pág. 176.

³¹ *Idem*.

³² *Ibidem*, pág. 174.

Screwball comedies y comedias de rematrimonio

La *screwball comedy* (“comedia de enredos”) fue un tipo de comedia romántica muy popular en los Estados Unidos durante la Gran Depresión de los años treinta, que alcanzó su culminación en la década del cuarenta.³³ En ellas se satiriza la tradicional historia de amor al introducir a una mujer dominante que desafía a un varón en una “guerra entre los sexos”. Dentro de este género, Stanley Cavell identifica un subgrupo que llama *comedias de rematrimonio*, en las que una pareja se separa y luego de una serie de peripecias vuelve a unirse. Para Cavell, este subgénero propone una solución al problema que planteaba Henrik Ibsen en *Casa de muñecas*. En aquel célebre drama teatral, Nora abandonaba su hogar cuando descubría que debía renunciar a sí misma para sostener su matrimonio. Cavell señala que el retorno de Nora a su hogar solo sería posible si se diera un cambio en su esposo. Las comedias de segundas nupcias ponen en juego justamente ese milagro por el cual el cambio se produce en el varón y la pareja separada vuelve a juntarse.

Tal planteo filosófico llega hasta un límite que podríamos calificar de hegeliano: para el filósofo estadounidense, en estas comedias los protagonistas se la pasan conversando todo el tiempo, porque la batalla entre los sexos es un combate por el reconocimiento que, de alcanzarse, llevaría a la reconciliación, el perdón genuino y el logro de una nueva perspectiva de la existencia de la pareja. Se trata así, para Cavell, del problema del deseo de reconocimiento, cuestión narcisística e ilusoria en la que la guerra de los sexos se haría interminable, en pos de alcanzar la unión armónica del ser al ser. Pero el autor sitúa una cuestión más ajustada a la clínica cuando afirma: “La unión de lo sexual y lo social se denomina matrimonio. Algo a todas luces inherente a la empresa del matrimonio causa problemas en el paraíso, como si el matrimonio, en sí mismo una ratificación, estuviera necesitado de ratificación. De modo que el matrimonio conlleva una decepción; llámémosla *la imposibilidad de domesticar la sexualidad sin desalentarla*,

³³ Los historiadores de cine suelen ubicar al período clásico de estas comedias entre 1934 (con el estreno de *It Happened One Night*, de Frank Capra) y 1942.

o su estupidez ante el enigma de las relaciones íntimas, que repelen allí donde atraen, o ante el enigma del éxtasis, que es violento al mismo tiempo que tierno, como si el leopardo hubiera de yacer con la oveja. Y la decepción busca venganza, una venganza, como si dijéramos, por haberle hecho comprender a uno que es incompleto, transitorio, que está sin hogar”.³⁴ Modos en que el filósofo se aproxima al problema que Lacan sitúa con su “no hay relación sexual”.

En estas comedias, es el divorcio –y no, por ejemplo, la infidelidad, que se presta a otro tipo de farsa– lo que sobrevuela el conflicto de la pareja. Esto le permite a Cavell sostener que el centro del conflicto es desde dónde se sostiene la legitimidad del matrimonio: ¿desde el deseo de reconocimiento mutuo o desde el reconocimiento del deseo? ¿Desde la diferencia o desde la igualdad? ¿Desde el goce sexual o desde el amor? ¿O tiene como condición el reconocimiento de la castración, lo que paradójicamente implica una desilusión sobre la unión del ser al ser?

La ordalía de Adam

George Cukor fue uno de los grandes realizadores de Hollywood de la época dorada. Su film *Adam's Rib* (1949) es considerado una obra cumbre de la comedia de enredos matrimoniales. Posiblemente, uno de los encantos de la película se deba al cruce entre realidad y ficción, ya que nos hace testigos de la intimidad cotidiana de unos esposos que se aman y desean, encarnados por Spencer Tracy y Katherine Hepburn, pareja en la vida real.

El título de la película alude al mito bíblico del Génesis, en el que Javhé, luego de crear a Adán, y a partir de una de las costillas de este, engendró a Eva, la primera mujer. Lacan sugiere que la libra de carne extraída seguramente debió salir de más abajo. Dios, como padre de excepción no castrado, interviene castrando al varón para producir no un semejante, sino un Otro sexo, *heteros*, mujer. Y será Eva la que saque

³⁴ Stanley Cavell, *op. cit.*, págs. 40-41. El subrayado es nuestro.

a Adán del estado de inocencia, al tentarlo a comer el fruto de la ciencia del bien y del mal, luego de haberlo hecho ella misma. La mujer cumple en el mito la función de sacar al hombre del estado de ignorancia sobre la sexualidad, menos por una cuestión ligada al saber que por encarnar la diferencia sexual, haciendo excepción a la lógica fálica. Encarnar imaginariamente la castración volvió a las mujeres el objeto de todas las pasiones masculinas, desde las amorosas o sublimadas hasta las posesivas, segregativas o vengativas.

Al inicio de *La costilla de Adán*, asistimos al torpe intento de Doris Attinger de matar a su marido, a quien descubre en compañía de su amante. Detenida y encarcelada, designan como fiscal del caso a Adam Bonner, esposo de Amanda, una abogada feminista. En su análisis del film, Cavell se pregunta por qué Amanda toma la defensa de Doris en el momento en que se entera de que su marido será el fiscal. Interpreta el conflicto de la pareja como la ruptura de un pacto tácito en el cual ella no lo enfrenta profesionalmente a cambio de que él la apoye en sus convicciones feministas. Para Amanda, Adam rompió el acuerdo cuando aceptó el caso que habían estado discutiendo esa mañana, por lo que decide enfrentarlo en el estrado. Y se valdrá del espacio del tribunal para que se sepa que en la intimidad tiene los mismos derechos y autoridad que su marido. También para que su marido comprenda que a ella se la reconoce fuera del hogar. Se trata aquí de la lectura hegeliana del deseo de reconocimiento. Pero no es tan seguro que el conflicto se juegue en el plano de la reivindicación del derecho femenino al trato igualitario y a la legítima defensa contra el maltrato masculino.

Detengámonos en la escena del desayuno en la cama de esta pareja de abogados sin hijos. Amanda le pregunta por unos extraños ruidos que Adam estuvo haciendo mientras dormía, que podían evocar cuestiones sexuales; él le contesta que ignora de qué se trata. Por lo que sigue, podemos conjeturar que Amanda supone que sí lo sabe, pero lo calla. A lo largo del film iremos descubriendo que Adam suele hacerse el distraído para evitar confrontar con ella.

La lectura de una noticia del diario parece un cambio de tema, pero es en verdad su continuación. Ella lee que una mujer le disparó a su marido en presencia de su amante, y comenta gozosa: “Se lo merecía, el

pequeño traidor”. Esto desencadena entre ellos un debate legal en torno de la legitimidad del empleo de la violencia ante la infidelidad matrimonial, en el que se contraponen dos fuera-de-ley: la infidelidad, que está fuera de la ley del matrimonio, y el intento de asesinato en respuesta. Pero el “se lo merecía” de Amanda y toda la discusión posterior es una consecuencia del “no sé” de Adam a sus ruidos nocturnos, además de una clara indirecta de ella en caso de que él ande soñando con infidelidades.

La discusión es interrumpida por la mucama, pero seguirá escalando posteriormente y adquiriendo formas nuevas. El drama de los Attinger (celos, infidelidad, maltrato, justicia por mano propia) se instala para los Bonner como el contenido manifiesto de una pelea por la igualdad de los sexos ante la ley, que encubre el contenido latente de la cuestión de la infidelidad y el deseo sexual, presentes, por ejemplo, en la figura de Kip, un músico vecino de la pareja que no cesa de manifestarle a Amanda su deseo y admiración por ella, pero que Adam no se toma en serio.

En su estudio de abogada, Amanda sigue meditando sobre la agresión hacia el varón infiel. Le fastidia comprobar que para la sociedad es menos tolerable la infidelidad femenina que la masculina, y va a bregar porque se mida la infidelidad del varón con la misma vara que la de la mujer. Es en esa circunstancia que Adam la llama para avisarle que su jefe le asignó el caso Attinger porque quiere una sentencia rápida, pero que él le va a pedir que lo saque del caso “para mantener la paz del hogar”. Este alarde de Adam, sumado al comentario condescendiente hacia ella, la enfurece. Cuando él le dice riendo que se oye simpática cuando lucha por una causa, Amanda siente que el marido la está gozando. Es, a su decir, “la gota que rebasó el vaso de una mujer”. Así que va a defender su causa bajo la forma de la causa femenina, encarnada en el caso de Doris, a quien representará como abogada para ir contra Adam. Y al hacerlo, también encarnará al objeto *a* causa de deseo del marido, ya que ella, luchando por una causa, la hace causa de deseo de Adam.

Los Attinger son el contrapunto de la pareja que forman los Bonner. Warren es un infiel consuetudinario que destrata, insulta y golpea a su esposa Doris, mientras que ella tolera sus maltratos, en una posición sumisa a este hombre patético. Cuando Amanda entrevista a Doris, se topa con el tipo de mujer que ella ciertamente no podría ser. Si llegó

a la entrevista identificada con el ideal combativo del derecho de la mujer a defenderse, se encuentra, por el contrario, con alguien que soporta sumisa las infidelidades y el maltrato del marido. Al punto de que a Amanda se le vuelve incomprensible por qué alguien que hace años viene manteniendo una posición masoquista ante el esposo, de pronto trate de matarlo. Al preguntarle cuándo empezó a sospechar que estaba perdiendo el afecto del marido, Doris responde: “Cuando dejé de pegarme”. Si para Amanda la “gota que derramó el vaso” fue el pavoneo condescendiente de Adam, para Doris no fue la cuota cotidiana de desprecio e infidelidad que el marido le dispensa, sino la amenaza de quedarse sin eso. Mientras que los maltratos aseguraban la continuación del vínculo, su ausencia durante cuatro días seguidos, en cambio, implicaba la amenaza de una ruptura. Doris es un escándalo para el feminismo biempensante de Amanda, quien palpa así uno de los límites del feminismo de la igualdad: el límite del goce, el erotismo y la diferencia encarnada en los cuerpos erógenos.³⁵ Graciela Musachi señala que “no es posible juzgar la escena ‘pegan a una mujer’ indiferentemente del modo en que estas mujeres llegan a ella, cuando la insistencia repetitiva y la posición del sujeto son la misma cosa que lo vuelve responsable de... hacerse pegar, del contentamiento que obtiene al instrumentar el pegar del Otro, satisfacción que no es solamente pulsional en su dimensión a-sexual sino que, en aquellas que se ubican como mujeres, es también una satisfacción en el campo del amor: de este modo ella es el objeto precioso que él ha elegido para eso. Por esta razón, para algunas de ellas su partenaire no es un síntoma sino estrago, devastación, según Lacan [...] El derecho humano de ‘todas’ las mujeres a no ser sometidas a violencia tiene el límite inhumano y singular de hacerse pegar en aquellas que lo logran; así, la ilustración de las mujeres por las mujeres, su tomar conciencia, se revela impotente en este punto”.³⁶

³⁵ Así, por ejemplo, llevada la demanda de igualdad al extremo del plano erótico, deviene ideal de indiferenciación entre hombres y mujeres. Una regresión a la posición de la fase fálica infantil. Véase Juan Bautista Ritvo, “El feminismo entre la política y el erotismo”, en *Imago Agenda*, N.º 206, Buenos Aires, 2019, pág. 37.

³⁶ Graciela Musachi, *Mujeres en movimiento*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2012, págs. 80-81.

Para hacer suyo el caso de Doris, Amanda tendrá que reemplazar la pérdida de goce masoquista como motivo del intento de asesinato, por la amenaza a la integridad de la familia, argumento más aceptable para un jurado. El motivo de que haya hijos de por medio le da a la abogada un marco de justificación que encubre así el goce de su defendida.

Amanda hace del caso Doris su causa, pero... ¿qué la causa a Amanda? Se trata de una “causa” en torno de la igualdad de los sexos, que conecta con aquello que la causa en su deseo por Adam: la instalación de un conflicto que perturbe la igualdad para dar entrada a la “pequeña diferencia”. Para ella, se trata de dramatizar en el estrado una injusticia dirigida a la sociedad patriarcal y también al marido. Un *acting out* que convoque a Adam a que condescienda a atravesar la ordalía de una humillación pública en la que se revele lo ridículo de la posición masculina, como prueba de amor hacia ella. Que le done públicamente su castración. Esta cuestión marca la distancia que hay entre una posición feminista que demanda por amor la donación de la falta del varón, y aquella posición que en *Historia de un matrimonio* encarna la abogada Nora Fanshaw, que sostiene la ilusión del varón detentador del falo, para propugnar castrarlo por odio.

Bajo el universal del “para todos”, Amanda lucha contra el *Uno de excepción* del macho gozador, del que el Sr. Attinger y Adam mismo serían encarnaduras, para dar lugar a la inscripción de que *No existe un Uno de excepción*. La sonora “palmadita” que Adam le propina a Amanda en el curso de un masaje verifica para ella que, agazapado bajo formas amables, está con un típico varón brutal que descarga su furia contra la mujer, igual que el Sr. Attinger con Doris. Como respuesta, llena la corte de mujeres destacadas, para probar que la mujer es igual al hombre. Y pone a prueba a Adam como varón al exponerlo a una humillación pública, cuando lo hace alzar por una mujer forzuda.

Si para Cavell se trata aquí de una batalla de los sexos por el reconocimiento de la igualdad de las mujeres, lo que sigue a la escena del ridículo abre otra hipótesis. Luego de ese episodio, Adam ya no quiere hablar más con su esposa. La acusa de despreciar la ley y, como el matrimonio es la ley, entonces desprecia también la relación

que tienen entre ellos, y a él mismo. La línea argumentativa no es muy consistente, ya que Amanda no niega la legalidad del matrimonio, al punto de emplearlo como argumento en el estrado: es tan sagrado que justifica el empleo de un arma para proteger esa institución. En su rabieta, Adam rebaja el vínculo matrimonial al plano contractual. Pero luego dice algo que apunta al fondo de aquello que aborrece y lo angustia: “¡Me gusta que haya dos sexos! No me gusta estar casado con lo que llaman una nueva mujer. Quiero una esposa, no una rival. Si quieres ser masculina, no lo hagas conmigo”. Adam ha sido herido en su imagen viril. La dramatización de la igualdad hecha por Amanda, en la que quedó ridiculizado, es una demostración de que está castrado, tornándose ella una mujer viril, por lo que huye de la casa ante la amenaza de quedar feminizado.

En su alegato final en el juicio, Amanda parte de la igualdad de los sexos: la ley “no matarás”, en tanto significa un universal “para todos”. Pero luego agrega que los hombres han matado por fuerza mayor, en defensa propia o de su hogar, y que por ello fueron absueltos. Introduce así la excepción que confirma la regla, un “hay uno que no”, en el que se hace excepción –por defensa propia o fuerza mayor–, que va a articular con un argumento sexista: se hace valer tal excepción solo para el caso de los varones, por razones de género. Introduce entonces una ley no escrita que apoya al hombre que protege su hogar, y exige que la apliquen también a Doris como esposa maltratada que actuó en defensa de su familia. La argumentación es falaz, dado que la inimputabilidad por defensa propia requiere condiciones que no aplicarían en el caso de Doris. No es muy consistente tampoco el argumento de “defender a la familia” intentando matar al marido. Para reforzar los argumentos, agrega que cada ser viviente es capaz de atacar si se lo provoca, combinando la ley escrita universal “no matarás” con una “no escrita” que es particularista y lógicamente anterior a la ley. La escrita contempla la excepción por causa justa o legítima defensa. La no escrita propuesta por Amanda es, en cambio, el derecho a atacar violentamente ante una provocación, lo que introduce un más acá de la ley que remite al estado de naturaleza: un exceso que justamente la ley intenta mediar y acotar.

Este exceso no regulado por la ley que Amanda esgrime como derecho es lo que a Adam lo angustia. En su alegato, intenta, inútilmente, convencer al jurado de que la dramatización de Amanda no tiene relación con el proceso que allí se juzga. Pero pierde el caso y Doris es declarada libre de culpa y cargo. En un giro irónico, los Attinger se reconcilian ante los periodistas, fotografiándose junto a los hijos y la amante del esposo. Puede haber rematrimonio no sostenido desde el amor ni desde los ideales de emancipación femenina e igualdad entre los sexos, sino desde el desprecio mutuo, para sorpresa de la idealista Amanda (y de Stanley Cavell). En cambio, Adam y Amanda han roto entre ellos.

Esa noche, mientras Amanda reflexiona en el departamento de su amigo Kip acerca de si es o no “dominante”, vale decir, masculina, Adam aprovecha para irrumpir y amenazarlos con una pistola de juguete. Repite así para Amanda la misma escena de Doris con su marido y la amante. Al representar aquella escena violenta fuera de ley, le devuelve a Amanda su propio mensaje en forma invertida, logrando que admita que nadie tiene derecho a quebrantar la ley por mano propia. De ese modo, Adam consigue empatar con Amanda. Solo que eso los iguala y no permite revincularlos como hombre y mujer.

Para ello, Adam tendrá que simular el llanto ante la pérdida de la casa de campo que simboliza el vínculo entre ellos, convocando a la ternura de Amanda. Si Adam recupera a Amanda es por su capacidad para hacer una simulación de llanto, como hacen las mujeres, con lo que la conmueve. Si ella logró feminizarlo, él por su parte también puede actuar esa feminización para ella al ofrecerle el semblante de sus lágrimas de cocodrilo. Al hacerlo, ella se conmueve por él y él la recupera como mujer, con lo que se relanza el deseo entre ellos. En la escena final, Adam pretende restituir su virilidad cuando le explica el truco de cómo puede provocar un llanto cuando quiere. Amanda le responde que eso demuestra que no hay diferencia entre los sexos, que también los hombres pueden llorar y ocupar una posición femenina. Que en el fondo no hay un Uno de excepción: todos estamos castrados. Pero entonces agrega que quizás haya una diferencia, pero que “es muy poca diferencia”. Solo que esa poca diferencia es el tras-

fondo del sostén del erotismo. Ocasión para que Adam recupere su posición viril al grito de “*Vive la différence!*”. Estamos ante la dimensión cómica, el triunfo del falo.³⁷

Solo que esta diferencia es planteada aquí como imaginaria. Queda a cuenta para Amanda el goce suplementario o femenino, en la medida en que asuma la falta en ser y la falta del Otro, lo que supone salir de la reivindicación de igualdad en el plano del goce sexual. Aceptar un no-todo fálico, dado que la diferencia no es imaginaria ni pequeña, sino real.

El triunfo de la diferencia en el plano imaginario –con los enredos que conlleva la lógica de la presencia-ausencia, el tener o no tener, y la diferencia planteada como desigualdad– inevitablemente reanudará la guerra entre Adam y Amanda, luego de la inminencia de una relación sexual con la que se cierra la película. Lo que abre a la pregunta de si esta repetición de separación y unión rematrimonial no proseguirá hasta el infinito, y cuál sería la condición de que el “*Vive la différence!*” no opere imaginariamente en el plano de la prestanda narcisística, sino como nueva forma de amor, más curada de las pasiones del ser y del tener.

Histeria de un matrimonio

Al comienzo de *Historia de un matrimonio* asistimos a escenas cotidianas afectuosas y risueñas de una familia, comentadas por el marido, que habla amorosamente de su esposa Nicole y su hijo Henry, y luego vemos a la esposa confesando lo que le gusta de él. De este modo, el film nos embarga con la belleza de un matrimonio idílico... para súbitamente despertarnos de esa ilusión. Es que hemos estado escuchando lo que cada uno escribió del otro a pedido de un psicólogo de parejas en

³⁷ “La dimensión cómica está creada por la presencia en su centro de un significante oculto, pero que en la comedia antigua está ahí en persona: el falo. En la comedia lo que nos hace reír no es tanto el triunfo de la vida como su escape. [...] la vida escapa a todas las barreras que se le oponen. El falo es el significante de esa escapada. La vida pasa, triunfa de todos modos, pase lo que pase”, Jacques Lacan, *El Seminario. Libro VII: La ética del psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós, pág. 373.

el contexto de un proceso de separación. Lo escuchado no ha sido más que el punto de vista idealizado con el que cada partenaire veía al otro antes de la ruptura. El film de Baumbach instala así en el espectador la esperanza de que se pueda volver a ese pasado perdido, es decir, de que estemos viendo una comedia de rematrimonio. Pero si bien *Historia de un matrimonio* presenta elementos de comedia, estos se despliegan sobre el fondo dramático de un desencuentro irreversible.

Noah Baumbach escribió y dirigió el film sobre la base de su propio proceso de divorcio de la actriz Jennifer Jason Leigh en 2013. Hizo de una ruptura traumática una obra cinematográfica. Algunos críticos le han objetado el título, que debió haber sido “Historia de un divorcio”. Es que el film opta por recrear la historia de un matrimonio desde su pérdida, generando la esperanza –que resultará frustrada– de un reencontro. Para eso, se requiere que el espectador conozca las palabras de amor que se han escrito Charlie y Nicole. Palabras que no son leídas en la sesión de pareja, ya que ella abandona el consultorio. De modo que estas cartas de amor quedan, cual “letras *en souffrance*”, a la espera de ser leídas por sus protagonistas, lo que tendrá consecuencias para ambos. Nicole nunca sabrá lo que Charlie escribió de ella. Él, en cambio, lo sabrá cuando ya sea demasiado tarde.

Charlie y Nicole viven en Nueva York, con su hijo. Él es el director de una pequeña compañía teatral que aspira a triunfar en Broadway. Ella es la actriz protagónica de las puestas en escena de su esposo. Ambos han recibido elogios de la crítica especializada y están en un momento de ascenso en sus carreras. Solo que como pareja hace un año que están en crisis, sin que queden claros los motivos del distanciamiento. A lo largo de la trama veremos a Nicole enojada y vacilante en relación con su esposo. Ella espera de él algún tipo de respuesta en torno del reconocimiento de su deseo, planteado en términos de demandas de mayor autonomía laboral y de poder dirigir una obra. A las respuestas frustrantes de Charlie, Nicole responde con diversos *acting out* cada vez más ostentosos, en los que instala el tema de la separación (desde dormir en cuartos diferentes, hasta irse de Nueva York con el hijo). Un día le ofrecen el piloto para una serie de tv en Los Ángeles, la ciudad donde nació y en la que residen su madre y su hermana. Así que, en contra

de los deseos de Charlie, viaja para allá con el hijo. Instalada en casa de su madre, en poco tiempo pasa de ser dirigida por su esposo a ser directora de una serie. Cuando duda acerca de si volver a Nueva York y a su vida matrimonial, una compañera de trabajo le recomienda que se contacte con Nora Fanshaw. La derivación no es a una psicoanalista, sino a una impetuosa abogada feminista que le dará un nuevo sentido a la situación de crisis de Nicole, al ubicarla como víctima de Charlie.

Tanto Amanda en *Adam's Rib* como Nora Fanshaw en *Historia de un matrimonio* son abogadas que comparten el ideario feminista. Solo que de una a otra median más de sesenta años, en los que se produjeron cambios decisivos en el discurso de ese movimiento. Si bien las ideas feministas han existido a lo largo de la historia, el feminismo recién se configuró como movimiento organizado a partir del siglo xix. Los historiadores diferencian etapas u “olas” del movimiento feminista, tanto por razones cronológicas como por los objetivos, teorías y políticas puestos en juego. La primera ola se desarrolló entre el siglo xix y principios del siglo xx, fundamentalmente en los Estados Unidos, Gran Bretaña y Latinoamérica, en pos de alcanzar la igualdad jurídica frente al varón en el campo de los derechos civiles, laborales y políticos. Se trató de una política de la igualdad que suponía saber qué es una mujer y qué quiere. Tema que justamente Freud problematiza en ese mismo período, al abrir la cuestión en torno de la femineidad y la diferencia sexual, para instalar la pregunta “¿qué quiere la mujer?”

Alcanzados los derechos políticos en América y Europa, el movimiento se volvió –sobre todo en los Estados Unidos– hacia la vida privada y familiar, como lo reflejan las comedias americanas de “guerra entre los sexos”. La segunda ola feminista surgió a inicios de los años sesenta, prolongándose hasta los noventa, en defensa del derecho al goce y la libertad en la vida pública, sexual y reproductiva, y la supresión de desigualdades en la vida social y laboral. La tercera ola arranca en los años noventa a partir de la cuestión identitaria de qué es ser mujer. Los desacuerdos en torno de la pregunta por el “ser femenino” abrieron a una diversidad de feminismos y a una política de las identidades en sustitución de una política de la igualdad. Algunos autores plantean actualmente una cuarta ola, que confronta contra la violencia

patriarcal, el acoso sexual y la agresión hacia las mujeres. Las versiones más radicalizadas culpan al género masculino de la opresión que han sufrido las mujeres a lo largo de la historia.

A partir de la tercera ola, el significante “patriarcado” pasa a cobrar un sentido aglutinador como el Otro a combatir, en favor de la consolidación de identidades sexuales grupales. El término *patriarcado* deriva del griego *patriarkhés* (“patriarca”, “el padre o jefe de una raza”) y significa “regla del padre”. Históricamente se lo ha usado para referirse al poder autocrático de una sola persona. Los movimientos feministas de la primera y segunda olas, que apuntaban a alcanzar la igualdad jurídica de la mujer con el varón, no hicieron un uso del término. Se mostraron hostiles a las desigualdades laborales y jurídicas, pero no a la diferencia sexual ni a los varones por su condición de género. El personaje de Amanda es una encarnación de este feminismo: su pelea con Adam no le hace obstáculo a desearlo en cuanto hombre y a admitir una “pequeña diferencia” con el varón en el terreno de las relaciones sexuales. El término *patriarcado* recién pasa a ocupar un lugar central en el feminismo con la tercera ola, para designar un sistema social de explotación de los hombres hacia las mujeres desde el origen de la historia. El término incluye y asocia el poder opresor que detentaría el padre en la jerarquía familiar, la discriminación ejercida sobre las mujeres y los sujetos no identificados con los modelos sociales hombre-mujer, y la presión social para que las personas sean heterosexuales bajo el supuesto de que la identidad sexual es un mero condicionamiento del discurso social dominante. Tal promoción de este significante resulta sintomática, habida cuenta de que en gran parte del mundo occidental el patriarcado se encuentra en franca decadencia. Los feminismos radicales (no todos lo son) implican un cambio de la política universalista de las dos primeras olas, hacia una particularista e identitaria, lo que conduce a reactivar el mito freudiano del protopadre, en función de constituir identidades a partir de otro a combatir. El feminismo de la primera y de la segunda ola abogó por derechos y libertades considerados universales bajo la presuposición de la condición humana como común. Esta posición universalista no conforma una política identitaria, como sí ocurre en el feminismo de la tercera ola. La cuestión de la identidad

femenina condujo a tener que definir qué es ser mujer, y a introducir distinciones, clasificaciones, subgrupos. Reiterando la lógica de masas, que requiere un rasgo identificatorio para constituirse, los feminismos radicales alientan la formación y empoderamiento de una diversidad de grupos identitarios sexuales que se distinguen y oponen a otro grupo que encarnaría al enemigo, bajo el nombre de “heteropatriarcado”. Se construye así un universo que incluye a mujeres y personas del colectivo lgbtiqa+ (lesbianas, gays, bisexuales, trans, intersexuales, queer, asexuales) que ubica a los hombres como causa de la opresión femenina y de las sexualidades alternativas.

Un ejemplo de feminismo extremo es el movimiento Me Too, iniciado a partir del escándalo de los abusos sexuales que –valiéndose de su posición de poder– cometió el productor de Hollywood Harvey Weinstein contra actrices que se acercaban a su productora. Pero el movimiento fue más allá de la condena a la explotación sexual basada en la posición de poder de varones abusadores en puestos gerenciales, al sostener que los abusos exponían la “verdad” sobre las relaciones sexuales entre hombres y mujeres. Postulando que las mujeres son la parte débil en el acto sexual, ese feminismo concluye que cada acto heterosexual es una violación potencial, haya habido o no consentimiento de la mujer. La diferencia sexual es leída en términos de poder, siendo las mujeres “débiles” y, por ende, víctimas potenciales de los hombres.³⁸

Los nuevos feminismos instalan una mirada diferente sobre la guerra de los sexos que aquella que celebraban las *screwball comedies* al ridiculizar a ambos contendientes. Nora, la abogada de Nicole, encarna esta nueva posición feminista por la cual los hombres son el enemigo en una guerra sin cuartel. En un encuentro con la abogada, Nicole le contará, como si estuviera con una psicoanalista, que haber encontrado

³⁸ “Una vez más, debemos referirnos a Lacan. Él predijo que el crecimiento del mercado mundial sería seguido por demandas crecientes de segregación. Tal demanda está innegablemente latente en el movimiento Me Too sexual. En otras palabras, se considera la libertad material de las mujeres como si requiriera un apartheid que segregue a los hombres sexualmente maduros del resto de la sociedad”, Jean Claude Milner, “Reflexiones sobre el movimiento Me Too y su filosofía”, publicado originalmente en inglés en *Problemi International*, Vol. 3, N.º 3, 2019, disponible en: <https://problemi.si/issues/p2019-3/04problemi_international_2019_3_milner.pdf>.

a Charlie le permitió salir de su relación con una pareja anterior con quien se sentía como muerta. Agrega: “Los problemas estuvieron ahí desde el principio. Pero lo seguía a él y a su vida porque me encantaba sentirme viva. [...] Me di cuenta de que nunca había vivido por mí misma, solo alimentaba su vida”. Todo parece el relato de una mujer que armó su existencia acomodándose a la demanda del Otro, hasta que la oferta de trabajo en Los Ángeles se le presentó como algo propio. Se queja de que Charlie se burló de la oferta laboral y le propuso que invirtiera el dinero en la compañía de teatro. Agrega que, además, Charlie tuvo relaciones sexuales con otra mujer. Nora se aferrará a este último dato de la infidelidad para ir empujando sutilmente a Nicole a que no solo se divorcie de su marido, sino a que se empodere y le socave sus soportes simbólicos como padre y como varón, a pesar de que ella quiere conservar un vínculo amistoso con él. Identificada con el lugar de víctima por el discurso de su abogada, Nicole seguirá cada una de las estrategias sucias que le propone para quitarle al marido todo recurso de defensa.

A lo largo de la trama, asistimos a una serie de desencuentros y malentendidos que alimentan una escalada de agresiones entre los esposos. Charlie piensa que no necesita intermediarios legales con Nicole, bajo el supuesto de que son amigos y que ella no haría algo para perjudicarlo. Pero la amenaza de la abogada de Nicole de que va a reclamar todos sus bienes y la custodia plena del hijo lo lleva a transitar por dos abogados, uno tan agresivo como Nora, y otro campechano y negociador que le recomienda que ceda el lugar de residencia del hijo, cosa que rechaza porque cree que, si cede, dejará de ser padre para Henry.

Mientras que en *La costilla de Adán* la pareja de abogados dirime sus conflictos matrimoniales en la corte bajo la excusa de defender o atacar a otra pareja, en *Historia de un matrimonio* la pareja lo hace poniendo dos abogados a pelear en su lugar, quienes pasan a enunciar lo no dicho y reprimido de la pareja. La guerra de los sexos se terceriza así en una brutal batalla legal entre abogados, que dará entrada a todo lo que supuestamente no estaba en juego en la separación: el dinero, los bienes personales, los resentimientos entre ambos, las infidelidades, las fallas que tuvieron como padres.

Lacan señala en *O peor* que una verdadera carta de (*a*)mour diría: “Te demando que me rechaces lo que te ofrezco porque: no es eso”.³⁹ Modo de señalar que lo que caracteriza la demanda es no poder situar lo tocante al objeto de deseo, a saber, el objeto *a*, una falta. “No es eso” significa que en el deseo puesto en juego en toda demanda hay la solitud del objeto *a*, una falta estructural incolmable tras toda demanda y que convendría no saturar para sostener el deseo. La entrada de los abogados hace que la demanda de amor derrape en una demanda legal, que aplasta la dimensión deseante. La ley aquí, lejos de aplacar la guerra entre los sexos, la exacerba, sea bajo el discurso victimizante, sea bajo el aplastamiento del problema del deseo en la pareja para reducirlo a reclamo de objetos del otro que... no son eso. De hecho, Nicole termina ganándole judicialmente a Charlie, pero esto constituye para ella un triunfo pírrico.

Cuando finalmente los esposos acuerdan hablar sin los abogados, ella le pregunta a Charlie si entiende por qué quiere quedarse en Los Ángeles. Nicole había hecho de la propuesta laboral en Hollywood la ocasión de un *acting out* dirigido a él, que en la medida en que no recibe respuesta del marido se fue tornando cada vez más grave: de un viaje de trabajo a permanecer en Los Ángeles para filmar la serie, y de ahí a instalar al hijo en un colegio para, finalmente, enviarle los papeles de divorcio. Charlie reduce la crisis de deseo amoroso entre ellos a una pelea por el lugar de residencia del hijo, quedando afuera el motivo del *acting de* Nicole, que dice no entender. Le enumera todo lo que han obtenido de la sociedad conyugal: una compañía teatral y una vida “genial”. Y aclara: “No de nuestro matrimonio, sino de la vida en Brooklyn. Lo profesional. No sé. La verdad, nunca consideraré otra cosa”. Nicole le reprocha que también debió considerar la felicidad de ella, sancionando un déficit de Charlie en el campo del deseo, que pretendió compensar con la actividad profesional dirigiendo obras teatrales en las que ella fuera su actriz.

A partir de allí, la discusión se empantana en una seguidilla de reproches mutuos, hasta que Charlie le dice: “Desearías haberte casado con otro y haber tenido otra vida, pero pasó esto”. Él concluyó que no

³⁹ Jacques Lacan, *El Seminario. Libro 19:... O peor*, Buenos Aires, Paidós, 2012, pág. 80.

es amado por ella, en una lectura opuesta a la que podría haberse hecho de la situación: que ella lo ama aún y que espera que él le responda con un acto de amor hacia ella, en la vía del reconocimiento de su deseo. Esta incapacidad de alojar el enigma del deseo de ella, al punto de concluir en que lo odia, instala el malentendido por el que vira del amor al odio. Asumiendo el lugar de víctima de la falta de amor de Nicole –que pasa a ocupar el lugar de desamor que él padeció de sus padres como hijo–, la acusa de histérica, lamentando haberse perdido aventuras sexuales por casarse. Nicole encarna en su fantasma el lugar de aquella madre desamorada que padeció. A partir de allí, se reprochan mutuamente la falta de deseo sexual, del que solo queda el sentimiento de repugnancia. Cuando ella juega su última carta al decirle que lejos de estar ganándole en la pulseada judicial como él cree, ella ya perdió, y que él no la amó tanto como ella a él, la respuesta de Charlie a esta declaración de amor es desconcertante: “¿Y qué tiene que ver eso con Los Ángeles?”. Como si no pudiera leer en el decir de Nicole otra cosa que su fantasma de ser odiado por ella, al punto de gritar el anhelo de que estuviera muerta, para terminar abrazado a sus piernas, llorando desconsoladamente como un niño con su madre. Es el final de la pareja. Cuando lo visite una trabajadora social para hacer un informe ambiental sobre su relación con el hijo, se cortará accidentalmente las venas. Este corte en el cuerpo operará también como un corte con la situación de conflicto especular con Nicole.

A partir de allí, hay una elipsis temporal a una fiesta en la casa de la madre de Nicole. Ella está feliz por haber obtenido el divorcio y conseguido que Charlie renuncie a que vuelvan a vivir en Nueva York. Mientras tanto, en un bar neoyorkino, Charlie ha concluido que fue usado por Nicole, y que lo dejó solo y sin familia. Una repetición de la escena de su infancia. Entre amigos, se pone a entonar una canción triste en la que demanda ser amado.

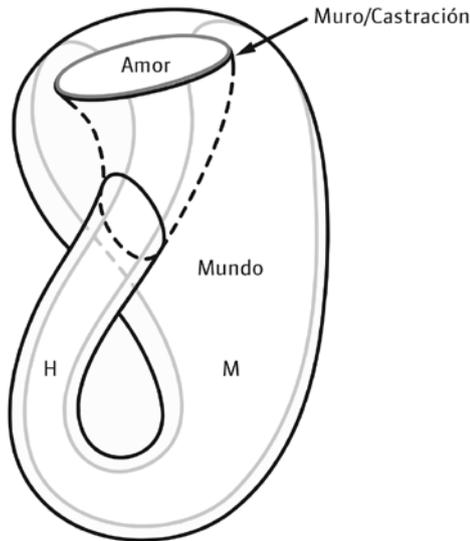
Tiempo después, Charlie viaja a Los Ángeles a visitar la casa de su exsuegra. Ha aceptado una residencia en la ucla y permanecerá un tiempo en Los Ángeles. Mientras recorre los pasillos de la casa para constatar que ya no hay fotos familiares en las que figure, se encuentra con su hijo leyendo aquel escrito que Nicole había redactado a instancias del

terapeuta de pareja. De modo que finalmente, a través de su hijo, llegará a destino la carta de Nicole. El texto concluye: “Me enamoré de él a los dos segundos de verlo. Y nunca dejaré de amarlo, aunque ya no tenga sentido”. El fantasma de ser odiado por ella en el que empeñó su ser recibe allí una desmentida. Charlie lee así lo que él fue como objeto de amor para ella. Solo que ya es demasiado tarde.

En el film ocurren dos celebraciones de Halloween que sirven para señalar no solo el arco de tiempo en que transcurre el conflicto de la pareja hasta su resolución, sino también el cambio de posiciones de ambos a través de la elección de sus disfraces. Para el primer Halloween separados, Nicole se disfraza de David Bowie, un cantante varón que se destacó por jugar con la ambigüedad sexual. Un año después se disfraza de otro cantante varón: John Lennon. Paralelamente, Charlie pasa sucesivamente del disfraz de hombre invisible en el primer Halloween, al de fantasma en el segundo, con el que se cierra el film. Modos de marcar que en el proceso de separación Nicole se va empoderando y, al hacerlo, se viriliza para Charlie. Este, en cambio, se va desvaneciendo como hombre para ella. En *La costilla de Adán*, Adam soportaba la puesta en ridículo de su posición masculina a través de la humillación pública, lo que lo feminizaba. La situación se resolvía, luego de la breve crisis de separación, mediante el recurso de Adam de simular lágrimas ante Amanda –o sea, explotar esa misma feminización (en el imaginario social de la época “las mujeres lloran, los hombres no”)– para convocarla a la ternura femenina y restablecer la diferencia de los sexos a nivel del semblante y del deseo entre ambos. El grito “*Vive la différence!*” con que cierra el film marca la reanudación de las relaciones sexuales entre ambos. En *Historia de un matrimonio*, este proceso de empoderamiento de Nicole y de socavamiento de la posición masculina de Charlie es, en cambio, sin retorno. Para poder sostener su presencia como padre, Charlie tendrá que mudarse a Los Ángeles, perdiendo su compañía teatral y su residencia en Nueva York. Y a diferencia de Adam, Charlie llora de verdad. La escena final de Nicole mirando con lástima a su exmarido disfrazado de fantasma, y atándole la zapatilla cual a un niño, es el triste adiós a aquel hombre que amó, ahora caído como objeto de deseo.

Coda: ocho interior

En *El saber del psicoanalista*, Lacan modela espacialmente el poema de Antoine Tunal valiéndose de la botella de Klein, una figura topológica que se parece a la banda de Moebius: un tubo que se vuelve sobre sí mismo.⁴⁰

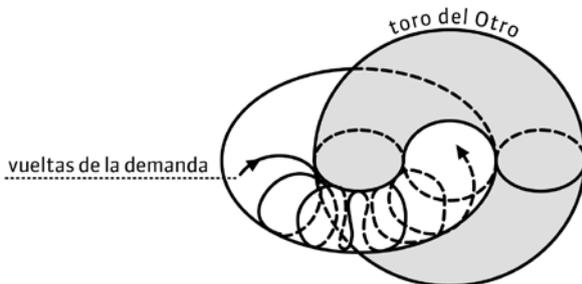


“Entre el hombre (H) y la mujer (M) está el amor”: Lacan sitúa topológicamente al amor en el agujero que en la botella de Klein presenta como un redondelito. Agujero que en esta figura topológica puede revertirse sobre sí mismo y correrse, probando que “eso circula, está ahí en todas partes, aparte de que hay un lugar donde eso va a volver sobre sí mismo”. Dice Lacan que, como el agujero de la botella, el amor circula, se comunica con todo, “está puesto en común, el flujo, el influjo, y todo lo que se agrega cuando se es obsesivo, la oblatividad, ese sensacional invento del obsesivo”.

⁴⁰ Jacques Lacan, *Seminario El saber del psicoanalista*, inédito, clase 3 del 6/1/72.

“Entre el hombre y el amor hay un mundo”, a saber, el territorio ocupado por la mujer. “Entre el hombre y el mundo... hay un muro”. Lacan sitúa al muro en el lugar topológico en el que se produce la vuelta sobre sí mismo. Señala que es el poeta el que dice que es un muro, pero que se trata del lugar de la castración. Y que ese muro –la castración– está en todas partes, ya que lo que define a la superficie topológica de la botella de Klein es que el punto de vuelta sobre sí mismo es homogéneo en toda la superficie. De modo que “en cuanto a la relación entre el hombre y la mujer, y todo lo que resulta de eso con respecto a cada uno de los compañeros – a saber, su posición, así también como su saber–, la castración está en todas partes”.⁴¹ El amor se sitúa con respecto a la relación entre el hombre y la mujer como pretendiendo velar el muro de la castración.

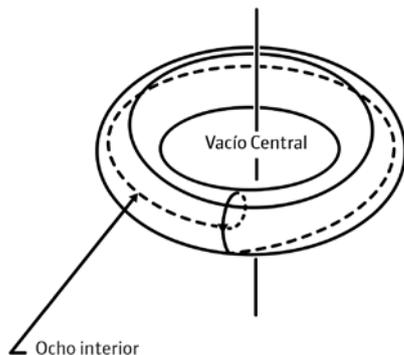
Señalábamos antes que para Lacan el carácter fatal del amor es consecuencia de la conjunción de dos saberes inconscientes radicalmente diferentes, que constituyen “una sucia mezcolanza”. Si el amor es el lazo entre dos saberes inconscientes, podríamos representarlo topológicamente como dos toros enlazados por los que circula la demanda de cada partenaire:



⁴¹ Idem.

Las vueltas de la demanda dirigida al Otro arman un circuito que no cuenta la falta del Otro, el vacío central que los enlaza, que queda velado por la demanda de cada partenaire. Es la vía del *no cesa de escribirse*, en la demanda de reconocimiento: pasión de la ignorancia dirigida al ser del Otro, que encubre su falta en ser representada por el agujero central. El único circuito que permite la cuenta de esa falta es el ocho interior, que enlaza tanto el vacío del sujeto como la falta del Otro.

Las comedias de rematrimonio plasman la estructura topológica de lo que requiere un acto logrado, en tanto supone la estructura de un ocho interior que pase dos veces por el mismo punto vacío. En estas comedias, las parejas pasan dos veces por la decisión de elegirse, solo que se trata de que inscriban en ese segundo pasaje la falta en ser. El acto logrado, para Lacan, tiene la estructura topológica de un ocho interior por el cual se inscribe la vuelta por la falta del Otro para poder producir un corte, separando así el objeto a y el A .⁴² El acto no es la separación del partenaire, sino el corte con cierta fijación a un objeto de goce que obturaba la castración, relanzando así el deseo amoroso.



⁴² "El fin de nuestra enseñanza, en tanto persigue lo que puede decirse y enunciarse del discurso analítico, es disociar a y A , reduciendo la primera a lo que concierne a lo imaginario, y la otra, a lo que concierne a lo simbólico", Jacques Lacan, *El Seminario. Libro 20: Aun*, Buenos Aires, Paidós, 1981, pág. 100.

Una vuelta por la demanda que cuente la vuelta por el deseo en torno de la falta del Otro, aquí representada por el agujero central, que la demanda recubría. La vía de la valentía, en Lacan, implica ir más allá del amor narcisista neurótico que Freud tematizó en *Introducción al narcisismo*, a saber, un amor que ya no demande el reconocimiento del ser del otro. Un amor advertido de las ilusiones de completud y del reclamo de ser Uno. No se trata de abundar en las ilusiones de la pasión amorosa, sino de estar advertidos de dicha ilusión. Una forma de amor que consienta la castración, en lugar de velarla para pretender hacer existir la relación sexual que no hay. La valentía ante la castración implica el compromiso con el deseo sostenido desde la falta irreductible inscrita a cuenta del sujeto. Modo de transitar una relación que persevera en el deseo en la relación con el otro, pero apaciguada de las pasiones del ser.

Père-versions

La noche del cazador / Cácter

¿Qué es lo que un padre transmite a un hijo? ¿Qué es lo que un hijo hereda e incorpora de un padre? De aquel que ocupa la función de padre se espera que transmita la ley de prohibición del incesto. Que sea agente de castración y saque al sujeto del lugar de objeto que pretende colmar el deseo materno. Que lo nomine al dirigirle un “tú eres...”, donándole el lugar de enunciación de un decir singular. Que también transmita la propia castración, al consentir caer del lugar del atribuido Uno de excepción, para devenir rasgo identificatorio que conforme un Ideal del Yo para el sujeto.

La función simbólica del padre se encarna en alguien que ocupa ese lugar para el sujeto, bajo determinado semblante imaginario. Lacan hablará de este padre como *agente* de la ley de castración, alguien que ejerce una función simbólica ante la que siempre estará estructuralmente en una posición de inadecuación respecto de la transmisión de una ley que lo implica. Posteriormente lo ubicará como *agente doble*, en alusión a aquellos espías que en la Guerra Fría operaban para ambos bandos. O sea, un agente que traiciona su función, solo que en este caso por razones estructurales. Es que, si el padre es agente de corte, tal operación no es puramente simbólica, dado que aquel que la realice pondrá inevitablemente en juego algún goce. Baste evocar cualquier

situación en la que un padre prohíbe algo al hijo: sus modos, tonos y gestos le revelan al sujeto formas de goce de ese padre, ya sea que grite o mire severamente o, para otro lado, ruegue o perdone. Lo cual introduce, más allá del aspecto imaginario de la presencia paterna, lo real del padre, el goce que se juega en el que ocupa el lugar de agente de la castración.

En R.S.I. Lacan sitúa el tema del goce del padre: “Un padre no tiene derecho al respeto, si no al amor, más que si el dicho, el dicho amor, el dicho respeto está –no van a creerle a sus orejas– *père-versement* orientado, es decir hace de una mujer objeto *a* minúscula que causa su deseo. Pero lo que esta, una mujer con minúscula, *a*-coge de ello, si puedo expresarme así, no tiene nada que ver en la cuestión. De lo que ella se ocupa, es de otros objetos *a* minúscula, que son los hijos, junto a los cuales el padre sin embargo interviene, excepcionalmente en el buen caso –para mantener en la represión, en el justo *me-dios* (*mi-dieu*) si me permiten, la versión que le es propia por su *père-version*, única garantía de su función de padre, la cual es la función, la función de síntoma tal como la he escrito ahí como tal [...] Poco importa que tenga síntomas si añade a ellos el de la perversión paterna, es decir que su causa sea una mujer que él se haya conseguido para hacerle hijos, y que a estos, lo quiera o no, les brinde un cuidado paternal”.⁴³ La singularidad del lugar de un padre se sostiene por un amor *père-versamente* orientado a hacer de la madre del hijo su objeto *a* causa de deseo. Lacan juega aquí con el “justo medio” aristotélico, aprovechando que en francés “medio” es homófono a *mi-dieu*, “mi Dios”, lo que se presta al chiste “*medio dios*”, en respuesta al lugar del Padre como Dios que Freud sitúa en la lógica neurótica. *Père-version* –homófono de *perversion*– refiere así al modo en el que un padre resuelve la *no relación sexual* de modo de garantizar su función de padre, como manteniendo la represión en el justo medio, mediando entre la madre y el hijo. Sostiene la prohibición del incesto en acto, al hacer de la madre del hijo la mujer que cause su deseo, tomando así a su cargo el goce de ella y revelando también su falta. Un *medio-dios* mediador y no *todo-dios*, vale decir, un sujeto dividido cuya

⁴³ Jacques Lacan, *Seminario 22, R.S.I.*, inédito, clase del 21/1/75.

falta pretende resolver con aquella que toma por su mujer. No todas las mujeres, sino una: aquella que constituyó para el sujeto el primer Otro.

Lo que un padre tiene para transmitir a un hijo es la castración como falta real y como significante fálico. Pero también transmite su goce, en el modo como se las arregló con el agujero en lo real de que no hay relación sexual. ¿Cómo hizo de la madre del sujeto su objeto *a* causa del deseo? ¿Cómo se las arregló con aquella mujer que encarna para el sujeto el primer Otro? Versión del padre que mantiene reprimido lo imposible de la relación sexual.

Un padre semidice sus fallas como agente de la ley. De modo que el sujeto no solo hereda aquello que un padre dona en términos simbólicos, sino también transmite un más allá (o más acá) de la ley, en calidad de sus faltas, sus pecados, su goce.

En el seminario *El sinthome* Lacan aclara que emplea el neologismo *père-vers* (*père- version*) –homófono de *perversion*– en el sentido de *vers* (versión/hacia) el padre (*père*).⁴⁴ Victor Iunger destaca una doble vertiente de la *père-versión* como exceso de la función metafórica del Nombre del Padre (en cuanto presencia de ese padre en su modo de enunciación de la ley, así como su goce).⁴⁵ Hay una vertiente del goce paterno anudada a la dimensión fálica, que resulta propiciatoria para el sujeto, por la cual el goce del padre, en vez de tomar al hijo como objeto, ubica allí a la madre del hijo, o también alguna actividad (por ejemplo, la pasión por determinado oficio o trabajo). Lo cual implica transmitir la falta del padre al poner en juego una vía deseante, así como un no-todo goce que deja al hijo fuera del lugar de objeto. Pero hay otra versión hacia el padre que resulta alienatoria: aquella en la que se propicia que el hijo se dirija al padre para sostener su goce por amor.

Dos películas de orígenes y estilos muy distintos –*Carácter* (*Karakter*) del realizador Mike van Diem, y *La noche del cazador* (*The Night of the Hunter*) de Charles Laughton– se prestan de modo ejemplar para explorar el problema de qué es lo que un padre dona a un hijo y qué es lo que este

⁴⁴ Jacques Lacan, *El Seminario. Libro 23: El sinthome*, Buenos Aires, Paidós, 2006, pág. 20.

⁴⁵ Victor Iunger, “El padre real”, en *De La letra por el equívoco. El logos freudiano*, Buenos Aires, Eudem, 2015, pág. 281.

incorpora del padre, así como los efectos subjetivos que acarrea. *Carácter* es un film holandés de 1997 ganador del Oscar a la mejor película extranjera. *La noche del cazador*, un fracaso de público y crítica cuando se estrenó en 1955, es hoy considerada una obra maestra de la historia del cine.

Deseos filicidas:

***La noche del cazador*, de Charles Laughton**

La única película dirigida por el actor británico Charles Laughton es una singularidad sin equivalente en la historia del cine. A punto tal que la productora del film no supo cómo promocionarla para su estreno: ¿relato infantil? ¿Thriller? ¿Melodrama romántico? ¿Película de terror? Laughton la definió como un cuento de Mamá Oca de pesadilla. Este film inclasificable para los estándares hollywoodenses de los años cincuenta fue en su época un fracaso comercial y de la crítica. Amargado por su mala recepción, Laughton desistió de seguir dirigiendo. Hoy es reconocida como una obra mayor del séptimo arte: una estilizada pesadilla presentada a modo de un perverso cuento infantil, narrado en imágenes que aúnan al gótico americano, el expresionismo alemán, los films *noir*, los cuadros de Norman Rockwell, las novelas de Charles Dickens y Mark Twain, la poesía de Walt Whitman y los recursos cinematográficos del primitivo cine mudo.

Para críticos como Roger Ebert, se trata de una de las más grandes películas del cine americano, una rareza expresionista que cuenta una historia siniestra mediante una fantasía visual deslumbrante. La artificialidad del pueblo, las casas con sus extraños ángulos interiores o la naturaleza a la vera del río le dan al film la textura de un sueño. Algunas de sus escenas se han vuelto indelebles en la memoria del espectador, como las del predicador con sus dedos tatuados con las palabras *love* y *hate*, el asesinato de Willa, la travesía de los niños por el río encantado, el cadáver de la madre flotando en el fondo del río, o el canto a dos voces en la noche entre Harry y Rachel, que evoca el célebre cuadro de James Whistler *Arreglo en gris y negro N.º 1*, también conocido como *Retrato de la madre del artista*.

El film de Laughton hunde sus raíces en la tradición de los cuentos infantiles y de los mitos, al ofrecer una serie de imágenes arquetípicas, como si Laughton se hubiese propuesto plasmar una serie de imagos fundamentales –el padre terrible, el sacrificio ritual, el río que conduce al seno materno, la madre asexuada y fálica–, enlazadas por una trama pesadillesca con trasfondo religioso en torno del conflicto entre el bien y el mal, el amor y el odio, la verdad y la mentira, el pecado y la redención.

Robert Mitchum encarna a uno de los villanos más recordados del cine.⁴⁶ Su Harry Powell es una presencia siniestra no solo por su aspecto y sus crímenes, sino también por su discurso religioso delirante en el que afirma tener una relación personal con el Creador. Sus vagas referencias bíblicas con alusiones a la pecaminosidad del sexo revelan un esfuerzo por racionalizar su horror a las mujeres, bajo la forma de una obsesión en torno de la pureza.⁴⁷

El prólogo del film es una extraña combinación entre cine, sueño y sermón religioso. Escuchamos el canto de un coro mientras desde un cielo estrellado acompañado por rostros de niños, una anciana nos dirige la mirada para predicarnos la palabra de Cristo sobre los falsos profetas. La escena es surreal y anticipa lo que será el final del viaje de John y Pearl: el sitio adonde terminarán recalando en su fuga de un padre-ogro. Desde ese cielo, la cámara desciende y sobrevuela un pueblo, hasta llegar a unos niños que descubren el cadáver de una mujer. Pasamos del cielo angelical a lo real de un cadáver. Todo el film está construido como la infiltración en la realidad de una pesadilla infantil que bordea un real traumático.

De la mujer asesinada pasamos al asesino: el falso predicador Harry Powell, que conduce un auto robado y le habla a Dios sobre el duro tra-

⁴⁶ El personaje está inspirado en Harry Powers, asesino serial de West Virginia que seducía mujeres mediante avisos en los diarios, para luego matarlas y quedarse con su dinero. Este Landrú norteamericano fue colgado en 1932, e inspiró la novela en que se basa el film de Laughton.

⁴⁷ Charles Laughton se interesó por la novela en que se basa la película por el tema de la hipocresía sexual. A lo largo de su vida el actor tuvo que ocultar su homosexualidad, dado que en el Reino Unido constituyó un delito hasta 1967. Simon Callow en su biografía del actor plantea que Laughton creía que la Iglesia era responsable de esa situación. De modo que el predicador Harry Powell representa el daño que la religión causa en las personas perseguidas por su elección sexual.

bajo que este le encomienda. Su discurso religioso es un delirio que otorga sentido trascendente a sus actividades de homicida y ladrón. Él se cree un agente de la voluntad del Todopoderoso, que le ordena matar mujeres, por ser fuente de pecado. La escena en el club nocturno permite trazar un cuadro de este personaje: una mujer hace un *striptease* en el escenario mientras Harry la mira con odio. En vez de una erección, despinata una navaja de entre sus piernas. Harry es un impotente que penetra con este reemplazo de falo a aquellas mujeres que lo tientan a pecar.

De esta manera, Laughton nos presenta a los antagonistas Rachel y Harry. Pero los protagonistas del film no son ellos, sino Pearl, una niña de 5 años, y su hermano John de 10, hijos de Ben y Willa, unos padres pobres en el marco de un Estados Unidos rural afectado por la Gran Depresión de los años treinta.

Ben Harper, padre de los chicos, en un acto de desesperación roba 10.000 dólares de un banco, matando a dos guardias. Perseguido por la policía, aparece ante sus hijos, herido y pistola en mano. Esconde el dinero robado en la muñeca de la hija y obliga al hijo a jurar que cuidará de su hermana con su vida y que no le dirá a nadie dónde está escondido el dinero, ni siquiera a su madre. Agrega: “Cuando seas mayor, te pertenecerá”. Cual padre de Hamlet que ordena al hijo una tarea inconsistente e imposible, el padre de John carga sobre el hijo el peso de hacerse custodio del dinero robado, y de callar. El juramento hecho al padre deja al dinero en una zona de indeterminación: está destinado al hijo, pero, paradójicamente, este no puede apropiárselo y decidir sobre él (por ejemplo, rechazarlo, devolverlo, o dárselo a la madre). John es “nombrado para” ser el custodio del dinero, sin posibilidad de responder por este nombramiento.⁴⁸ Se trata de una designación que no le otorga la palabra a John, cayendo así sobre él un mandato que no quiere.

¿Qué transmite este padre a su hijo? Le pide a John que calle sobre un dinero manchado de sangre, porque es lo que le quiere dejar para cuando crezca. Cuando este le pregunta por qué la madre no debe saber nada, le responde: “Vos tenés sentido común, ella no”. Este

⁴⁸ Sobre el “ser nombrado para”, Jacques Lacan, *Seminario XXI*, inédito, clase del 18/3/74.

hijo hereda de este padre fallido la carga de hacerse custodio de su hermana y mantener oculto el dinero robado, es decir, un objeto que, lejos de transmitir la ley, transmite el crimen del padre, su fracaso. El dinero robado pretende suplir aquello que Ben cree que debería proveer pero no puede, representando así su impotencia para sostenerlos y su crimen, que lo condena a muerte por ladrón y asesino. También falla al dejar afuera a la madre, que no parece ocupar el lugar de objeto de deseo.

Decíamos que cuando un padre falla en su operación de transmitir la ley que habilita al hijo como sujeto deseante, termina transmitiendo sus síntomas y propicia que por amor se sostenga su goce. Lo que Ben transmite a sus hijos, lejos de ser un recurso para enfrentar la vida, los deja en una situación de desvalimiento ante los demás: son segregados por los otros niños, no pueden decidir qué hacer con el dinero, y por poseerlo se harán objeto de codicia de asesinos como Harry. Ben ni siquiera les ahorra a los hijos que lo vean detenido y golpeado por la policía. Y antes de que se lo lleven, los conmina: “He de irme. Recuerden lo que juraron”. El padre sale así de la vida de estos hijos, para retornar en la figura de Harry Powell. El desfallecimiento de la función paterna retorna para ellos en forma de un ogro, mediante el recurso de que Ben y Harry coincidan en la misma celda y que este se entere del botín oculto. Harry Powell es un padre del goce que presenta hipostasiadas las fallas por las que Ben fue condenado: ladrón, asesino e impotente. La figura del padre queda así desdoblada para los niños entre aquel que obliga a un juramento de silencio, y el que persigue para que lo transgredan.

A partir de la aparición de Harry en el pueblo, gran parte del film pasa a ser narrado desde la mirada del hijo de Ben. La historia de John traza un arco narrativo que va de la escena del juramento y la detención de su padre, al arresto de Harry y la respuesta de John rechazando aquello que su padre le dio. En el medio de ese recorrido entre estas dos escenas, en la segunda de las cuales finalmente el hijo puede responderle al padre tomando a Harry de sustituto, John atraviesa la pesadilla de ser perseguido por este padre del goce, contraparte del padre idealizado, para ser finalmente amparado por la anciana Rachel,

versión benevolente de la predicadora del Nombre del Padre. Con el costo de quedar infantilizado y no poder ir más allá del padre.

La primera aparición ante los niños del sustituto malvado de Ben es bajo la forma de “hombre de la bolsa”: en la noche, proyectando su sombra inquietante en el fondo del cuarto mientras entona *Leaning on the Everlasting Arms* (Apoyado en los brazos del Eterno), un himno religioso de 1887 compuesto por Anthony Showalter y Elisha Hoffman. Las palabras, en boca de este asesino serial, otorgan a la canción un efecto siniestro, tanto por el tono amenazante como por la ambigüedad de la letra. Por un lado, se presenta recostado en los brazos de Dios, realizando la voluntad divina de matar. Pero también la canción se escucha como un anhelo de muerte, un himno a la paz de ya estar muerto en brazos del Eterno.

Willa, madre de los niños, es una mujer simple, resignada y fácilmente influenciable. Igual que el resto del pueblo, quedará fascinada por un charlatán como Powell. Laughton se vale de los personajes que rodean a Willa para retratar de modo cínico los valores morales de las comunidades rurales de los Estados Unidos. A poco de la ejecución de Ben, el pueblito devoto e ignorante se pone sin saberlo al servicio del plan de un asesino, al alentar a Willa a que despose al predicador. Este pueblito explota como turba salvaje que quiere un linchamiento, pese a que la ley ya condenó a muerte a Powell. La religión es presentada como un exceso fuera de ley en el que campean la hipocresía, la ignorancia, el odio y la represión sexual.

Seducida por Harry e ignorante de sus oscuros motivos, Willa se casa con él. La noche de bodas muestra el modo en que Harry responde al deseo sexual. Al acercarse al lecho, Willa lo encuentra durmiendo. Y cuando se insinúa, la obliga a mirarse en el espejo para avergonzarla. Le dice que el único propósito de su cuerpo es concebir hijos, pero que los hombres lo han profanado para placeres lujuriosos. La mujer queda reducida para Powell al lugar de madre pura sin deseo sexual. Defraudada, avergonzada y confundida, Willa termina alienada en este discurso delirante, pidiendo al cielo ser la mujer que él espera. Y eso al punto de rechazar las relaciones sexuales como un deber religioso, y de acusarse públicamente de pecadora. Para cuando descubra que su

flamante marido es un embustero que solo busca el dinero robado, se dejará matar por él, que la apuñala como si llevara a cabo un sacrificio religioso. El asesinato de Willa es también la plasmación de la fantasía infantil acerca de las relaciones sexuales entre los padres: un acto violento contra la madre.

Huyendo de Harry, los niños van a recurrir a lo único que les queda del padre: su bote, con el que escapan de la muerte para navegar a la deriva por el río hasta arribar a la casa de Rachel, una predicadora que aloja a niños abandonados. Buscando un padre protector, encuentran a una madre que también obra en nombre del Padre.⁴⁹ El viaje a la deriva por el río termina siendo un regreso a la madre: de la madre-mujer hundida en el fondo del río, a la madre pura que los acogerá y les predicará el Evangelio y la renuncia a la sexualidad.

Sabemos de esta venerable señora que su hijo la dejó, y que desde entonces viene recogiendo chicos sin hogar, a los que cría y evangeliza. A diferencia de Willa, es firme de carácter y asexuada. Como Harry, predica la Biblia y se cree un instrumento de Dios. Ambos encarnan dos aspectos de la religión: el amor al prójimo, y el odio contra lo que queda fuera de la masa hermanada por la fe. También comparten la mirada negativa sobre la mujer: si para Harry es una figura corruptora y lujuriosa de la que hay que deshacerse, para Rachel las mujeres son pobres locas (por tener sexo) y ella se hace cargo de las consecuencias de su locura (los hijos). Rachel no se ubica en posición femenina, sino de madre fálica asexuada. Lo que hace que a Harry se le complique asesinarla, ya que encarna la figura materna no castrada.

Dice Marguerite Duras, comentando la escena en la casa de Rachel, asediada por Harry: “Aquella noche, al término de la persecución, estos personajes se parecen. La señora mayor, buena y severa a la vez, loca y eficaz, esta tierna niñez inmaculada, este dato inmutable de la impunidad. Y este padre asesino de niños, este ogro de carne tierna, esta carroña hueca como una bolsa vacía, aquí están todos reunidos en

⁴⁹ El personaje es representado por Lilian Gish, célebre protagonista de películas mudas de David Griffith, en las que encarnaba a jóvenes vírgenes e inocentes que eran acosadas por malvados personajes. Laughton le pidió que volviera a actuar para su película, aportando así esta figura legendaria del cine mudo la asociación a los orígenes del relato cinematográfico.

el lugar de la confluencia, el espacio comprendido entre la casa de la señora mayor, el jardín que lo rodea y la carretera que pasa por allí”.⁵⁰ Una de las escenas más inquietantes es aquella en la que Harry y Rachel entonan a dúo la canción *Leaning...* Dice Duras: “Al final de aquella noche iniciática, los niños se enterarán del misterio del mal y, al mismo tiempo, de su infinita relatividad”.⁵¹

El enfrentamiento final entre Rachel y Harry es súbito y anticlimático: Harry –que se presentaba como una amenaza omnipotente, demoníaca y sobrenatural– termina corriendo asustado por una vieja que le pega un escopetazo y lo manda a la cárcel. El Otro malvado y todopoderoso no es más que un personaje patético y cobarde. Luego de la escena de la detención, apenas volveremos a ver a Harry. Esto, lejos de ser un defecto en la trama, revela hasta qué punto el Harry terrorífico no es más que un fantasma de John.

¿Se llega así a un final feliz? La solución de conformar una masa infantilizada en torno de una madre que predica el amor al Padre eterno no parece la mejor salida para estos niños. Dice Duras: “Ya no sabemos qué pensar de lo que vemos: unos niños alrededor de una señora mayor, apretujados, formando una masa tierna, sagrada, indistintos los unos de los otros, encerrados con la señora”.⁵² Niños protegidos de la vida, apoyados en los brazos del Eterno. Eternamente infantilizados. Es que Rachel piensa que “Este mundo no es para los niños”, en vez de preparar adultos para el mundo.

⁵⁰ Marguerite Duras, “La noche del cazador”, en *Los ojos verdes*, Barcelona, Plaza y Janés, 1993, págs. 78-79.

⁵¹ *Ibidem*, pág. 83.

⁵² *Ibidem*, pág. 79.

Deseo parricida: Carácter, de Mike van Diem

Carácter está ambientada a comienzos del siglo xx en Holanda. Cuenta la historia de Jacob Katadreuffe a través de una indagación policial en la que se trata de saber si asesinó a Arend Drevenhaven, un oficial de justicia que es también su padre biológico. En la prehistoria de este sujeto hay una trama sórdida que es la base del mito familiar: Jacoba Katadreuffe, la madre de Jacob, era un ama de llaves al servicio de Arend Drevenhaven. Un día, sin que medie palabra, el parco oficial se le acerca y tienen relaciones sexuales. Ella tolera en silencio esa relación de abuso de poder. Luego de esto, no hablan durante semanas, hasta que un día ella hace las valijas y le informa que está embarazada. Drevenhaven responde con un ambiguo “¿y?”, que puede ser entendido como de indiferencia, o bien de no comprensión de la relación entre el embarazo y la decisión de irse. En cualquier caso, esa respuesta determina la decisión de ella no solo de marcharse, sino de no reclamarle nada. Cuando nace su hijo, lo nombra Jacob –versión masculina de su nombre–, y lo inscribe con el apellido de ella: Katadreuffe. Jacob es así un hijo sin padre. Cuando Jacob lo busque, el padre lo tratará como a un desconocido. Le denegará todo reconocimiento y le dispensará un trato cruel, para así extorsionar a Jacoba.

La historia de Jacob Katadreuffe estará atravesada por el problema de cómo llegar a hacerse reconocer por el padre, ser nombrado por él y pasar a ser un Drevenhaven. ¿Cómo hacerse reconocer para inscribirse en la línea filiatoria del padre y dejar de ser un bastardo? Cuestión atravesada por la pregunta en torno de la causa del rechazo del padre, para reparar una filiación dañada en la prehistoria del sujeto, y hacerse de un padre que lo saque de una existencia demasiado ligada a una madre silenciosa y triste en un entorno de pobreza económica y simbólica.

Al inicio del film, Drevenhaven aparece muerto y Jacob es detenido, sospechoso de haberlo matado. La escena del interrogatorio policial deviene algo que se aproxima a una sesión de análisis. Los policías escuchan a Jacob en sus razones, oscuridades e inconsistencias, y cuestionan el armado mismo del relato. Escuchamos así al mito neurótico que Jacob ha construido para dar sentido a su pasado: el padre es un

ser malvado, poderoso y oscuro cuyo afán es destruirlo, y siente una rivalidad mortífera contra él, cuya causa no puede alcanzar a desentrañar. El enigma de la gozosa rivalidad de Drevenhaven será para Jacob un modo posible de seguir vinculado a su padre, de hacerse pegar/ amar. Tanta más pasión hostil pone Jacob contra Drevenhaven, tanto más se denuncia su deseo de querer hacerse un lugar como hijo de él. Si el padre es para Jacob un personaje tan terrible, es porque trata de hacerse de un Nombre del Padre para conjurar el silencio mortífero de su madre. Por lo cual necesita un significativo amo que metaforice ese abismo enigmático que es el deseo materno.

Desde el nacimiento de Jacob, su madre ha rechazado los reiterados reclamos de Drevenhaven de casarse, y mantuvo en secreto el abuso por el que quedó embarazada. Como no quiere deberle nada, rechaza las ofertas de ayuda monetaria, ya que aceptarlas implicaría el reconocimiento de un vínculo filiatorio entre Arend y su hijo. No lo quiere ni como esposo ni como padre de Jacob. Del mismo modo, rehúsa otro hombre en su vida, impidiendo cualquier sustituto paterno para Jacob.

Jacob describe al padre como un oficial de justicia hosco, violento y amargado, “la ley sin compasión, la maldición de los pobres”, ya que se dedicaba a desalojar indigentes de propiedades que no podían pagar. Drevenhaven cumple kantianamente con la ley que representa, mostrando que cuanto más estricto se es con ella, más satisfacción puede encontrarse en las tendencias sádicas enmascaradas bajo la legalidad.

Drevenhaven se identifica con la ley que representa, lo que hace a su locura. Jacoba tuvo un hijo de él, pero decide no ordenarse en los usos morales de la época ni inscribir al hijo en la línea filiatoria de ese padre que abusó de ella. Enloquecido por no poder torcer su voluntad, Arend insistirá en ordenar las cosas legalmente. Pero su pregunta “¿cuándo nos casamos?” es de una formalidad vacía de connotación amorosa, como todo lo que hace como funcionario. ¿Quiere casarse con ella por amor, o por deber? En todo caso, él no hace de ella la causa amorosa que haga condescender el goce al deseo.

Por otro lado, el rechazo de ella ¿es porque espera eso que el amor exige: dar lo que no se tiene? No parece tratarse de eso. Un vecino joven y viudo se le declara una noche ante una inmutable Jacoba que solo

le dice que lo va a pensar, para dejarlo al poco tiempo en la estacada. Jacoba no quiere nada con los hombres.

La obsesión de Drevenhaven por doblegarla se volverá un combate interminable entre dos caracteres empeñados en no ceder en sus posiciones. Mientras que Jacob busca el reconocimiento de su padre, este a su vez busca a Jacoba. Para lo cual se valdrá de los esfuerzos del hijo por vincularse con él: será un amo cruel con Jacob, creyendo que así obligará a la madre a ceder en su obstinación. Como si le dijera: “yo no me comportaré con Jacob como si fuera hijo mío hasta que aceptes casarte conmigo”. Cree que solo desde la ley jurídica puede ser padre. Y no quiere serlo sin tener también a la madre. La paradoja es que, ensañándose con Jacob, ambos logran establecer un vínculo de inclusión por exclusión que se vuelve mortificante y sadomasoquista.

El insulto “bastardo” que Jacob recibe en el colegio lo lleva a preguntar a la madre por la ausencia del padre. “No necesitamos nada de él” es la respuesta lapidaria que recibe. El efecto de esta respuesta no se hace esperar: en la siguiente ocasión que le dicen bastardo, casi mata a su compañerito en un ataque de furia. El *acting* del hijo no alcanza, sin embargo, a conmover a este Otro imperturbable que es la madre, que persistirá en su silencio. Jacob llenará este vacío de palabras de la madre con el siguiente sentido: él lastimó a su madre por no haberse controlado, así que de ahora en adelante se controlará todo el tiempo. También concluye que no es querido por ella.

En una mudanza, Jacob encuentra una enciclopedia inglesa a la que le faltan algunos tomos. Esta enciclopedia, que es un compendio de todas las palabras en una lengua diferente a la materna, y que al mismo tiempo se presenta como incompleta, oficiará como un recurso simbólico de suplencia frente a la ausencia de padre y el “silencio eterno de la madre”. Con ella se defenderá de la falta de palabras de Jacoba, traduciendo palabras inglesas que no entiende. Descifrar otro idioma le resulta más fácil que descifrar el silencio materno, y le permitirá tener recursos para acceder a un trabajo en un estudio de abogados, o sea, cerca de la ley, esa con la que su padre está laboralmente vinculado.

Un día, Jacob encuentra accidentalmente a su padre en la calle. A partir de allí, lo sigue y el padre se dejará seguir por él. Un episodio

de robo en el que Jacob se ve accidentalmente involucrado lo lleva a la cárcel. Cuando le preguntan su nombre, invoca el apellido del padre. Drevenhaven va a la comisaría y dice no reconocerlo, librándolo a su suerte. Allí donde el hijo dice “tú eres mi padre”, si el padre hubiese respondido con un “tú eres mi hijo”, habría permitido el reconocimiento de una filiación. Pero la ley jurídica es para Drevenhaven la única ley que cuenta, no así la del deseo. Por lo que no hace lugar a la invocación de su hijo. La estrategia de Drevenhaven termina poniendo su lugar de padre en la sola decisión de esta madre –que no dice nada– de legalizar la relación entre ambos, en vez del acto de decidirse a ser padre de Jacob por medio del reconocimiento de la demanda de su hijo, o sea, poniendo en juego un deseo de padre. El tan poderoso Drevenhaven hace depender su paternidad de una mujer. Los resultados de esta posición no son menos pobres que desastrosos: sin amparo paterno, Jacob es abusado en la cárcel, y cuando vuelva a su casa quedará identificado con la posición de su madre, repitiendo la misma frase de ella: “No necesitamos nada de él”.

Sin padre, y con una madre que lo deja librado a su suerte, Jacob proyectará una vida donde no tenga que ser deudor de nadie, donde se haga solo, al modo de su madre. Compra un negocio de tabaco mediante un préstamo de dinero de una Sociedad de Créditos Popular que ignoraba que era del padre. Quiriendo hacerse solo, termina haciéndose deudor de su padre. Esta “equivocación” será el punto de partida de la reiteración de producir una deuda con él como suplencia del vínculo filiatorio.

Jacob es estafado en el negocio. La Sociedad le pide la quiebra y sus pertenencias, que se reducen a la enciclopedia inglesa incompleta que le había servido como sostén y formación. Este objeto tiene un valor especial para él, ya que le permitió separarse de su madre, ingresar en un estudio de abogados y entablar vínculo con otra figura paterna que lo aloja como hijo: Gankelaar, abogado del estudio legal al que se dirige para resolver sus problemas de deudas.

Jacob queda fascinado con el estudio legal al que es citado por su deuda, al punto de tener una alucinación en la que el apellido Katadreu-ffe aparece escrito en la placa de entrada como parte del directorio. Este retorno en lo real de lo no admitido en lo simbólico apunta a inscribir el

apellido materno dentro de una legalidad que le otorgue una salida en la vida. Jacob es admitido en el estudio cuando logra resolver una situación a partir de su conocimiento del inglés, obtenido por su lectura de la enciclopedia, lo que va a confirmar su ilusión de que él se hace solo. Gankelaar, sin embargo, es quien en verdad le da el espaldarazo para que ingrese. Este abogado es la contraparte de la figura de Drevenhaven. Le dona a Jacob la posibilidad de que crezca profesionalmente, salva con su dinero la enciclopedia de la confiscación, y oficiará de límite al goce al que Jacob se entrega: aquel en el que, identificado con la madre, rehúsa cualquier don del Otro.

Luego de asistir a un mitin donde escucha un discurso acerca de luchar contra el enemigo para defender los derechos, un Jacob envaletonado va a ver a Drevenhaven. Se dirige a él desafiante, pero termina preguntándole por qué ha sido cruel con él y con su madre. Una pregunta por la causa de su deseo. Este no le contesta pero le ofrece un pago de su deuda en treinta y seis cuotas, cosa que rechaza. No es eso lo que Jacob le demanda. De lo que se trata es de si este padre puede donarle su falta y alojarlo como hijo. Para horror de Jacob, Drevenhaven le ofrece un cuchillo para que lo mate. Modo de responder desde lo real a lo que no puede ofrecer desde lo simbólico, ya que, si bien se trata del asesinato del padre, no es en lo real de la escena sino en el espacio de la apropiación simbólica que este “asesinato” se opera.

Jacob terminará cancelando su deuda de dinero. Luego de que un empleado le comenta a Drevenhaven que su hijo pagó su deuda en menos tiempo del esperado, tiene un sueño digno de *Tótem y tabú*: la muchedumbre de indigentes que desalojó de sus casas va a su oficina a protestar. Él se presenta desnudo esgrimiendo su placa de oficial de justicia y la muchedumbre lo mata a golpes. El sueño revela su posición ante el logro de Jacob: si su hijo pudo saldar la deuda, es que se sirvió de él, y ahora puede prescindir de él. ¿Pero él qué obtuvo? Solo queda como muerto, lo que se plasma en la pesadilla de ser asesinado.

La escena del sueño se repetirá después en la realidad, con la diferencia de que, ante este supuesto Amo con pies de barro, la muchedumbre no lo mata, sino que se retira resignada en silencio, reproduciendo la posición de Jacob: como si la alternativa ante la autoridad consistiera en

asesinarla o someterse a ella. En ambos casos se sostiene el fantasma del lugar de Uno de excepción no castrado. Las dos escenas revelan así el *impasse* de una ilusión neurótica social: aquella de que hay Amo del goce al que uno se le va a rebelar algún día. Pero ¿qué pasaría si se advirtiera que en verdad es un pobre tipo con una vida aplastada por el cumplimiento de la ley? ¿No se tratará más bien de reconocer su castración como la vía de salida del *odioamoramiento* en que el sujeto permanece como esclavo para sostener al Otro?

Jacob no puede hacer de su triunfo con la deuda un modo de tachar al padre ni advertir que la oferta del pago en cuotas fue la manera en que este padre pudo dar algo dentro de su incapacidad para donar una falta simbólica en vez de real. En el fondo, Drevenhaven está muerto, solo que Jacob no quiere saberlo. Es el comentario que Gankelaar le hace sobre el padre: se trata de un tipo hastiado de la vida.

La incompleta *Enciclopedia Británica* como tesoro de saber pudo habilitar a Jacob para conseguir trabajo, pero resulta inútil para acceder al Otro sexo. Sin el don fálico del padre, Jacob no podrá conquistar a la mujer que ama. Es el punto de fracaso del padre en relación con la madre: el recurso al legalismo funciona como síntoma de suplencia, pero no ayuda para encarar al Otro sexo. Jacob se enamora de la señorita George, pero bastará que la vea con otro hombre para que en vez de competir por ella se retire inmediatamente a una posición de crueldad sádica: no le dirigirá la palabra, la maltratará cual un niño traicionado en su amor, y finalmente resolverá el conflicto diciéndole que ha decidido renunciar al amor para realizarse en la vía del derecho, rompiéndole el corazón, y cerrándose él mismo el acceso a una mujer. Sexualmente, Jacob es un varón impotente. Años después la encontrará casada y con un hijo, mientras él se pasea con su mamá. Allí le dirá a su madre que nunca habrá otra en su vida. Sin la donación simbólica de la potencia paterna que representa el significante fálico, este hijo hereda la impotencia del padre para acceder a una mujer por amor.

Jacob se había liberado de su deuda con el padre. Pero como en el fondo no se trataba de dinero sino de vínculo filial, vuelve a endeudarse y acepta un contrato que lo deja expuesto a su capricho. Se ofrece así masoquistamente para poner al padre en situación de que decida si lo

quiere como hijo y lo reconoce, o no lo quiere y lo despoja de todo. Se trata de ir a la repetición de este goce mortífero de *Pegan a un niño*, una vía *père-versa* de hacerse de un padre.

Cuando Drevenhaven reclame la deuda para perjudicarlo, Jacob va a encontrarse con otro padre. Ante el pedido de quiebra, Jacob cree tener como único deudor a Drevenhaven. No sabe de su deuda con Gankelaar, quien rescató su enciclopedia del embargo sin reclamarle el pago. El fiscal se valdrá de esa segunda (y nimia) deuda impaga para solicitar la quiebra. Para ayudarlo, Gankelaar le ofrece el dinero para que la salde. Depende de Jacob hacerse deudor del don de Gankelaar –y entonces admitir que no puede hacerse a sí mismo–, o rechazar esa donación, quedando a merced de si Drevenhaven lo quiere de hijo o le pide la quiebra. Cuando Jacob rechaza su oferta repitiendo la frase materna “una deuda es una deuda”, Gankelaar prohíbe ese goce masoquista, cuestionando la frase de la madre al marcarle el costado de insentido y crueldad que encierra, y lo obliga a aceptar su donación. Logra así transformar la encerrona de la deuda en lo propiciatorio de un don.

A partir de esta intervención, la situación se apacigua. Drevenhaven se hunde en el alcohol, la depresión y las peleas, mientras que Jacob se recibe de abogado. Con la muerte de la madre de Jacob, Drevenhaven desaparece. Pero su ausencia es entendida por Jacob como maldad calculada, en su esfuerzo de seguir sosteniendo, por vía de la pelea imaginaria, una relación con el padre. Así que va a buscarlo una vez más, para decirle que no consiguió castrarlo, que ya no existe para él porque ahora tiene su título de abogado. Solo que, si ya no existe, ¿para qué lo va a ver? Jacob sigue demandando a su padre desde su patética bravuconería. Lo que no se espera es que el padre le extienda la mano y lo felicite. “No puedo darle la mano a alguien que siempre se opuso a mí”, le dice. “O te ayudó”, replica el padre. Imbuido de una locura homicida, Jacob quiere matar a quien no cedió nunca a su demanda de reconocimiento y que ahora le dice que todo lo que hizo fue su manera de ayudarlo, confesión tardía y patética de amor a un hijo.

Las acciones de Drevenhaven no hacen más que socavar y destruir un posible lugar de padre. Allí donde Jacob lo reclama como padre, Drevenhaven le pide que lo mate. Demanda terrible que al mismo tiempo

revela su impotencia, en lugar de esa imagen todopoderosa que Jacob le supone. También muestra su imposibilidad de ocupar un lugar simbólico de padre que le dé entrada en su vida a este hijo. Solo con su suicidio, Drevenhaven podrá legar a Jacob su apellido, inscribiéndolo en la línea filiatoria. Es que el verdadero deseo de muerte del padre es menos el deseo filicida del hijo que el deseo del propio padre de morir. David Kreszes plantea tres planos diferentes del parricidio.⁵³ Por un lado, *el deseo de muerte del padre leído como genitivo objetivo*: el deseo parricida del sujeto que en cuanto hijo desea matar al padre; un deseo al servicio de, paradójicamente, sostener al padre y darle consistencia. Es la posición en la que Jacob se embarca en su lucha contra el padre. También está *el parricidio como pasaje al acto que suprime la alteridad*, vía que elige el padre de Jacob al arrasar el lazo filiatorio con su hijo en pos de quebrar la voluntad de Jacoba. Pero también está *el deseo de muerte del padre leído como genitivo subjetivo*, que toca a la inconsistencia del padre. Se trata del deseo de ocaso del padre en relación con un hijo, el reconciliarse con la necesidad de fenecer para él. Forma de don dirigido al hijo, que lo pone a este en condición de tomar la palabra y realizar un acto. Tal deseo no requiere del suicidio del padre: alcanza con reconciliarse con la idea de morir para el hijo (por ejemplo, ya no ocupar un lugar de autoridad, o de referencia).⁵⁴ En el caso del padre de Jacob, adquiere la forma de un pasaje al acto suicida, modo extremo en el que este padre, finalmente, hace lugar al lazo filiatorio.

⁵³ David Kreszes, "Impurezas de la desligadura del padre", en AA.VV., *El padre que no cesa*, Buenos Aires, Letra Viva, 2006, pág. 119.

⁵⁴ Deseo que se vincula también con el deseo del analista, en tanto sostiene con su acto la dirección de una cura que lo conduzca a ser destituido como Sujeto de supuesto Saber, y que caiga como resto de la operación.

Padres superyoicos

Claroscuro / Whiplash

Freud señala que el logro máximo de la salida del complejo de Edipo es la constitución del ideal del yo, rasgo identificatorio soportado en la función paterna. Pero desde *Introducción al narcisismo* hasta *El yo y el ello*, Freud irá progresivamente haciendo equivaler ideal del yo y superyó. Al plantear que se constituye por identificación con un rasgo del padre como agente prohibidor de goce, ideal y superyó se vuelven equivalentes. Para Freud, el superyó es el heredero del complejo de Edipo, cuando se trata del ideal del yo: incorporación simbólica de un rasgo del padre como instancia psíquica que le permite al sujeto poner límites por sí mismo a las exigencias pulsionales y organizar una vía de deseo. El superyó, en cambio, interviene de otro modo: como una exigencia mortificante que se le impone al sujeto en calidad de mandatos insensatos, que están lejos de ser organizadores del deseo. Por el contrario, atacan cualquier vía deseante, culpabilizándolo. Si bien puede articularse con exigencias culturales (y así confundirse con el ideal), el mandato superyoico se presenta como un imperativo sin límites. Lo que lleva a Freud a vincularlo con las exigencias pulsionales del ello, al punto de plantear al superyó como “abogado del ello”, y cultivo de pulsión de muerte.

A diferencia de Freud, Lacan distingue el ideal del yo, una identificación simbólica, del yo ideal, la identificación libidinal con la imagen

especular, y el superyó, que es un imperativo de goce. Al ideal del yo le da el lugar de insignias, de emblemas que el niño se lleva a la salida del Edipo como recurso simbólico que organiza su deseo y su posición sexual. El superyó para Lacan no tiene relación con el padre real castrador del segundo tiempo del Edipo que prohíbe el goce con la madre, sino con el padre imaginario, el fantasma de un protopadre, imagen de un Otro completo poseedor de todo el goce. Lacan señala en *La ética del psicoanálisis*: “Ese padre imaginario, es él, y no el padre real, el fundamento de la imagen providencial de Dios. Y la función del superyó... es odio de Dios”.⁵⁵ Otro completo respecto del cual el sujeto siente culpa por no haber cumplido con este padre imaginario. El odio de Dios es por un lado el odio de este fantasma del Otro completo que evocaba Lutero, pero también odio hacia Dios por reprocharle el habernos hecho tan mal. Reproche que se vuelve contra el propio sujeto.

Si el circuito pulsional contornea el objeto *a* obteniendo un goce parcial y limitado, el fantasma de que hay Otro no castrado garante de un goce total transforma la repetición pulsional en compulsión de repetición mortificante, al aspirar a un imposible. Deviene así mandato insensato superyoico. El padre que interviene en lo real como agente de la castración prohíbe ese goce imposible, para transmitir que no hay Otro completo, ni él mismo es el Otro del Otro. Que no es un padre total, ya que él mismo está castrado. Pero no siempre un padre asume ese lugar. Dice Lacan en *De una cuestión preliminar a todo tratamiento posible de la psicosis*, a propósito de las condiciones de posibilidad de estructurar una psicosis en el sujeto: “La relación del padre con esa ley debe considerarse en sí misma, pues se encontrará en ello la razón de esa paradoja por la cual los efectos devastadores de la figura paterna se observan con particular frecuencia en los casos en que el padre tiene realmente la función de legislador o se la adjudica, ya sea efectivamente de los que hacen las leyes o ya que se presente como pilar de la fe, como parangón de la integridad o de la devoción, como virtuoso o en la virtud o en el virtuosismo, servidor de una obra de salvación, trátase

⁵⁵ Jacques Lacan, *El Seminario. Libro VII: La ética del psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós, 1992, pág. 367.

de cualquier objeto o falta de objeto, de nación o de natalidad, de salvaguardia o de salubridad, de legado o de legalidad, de lo puro, de lo peor o del imperio, todos ellos ideales que le ofrecen demasiadas ocasiones de encontrarse en postura de demérito, de insuficiencia, incluso de fraude y, para decirlo de una vez, de excluir el Nombre-del-Padre de su posición en el significante”.⁵⁶ La posición del Nombre del Padre en el significante es la de metaforizar el significante del deseo de la madre en relación con el enigma que encarna el sujeto para el deseo del primer Otro. Si el padre se ubica como siendo la ley misma, el sujeto pasa del capricho materno al paterno, sin que haya allí metáfora que produzca una significación fálica que saque al sujeto de la posición de objeto. Identificarse con el lugar de la ley en vez de hacerse pasador de una ley que lo implica, excluye así el Nombre del Padre como significante.

Clarooscuro (*Shine*), film australiano dirigido por Scott Hicks, y *Whiplash*, film estadounidense de Damien Chazelle, ofrecen figuras paternas que encarnan mandatos superyoicos. *Clarooscuro* se basa en la vida real del pianista David Helfgott, con quien el director tomó contacto y colaboró en la realización del film. *Whiplash*, en cambio, es una ficción inspirada en experiencias personales de Chazelle con un profesor de música en su época de conservatorio. Los dos films abordan la relación de un joven con una autoridad tiránica. En ambos casos, los jóvenes son músicos y estas autoridades les demandan perfeccionismo en la ejecución musical, en un caso en el ámbito de la música clásica y en el otro en el jazz. La exigencia de excelencia que en general se requiere para esas formas musicales se ve redoblada en estas historias por figuras paternas que piden lo imposible. Que para el caso de *Clarooscuro* no es tanto tocar el *Concierto N.º 3* de Rachmaninoff (al fin y al cabo, David logra hacerlo), sino colmar la falta del padre. Y para *Whiplash*, tocar en el inasible *tempo* de Fletcher, respecto del cual siempre se irá invariablemente más lento o más rápido.

Mientras que *Clarooscuro* es una película que plasma una psicosis, *Whiplash* se presta para pensar al superyó en la neurosis. Si comparamos

⁵⁶ Jacques Lacan, “De una *cuestión preliminar* a todo tratamiento posible de la psicosis”, en *Escritos 2*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1984, págs. 560-561.

ambos films, Peter Helfgott es a David lo que Fletcher es a Andrew. En el caso de David, es el padre el que lo empuja a tocar como Rachmaninoff, mientras que el profesor de música Rosen opera como suplencia del Nombre del Padre, tratando de moderar la exigencia hacia metas que sean alcanzables. Al revés, en *Whiplash* es el profesor de música el que empuja a Andrew a ser un Buddy Rich, mientras que su padre lo baja de esa pretensión cuando nota a su hijo demasiado engreído.

Ambas figuras autoritarias invierten aquello que se espera de la función paterna: que diga *no* al imperativo de goce del Otro. La diferencia entre estas figuras se manifiesta en el resultado obtenido: psicosis en David, relación sadomasoquista en Andrew. Esta diferencia radica en que, en el caso de David, Peter Helfgott es su padre biológico, mientras que, para Andrew, Fletcher es un maestro que entra en su vida a sus 19 años, cuando ya ha constituido su estructura neurótica con un padre que se hace agente de legalidad frente a los mandatos crueles e imposibles de Fletcher.

Si bien ambas figuras tiránicas demandan excelencia musical, no se trata en el fondo de producir un músico brillante –la vía del ideal–, sino de obtener un goce al ubicar al sujeto como objeto. Figuras superyoicas en ambos casos, cabe distinguir el superyó neurótico heredero de la autoridad del padre falóforo del segundo tiempo del Edipo –que ejerce su crueldad sobre el yo (encarnado por Fletcher)– del superyó más primitivo que encarna Peter para Andrew, un mandato caprichoso instalado desde el inicio de la vida de David, más ligado al primer tiempo de la relación con el Otro. Un superyó materno, aunque provenga del padre biológico: se trata aquí de un padre que demanda del niño que sea su falo con el que colmar su falta.

Tanto Fletcher como Peter se proveen de un relato legitimador de su autoritarismo: en el caso de Peter, la historia del violín que su padre le rompió para que no fuera músico, y en el de Fletcher, el legendario incidente entre Jo Jo Jones y Charlie Parker. El primer relato es una historia familiar que marcó al padre de David: él no pudo tocar música, así que espera que su hijo realice para él aquello que su padre le prohibió. De modo que tocar brillantemente el piano es menos un anhelo de David que de Peter Helfgott. Se trata de que el hijo se vuelva

instrumento del goce del padre, cuya culminación sería que ejecute la Tercera de Rachmaninoff de modo perfecto. De ahí que David sucumba una vez alcanzada la meta: colmado ilusoriamente el goce del Otro, el sujeto queda arrasado, cayendo como objeto deyecto. Le costará años a David volver al piano ya no para colmar al Otro sino como *sinthome* que le permita reconectarse con los demás, y hacer del piano un goce a su cuenta: un recurso social, laboral y hasta amoroso.

En el caso de Fletcher, el relato que justifica su posición es ajeno a su vida y además tergiversado, ya que nunca sucedió del modo en que lo cuenta: no es cierto que Charlie Parker llegó a ser quien fue porque le tiraron un platillo por la cabeza. Se trata de un relato al servicio del goce del Otro. Fletcher goza como torturador de alumnos en nombre del Otro que aquí es el jazz. Él es no solo el descubridor sino el creador de nuevos Charlie Parker. El goce oscuro y sádico que obtiene de la tarea le permite sostenerla contra toda teoría pedagógica vigente y contra todos los resultados que obtuvo. Buscar genios musicales es un trabajo sacrificado y frustrante, pero tiene la recompensa de poder golpear y desprestigiar a los alumnos.

Tanto Peter Halfgott como Fletcher se presentan como un Otro que sabe. Son autodidactas que no necesitan de maestros. Se autofundan. No le deben nada al Otro. Forma extrema del discurso universitario, ellos se presentan identificados con el saber mismo, que se dirige al alumno en calidad de objeto *a*, para terminar produciendo sujetos divididos, angustiados, quebrados. La verdad de este discurso es el significante Amo, tras el semblante del saber. Peter es el maestro de música de su hijo, y él mismo le dice con orgullo al profesor Rosen que aprendió solo y no necesitó de nadie. Fletcher, con “su” tempo musical que escapa a las medidas objetivas de un metrónomo, es ajeno a las escrituras musicales y resulta inaudible para los oídos más avezados, encarna un saber intangible frente al cual los alumnos desesperan. No hay manera de saber de qué tempo habla Fletcher. Que se refiera a “su” tempo es un indicador de su locura.

Si tuviéramos que elegir una escena inquietante de cada película, en el caso de *Claroscuro* sería la última aparición del padre de David, a la noche, en su cuarto. Más allá de lo patético de que le lleve la medalla

que David ganó de niño en su primer concurso y que el padre le había arrebatado –lo que puede interpretarse como un gesto de arrepentimiento y reparación–, hay dos detalles que nos indican algo profundamente inquietante en él: que vuelva a contarle al hijo la historia del violín y que se presente con un par de anteojos rotos, reparados con una cinta adhesiva que tapa el lente. Se trata de un detalle bizarro que muestra su precariedad económica, al mismo tiempo que su perturbación psíquica, ya que ese torpe arreglo no le permite ver a través del antejo. Con estos elementos, el director nos indica la locura de este padre obcecado y severo.

En *Whiplash*, si bien la presencia misma de Fletcher es casi siempre inquietante, ya que el director lo filma como si fuera algo no humano –al punto de eliminar toda referencia a una vida personal (ignoramos si vive solo o tiene familia, si tiene amigos, etc.)–, la escena de la charla en el bar con Andrew en la que le explica las razones de su severidad en la búsqueda de genios musicales resulta desconcertante, cuando luego de reiterar la anécdota fraguada de Charlie Parker, confiese que con su método nunca logró encontrar ninguno. Cuando Andrew le dice que el problema está en el método mismo, responde que no es así, porque el ser que busca resistiría todo y no renunciaría jamás. La locura de un método que solo logra producir sujetos identificados con restos resulta siniestra.

A brillar, mi amor: Claroscuro, de Scott Hicks

El título *Shine*, que en Argentina se sustituyó por *Claroscuro* (ignoramos por qué, dado que *shine* significa “brillo” o “brilla”, y no algo entre claro y oscuro), alude a un titular de diario en el que se habla del joven David Helfgott por su triunfo en un concurso de música que reza “David Shines” (“David brilla”). *Shine* es brillar, destacar, relucir, sobresalir. También puede ser escuchado como imperativo: “¡Brilla!”. “Shine” es el mandato del padre dirigido a David: que brille para él, que porte el brillo fálico para colmarlo.

Dice David Helfgott al inicio de la película: “Pensaba que era un gato. En cierta forma, me identificaba con los gatos. Un poco. No sé por qué... Tal vez era un gato triste”. Que un David adulto diga que se identifica con un gato resulta extraño. Un gato es algo bastante alejado de lo que su padre pretendió de él. Toda su conducta de adulto, cuando no toca el piano, se parece a la de un gato callejero que deambula alegremente en busca de caricias, y cuando alguien se le acerca se pone mimoso. Cuestión que se presenta luego de su brote psicótico y de diez años de internación.

En el inicio del film vemos a David de adulto deambulando por la calle bajo la lluvia. Entra a un bar y trata de agrandar saludando con abrazos a cualquiera. Su modo de hablar es acelerado, deshilachado y metonímico, con irrupciones de frases que su padre le machacaba de niño: consejos, reproches, admoniciones. Dice que se llama David Helfgott y que su apellido significa “con la ayuda de Dios”. Comenta: “El papá era muy religioso, estricto y mezquino. Pero fue exterminado, así que Dios no lo ayudó. No es gracioso. Es triste”. Con su apellido hace algo que podría tener valor de chiste, solo que para él no lo es, sino que es algo trágico que lo implica. El apellido Helfgott adquiere resonancias inquietantes en el contexto de su vida, dado que su padre se presentó ubicado desde un lugar de un Dios para ayudarlo a ser un gran pianista. Un Dios que en el fondo, como al abuelo, no lo ayudó; más bien lo exterminó subjetivamente.

Peter, el padre de David, de condición humilde, hijo de un judío que murió en la Shoah, es autoritario, hosco, controlador. Le enseñó a su hijo a tocar el piano, a la espera de que realice lo que su propio padre no le permitió hacer. Para lo cual le cuenta reiteradamente la historia de que cuando era un niño de su edad compró un violín con sus ahorros, pero su padre se lo destruyó y le prohibió la música. Aun así, la imagen de este abuelo está colgada en la pared de la casa. Le machaca con que es muy afortunado por tener un padre que no le prohíbe la música, y le hace repetir la frase “soy afortunado”. Lejos de prohibirle la música, se la impone: debe realizar los deseos frustrados y desmesurados del padre de no solo ser pianista, sino un genio musical que toque el *Concierto N^o. 3* de Rachmaninoff, la pieza para piano más difícil. Le dice que

siempre tiene que ganar en cualquier cosa que emprenda en la vida, volviendo así a los concursos musicales algo parecido a un deporte con ganadores y perdedores.

Este padre se presenta ante el hijo sabiendo qué necesita para su vida. David es el objeto de su obsesión. Se ha apropiado de este hijo, ante la pasividad de una madre que lo cedió tempranamente al padre, ocupando así el lugar de Otro primordial que debería haber sido el de ella. La madre, sumisa, pasiva y callada, no se opone a que este padre imponga criterios de crianza desmesurados. De modo que las demandas del padre pasan a cobrar un valor absoluto, incuestionable e imperativo. Es el capricho del Otro del primer tiempo del Edipo, ante el cual David se aliena en su discurso, ubicándose como objeto que lo colme. El hijo deviene así para este padre su cosa, su asunto, su parte de él mismo, a quien dirige en la música y en la vida.

David vivirá infancia y adolescencia bajo el yugo del mandato de colmar la falta del padre, sin siquiera poder abrir una interrogación sobre tal mandato. Es que para poder separarse de esta demanda de colmamiento se requeriría del significante del Nombre del Padre que metaforice el deseo del Otro, de modo que el sujeto quede representado entre significantes. Condición para que el sujeto pueda realizar su pregunta en torno del deseo del Otro. Su “*che vuoi?*”.

Esta falta del Nombre del Padre impide a David volver equivoco el sentido de los mandatos paternos, que se vuelven imperativos e incuestionables. David carece además de otras figuras cercanas que introduzcan una prohibición a este empuje incestuoso de colmar al Otro. El profesor Rosen, que descubre en David a un niño talentoso, puede poco: le lleva a David un premio especial por el concurso en que salió segundo, pero el padre se lo guarda para él y dice que “es un premio por perder”. El profesor señala que David podría tocar mejor con una enseñanza adecuada, dando a entender que el autodidactismo del padre transmite también fallas en la ejecución del piano. Contrariado, acepta la propuesta de Rosen con la condición de que le enseñe el *Concierto N.º 3* de Rachmaninoff. Rosen le contesta que es una locura que un niño empiece por allí, y que lo tomará, pero empezará por Mozart. Con ese acto de apadrinar a David y negarse a que toque

Rachmaninoff (o sea, prohibir el goce del padre) Rosen se ubica como un padre de suplencia.

El film hace una elipsis a la adolescencia. David gana un concurso de piano. Isaac Stern, director de orquesta mundialmente famoso, le da el premio y le pregunta cuánto está dispuesto a dar por la música. Antes de que David responda, el padre le grita que diga “todo, todo”. David repite el dicho del padre, pero agrega que también le gustan el tenis y la química. Es lo que puede intercalar de propio en las palabras del padre. Cuando le ofrecen ir a los Estados Unidos a formarse, el padre se rehúsa a que se separe de él, revelando así su incoherencia: ¿no era que se trataba de que fuera un gran pianista? ¿O en el fondo se trataba de que sea la cosa de papá?

Cuando una chica se interesa por David, el padre se asegura de impedir el posible vínculo exogámico. Y cuando llega una beca de estudios para los Estados Unidos, el padre enloquece de furia y le prohíbe que se vaya. Angustiado, David acude a la casa de Rosen, pero no encuentra a este padre de suplencia. Tiene entonces una crisis: se queda ausente en la bañadera de su casa y defeca. Por no poder cagarse en los mandatos paternos, termina cagándose sin siquiera advertirlo él mismo. Un defecar por fuera del control del padre. O un estar cagado por la autoridad aplastante del padre. Solo que no hay sujeto ahí representado de eso que ocurre. Es el padre el que lee la defecación como un mensaje dirigido a su autoridad y le pega. El “soy pegado por mi padre” no es aquí un fantasma sino una escena real.

A la noche, el padre va a la cama del hijo para decirle algo típico de una madre posesiva: “Es algo terrible odiar a tu padre. Sé que la vida es cruel, pero la música siempre será tu amiga. Todo lo demás acabará defraudándote. Créeme. Todo. No me odies. La vida es cruel. Pero hay que sobrevivir. Nadie te querrá como yo. No puedes confiar en nadie. Pero yo siempre estaré. Siempre estaré contigo. Para siempre”. Un padre maternal que plantea la imposibilidad de separación del sujeto. Lejos de ser agente de castración, este padre excesivo refuerza la alienación.

David conoce a la escritora Katharine Prichard, con quien entabla un vínculo en el que ella oficiará de suplencia del Nombre del Padre,

al alentarlos a que se rebelen y acepten una beca para ir a Londres. Le cuenta una anécdota de la infancia en la que su padre no le prestaba atención porque se encerraba a escribir, y en un acto de enojo derramó tinta en su escritorio y se puso a hacer garabatos. Furioso, el padre le preguntó qué estaba haciendo. Ella le devolvió su propio mensaje en forma invertida: “Vete, papá, estoy escribiendo”. Conmovido, el padre la abrazó y nombró ese acto como su primer esfuerzo literario. Un acto de rebeldía es leído por el padre y nombrado como marca que inicia la serie de lo que será una futura escritora. El relato muestra una versión del amor paterno que no tiene como condición que el hijo se sacrifique al deseo del padre. Un amor propiciatorio en la vía de legitimar el deseo de una hija.

Luego de esta escena, David enfrenta al padre y decide irse a Londres, no sin ser golpeado, maldecido y rechazado como hijo. En su comentario sobre el film, Norberto Rabinovich señala que si la palabra de Katharine tiene algún peso para David es porque previamente el padre de David le otorgó a esta escritora un lugar de autoridad (a diferencia de lo que hace con el profesor Rosen).⁵⁷ Lo que le permite a David hacer de ella una marca con la que constituirá la base de una nueva identidad, luego de su brote psicótico. Lo que arroja luz a las palabras de David adulto cuando dice que pensaba que era un gato: en inglés, gato se dice *cat*, homófono de las primeras letras del nombre Katharine, aquella que funcionó como propiciadora del primer acto de rebelión contra la autoridad del padre. Luego del brote, David sustituye su identificación imaginaria con el objeto del deseo del padre, por la identificación con *cat*. David se hará “*cat*”, hijo de Katharine, como modo de suplencia de la forclusión del Nombre del Padre.

En Londres, David se integra a la Academia de Música. Allí se lo ve perturbado y con conductas bizarras, como andar desnudo sin advertirlo. Los compañeros se aprovechan de él. Habla mucho, precipitadamente y con risitas. Sus cartas al padre vuelven sin abrir. Su nuevo profesor de piano, Mr. Parkes, está entusiasmado con él. Cuando David

⁵⁷ Norberto Rabinovich, “*Shine*”, *Historia de una psicosis*, disponible en: <https://www.lacan-terafreudiana.com.ar/2014_Rabinovich_Claroscuro_Pub_Letra_y_Verdad.pdf>.

le comenta que le gustaría tocar el *Concierto N.º 3* de Rachmaninoff, lo que su padre quería como culminación de sus anhelos, este profesor, a diferencia de Rosen, lo alienta a que lo haga, ignorando el trasfondo de lo que allí se juega. Y repite la posición del padre: quiere alcanzar el triunfo frente a sus colegas, a través de David. Justo antes del concierto le dice que no le falle: “Lo debes tocar como si fuera la última vez”. David encuentra así nuevamente en Mr. Parkes a su padre. Logra tocar exitosamente la pieza con mucho esfuerzo y al concluir recibe una ovación. El padre, que lo escuchó por la radio, llora. Pero David se derrumba. Ha colmado imaginariamente al Otro.

Le llevará diez años de electroshocks, internaciones y tratamientos poder recuperarse. Un día en la clínica se pone a tocar el piano junto a una mujer, y se hace el “gatito mimoso”. La mujer, que lo reconoce y lo admiraba, lo saca de la clínica y lo lleva a su casa. A los días ya no soporta su desorden y lo lleva a vivir con otra persona que tiene un piano. Allí toca todo el tiempo sin parar, al punto de que le tienen que cerrar el piano con llave. En su deambular por las calles, llega a un bar que tiene un piano y ejecuta *El vuelo del moscardón*. Los oyentes quedan encantados y consigue así trabajo como pianista en el local. David logra hacer del piano un recurso de socialización, de trabajo, de reconocimiento y hasta de amor, en vez de estar al servicio del goce del padre. Conoce en el bar a la astróloga Gillian, que se enamora de su talento y sus maneras de “tierno gatito”. Contraen matrimonio y ella pasa a ser la secretaria y administradora de su trabajo de pianista, funcionando como un orden de suplencia que le permite a David finalmente volver a dar un concierto en público, al que asisten su madre y Rosen, su primer profesor.

Es con Gillian que va a visitar la tumba de su padre. Cuando le pregunta qué siente, él dice: “Nada”. Y agrega: “Conmocionado, estupefacto, asombrado [...] No puedo seguir culpándome. Ni puedo culpar a papá. No está aquí”. Peter, finalmente, está ausente para David.

Una pedagogía a latigazos: *Whiplash*, de Damien Chazelle

El título del film *Whiplash* alude al tema de jazz de Hank Levy que ejecutan los estudiantes durante la película y significa en español *latigazo*. Título que describe inmejorablemente tanto la pedagogía que propugna el profesor Fletcher como también el fantasma sadomasoquista soy *pegado-amado por mi padre*, con el cual Andrew queda fijado en el segundo tiempo del Edipo.

Fletcher es profesor en el Conservatorio de Música Shaffer, de Nueva York. Se le atribuye ser un destacado maestro de jazz. Es un sujeto hosco, violento e intolerante a cualquier forma de mediocridad. Andrew Neiman es un joven baterista de la escuela que practica al extremo del agotamiento físico frente a la foto de Buddy Rich, uno de los más destacados bateristas del siglo xx. Es que aspira a ser el mejor baterista del mundo. Su padre lo ama, pero no logra entender su pasión por llegar a ser sobresaliente. Este padre fracasó en su matrimonio, tiene una vida gris como docente, pero es, a su modo, feliz con lo que tiene. Visto desde la autoexigencia del hijo, sería un conformista mediocre que nunca será recordado. Andrew lo querría escritor, como le dice a Fletcher para hacerse el importante.

El film está construido desde la mirada de Andrew, por lo que Fletcher es presentado desde la primera escena como una presencia inquietante y sobrenatural. Mientras está practicando en el conservatorio, emerge Fletcher desde las sombras para preguntarle: “¿Sabes quién soy?”. Desde el primer encuentro, Fletcher es para Andrew una presencia fascinante y mortificante ante la que no sabe qué hacer ni qué es lo que quiere de él. Y cualquier respuesta que ensaya es condenada por ser inadecuada. Fletcher es menos un ser humano que la encarnación del superyó de Andrew, devenido profesor de conservatorio. Una voz que le da consistencia al vel alienante “Buddy Rich o nada”; que le ordena gozar a través del maltrato y la humillación. Lo que conduce a la pregunta de por qué Andrew se deja gozar.

Fletcher es mostrado en el film con recursos propios de una película de terror: la ubicuidad, la ambigüedad en el trato, la imposibilidad de

poder establecer alguna escena pacificante a través de la palabra. Fletcher goza en ser la causa de la angustia de sus estudiantes en nombre del ideal de perfección musical. Él se ha dado a sí mismo la misión de descubrir nuevos Charlie Parker, y para eso se vale del “método de Jo Jo Jones”, legitimando así su conducta sádica.

En los diálogos con el padre va despuntando la razón de Andrew para quedar atrapado bajo la propuesta sádica de Fletcher. No se trata de ser buen baterista, o de tocar jazz, sino de ser el mejor. Y este tema es recurrente en la relación con su padre. En una charla le dice sobre Fletcher: “Ya le caigo mejor”. El padre le responde: “¿Y su opinión te importa?”. El problema es que para Andrew lo que no importa es la opinión de su padre. En la cena familiar con tíos y sobrinos, Andrew comenta que es el nuevo baterista de la banda de jazz de Shaffer, considerada la mejor del país. El tío se muestra condescendiente y dice que se alegra de que haya encontrado algo que hacer en la vida. Los primos comentan sus éxitos en el fútbol y Andrew aprovecha para señalar que juegan en tercera división, en comparación con ser primer baterista de la mejor banda escolar de jazz de los Estados Unidos. Se da entonces una discusión con el tío, que le pregunta si tiene amigos, a lo que responde que Charlie Parker no conocía a nadie hasta que Jo Jo Jones le tiró un platillo, y es el mejor músico del siglo xx. Es la anécdota de Fletcher, asumida como propia por Andrew. Incómodo, el padre le replica: “Morir quebrado, borracho y lleno de heroína a los 34 no es mi idea de éxito”. Andrew le responde “prefiero morir borracho, quebrado y a los 34 y que la gente hable de mí, que vivir hasta los 90, sobrio, rico y que nadie recuerde quién era”. Se trata de una crítica al padre, que no es nadie, visto desde la mirada del hijo, identificado con la de Fletcher. Su padre no es un “autor consagrado”. El enfrentamiento con los primos escala hasta que el padre lo frena preguntándole con ironía si ya lo han llamado del Lincoln Center, uno de los más destacados centros de artes escénicas del mundo.

La superposición de “ser baterista de jazz” con “ser el número uno” es una respuesta de Andrew a lo que ve en su padre, alguien a quien su madre abandonó. Fletcher, en una de las primeras escenas de humillación, pone en palabras lo que en el fondo se juega en el drama neurótico

de Andrew, haciéndose así representante de la mirada supuesta de su madre ausente. Le grita: “Eres un pedazo de mierda sin amigos, cuya mami dejó a papi cuando se dio cuenta de que no era Eugene O’Neill, y que ahora está gimiendo y babeando toda mi batería como una puta nena de 9 años”. Se trata de una interpretación salvaje de por qué para Andrew se trata de ser el mejor. Su madre lo dejó no solo a su padre sino también a él desde muy temprano. Y supone que eso fue por sentirse defraudada de ambos. La significación del abandono materno en términos de mediocridad da cuenta del empuje a ser el mejor. Su padre es mediocre pero él no lo será. Y esta exigencia de alcanzar un ideal descomunal abre la puerta a los ataques del superyó por estar siempre en insuficiencia con el ideal. No es de extrañar que el retorno de este anhelo sea Fletcher como encarnación superyoica de la exigencia de cumplir con un ideal absolutista, torturando al yo por estar siempre en falta. Es que el superyó no funciona como un Ideal que propugna al sujeto a mejorar, sino como un torturador al yo por estar en falta con relación al Otro, conminándolo a sacrificar toda vía deseante. Es lo que le pasa a Andrew en relación con la novia, por ejemplo, a la que deja porque salir con ella le resta tiempo de ensayo para llegar a ser genial.

Son muchas las escenas en las que el ideal de perfección es la excusa para el goce sádico. En el medio de un ensayo, Fletcher interrumpe para decirles: “Tenemos un músico desafinado. ¿Se quiere identificar ese músico?”. Y propone un vel alienante: o se trata de un saboteador de su banda, o ese músico no sabe que desafina. En cualquier caso, ese músico está ya condenado. Finalmente se dirige a uno para preguntarle si cree que está desafinado. El estudiante, intimidado, calcula que, si dijera que no, entonces no sabe que lo está, así que dice que sí, y es expulsado... por no saber que no estaba en verdad desafinado. Con lo cual se revela que su expulsión no tuvo que ver con desentonar. En el fondo, se trataba de humillar al estudiante mostrándole a Andrew cómo es su método pedagógico. Otra escena sádica memorable es aquella en la que Fletcher consigue que Andrew sea visto como un oportunista que perdió la carpeta de un compañero para robarle el puesto.

En una clase Fletcher pone un disco de un exalumno llamado Sean Casey, muerto en un accidente. Conmovido, habla de su excelencia como

músico, de cómo él lo descubrió y que gracias a él llegó al Lincoln Center. Su discurso se centra más en sí mismo, como artífice de este joven músico. Posteriormente sabremos que el accidente de auto fue en verdad un suicidio. De ahí pasa a una larga sesión de humillación y tortura en la que hace competir a tres bateristas para ver quién queda en la banda.

El día de un concurso de bandas, Andrew tiene un percance para llegar a tiempo. Desesperado, alquila un auto y llega, pero como olvida sus palillos, Fletcher lo manda a buscarlos. En el apuro, termina chocando y casi se mata. Esto no lo detiene en su loca carrera al teatro. La secuencia por la que pasa es: olvido sintomático de los palillos - accidente - daño y dolor corporal: formas del límite de las que el sujeto no acusa recibo, avanzando en la obediencia al mandato superyoico que Fletcher encarna, y que lo empuja en la vía de la pulsión de muerte. Como si la vida no importara tanto como llegar al concierto para satisfacer al maestro. Ni el dolor lo frena. Llega herido al concierto, pero en su estado le es imposible ejecutar la batería. Toca así un límite real. Fletcher lo echa y lo humilla ante la audiencia. Entonces, finalmente, reacciona con un pasaje al acto y se arroja sobre el maestro para pegarle.

La entrada de la terceridad de la ley, en la figura de su padre y una inspectora, lo convence de que denuncie anónimamente al profesor por abuso. Luego de hacerlo, guarda su batería y saca la foto de Buddy Rich. Abandona su vocación musical, para pasar a vender en un negocio de comida. Vagando por las calles, un día ve que su exprofesor toca jazz en un bar y lo va a escuchar. Lo que escuchamos de Fletcher no pasa de ser mediocre. Este profesor que empuja al límite toca el piano como uno más. Ningún David Helfgott, para comparar con *Claroscuro*.

Cuando Fletcher lo invita a charlar, le cuenta que lo echaron del conservatorio y que en pocas semanas se presentará en un festival con una banda profesional. También le explica su delirante “método” para descubrir genios musicales: “Estaba allí para presionar a la gente más allá de lo que se espera de ellos. Yo creo que esa es una necesidad absoluta. De otro modo privaríamos al mundo del próximo Louis Armstrong, del próximo Charlie Parker”. Y entonces vuelve con la historia de cómo Charlie Parker se convirtió en genial, convenientemente tergiversada para justificar su sadismo: cuenta que Parker era bueno en el saxo pero que al tocar en una

sesión comete un error y Jones le arroja un platillo y casi lo decapita. El público se rio de él y Parker se puso como objetivo que nunca volverían a reírse de él (no el objetivo de tocar mejor, sino una cuestión imaginaria). Al año siguiente tocó el mejor solo de saxo del mundo.⁵⁸ Fletcher argumenta que no hay palabras más dañinas que decir “buen trabajo”. El reconocimiento al sujeto no lo empuja a superarse. Cuestión psicológicamente falsa, ya que el reconocimiento es uno de los modos como el yo logra recuperar parte del goce que pierde por el sacrificio al ideal. Pero para Fletcher, si Jones le hubiese dicho a Parker que estaba bien lo que hizo esa noche, no habría Charlie Parker para el mundo. El profesor se propone así como agente de una misión: ser el Jo Jo Jones de todos los Charlie Parker potenciales. En esa tarea, encuentra un goce que no es musical sino sádico, legitimado bajo el relato de que estaría sirviendo a la excelencia del jazz. Fletcher se ubica en la posición del perverso, que es agente al servicio del goce del Otro, ubicado como objeto *a*, causa de la división del sujeto que queda así angustiado.

Andrew le señala la inconsistencia de su “método” para producir genios: que hay un límite pasado el cual podría haber desanimado a un futuro Charlie Parker en vez de estimularlo. La respuesta roza lo delirante: “No. Porque el próximo Charlie Parker nunca se rendiría”. Lo cual es verdad, pero no en el sentido sádico de someterse al mandato superyoico, sino en tanto que el sujeto no se aliene a este. Fletcher se cree la causa de otros Charlie Parker, pero agrega algo que prueba lo contrario de lo que afirma: “La verdad es, Andrew, que nunca tuve un Charlie Parker. Pero lo intenté. Realmente lo intenté, carajo”. Faltó que agregara que nunca tuvo un Charlie Parker, pero sí muchos masoquistas. Es que su método no convoca a la excelencia musical, sino al goce al servicio de un amo torturador.

Al final de la velada, el profesor ha seducido nuevamente a Andrew, al punto de invitarlo a la banda que va a tocar en un concierto en el Carnegie Hall. Restablecido su narcisismo, Andrew intenta recuperar a la exnovia, invitándola al concierto. Como si su valor fálico se jugara en

⁵⁸ Los hechos fueron de otro modo: Jo Jo Jones tiró el platillo al piso, y no contra Parker para matarlo, y lo hizo por razones de desentendimientos entre ambos músicos. Para esa altura, Parker ya era genial... no necesitó del maltrato del otro.

el escenario con su batería. Nicole le dice que está de novia y que a su pareja no le gusta el jazz. Fin de la historia de amor para Andrew. Para seducir a una mujer no se trata de ser el mejor baterista del mundo. Tal vez su madre se separó por otras razones...

Andrew ignora que al aceptar la oferta del profesor se dirige a una trampa. Justo antes de entrar al escenario, Fletcher les dice a sus músicos que si les va bien tienen asegurado tocar en Blue Note, pero que de lo contrario están acabados, porque estos jurados “no se olvidan nunca”. O sea, un vel alienante: “Blue Note o nada”. Pero una vez en el escenario, Fletcher le susurra a Andrew que sabe que fue él quien lo denunció, y para desquitarse propone tocar un tema que Andrew no conoce y del que no tiene la partitura. La trampa que le tiende no tiene nada que ver con su “método” para sacar lo mejor de él; se trata de una actitud hipócrita que revela el fondo de venganza y crueldad que hay tras el ideal de perfección y excelencia. No espera que salga airoso de la ordalía, sino quebrado y olvidado. Para lo cual lo expone a la peor pesadilla para un músico en una orquesta: estar al frente de un auditorio y no saber el tema musical. Andrew hace lo que puede, y puede poco. Al final del tema reciben un módico aplauso y Fletcher le dice: “Quizás no tengas el don”. Andrew sale del escenario. El padre, angustiado, lo va a buscar para abrazarlo.

Entonces ocurre algo inesperado: decide volver al escenario no para hacerse maltratar, sino para tomar la dirección de la orquesta. Instalado en la batería, se pone a tocarla interrumpiendo a Fletcher, que de pronto se encuentra sorprendido y en situación de no poder hacer una escena porque él mismo se hundiría ante el jurado. Andrew ordena a los músicos que toquen *Caravan*, y manda al carajo a Fletcher, poniéndolo en situación de que tenga que aceptar este cambio de mando o quedar mal ante todos. Entonces no solo toca brillantemente, como ya lo hacía pese a lo que decía su maestro, sino que por primera vez está disfrutando de lo que toca. Para sorpresa de Fletcher.

Se ha debatido mucho el final de *Whiplash*. Algunos críticos han señalado que sería un triunfo de Fletcher, ya que gracias a su sadismo ha logrado sacar lo mejor de Andrew. En ese caso sería un final éticamente paradójico: Andrew logra tocar en el *tempo* de Fletcher, o sea en

el tiempo del Otro, pero como sujeto ha quedado finalmente alienado. Es un logro de Andrew, pero para Fletcher. Como en *Clarooscuro*, David logra tocar Rachmaninoff para el goce del padre. Propongo otra lectura: es porque Andrew vuelve al escenario sin importarle más Fletcher, sosteniéndose desde su deseo de tocar la batería en vez de estar pendiente del reconocimiento del profesor, que logra atravesar el fantasma de maltrato masoquista en que creía encontrar un lugar. Y al hacerlo, deja de alimentar al superyó, para dar curso al deseo de tocar. Fletcher advierte que Andrew está tocando de maravillas, y con sus gestos le da a entender que ha cesado de acosarlo, que ha asentido a su deseo, para ubicarse solo como conductor de una orquesta. Andrew lo acepta, pero no se trata de una claudicación de Andrew y un triunfo de Fletcher. Es el momento en el que cae la escena fantasmática sádica por un acto de Andrew, que hace que Fletcher quede destituido como objeto invocante, dejándole solo la función de conductor. Es que ya no le importa nada lo que grite Fletcher, porque lo ha destituido y, al hacerlo, produce un solo de batería tan digno como uno de Buddy Rich.

Padres infantilizados

El padre / Un dios salvaje

Declinación del padre

El recientemente declamado “fin del patriarcado” no constituye en realidad una novedad: ya Lacan en 1938 planteaba que la *imago* del padre había sufrido una declinación “condicionada por el retorno al individuo de efectos extremos del progreso social, declinación que se observa principalmente en la actualidad en las colectividades más alteradas por estos efectos: concentración económica, catástrofes políticas. [...] Declinación más íntimamente ligada a la dialéctica de la familia conyugal, ya que se opera a través del crecimiento relativo, muy sensible por ejemplo en la vida norteamericana, de las exigencias matrimoniales”.⁵⁹ Una prueba de esto es el descubrimiento del Edipo por el psicoanálisis, ya que la falla o ausencia de la figura del padre permitió revelar el valor que tenía en la estructuración del sujeto.

⁵⁹ Jacques Lacan, *La familia*, Buenos Aires, Argonauta, 2010, pág. 93.

En *Tótem y tabú*, Freud sitúa dos figuras del padre: el mítico proto-padre acaparador del goce de todas las mujeres, y el padre asesinado y muerto que deviene, a través de la culpa, instaurador de una renuncia al goce en favor de la cultura y la vida en sociedad. Doble rostro del padre, el dueño absoluto del goce que fija al sujeto al masoquismo, y el que prohíbe a la madre, al anudar falta, culpa y pena, propiciando el deseo.

En *El deseo y su interpretación*, Lacan plantea al padre como agente de la ley de prohibición, el soporte singular de una función universal que lo trasciende y lo atraviesa. En cuanto transmisor de la ley, el padre se presenta no como aquel que impone caprichosamente una prohibición, sino como quien no puede no hacerla cumplir ya que él mismo está atravesado por ella. Pero también como aquel que goza del objeto que ha prohibido al hijo (a saber, la madre), instaurando la versión del padre falóforo gozador del mito de *Tótem y tabú* y de *Pegan a un niño*. Castración materna y falo paterno quedan así anudados en el segundo tiempo del Edipo.

En el seminario R.S.I. introduce el neologismo *père-version*, uniendo con un guion las palabras *père* (padre) y *version* (versión) para hablar del padre real. Y en el seminario *El sinthome*, a propósito del anudamiento borromeo de los tres registros, plantea que “perversión solo quiere decir *versión hacia el padre*”.⁶⁰ Agrega que el padre es un síntoma o un *sinthome*. *Père-version* condensa así función del padre, síntoma y perversión, planteando que la función paterna no es puramente simbólica; hay una dimensión ligada al goce del padre, así como una imaginaria asociada a cómo ha ejercido ese lugar determinado sujeto. Cuestión esta última que se define por qué versión hacia el padre ha construido el hijo a partir de lo que hizo aquel que ocupó ese lugar.

La función paterna se ejerce así en el encuentro entre corte metafórico y goce. El padre gozador y prohibidor constituyen dos aspectos que intervienen en la constitución del sujeto. Lacan hablará ya no de la función del padre como agente sino del agente doble: aquel que

⁶⁰ Jacques Lacan, *El seminario. Libro 23: El sinthome*, Buenos Aires, Paidós, 2006, pág. 20.

traiciona su función por razones de goce.⁶¹ Traición estructural, por enlazar corte y goce. El padre del buen corte es aquel que se hace cargo del goce de la madre del sujeto, sacando al hijo de ese peso. Como plantea en R.S.I., el padre interviene para mantener en la represión el justo “me-dios”, la versión que le es propia por su perversión, única garantía de su función de padre, la cual es la función de síntoma.⁶² Un padre no es un dios salvaje, sino *mi-dieu*, medio-dios que semidice la perversión propia de ese padre: el hacer de la madre del hijo la causa de su deseo en cuanto mujer.

Depende de cómo un padre ejerza el corte, para que la eficacia corra por la vía de lo simbólico y la instauración de un deseo, o por la vía del goce y el sometimiento. Hay formas de goce del padre que no operan función de corte por no ejercerse con relación al deseo de la madre, y terminan resolviéndose en formaciones sintomáticas del sujeto que suplen aquello en que un padre falló en anudar. De manera que allí donde habita el goce del padre, no puede habitar el deseo de un hijo.

Padres infantilizados

Un dios salvaje (Carnage) de Roman Polanski y *El padre (The Father)*, de Florian Zeller, hablan del estado actual de crisis de la función paterna y sus efectos a nivel del vínculo social. Ambas películas retratan a padres en contextos de encierro: la acción transcurre en departamentos asfixiantes de los que no se puede escapar y que por momentos cobran un valor surrealista: el departamento de los Longstreet recuerda la situación buñuelesca de *El ángel exterminador*, en la que los invitados a una fiesta no pueden irse de la casa, mientras que el de Anthony presenta una alteración espacio-temporal que no es otra que la que del propio sujeto.

⁶¹ “No se conforma con los trapicheos del amo, con el papel que todo el mundo tiene que hacer. Cree que eso con lo que él está en contacto, o sea todo lo que puede haber que valga verdaderamente la pena, quiero decir del orden del goce, no tiene nada que ver con las tramas de esa red. Esto es a fin de cuentas lo que preserva con sus trabajitos”, Jacques Lacan, *El Seminario. Libro 17: El reverso del psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós, pág. 134.

⁶² Jacques Lacan, *Seminario 23: R.S.I.*, inédito, clase del 21/1/75.

En el film de Florian Zeller, Anthony Hopkins encarna al viejo padre autoritario y severo, que está loco y desvaría por el mal de Alzheimer. Solo puede suscitar pena y culpa, pero no obediencia. Este padre, que evoca al viejo *pater familias*, ya no tiene ninguna autoridad. Solo que no lo sabe y, pretendiéndose no incauto, produce estragos en la vida de su hija. En *Un dios salvaje*, Christopher Waltz encarna a un padre cínico que anuncia la paternidad de los nuevos tiempos: el retorno del dios salvaje que desde tiempos inmemoriales alienta la fuerza bruta como ley. En ambos casos se trata de la crisis de la función simbólica del padre y el retorno del goce del padre desanudado de su función de articular deseo y ley, o peor, la emergencia del goce incestuoso en formas fascinantes y devoradoras.

Demandas destituyentes de la función paterna. *El padre*, de Florian Zeller

El film de Florian Zeller es la adaptación cinematográfica de su obra teatral. Que se llame “El padre” en vez de “Un padre” nos pone sobre la pista de que este retrato de un anciano con demencia senil invita a ser leído como un comentario acerca de la figura del padre en nuestra contemporaneidad. Podría haberse llamado “El viejo”, centrándose así en la decadencia de la edad avanzada o en el alzhéimer. Pero lo que le interesa a Zeller es la figura de este anciano en cuanto padre, así como la posición de la hija en relación con él. Anthony pierde la memoria por el avance de una demencia senil, y su hija Anne se enfrenta al dilema de sacrificar su vida para cuidar a su padre, o llevarlo a un asilo en donde recibirá atención profesional y así proseguir sus proyectos personales de ir a vivir a París. Decisión que este padre dificulta aún más, al rechazar todo cuidado que no sea el de su hija en lo que cree que es su propia casa.

La película está narrada desde la mirada de Anthony, por lo que el espectador asiste a la pesadilla de confusión temporoespacial del protagonista. Para tomar un ejemplo, Anthony se encuentra en el living de la casa con un extraño que dice ser Paul, el esposo de su hija desde hace diez años. Luego entra una desconocida que dice ser su hija. Angustiado,

va a su cuarto, y la “hija” lo sigue. Cuando menciona el proyecto de la hija de irse a París, ella responde que no sabe a qué se refiere. Y al preguntar por la presencia de Paul, ella le recuerda que hace años que no está casada y que no hay nadie más en la casa. Rostros, tiempos y situaciones se imbrican confusamente con la escena presente, proponiéndole al espectador un viaje hacia el olvido: aquel que padece Anthony por su demencia senil, pero también aquel al que estamos todos destinados al fin de la vida, a saber, el olvido de los otros para que puedan proseguir su vida. Cuestión contra la que lucha denodadamente Anthony, aferrado a su reloj, a lo que cree su casa y a su hija que desprecia por no ser brillante como su hermana.

A este padre de casi 83 años lo encontramos al comienzo de la historia viviendo en un departamento de Londres que afirma que es el suyo. Rechaza a todas las cuidadoras que le consigue la hija para que la reemplacen en brindarle asistencia. Anthony se siente muy sano, vocifera que no necesita de nadie y llega a afirmar que vivirá más que su hija. El rechazo de las cuidadoras ¿es porque cree no necesitarlas? ¿O porque pretende que sea su hija Anne quien se ocupe de él? Cuando la hija le dice que se va a vivir a París con su pareja, este padre supuestamente autosuficiente empieza a angustiarse y a lloriquear. Le sorprende que su hija haya conocido a un hombre que la quiera como mujer. Y la culpabiliza: “Las ratas abandonan el barco... me estás abandonando”. Todo esto a pesar de que ella va a dejarle una cuidadora y lo visitará los fines de semana. Y le plantea que si no puede aceptar una cuidadora tendrá que ponerlo en un geriátrico.

Anthony está obsesionado con que le puedan robar su reloj, y olvida permanentemente dónde lo dejó, acusando de hurto a la cuidadora o a su yerno. Tiene miedo a que le roben el tiempo que le queda. A Anthony se le descalabran el tiempo y el espacio: olvida cosas, se le superponen recuerdos en la escena presente, algunas situaciones se le tornan recursivas, y pasa inadvertidamente de un espacio y tiempo a otros diferentes sin solución de continuidad (por ejemplo, del departamento al geriátrico). Continuidades, recursividades, condensación de figuras familiares con desconocidas, repetición de escenas ya vividas, olvidos de hechos que no quiere recordar (como la muerte de su otra hija) van

configurando el escenario de un deterioro que es al mismo tiempo el de su mente y el de su lugar como padre: querer sobrevivir a la hija, renegar mágicamente de la muerte, armar delirios paranoicos de que el mundo está conspirando contra él para robarle la casa o el tiempo.

Anne debe enfrentar diariamente el desprecio de su padre, que le demanda hasta el agotamiento, arruinando su vida marital con peleas para sostener algo insostenible: que su padre viva con ellos. Hay un solo momento –breve– en el que, por contraste, ocurre una escena de amor paternofilial: Anne ayuda a su padre a ponerse un pulóver y de pronto, inesperadamente, el padre le dice “gracias por todo”, dejándola profundamente conmovida. Es la única vez en toda la película que vemos al padre decirle algo afectuoso.

La escena de presentación de la nueva cuidadora es particularmente dolorosa: Anthony exhibe un encanto exagerado ante esta joven que le recuerda a la hija idealizada que ya no está, para luego asestarle un comentario cruel y atacar a Anne, a quien compara con la hermana que declara su favorita. Le dice que él piensa heredarla a ella y no al revés. Se pone paranoico y particularmente repulsivo, diciendo que su hija no es inteligente ni linda, e imputándola de manipuladora despiadada. Luego de esta escena, Anne romperá por accidente una taza en la cocina y tendrá la fantasía de asfixiar al padre.

En cuanto padre, Anthony no funciona en la vía de propiciar que una hija se vaya de su lado para hacer su vida. Y este fracaso de su función le retorna a través de Paul, la pareja de Anne, quien en determinado momento lo encara para espetarle: “¿Cuánto tiempo piensas quedarte importunando la vida de todos?”. Nunca queda claro si la escena ocurrió o es alucinatoria. De hecho, la veremos repetida y encarnada por dos Pauls diferentes, el segundo de los cuales le pega. La función castratoria rechazada retorna a este padre desde una alucinación.

Luego de la visita a una médica del padre, la hija resuelve finalmente internarlo. Vemos a Anthony en el departamento que se vacía (Anne se está mudando a París), para de pronto pasar de los pasillos de la casa... al geriátrico. Catherine, la enfermera que lo cuida, es aquella que antes se le había presentado como hija. Ella reemplaza a Anne, que ha delegado el cuidado del padre para salir de la encerrona trágica de sus demandas,

y así retomar su vida como mujer. Es a Catherine que Anthony, en su confusión, le preguntará quien es él.

Juan Jorge Michel Fariña se ha detenido en un aspecto del film que no es evidente al espectador común: el recurso expresivo a tres arias de ópera que acompañan las vicisitudes del drama del film: “Qué poder eres tú”, de la ópera barroca *Rey Arturo*, de Henry Purcell, “Casta Diva”, de la ópera *Norma*, de Bellini, y “Creo escuchar todavía”, de la ópera *Los pescadores de perlas*, de Bizet.⁶³ Arias que este padre escucha ensimismado. Al comienzo del film vemos a Anne dirigiéndose hacia el departamento. Mientras tanto se escucha el aria de Purcell cuyos versos dicen: “¿Qué poder eres tú, que desde abajo me ha hecho levantarme lento y desgana- do de lechos de nieve eterna?”. Más tarde, cuando Anthony está solo en la cocina escucha en la radio “Casta Diva”, de la ópera *Norma*, de Bellini, en la voz de María Callas: “¡Casta Diva, que bañas de plata estas antiguas plantas sagradas, a nosotros vuelve el bello semblante sin nube y sin velo! Templa, oh Diva, templa estos corazones ardientes, templa de nuevo el celo audaz, esparce en la tierra esa paz que haces reinar en el cielo”.

En ambos casos los cantos hablan de una demanda a una instancia superior y sobrenatural, una demanda al Otro de que cumpla la tarea de sostenerlo: que lo haga levantarse de su estado de postración y des- gano. En el desenlace de la historia, escuchamos el aria “Creo escuchar todavía”, de la ópera *Los pescadores de perlas*, de Bizet:

Creo escuchar todavía
Oculto bajo las palmeras
Su voz tierna y sonora
Como un canto de palomas silvestres.
¡Oh, noche encantadora,
Rapto divino
Oh, hermoso recuerdo,
Loco delirio, dulce sueño!

⁶³ Juan Jorge Michel Fariña y Eduardo Laso, *La ópera de recordar*, en *Journal Ética y Cine*, dis- ponible en: <<https://www.eticaycine.org/The-Father>>.

Solo en su habitación, Anthony llora desconsoladamente en brazos de la enfermera que, en sus confusiones, se le presentaba como hija. Quebrado, ahora solo añora la presencia de su madre. Esto nos evoca aquella frase de Freud, en el epistolario con Wilhelm Fliess: “El ataque de vértigo, el espasmo de llanto, todo ello cuenta con el otro, pero la más de las veces con aquel otro prehistórico inolvidable, a quien ninguno posterior iguala ya”⁶⁴

Cual un niño, Anthony reclama la presencia materna. Sabemos a través de estas arias qué es lo que venía demandando. No a la madre de su historia personal, sino a aquella idealizada que las óperas evocaban: la Casta Diva, la que produce un rapto divino, un loco delirio, un dulce sueño, la de voz tierna y sonora, la que esparce la paz que hace reinar en el cielo, la que tiene el poder de hacerlo levantar de lechos de nieve eterna. En suma, la madre como aquel primer Otro que rescata al viviente de su desamparo primordial. Pero esta madre idealizada y bella que viene a ocupar el lugar del Supremo Bien no es más que la contracara de la madre en cuanto *das Ding*, Cosa materna que convoca a hacernos Uno con ella. Ese vacío velado por las barreras del bien y de la belleza, cuyos senderos conducen al “loco delirio, dulce sueño” de ya no ser.

A ese lugar era convocada su hija Anne, en una vía contraria a la función paterna: a que ocupe el lugar de la Cosa materna para este anciano infantilizado. Que ella finalmente rehúse ese convite para irse a París con un hombre es una decisión que se sostiene valiéndose del Nombre del Padre, mal que le pese a Anthony.

Un Dios que empuja al goce: Un dios salvaje, de Roman Polanski

Un dios salvaje de Roman Polanski, adaptación de la pieza teatral de Yasmina Reza, se propone como una comedia irónica sobre la fragilidad de la sociabilidad y los buenos modales ante nuestras tendencias

⁶⁴ Sigmund Freud, “Fragmentos de la correspondencia con Fliess: Carta 52”, en *Obras completas*, Tomo I, Buenos Aires, Amorrortu, 1986, pág. 280.

narcisistas e impulsivas.⁶⁵ Bajo el cumplimiento de los deberes de ciudadano, el respeto a las leyes y a las normas de cortesía, se esconde la naturaleza egoísta y “salvaje” de los seres humanos, siempre a punto de explotar.⁶⁶

Un dios salvaje presenta a dos parejas neoyorkinas de clase acomodada –los Longstreet y los Cowan– que se reúnen por una pelea que tuvieron sus hijos adolescentes. Lo que se inicia como un esfuerzo por alcanzar una solución civilizada irá derrapando hacia una discusión en la que saldrán sus miserias y mezquindades. Se trata de una visión pesimista en torno de la capacidad del orden simbólico-legal para acotar nuestras tendencias impulsivas. Lo que abre a la pregunta por la actualidad de ese fracaso y su relación con la función paterna. La escritora francesa Yasmina Reza es mundialmente célebre por *Art y Le dieu du carnage*, obra en que se basa el film de Polanski, título que podría traducirse “El dios de la masacre/ de la carnicería/ de la matanza”. Que refiera a Dios no como instancia trascendente ordenadora de la justicia y la misericordia, sino como dios brutal, plantea un cambio de registro en torno del lugar del padre en nuestra cultura. Como le señala Alan a Penélope, la defensora de los ideales de justicia herederos del Nombre del Padre, cuando le dice: “Yo creo en un Dios Salvaje. Un Dios cuyas

⁶⁵ “La película satiriza los valores convencionales que la burguesía tiene como políticamente correctos y muestra la hipocresía de la cortesía enmascarada detrás de falsas sonrisas. Los cuatro personajes al principio son muy corteses, pero al final resultan ser unos monstruos, cada uno a su manera, listos para atacar”. Roman Polanski, entrevista de *Le Figaro*, disponible en: <<https://www.lefigaro.fr/cinema/2011/12/01/03002-20111201ARTFIG00616-roman-polanski-j-aime-la-difficulte.php>>.

⁶⁶ Hay quienes encuentran en la crítica al exceso de lo políticamente correcto encarnado por los Longstreet una referencia a la situación legal del director Roman Polanski. Para la época en que filmó *Un dios salvaje*, venía de salir de un arresto domiciliario en Suiza, después de haber sido detenido en el aeropuerto de Zúrich en 2009 a pedido de la justicia estadounidense por el caso abierto en 1977, en el que fue acusado en California de abuso sexual, consumo de drogas, perversión y administración de estupefacientes a una menor de 13 años. Polanski se declaró culpable de tener relaciones sexuales con una menor a cambio de que fueran desestimados casi todos los demás cargos. Condenado a reclusión por noventa días en una prisión estatal para una evaluación psiquiátrica, le dieron permiso para viajar al extranjero para terminar una película. Luego Polanski volvió a California para someterse a la evaluación en la prisión estatal, donde quedó detenido cuarenta y dos días. El 1º de febrero de 1978 viajó a Francia, país del que tiene la nacionalidad, para quedarse a vivir allí, evitando el riesgo de ser extraditado a los Estados Unidos.

reglas no han sido cuestionadas desde tiempos inmemoriales”. Dios que evoca al señor de las moscas de la novela de William Golding: encarnación del fantasma de un Otro gozador, del capricho sin ley, dios del caos, la violencia y la muerte.

Polanski incluye en su film un prólogo y un epílogo ausentes de la pieza teatral de Reza. El prólogo podría titularse: “Los hechos”. Vemos en un parque a un grupo de adolescentes charlando. Dos de ellos discuten y uno golpea al otro en el rostro con un palo. Es una escena inesperada que refleja el modo como se presenta la violencia actual: una furia que irrumpe de manera pueril y sin ley. Polanski nos introduce así en las nuevas formas de violencia inmotivada, explosivas y fuera de todo código.

De allí pasamos al encuentro de los padres de los dos jóvenes involucrados, en la casa de los Longstreet, padres del agredido. Vemos a las dos parejas redactar una declaración consensuada acerca de lo sucedido entre sus hijos. Todo parece indicar que han llegado a un amistoso acuerdo. Pero solo es el inicio de un debate interminable en el que los personajes se trenzarán en una lucha por la supremacía del punto de vista de uno sobre el de los demás, y que revela las posiciones de cada uno en cuanto sujetos y en cuanto padres. Penélope Longstreet, la madre de Ethan, el niño herido en el rostro por Zachary, es una escritora y defensora de los derechos y la cultura que irá deslizándose del consenso a la inflexibilidad en el reclamo de que los padres del agresor asuman la responsabilidad por las conductas de su hijo. Su marido, Michael, un vendedor de artículos para el hogar que se muestra al inicio del lado de su mujer, se revelará al final como alguien harto de la familia, la paternidad y lo políticamente correcto. Nancy Cowan, madre del chico agresor, pasará del esfuerzo por acordar algún reconocimiento a plantarse en una defensa particularista de su hijo. Por último, Alan, abogado y padre de Zachary, el menos interesado en todo el asunto, hará una defensa de su hijo desde una lógica puramente legalista: inimputabilidad por ser menor... y por ser un maniaco. Para él es natural que los niños se peguen, y como padre no tiene nada que hacer con eso. Descree de los modos civilizados, en favor de la ley de la fuerza.

La lectura usual que se hace de la obra es que los cuatro personajes quedarán atrapados en el departamento por la imposibilidad de ceder el particularismo de cada uno en pos de alcanzar un consenso. La escena deviene así un choque de egos, en el que los personajes llevan su terquedad al extremo. Las peleas irán generando una permutación de las alianzas entre los cuatro, para terminar borrachos, agredidos uno al otro. Esta lectura, siendo genéricamente correcta, podría haber tenido como personajes a cuatro amigos y tratar sobre cualquier otro tema.⁶⁷ Me interesa recortar en el film el motivo principal de la discusión en función del cual se han reunido. Se trata de padres que tienen que resolver un problema de violencia suscitado por sus hijos, perspectiva que nos permite una lectura más ligada a la función del padre y a estos padres en función.

El conflicto entre Alan y Penélope es la contraposición entre dos modos de entender la función paterna, y si esta tiene vigencia en la actualidad. Penélope es una defensora de los derechos humanos y la universalidad de la ley. Una abanderada del Nombre del Padre en su dimensión pacificadora, legalista, que organiza el goce para limitarlo y así garantizar la vida comunitaria. Expone las virtudes de ese orden cultural que se edifica sobre esta función, cual una freudiana orgullosa y convencida: vemos su casa llena de libros de arte y alta cultura, los productos elevados de la sublimación pulsional. Y escribe acerca de las masacres en África para denunciar injusticias. Pero se topa con que esa legalidad en función de la cual armó su vida ya no es operante para los Cowan. Y que el recurso al logos es impotente para restituirlo ante alguien que sostiene que el verdadero dios es el de las masacres. ¿Cuáles son las consecuencias a nivel de las relaciones humanas del reemplazo del Nombre del Padre en su valor simbólico por la promoción del goce del padre en su costado de goce obscuro y superyoico? En el seminario interrumpido *Los nombres del padre*, Lacan introduce el episodio bíblico del sacrificio de Abraham para pensar el pasaje de un Dios que demanda sacrificios a un Dios de la Alianza fundada en la palabra. Todo

⁶⁷ Como ocurre por ejemplo en *Perfectos desconocidos* (2017) de Álex de la Iglesia, en la que un grupo de amigos en una reunión social termina peleando a partir de la propuesta de socializar los mensajes de los respectivos celulares.

el film es la muestra del fracaso para establecer algún pacto simbólico, para restituir un Nombre del Padre que ordene. Y así, se suscita una escena de encierro digna de *El ángel exterminador*, de Buñuel: las dos parejas no podrán salir nunca de ese departamento, atrapadas en el esfuerzo por ganar la discusión en torno de la ley y la justicia.⁶⁸

La declaración conjunta acordada sobre la pelea pretende la objetividad propia de un informe policial: “El 11 de enero, a las 2:30 p. m. Después de una disputa verbal en el Parque del puente de Brooklyn, Zachary Cowan, de 11 años, armado con un palo, golpeó a nuestro hijo, Ethan Longstreet, en la cara”. Alan hará observar el término “armado”, por las connotaciones implícitas que encierra. Será el inicio de la disputa en torno de los hechos ocurridos, la asunción de responsabilidades y las posiciones éticas que adoptan en relación con lo que interpretan que sucedió.

Penélope accede a la sustitución de la palabra “armado” por “llevando un palo”. Hasta allí, todo parece ir por los carriles del acuerdo simbólico sobre lo ocurrido, un hecho negativo y condenable. Pero el escrito acordado resulta insuficiente para Penélope como reparación de lo ocurrido con su hijo: solo se han consignado los hechos. Y establecer los hechos no dice nada acerca de la posición subjetiva de los involucrados. Alan sugiere una desresponsabilización de su hijo al señalar que los niños no tienen la noción de sentido comunitario. Mediante una amabilidad sobreactuada, los Longstreet pretenden aleccionar a los Cowan diciendo que proteger a un agresor no es ayudarlo, y que si ellos fuesen los padres de Zachary querrian saber qué pasó.

Mientras tanto, las interrupciones del celular de Alan van revelando el modo en que este padre ocupa el lugar de agente de la ley. El papá de Zachary es abogado de una empresa farmacéutica que ha sacado a la venta una droga que produce ataxia y pérdida de audición. Como asesor legal, Alan da instrucciones a la empresa de negar todo, no hacerse cargo de nada, mentir, ocultar y victimizarse ante la prensa, exhibiendo así su posición cínica sobre la ley y la responsabilidad. Todo frente a Penélope, la

⁶⁸ Los escenarios de encierro en los que unos personajes quedan atrapados y van enloqueciendo constituyen una especialidad de Roman Polanski: basta recordar la larga lista de películas que hacen eje en esa situación a lo largo de su obra, desde *El cuchillo bajo el agua*, *Cul-de-sac* y *Repulsión* hasta *El inquilino*, *La muerte y la doncella* o *La venus de las pieles*.

autora de un libro de denuncia sobre la tragedia de Darfour en África, que aguarda que haya alguna asunción de responsabilidades de estos padres.

Cuando Penélope expresa su deseo de que Zachary se disculpe, Alan plantea que su hijo solo tiene 11 años y no se da cuenta de la gravedad de su acto, reiterando el argumento legalista de la inimputabilidad para los menores. Solo que inimputabilidad legal no equivale a ignorancia del joven acerca de la gravedad de su accionar. Penélope desespera ante la separación que hacen los Cowan entre falta, culpa y pena. Les pregunta si Zachary entendió lo que hizo y se arrepiente. Nancy le responde que van a obligarlo a que pida perdón, cosa que a Penélope no le interesa, ya que si no está arrepentido, serían solo palabras vacías que no representan al sujeto. Una simulación no muy diferente de la que están poniendo en juego estos padres entre ellos. La respuesta de los Cowan ubica a Penélope como una ingenua: “Si Zachary actúa como un matón, no esperaremos que entre en razón”, dice Nancy, y Alan agrega: “Nuestro hijo es un maniaco. Si espera que quiera disculparse de manera espontánea, está soñando”. E intenta irse, agregando: “Las mujeres siempre creen necesitar al marido, o al padre. Como si sirvieran para algo”. Para Alan no es necesaria su presencia como padre; eso es algo que creen las mujeres. Allí donde su mujer lo convoca y nombra como padre del hijo, él rechaza ese llamado. Se autodestituye como padre, porque él no es agente de la ley sino un asesor sobre cómo burlarla. Por lo que no entiende de qué habla Penélope sobre asumir responsabilidades y le reprocha el exceso de deberes que plantea. En el fondo, no considera válidos esos deberes. Mientras que Nancy sabe que su hijo hizo algo malo, pero lo pone por encima de la ley, haciendo de su hijo una excepción, Alan en cambio rechaza la asunción de responsabilidades.

En una pausa, Nancy se pone a hablar de los libros de arte dispuestos en la mesa ratona. Penélope le dice que se preocupa porque sus hijos adquieran alta cultura, ya que es una fuerza poderosa para la paz. Minutos después, Nancy asentará su posición sobre dicho planteo: arrojará un estrepitoso vómito sobre los libros.⁶⁹

⁶⁹ Sugestivamente, Nancy vomita justo después de que Michael le pregunta si su confesada falta de interés en ocuparse de su hogar no está siendo aprovechada por su hijo.

Cuando Michael pregunta si conocen el motivo de la pelea de los hijos, Nancy aprovecha para justificar al hijo: Ethan no dejaba ingresar a Zachary a su banda, por lo que este tenía motivos para romperle la cara. Ethan pasa a ser un jefe de banda y un discriminador. Cosa que inesperadamente le encanta a Michael, para sorpresa y horror de Penélope. Y para deleite de Alan, que descubre en Michael a alguien parecido a él.

Cuando Penélope les pregunta si tienen pensado castigar a Zachary, Nancy responde que, si deciden reprimirlo, lo harán bajo sus modos y términos. El castigo queda indeterminado, bajo el argumento de la patria potestad. Michael avala –y revela– el sentido que adquiere aquí la patria potestad: que los padres de Zachary son libres de hacer lo que quieran. Penélope, al contrario, rechaza que la patria potestad equivalga a la libertad de hacer cualquier cosa.

Freud, en *Tótem y tabú*, hace del nudo entre falta, culpa y pena o castigo el fundamento del orden social. Es la culpa retroactiva por el asesinato del protopadre cometido entre los hermanos, lo que *a posteriori* funda las leyes de prohibición del incesto y del parricidio. El desanudamiento de la relación entre falta, culpa y pena ¿qué efectos sociales produce? Una falta sin culpa, que desresponsabiliza, y sin condena, que vuelve a la ley impotente por inaplicable.⁷⁰

La pelea entre Alan y Penélope es en el fondo el debate de la relación entre ley y deseo, entre deber y libertad. El padre ¿es libre de decidir si transmite la ley o no? ¿O lo que lo hace padre es el deber de transmitirla? La libertad ¿es la ley del deseo, equiparado al capricho? ¿O se trata del deseo de ley, que los articula, siendo ley y deseo dos caras de la misma moneda? En la actualidad, el discurso capitalista desarma la relación entre ley y deseo, para identificar deseo y goce separados de la ley. La libertad es la libertad para gozar, y el deber deviene voluntad de goce más allá de la ley de prohibición, para declinar en la ley del mercado

⁷⁰ El cuestionamiento del castigo penal por la comisión de delitos, acentuando críticamente la dimensión gozosa del castigo, omite su valor simbólico, en consonancia con la defensa de los derechos humanos. Un ejemplo de esto es el reclamo por “verdad, justicia y castigo” de las Madres de Plaza de Mayo, pedido en el que quedan anudados el develamiento de la verdad en torno de la falta, el juzgamiento de la falta como delito, y la condena.

consumista en el que “*impossible is nothing*”.⁷¹ Si Penélope pelea con Alan es porque, al sostener que no es libre como padre, está planteando que el acto de corte de un padre como agente de la ley se realiza desde el lugar de alguien para quien le es imposible no hacerla cumplir porque él mismo está atravesado por la ley. Y que, si no es agente de la ley que lo atraviesa, deja de sostener la función paterna.

Todo este debate se da en el trasfondo de la posición de Alan como abogado de la empresa farmacéutica, sobre la que dice cosas similares a la situación con su hijo: “Nada ha sido probado”, “nada es cierto”. Alan es el representante de la posverdad, un retorno de la sofisticada: la idea de que solo hay agonística discursiva, sin real ni referente alguno. Una distorsión deliberada de la realidad, en la que los hechos objetivos son desestimados en favor de la apelación a las emociones y creencias personales, para así modelar e influir la opinión del otro. La posverdad se corre del debate por la verdad para privilegiar lo verosímil, una apariencia de la verdad, mediante el armado de un discurso desanudado de lo real, que apela a una realidad deseada. Así, los enfermos con ataxia y desorientación no son nada para Alan. La cara rota de Ethan no es desfiguración de rostro. Y, en el fondo, no ha pasado nada.

Penélope vive en un tiempo cínico. Ella encarna la impotencia de la apelación a la ley que vehiculiza el Nombre del Padre, para lograr anudar un discurso a lo real que permita situar la posición del sujeto en relación con la responsabilidad por el acto y el deseo. Nancy, en cambio, es una variante de la madre que encarna Cecilia Roth en *Crímenes de familia*, pero sin dialéctica alguna: ella va a defender a su hijo, sabiendo que es culpable. Así que va a plantear una de las estrategias típicas de desarticulación entre falta y culpa: la victimización del culpable. Dirá

⁷¹ El eslogan publicitario de Adidas está tomado de un discurso de Muhammad Ali. Sacado de contexto, da a entender otra cosa de lo que el genial boxeador había dicho: “Imposible es solo una palabra que utilizan los débiles que encuentran más fácil vivir en el mundo que les han dado que explorar el poder que tienen para cambiarlo. Imposible no es un hecho. Es una opinión. Imposible no es una declaración. Es un desafío. Imposible es potencial. Imposible es temporal. **Imposible es nada**”. El discurso de Ali trata del fantasma neurótico obsesivo que requiere ser atravesado, aquello que cree que le sería imposible, retrocediendo así ante el deseo. Efectivamente, atravesado el fantasma, se encuentra con la nada que velaba. Vacío propicio para el relanzamiento del deseo. El eslogan sin contexto, propone en cambio la forclusión de lo real como imposible, en consonancia con el discurso capitalista: un rechazo de la castración y un empuje al goce. Del fantasma neurótico sobre lo imposible, a la forclusión de lo real como imposible.

que se pasó por alto que Ethan había insultado a Zachary llamándolo soplón, y que insultar es una forma de abuso. Por lo que, si Zachary golpeó a Ethan, debió tener sus motivos. Mezcla así motivo con legitimación, para poner a ambos jóvenes en posición de igualdad, borrando la diferencia entre palabras y palazos. Alan celebra la vuelta a la carga de la esposa y atiende el teléfono para aconsejar a la empresa farmacéutica que niegue todo. Si no hay falta, no hay culpa, y por lo tanto no tiene que haber pena. Solo que, si creyeran eso, no estarían empeñados en instalar ese relato en los Longstreet.

Estas madres pasan entonces a acusar mutuamente a sus hijos de soplones, reduciendo el debate a la cuestión infantil que habría motivado la pelea. La discusión se va pareciendo cada vez más a la de los hijos. Michael dice que no piensa seguir por ese camino que los dos idiotas de sus hijos marcaron. Solo que al poner a ambos jóvenes el mismo mote de idiotas, Penélope piensa que su marido cedió a la estrategia de nivelar a los dos jóvenes. Llegados a ese punto, hay abandono del eje legal, parcialidad, nivelación de las culpas y falta de sanción simbólica. A la crueldad contra un hijo se responde con la crueldad contra el hámster, la mascota de los Longstreet que Michael abandonó en la calle. Derrotada y cuestionada en sus valores, Penélope empieza a despotricar: “Hacer lo correcto es inútil. La honestidad es una estupidez. Te debilita y te hace bajar la guardia”. Es el fracaso de reinstalar un acuerdo legal en torno de principios que funden un vínculo compartido. Retorno a un funcionamiento particularista, de clanes, en el que cada uno va por la suya.

Michael se va a revelar como alguien que ha seguido hasta ahora a su mujer en el discurso de la conciliación y la tolerancia, pero que en el fondo no tiene paciencia con lo que considera “mierda sensiblera”. Y se pone a despotricar contra la pareja y los hijos. Empiezan a servirse whiskies, y con el progresivo consumo de alcohol la discusión se va degradando y deriva hacia carriles imprevisibles: que Michael sirvió pasteles que sabía que estaban en mal estado (como la empresa farmacéutica de Alan), que la lógica del líder de manada es arreglar las situaciones a lo John Wayne y no con palabras, o cuestionar qué es ser hombre o mujer. La relación entre ellos derrapa así en una pelea imaginaria entre machos alfa y mujeres reivindicando derechos.

Es en este contexto en el que Penélope dice: “Tienes que creer, tenemos que creer en una corrección posible”. Entonces Alan le responde con cinismo que a nadie le importa nadie salvo uno mismo y que incluso su interés por la masacre de Darfour no es más que un modo de redimirse ella. Ahora es Alan el que le da una lección de ética a Nancy. Le dice que los niños se pelean en los parques y que eso es una ley natural. Que el origen de la ley es la fuerza, y que él cree en un dios salvaje cuyas reglas no han sido cuestionadas desde tiempos inmemoriales. Un Dios como figura del padre del goce, cuya regla es la fuerza bruta. Y si en África los niños son entrenados para ser asesinos de miles, ¿a qué escandalizarse con que Zachary le rompió dos dientes a Ethan? Con esta declaración Penélope queda a los ojos de los demás como una idealista ridícula. Incapaz de elevar su principio a ley, termina apelando al localismo de que no viven en Kinshasa sino en Brooklyn, y que por lo tanto se trata de suscribir a los valores de la sociedad occidental.

En cuanto padre, Alan es un agente no de la ley, sino del goce, de los impulsos que no pueden dominarse, porque son la ley de la naturaleza. Argumenta cual el marqués de Sade frente al discurso universalista de Penélope, ridiculizado por el propio esposo como relato grandilocuente de una borracha. Y la pregunta que nos plantea es en qué medida efectivamente *Carnage* de Reza no es una burla a ese discurso: una obra que acompaña la ética de estos tiempos y ve con condescendencia la vieja ética de los valores universales. Porque el final de la obra es nihilista.

Harta de las interrupciones del celular de su marido, Nancy se lo arroja a un florero, para desesperación de Alan. Con ese acto, lo desempodera, castrándolo imaginariamente. Alan dice que acaba de perder toda su vida, para risa de las mujeres. Nancy retoma la estrategia de nivelar las responsabilidades, proponiendo que ambas partes compartan la culpa, porque Ethan tampoco es inocente. Pero donde todos son culpables, nadie lo es. Y donde todos son víctimas, nadie es culpable. Cuestión inaceptable para Penélope que, enfurecida, arroja el bolso de Nancy. Nancy le grita que se alegra de que su hijo haya golpeado a Ethan. En el medio de este pandemónium, vuelve a sonar el celular de Alan, que después de todo no estaba roto, y la escena se cierra.

Polanski agrega un epílogo ausente en la pieza teatral: en el parque vemos al hámster vivo. Y a Ethan y Zachary hablando como amigos. Los jóvenes encontraron una solución a sus diferencias, que los padres encerrados en sus egos no encuentran ni encontrarán.

Se ha criticado el final abierto de la obra. Pero es que lejos de ser abierto, es recursivo: estos cuatro personajes nunca saldrán de ese departamento. El celular de Alan vuelve a llamar, todo ha quedado en un punto muerto, sin alcanzar ningún acuerdo. La pelea no tiene límite ni terminación. Lo único que se terminó es el whisky y la simulación de sociabilidad.

Padres incestuosos

El decálogo 4 / El arco

Incestos

En el décimo libro de las *Metamorfosis* de Ovidio, Orfeo canta el mito de Mirra, hija del rey Cinyras y la reina Chencheis, que sentía un amor incestuoso hacia su padre. Desvelada por una pasión sin esperanzas, se lamentaba: “¿Adónde soy llevada por mis sentimientos? ¿Qué estoy urdiendo? Os lo suplico, dioses y sagradas leyes de la paternidad, impedid este sacrilegio y oponeos a mi crimen... Sin embargo, no se dice que el Amor Filial condene este amor, y los restantes animales se unen sin ninguna diferencia, y no se considera vergonzoso que una ternera soporte en su lomo a su padre... ¡Felices aquellos a quienes les están permitidas estas cosas! La cautela de los hombres ha promulgado leyes mezquinas, y lo que permite la naturaleza, lo niega la jurisprudencia celosa”⁷²

Dioses y animales tienen permitido el incesto, pero no los humanos, seres hablantes afectados por la castración. Para Lévi-Strauss la ley de prohibición del incesto marca el pasaje de la naturaleza a la cultura. Tal

⁷² Ovidio, *Metamorfosis*, ed. C. Álvarez y R. M. Iglesias, Madrid, Cátedra, 2001, pág. 570.

prohibición no concierne al parentesco biológico, sino a una intervención simbólica estructurante en la que quedan ciertos lugares nombrados y excluidos del circuito sexual: aquellos llamados “madre” y “padre” para los designados “hijos”. Así, una madre adoptante está tan prohibida para el hijo como una madre biológica.

Plantear que no hay cultura que no prohíba sexualmente algunos vínculos es una cuestión de hecho y no de derecho. La argumentación que ofrece la antropología (garantizar la circulación de las mujeres, favorecer la exogamia, salir de la mismidad) es fundamentalmente económica. Para el psicoanálisis, en cambio, se trata de economía del goce. La prohibición del incesto no es una ley moral ni jurídica, sino una ley del *No todo goce*, por la cual se funda un sujeto de deseo al prohibir lo imposible: colmar la castración del Otro. La prohibición habilita el movimiento hacia la *exogamia*, en búsqueda de aquellos objetos permitidos sexualmente. De modo que la ley de prohibición produce un sujeto deseante.

La función paterna cumple la tarea de forzar esa renuncia para prohibir que la falta del Otro sea colmada por el sujeto. Por eso la importancia que tiene la función operatoria del Nombre del Padre y la metáfora paterna, en tanto nombra al sujeto y plantea un *no todo goce*, articulando así deseo y ley. Ley que lo implica al padre mismo en cuanto agente de prohibición. De ahí el planteo de Lacan de que el padre es su propia metáfora. Es en las fallas de la transmisión de la ley que se desliza el goce de aquel que ocupa dicha función, dando consistencia para el neurótico al *padre del goce*; retorno del protopadre, en las fallas del padre común.

Como los términos del parentesco no son biológicos sino discursivos y de goce, el incesto no es un hecho de consanguinidad biológica, sino de superposición de funciones, lugares y términos, por el fracaso de la operatoria de la ley. Es el retorno del padre de la horda que goza de todas las mujeres, padre de excepción no castrado, que realiza la fantasía edípica, en la pretensión de hacer posible lo imposible. En el incesto, el Nombre del Padre pierde sostén simbólico, y aquel del que se espera que sea agente de la ley es degradado a cuerpo, habilitando un exceso de goce que lo destituye como padre.

Krzysztof Kieslowski y Kim Ki-duk fueron dos destacados directores del cine mundial. Representantes de cinematografías diferentes – Polonia y Corea del Sur–, ambos ofrecen universos estéticos con rasgos de estilo y de originalidad destacables. Krzysztof Kieslowski fue el más joven de los directores que pusieron a Polonia en el escenario del cine internacional después de la Segunda Guerra Mundial. Y hasta hoy, también el último gran nombre que dio la cinematografía polaca. En sus inicios abordó la crítica social a través de documentales que reflejaban la realidad polaca bajo el comunismo. Posteriormente se volcó a la ficción en películas recordadas, como *La doble vida de Verónica* y la trilogía *Azul, Blanco y Rojo*, o la miniserie para televisión *El decálogo* (*Dekalog*), de la que hemos seleccionado uno de sus capítulos. Falleció en 1996 de un infarto, a los 54 años.

Kim Ki-duk fue uno de los más destacados representantes de la vanguardia del cine surcoreano que irrumpió a fines de los años noventa en la escena del cine mundial. Sus films, de gran belleza visual, suelen plasmar personajes inadaptados a la sociedad en tramas que combinan amor, pasión y violencia: la explotación sexual, la prostitución, el aislamiento, el sometimiento (*Cocodrilo*, *La isla*, *Domicilio desconocido*, *Primavera, verano, otoño, invierno...* y *otra vez primavera*, *Hierro 3*, *Samaria*, *Tiempo*). Como Kieslowski, también falleció prematuramente, el 11 de diciembre de 2020, a los 59 años, víctima del Covid-19.

Dos obras de estos directores tienen por tema común el incesto entre un padre y su hija. En *El decálogo 4*, una hija busca al padre para seducirlo y que devenga su amante. En *El arco* (*Hwall*), en cambio, un anciano marinero se apropia de una menor y usurpa el lugar de padre para criarla durante diez años en un barco, con la perspectiva de casarse con ella cuando cumpla los 17 años. Se trata de dos vías simétricas e inversas: un padre seducido por la hija a destituirse como tal para que devenga amante; un padre que seduce y, al hacerlo, se destituye de su lugar de padre ante la hija. Con la pregunta de si al acceder a esta relación ellas quedan destituidas en cuanto hijas, ubicadas como objetos de goce, o si, por el contrario, esa nominación se conserva como elemento en la escena sexual, en pos de alcanzar el amor del padre y el acceso a ese goce prohibido. Un goce incestuoso con el padre que

nada tiene que ver con el goce femenino, que se vincula con la falta en el Otro y no con el falo.

Freud plantea que a la entrada en el complejo de Edipo de la niña opera el cambio de objeto de la madre al padre. Y se espera que salga de ese vínculo por denegación del padre a satisfacer la ilusión de recibir de él el falo. *El arco* y *El decálogo 4* proponen situaciones en las que figuras paternas fallan en dicha denegación. En el film coreano, se parte de una situación endogámica para que al final el personaje femenino salga a la exogamia, no sin pasar por un tiempo incestuoso con el padre del goce. En el capítulo 4 de *El decálogo*, en cambio, se pasa de la exogamia a la endogamia, a través de un artilugio en el que la hija se dirige al padre para convocarlo como padre del goce. En ambos casos, se trata de sostener que hay un Uno de excepción, un padre no castrado detentador del falo. Ficción ilusoria por imposible, que se intenta realizar en ambos casos.

De la exogamia a la endogamia: rebajando al padre al lugar de partenaire sexual. *Decálogo 4*, de Krzysztof Kieslowski

A comienzos de los años ochenta, durante los juicios a miembros del partido Solidaridad, Kieslowski conoció a Krzysztof Piesiewicz, un abogado y juez polaco que actuó como defensor en juicios políticos. Este encuentro devino sociedad creativa: escribieron guiones de diecisiete films. Uno de los productos de esta colaboración fue la serie de televisión *El decálogo*, compuesta de diez capítulos inspirados en los diez mandamientos de la tradición cristiana trasladados a situaciones cotidianas de la vida en la Varsovia en 1989. *El decálogo* explora la tensión entre el horizonte moral de los mandatos y su transgresión por la emergencia de una singularidad emprendida por un sujeto. Quiebre que, según el caso, puede suplementar, cuestionar el mandamiento, o producir paradojas morales.

En el seminario *La ética del psicoanálisis*, Lacan propone a los mandamientos bíblicos no como garantía de la vida social –al fin y al cabo su violación no ha impedido la existencia de la sociedad–, sino como una

regulación de la distancia del sujeto con *das Ding*, la Cosa, como condición de la subsistencia de la palabra y del deseo. De ahí que, si el Decálogo no enuncia la prohibición del incesto, es porque dicha prohibición es condición de posibilidad para que haya palabra, sujeto, y hasta los diez mandamientos. Respecto del mandamiento “Honrarás a tu madre y a tu padre”, Lacan decía con humor cínico que las relaciones sexuales podrían ser para el hijo un modo de honrarlos. Solo que en ese caso, ¿seguiría habiendo allí un padre? Kieslowki propone en el cuarto capítulo de su *El decálogo* una historia que lleva a la práctica el comentario irónico de Lacan.

Michal, un padre viudo, vive con su hija Anka de 20 años. Entre ellos se los ve felices. Él se ausenta periódicamente por trabajo. Ella sale con un novio que casi la deja embarazada. Todo lo cual indicaría que esta joven ha cursado su Edipo buscando el amor en otros hombres que su padre.

Este equilibrio cotidiano, marcado por la sombra de la muerte de la madre cuando la hija tenía 5 años, va a verse perturbado a partir de un azar. Un día el padre le pide a Anka que le alcance unos recibos de su escritorio. Ella encuentra entre los papeles un sobre amarillo con la letra de su padre que dice: “Abrir solo tras mi muerte”. Curiosa, transgrede el pedido escrito del padre y lo abre. Adentro encuentra una carta de su madre dirigida a ella. De modo que la carta del padre esconde la carta que la madre le escribió a ella antes de morir, pero que el padre decidió que no llegue a destino hasta que él mismo ya no esté. ¿Por qué Michal impidió que la carta póstuma de la madre llegue a Anka? El movimiento esperable de esta hija sería que si abrió el primer sobre, abra también el segundo, dando lugar a la voluntad de la madre de que le llegue su mensaje. Pero en vez de eso, conjetura que si el padre le ocultó la carta es porque teme que su contenido revele algo que cuestione su paternidad. Esta interpretación que ella hace del temor del padre a que se entere de que no es su genitor es una significación no soportada en la letra de la carta (nunca la lee) sino en su fantasma. A partir de esta premisa, pasa a reconsiderar su vínculo con Michal como alguien que no sería su padre. Este sentido que construye hace que a partir de allí todo lo que el padre ha hecho por ella sea resignificado. Sus cuidados amorosos de padre pasan a ser los de un hombre que la desea. Y así se reavivan sus deseos edípicos.

Anka decide proponer a su padre un replanteo de las relaciones entre ellos. Para lo cual falsifica la carta de su madre de modo que diga aquello que fantaseó: que la madre diga que Michal no es su padre. Imita su letra y hace un segundo sobre idéntico al original. Cuando vuelve el padre de su viaje, ella le recita la falsa carta que redactó. Arma así una intriga en la que engaña a su padre para saber qué siente por ella. En otras palabras, lo somete a la prueba de si se sostiene como padre de la ley o padre del goce. Ella va resignificando para él una versión perversa de la historia vivida entre ellos, en la que sus cuidados son releídos en clave erótica. Le dice que teniendo sexo con su novio sentía culpa por engañarlo. Esta fantasía edípica se la atribuye también a él, cuando le pregunta si no ha sentido lo mismo. La eventual preocupación de un padre porque su hija intime con un novio es significada como los celos de un hombre que la desea como mujer.

Puesto en esta situación, el padre se confronta con el deseo histérico de Anka. Resulta irrelevante si la carta cuestiona o no su paternidad biológica, a menos que ese dato sirva como coartada para hacer saltar por los aires la función de prohibición del incesto. Cuando ella le confiesa fantasías eróticas con él y le pregunta cómo tiene que dirigirse a él a partir de ese momento, le responde que no sabe, en vez de afirmar que es su padre. Y al vacilar, no prohíbe. A Michal la pregunta de si es el padre verdadero lo hace tambalear del lugar de verdadero padre como agente de la ley de prohibición, cuestión ya no ligada a la biología sino a la posición ante la hija. Y esa vacilación es leída como una habilitación por Anka. La confusión entre verdadero padre y padre verdadero toca un aspecto oscuro de este padre. Porque Anka en el fondo termina produciendo un deseo de incesto que no surge meramente de su fantasía o de su clarividencia, sino de que Michal no pone un corte, de manera de reafirmar su lugar de padre, cuando ella viene con el tema.

Los vínculos filiatorios requieren la admisión de tres enunciaciones: para el caso, la de la madre que le dice a la hija: "Este es tu padre", la del padre que le dice a la hija "yo soy tu padre, tú eres mi hija", y la de la hija que dice: "Soy tu hija, tú eres mi padre". En *El decálogo 4*, la declaración de la madre es sustituida o falsificada por Anka para que diga "este no es tu padre", sobre la base de lo cual ella se dirige a Michal

para decirle “yo no soy tu hija, tú no eres mi padre”. A partir allí, el padre le debe decir a la hija, si se sostiene como tal, “yo soy tu padre, tú eres mi hija”, por ende marcada como prohibida sexualmente. El padre, al nombrar, prescribe y restringe goces. Cuando enuncia “tú eres mi hija”, afirma “tú no puedes acostarte con mi mujer, tu madre” y también “tú no puedes acostarte conmigo, tu padre”, “tú no eres la causa de mi deseo sexual”. Por la primera interdicción, el *parlêtre* pasa a condición de sujeto deseante en tanto el primer Otro, perdido por estructura, está prohibido. Por la segunda interdicción, en la que el padre se hace también prohibido, la mujer abandona los vínculos libidinales con el padre por frustración de amor, buscando en el conjunto de los varones a aquel que venga a sustituir el lugar de excepción. Pero Michal, en su vacilación, hace lugar al goce incestuoso, a un: “Yo no soy tu padre, tú no eres mi hija”. De donde se sigue que no habría entonces prohibición sexual entre ellos.

Recién cuando ella obtiene de él esta vacilación que semidice un deseo incestuoso, le confiesa que le mintió, que nunca leyó la carta de la madre, que la falsificó. Ella finalmente se angustia por lo que se ha abierto como posibilidad entre ellos y vuelve a convocarlo como padre. Solo que ahora que se llegó a ese punto entre ambos en el que de una mentira se sacó una verdad –y entonces se han confesado mutuamente que se desean siendo padre e hija–, queda todavía el problema de abrir la carta verdadera para leerla. Así que ambos deciden quemarla. Se trata de un final ambiguo. La carta podría decir cualquier cosa, pero ambos suponen que podría revelar que Michal no es el padre biológico. Al impedir que la carta llegue a destino, ¿se trata, como propone Slavoj Žižek, del gesto de que mejor no saber que no es el genitor, porque la ignorancia permitiría mantener el delicado balance libidinal entre ambos al preservar la relación paternofilial?⁷³ ¿O deciden quemarla para sostener la ilusión de que estarían legitimados a intimar, por si acaso la

⁷³ Slavoj Žižek, *El espanto de lágrimas reales*, México, Paradiso, 2020, pág. 176. Pero aun en este caso, permanece entre ellos la situación de vacilación de Michal ante la seducción de la hija como tentación a acceder a la demanda sexual. La vacilación es ya un mensaje y una confesión, como tempranamente planteó Lacan en su escrito *El tiempo lógico y el aserto de certidumbre anticipada*.

carta no cuestione la paternidad de Michal? En cuyo caso la hija invierte la lógica del mito freudiano: “matando” a la madre (al quemar la carta que le escribió) accede al goce con el padre.

Que el contenido de la carta de la madre sea el mismo que el sospechado por el padre o el imaginado por Anka en la falsa carta que redacta no implica que sean equivalentes. La carta de la madre respondería en ese caso al derecho a la identidad de la hija. La redactada por Anka responde en cambio a la fantasía edípica de una adolescente. A Michal la existencia de la carta de su mujer a su hija cuando esta tenía 5 años lo hizo en ese momento vacilar de su lugar de padre, afectando así su posición (de ahí que la ocultara). Esto le retorna años después en una hija que se le declara y con quien termina tentado a ceder a un pacto perverso en el que ya no importa que sea o no su progenitor, porque de ceder, habría decidido destituirse como padre.

De la endogamia a la exogamia. *El arco*, de Kim Ki-duk

El arco transcurre en el barco de un viejo marinero que vive de ofrecer excursiones de pesca en el mar a eventuales turistas. En la embarcación vive una bella adolescente que, se supone, es su hija. El arco al que alude el título del film es al mismo tiempo un arma, un instrumento musical y un elemento para adivinar el futuro; se presta tanto a la sublimación como a la violencia. También se vincula con los dioses, ya que posee poderes oraculares y, como veremos en el final, simboliza el falo paterno. El viejo lo emplea para tocar música y proteger a la joven de turistas abusadores, y de cualquier hombre que la pretenda, reservándola para sí mismo.

En el curso del film nos enteraremos de que este marinero callado encontró a la chica cuando tenía 6 años. Ignoramos en qué circunstancias, pero a lo largo de la trama se revelará que ella tenía familia y que él la secuestró, la instaló en su navío y nunca volvió a llevarla a la costa, para atesorarla como su posesión más valiosa. Si bien se conduce con ella de modo paternal, y ella lo trata como un padre, su objetivo es criarla para desposarla cuando cumpla los 17 años. Para asegurarse de

eso, la ha mantenido en el barco desde que se la apropió. La trama se inicia a pocos días de la fecha que el anciano aguarda ansioso.

La joven pasó su infancia y pubertad aislada, y estableció un vínculo edípico con este usurpador que tomó como padre, olvidando su propio pasado y su cadena filiatoria. Adaptada a la vida en ese pequeño mundo, atiende a los turistas, se hamaca, toca el arco-violín, practica arquería, come y se aburre de su plácida vida en el mar. Junto con las excursiones de pesca, la chica y el viejo ofrecen un servicio de adivinación del futuro: hamacándose al costado del barco, el viejo arroja flechas que pasan cerca de ella para clavarse en una imagen pintada de Buda. Luego ella las recoge, y por su ubicación puede saber el futuro del cliente, que le susurra al anciano para que este lo transmita.

Esta joven bella e inocente no recuerda otro mundo que el que vive en el barco con aquel que toma por padre. De los turistas recibe comentarios soeces y miradas lascivas que la ubican como objeto de deseo sexual. Por esta vía sórdida, va descubriendo la sexualidad y que ya no es una niña. El viejo la rescata de esas situaciones mediante flechazos intimidatorios a los seductores. Prohíbe así que abusen de ella. Pero la intervención, que puede parecer de protección, es en verdad de posesión, ya que excluye a cualquier varón, coartándole a la joven toda salida exogámica posible.

A la noche el viejo la baña cual un padre a una menor. No hay una actitud sensual de él hacia ella. Su amor parece transcurrir en una corriente tierna, propia de un padre afectuoso. En contraste, cuando ella se duerme, aprovecha para mirarla de otro modo, medirla con un centímetro y tachar las fechas del calendario que faltan para el día del casamiento. Por último, se duerme en una cama contigua agarrándole la mano. El marinero se reserva el deseo sexual por ella para cuando sea legalmente su esposa. Entretanto, va comprando el ajuar para la boda a sus espaldas. Lo que no impide que la joven descubra la ropa que trata de ocultarle.

De los turistas, la joven también recibe comentarios que ponen en cuestión la naturaleza de su relación con el viejo: *no es tu abuelo, es un viejo podrido, secuestrador, degenerado*. Palabras que escucha y van resignificando el vínculo con él. El amor filial que ella siente por el viejo

se rompe con la llegada de un joven turista por el que ella se siente atraída. El joven no es un abusador como los otros. Se interesa por ella, le pregunta su edad, si vivió siempre allí, si el viejo es su abuelo. Le regala su reproductor de música. Celoso, el viejo se lo saca y, por primera vez, ella se enfurece con él. La prohibición adquiere de pronto un sentido que no advertía antes: que renuncie a su deseo por otro que no sea él.

Hasta aquí se trataría para ella de un padre celoso. Para una niña, el Edipo se relaciona con el amor del padre, no con el deseo sexual por él. Es que el goce sexual no es signo de amor. Decíamos que un padre es aquel que hace de la madre de la hija el objeto *a causa* de su deseo sexual. Vía normalizadora de la *père-version*, que frustra a la hija de ocupar ese lugar. En cambio aquí, lejos de frustrar las fantasías edípicas, este padre quiere realizar las suyas con ella.

Luego del encuentro con el joven, ella deja de estar pendiente del viejo. El despertar al deseo por un hombre resignifica la conducta de aquel que toma como padre y las cosas que le oculta. Cuando el viejo se va en un bote a la costa, ella aprovecha su ausencia del barco, saca el ajuar escondido y se lo pone. Luego juega con dos anzuelos en la boca como si fuera un pez que ha sido pescado, sin advertir el sentido de ese juego.

Los gestos del viejo hacia ella empiezan a ser leídos ya no como afectuosos o protectores, sino como actos de posesión y de deseo sexual. Con lo que pasa de la sonrisa al enojo y al rechazo al viejo. Cuando este la baña, ya no le gusta y se acurruca.

Lacan, en el seminario *Las psicosis*, destaca la diferencia entre los enunciados: “Tú eres el que me seguirás” y “Tú eres el que me seguirá”, para distinguir al Otro que se dirige al sujeto para otorgarle la palabra, de aquel que no le ofrece un lugar de enunciación. Cuándo el Otro le supone al sujeto la capacidad de asentimiento o rechazo y cuándo se trata de un enunciado de mera constatación de un hecho.⁷⁴ Este apropiador no le otorga a la joven la chance de decidir si quiere o no casarse con él. Su destino ya fue decidido por él, y se dirige a ella como objeto de posesión.

⁷⁴ Jacques Lacan, *El Seminario. Libro 3: Las psicosis*, Buenos Aires, Paidós, 1984, págs. 398 y siguientes.

Solo que, al atentar contra el deseo de ella, queda resignificado su lugar como alguien no muy diferente de los turistas abusadores. Es que no es lo mismo transmitir una ley que atraviesa al propio agente, que prohibir algo que se pretende reservar para sí mismo. En ese sentido, prohíbe lo que debería habilitar y habilita lo que como padre debería prohibir.

A partir de allí, la joven ya no duerme en la confianza ciega de hacerse cuidar por este viejo, que empieza a volverse inquietante: algo al mismo tiempo familiar y extraño. Cuando el viejo entra a la noche para marcar el calendario, ella se hace la dormida para vigilar lo que hace. Advierte que sus cuidados tan paternos apuntan a tomarla como mujer, lo que le provoca tristeza, enojo y angustia. Cuando el viejo le compra un collar para contentarla cual a una niña, ella se lo arranca furiosa, y le hace una escena histérica con un turista. Un *acting out* para mostrarle aquello que desea y que él se rehúsa a legitimar.

La joven empieza a volverse ubicua y faltarle a este Otro. En una ocasión desaparece de la cama. El viejo, angustiado, la busca hasta encontrarla en el columpio. En otro momento ella le tira flechas al viejo como hace él a los turistas que se le acercan. Modo de decirle que es un abusador. Cuando el viejo le quiere agarrar la mano para dormir, ella lo rechaza, por ya no ser un gesto de afecto sino de control. Ella se rebela así contra su autoridad, al mismo tiempo que se muestra ya no siendo un objeto pasivo de posesión, sino un sujeto deseante.

Cuando vuelve al barco el joven que la ama, ella se pone feliz. Ella lo elevó a Uno único entre los varones, para que la rescate del viejo, que pasó a encarnar al padre obsceno del goce. A la noche se escapa al camarote del joven y se acuesta con él. Al encontrarlos juntos, el celoso marinero lo expulsa del barco. Antes de irse, el joven le dice que deje de retenerla por egoísmo y le advierte que va a encontrar a los padres de ella. A la mañana vuelve al barco con papeles de la policía en los que aparece la foto de ella como desaparecida. Hace diez años que sus padres la buscan. La joven se reconoce en esas fotos.

Pero este joven enamorado comete un error de cálculo: le pide que le adivine el futuro para saber si ella se irá con él o se casará con el viejo. En vez de seguir sosteniendo su posición como agente de la ley, el muchacho deja la decisión en manos del gran Otro, que para el caso es el azar

de unas flechas y el sentido que se les otorgue en función del fantasma de la chica. El viejo vacila, pero acepta. Para tristeza de los enamorados, el oráculo dice que se casará con el viejo. Se trata de una profecía autocumplida, sostenida en un imperativo de goce que deviene destino, y que no es otra cosa que el mandato del apropiador sobre ella.

Ante el oráculo adverso, el joven insiste en que deje ir a la chica. Triste y ofendido, el viejo la expulsa del barco, dejándola en la alternativa: o él o yo. Si elige la exogamia, lo pierde para siempre. Como ella elige en favor del joven que ama, el viejo arma una escena que al final se le va a escapar de las manos. Mientras ella está preocupada y culposa de faltarle y haberle arruinado sus ilusiones con ella –en una inversión de lo que debería ser la función paterna, a saber, que sea él quien la desilusione a ella– el viejo ata una soga al remolque en el que partirán los jóvenes. Cuando el remolque se aleja, el viejo ata la soga a su cuello, en una *acting* para mostrar que si ella se va prefiere morir. Al advertir que se está ahorcando, se arrepiente y trata de alcanzar un cuchillo para cortar la soga. A lo lejos, la joven advierte lo que pasa y vuelve al barco. El viejo, artero, esconde el cuchillo para que crea que estaba decidido a morir como prueba de su amor. Lloran y se abrazan. Luego ella baña al viejo como antes lo hacía él con ella. Él ha ganado: la viste con el ajuar y realizan la ceremonia matrimonial, con el joven como incómodo testigo. Luego se la lleva al remolque. Después de navegar un trecho, el viejo le saca el ajuar, la besa en la frente y se pone a tocar su arco-violín. Mientras ejecuta esa música hipnótica, ella se duerme.

A partir de aquí, la película toma un giro inesperado. El viejo transforma el violín en arco y apunta una flecha a la entrepierna de la joven y luego dispararla al cielo. Después se arroja al mar para desaparecer. El remolque vuelve al barco con la chica dormida como en el cuento de la bella durmiente. En sueños, se abre de piernas y empieza a jadear como si estuviera teniendo un acto sexual. Solo en el ámbito de los sueños se puede tener una relación sexual con el falo del padre. En el momento de mayor excitación, la flecha cae milagrosamente del cielo justo en el borde de la entrepierna. Esta flecha, que simboliza el falo del padre, le provoca un orgasmo. En ese instante el joven, asombrado, la abraza. La sangre en la punta de la flecha y en el vestido blanco son indicadores

de que fue desvirgada. El incesto se consume en la zona crepuscular de la fantasía y el sueño, en donde lo prohibido y lo imposible se realizan milagrosamente.

En el final, el film cambia de registro hacia un escenario fantástico mítico-religioso en el cual los dioses yacen con los mortales. Si el anciano hubiese tenido sexo con la joven, estaríamos asistiendo al desagradable acto sexual de un viejo verde desvirgando a una hija. Ella consentiría el abuso, o gozaría de ese acto, pero sería el acto sexual con un viejo que degradó su función de padre. En cambio, la vía milagrosa por la cual el viejo desaparece en el mar para devenir en ausencia el Uno de excepción portador de la flecha fálica que inicia a la joven en los misterios de la sexualidad, le permite a esta joven gozar fantasmáticamente del padre en la Otra escena, a partir de lo cual queda habilitada como mujer para otros hombres.

Si en *El decálogo 4* la relación sexual incestuosa –de haberla– queda fuera de escena; aquí la relación sexual es representada en forma mágica, al modo de los mitos. Como si súbitamente el viejo deviniera una especie de dios, que luego de volver al mar, copula a través de la flecha-falo. Este giro al género fantástico en una película que hasta ese momento era realista molestó a muchos espectadores, justificadamente. Porque eleva al viejo al estatuto de un Uno de excepción, dando consistencia a la función lógica del *Hay Uno que dice No a la castración*, función vacía pero necesaria en la estructuración del sujeto. Se trata del retorno del *Urvater* freudiano que no se priva de nada, ni siquiera de la hija. El epígrafe final del film pone palabras a la posición de este padre de excepción: “Fortaleza y belleza sonora, como en la tirantez de un arco. Quiero vivir así hasta el momento que muera”. Cuando la película iba en la vía de lo que se espera que una hija haga, a saber, que prescinda del padre, da un giro en favor de la lógica masculina sostenida desde la religión del padre.

Y aquí es donde discrepamos con Kim Ki-duk. Desde el psicoanálisis planteamos que no hay quien pueda donar el símbolo de la femineidad, porque la femineidad es real, y pone coto al todo de la simbolización fálica. No existe padre que haga excepción para la femineidad, ya que no existe significante del ser femenino. El padre solo dona el falo. De modo

que desde la posición femenina, a diferencia de la posición masculina, no hay enteramente padre. No hay atribución de un padre excepcional, un Uno de excepción que done un equivalente femenino del falo que la signifique como mujer. La figura del Padre de excepción, del *Urvater*, es necesaria para salir de la relación con el primer Otro, la madre. Para la niña, ese pasaje de la madre al padre le da entrada al Edipo armando pareja con el padre, a la espera de la donación del falo por amor. La frustración de esa espera la lanza a elegir a un sustituto, a elevar a un hombre a Uno único para así prescindir del padre como Uno de excepción. La alternativa es quedar como custodia del padre, cual Antígona.

Si se considera desde el psicoanálisis el final de *El arco*, este *Urvater* solo ofrece lo único que puede ofrecer: el falo. El misterio de la femineidad se preserva como real. La joven queda desvirgada por esta intervención mágica incestuosa. Luego de despertar, ella y el joven se suben al remolque y se alejan del barco, que los sigue. Ella saluda al navío, que se hunde en el mar. Modo poético de plasmar el hundimiento del Edipo para ella. Del padre muerto quedan los sonidos del tambor, voz del padre como resto que ella se pone a escuchar. El film nos deja con el enigma de si habiendo pasado por el incesto real con el padre, ella podrá sostener estar con aquel que eligió como partenaire.

Escenarios cruzados

Tanto el film de Kim Ki Duk como el de Kieslowski tratan el tema del incesto de una hija con alguien que ocupa el lugar de padre, no con una madre. Desear al padre implica para estas hijas haber salido del lugar de ser el falo materno para entrar en la dialéctica de recibir el falo del padre: sea por la vía de recibir el falo mítico metamorfoseado en una flecha (*El arco*), sea por la vía de falicizarse y ocupar el lugar de objeto para causar el deseo del padre (*El decálogo*).

Ambas películas hacen de la biología el argumento para sostener la relación sexual de un padre con su hija, reduciendo la paternidad a una cuestión de progenitura biológica. En el caso de *El decálogo 4*, Anka hace del recurso de negar la paternidad biológica de Michal la manera

de habilitar las fantasías sexuales con el padre como supuestamente ya no incestuosas. En *El arco*, que el viejo no sea el padre biológico le sirve a este apropiador para pretender estar legitimado de hacer de la niña que cría, su mujer. Que este plan esté oculto para la joven revela mala fe de parte del personaje: él sabe que ella lo ve como padre y que, si no es el padre genitor, es porque usurpó ese lugar. Que luego de ocupar ilegalmente el lugar del padre pretenda pasar al lugar de marido, vuelve al personaje siniestro. Posiblemente, una de las virtudes de Kim Ki-duk como director sea contar esta historia de un modo tan bello y con una música tan sublime que vuelve tolerable el trasfondo sórdido de este padre del goce.

Si ubicarse en posición femenina implica el paso del Uno de excepción que encarna el Padre, al Uno único de una pareja, Anka hace el camino inverso: pasa de elegir novio a volver al padre para ubicarlo como amante. En el caso de la joven de *El arco*, elige un Uno único que la saque del estrago del padre como Uno de excepción pero, por amor al padre –y fracaso del joven en hacerse agente de la ley– termina concediendo que él goce de ella, como paso posterior hacia la exogamia. Si en *El arco* el viejo es un estrago para la joven, en *El decálogo 4*, en cambio, la hija es un síntoma del padre.

Padres “puros”

El castillo de la pureza / La costa Mosquito

En *Acerca de la causalidad psíquica*, Lacan hace de la locura una categoría clínica.⁷⁵ Para precisar sus condiciones se vale de las categorías que propone Hegel del alma bella, la ley del corazón y el delirio de infatuación. Para el filósofo alemán la locura es producto del individualismo moderno, que se expresa, por ejemplo, en el héroe romántico como héroe de la libertad absoluta. Figura que produce en el neurótico una particular fascinación. La locura se manifiesta en el individuo que rompe el vínculo que lo une a la sociedad, para bastarse por sí mismo, dándose su propio fin.

Un sujeto que rechaza la relación con el Otro para pretender autofundarse genera formas de individualismo que Hegel designa como: deseo de goce inmediato sin reflexión respecto del otro, ley del corazón o delirio de infatuación, y la virtud en rebelión contra el mundo. La *ley del corazón* eleva el propio deseo a ley universal, para protestar contra el orden establecido. Se trata de una posición de *alma bella*: visión moral del mundo que pretende realizar su ley del corazón, en oposición a la de los demás. En el *delirio de infatuación*, el loco denuncia la perversión del mundo como obra de los otros. Identificado con

⁷⁵ Jacques Lacan, “Acerca de la causalidad psíquica”, en *Escritos 1*, Buenos Aires, Siglo XXI.

una posición virtuosa, lucha contra los egoísmos de los demás para alcanzar el orden que *debe ser* según su ley del corazón. Este combate por rectificar la maldad proyectada en el otro puede llevarlo al extremo del sacrificio.

A diferencia de Hegel, para Lacan la locura es una posibilidad siempre presente en el ser hablante, ya que “incumbe a una de las relaciones más normales de la personalidad humana –sus ideales– [...] Si un hombre cualquiera se cree rey está loco, no lo está menos un rey que se cree rey”.⁷⁶ Aclara que el buen sentido exige que las personas colocadas en situación de monarcas, jueces o presidentes desempeñen su papel pero no crean que lo son. “El momento de virar [a la locura] lo da aquí la mediación o la inmediatez de la identificación, y para decirlo de una vez, la infatuación del sujeto”.⁷⁷ La locura depende de si entre el sujeto y el Ideal se localiza la función del Otro presente en el lugar de terceridad de todo acto de palabra, y en las personas que encarnan ese lugar tercero para el sujeto. Cuando no existe tal mediación y el sujeto accede a la identificación ideal sin que medie el vínculo de palabra con quienes encarnan el Otro para el sujeto, estamos ante el fenómeno de la locura, que culmina en una fijación al significante del ideal I(A). “El riesgo de la locura se mide por el atractivo mismo de las identificaciones en las que el hombre compromete a la vez su verdad y su ser”.⁷⁸ Este atractivo radica en que la identificación al Ideal se le presenta al sujeto como la posibilidad de separarse de las limitaciones de la relación al Otro para alcanzar la libertad. En verdad es una ilusión de libertad que desconoce la propia división subjetiva y lo deja alienado a aquel significante del Otro que encarna su omnipotencia: I(A).

⁷⁶ Idem, pág. 161.

⁷⁷ Idem.

⁷⁸ Ibidem, pág. 166.

El castillo de la pureza y La Costa Mosquito

La puesta en interlocución de dos películas, *El castillo de la pureza* (Arturo Ripstein, 1973) y *La costa Mosquito* (Peter Weir, 1986), permiten desplegar esta cuestión en toda su complejidad. Ripstein es uno de los más destacados realizadores del cine mexicano de la segunda mitad del siglo xx. Comenzó como asistente de Luis Buñuel en *El ángel exterminador*, de quien reconoce su influencia, y desarrolló una extensa filmografía en la que muestra un mundo despiadado de relaciones de poder, pasiones e irracionalidad. A diferencia de su maestro, que suele introducir imágenes surrealistas en su cine, Ripstein opta por el realismo y la tradición del melodrama mexicano, a los que subvierte mediante personajes con deseos incontrolados o pasiones desatadas. Basta recordar *Principio y fin* (1993), *La mujer del puerto* (1991), *La reina de la noche* (1994), o *Profundo carmesí* (1996).

El castillo de la pureza es un film de 1972 y constituyó su primer gran éxito de público y crítica. Originalmente le ofrecieron el proyecto a Buñuel, quien lo rechazó y recomendó que se lo dieran a Ripstein. La influencia del director español en el film está presente tanto en el tratamiento de la historia como en la elección de los actores Claudio Brook (*Simón del desierto*, 1965) y Rita Macedo (*Nazarín*, 1959). La trama está basada en un hecho real de los años cincuenta en la ciudad de México, en el que un hombre mantuvo totalmente aislada a su familia durante años. La noticia inspiró la novela de Luis Spota *La carcajada del gato* y la pieza teatral de Sergio Magaña *Los motivos del lobo*. Ripstein toma para su film el tema del patriarcado y la familia, para exponer su absurdo e hipocresía. Por amor y celos, un padre encierra, golpea, y amenaza de muerte a su familia, en pos de alcanzar un ideal de pureza. Al final, termina provocando lo contrario que se espera de la función del padre: situaciones incestuosas y parricidas. Ripstein señala la necesaria complicidad de la esposa, en tanto se subordina admirada a la locura del patriarca.

Peter Weir es el más importante director de cine de la llamada “nueva ola australiana” que irrumpió en los años ochenta en la escena internacional, junto a Bruce Beresford, Phillip Noyce y George Miller.

A lo largo de 40 años sólo filmó trece películas. Notable narrador visual y gran creador de atmósferas, Weir presenta determinadas recurrencias argumentales y estilísticas que lo vuelven reconocible: el acceso de un personaje a otro plano de percepción que contrasta con la realidad cotidiana (*Los coches que devoraron París*, 1974, *Picnic en las Rocas Colgantes*, 1975, *Sin miedo a la vida*, 1993), o personajes que viven una realidad aparente bajo la cual se oculta otra realidad que emerge y la subvierte (*La última ola*, 1977, *The Truman Show*, 1998). Una variante de esa tensión entre planos de realidad son los conflictos entre culturas o modos de vida contrapuestos (*El año que vivimos en peligro*, 1982, *Testigo en peligro*, 1985, *Matrimonio por conveniencia*, 1990, *Capitán de mar y guerra*, 2003), la naturaleza como seductora y hostil al hombre, a quien termina enloqueciendo o devorando (*La costa Mosquito*, 1986, *The way back*, 2010), o el conflicto entre libertad y sometimiento a normas (*La sociedad de los poetas muertos*, 1989).

La costa Mosquito fue una producción norteamericana de 1986 basada en la novela de Paul Theroux y adaptada por Paul Schrader. Para Peter Weir constituyó en su estreno un fracaso comercial. El film sigue a Allie Fox, un inventor y padre de familia que, indignado por la decadencia de Estados Unidos, arrastra a su familia a la Mosquitia, un paraje perdido en el Caribe, en pos de realizar una utopía. Se trata de un viaje distópico al corazón de la naturaleza, o mejor, al corazón de las tinieblas de este padre con voluntad de crear un paraíso en la selva, a la que termina contaminando y destruyendo.

A pesar de la diferencia de miradas, estilos y marcas culturales, ambos films tienen un trasfondo común: la plasmación de la locura de un padre que rechaza la realidad y opta por construir un mundo alternativo, arrastrando a su propia familia en una utopía personal que va deviniendo siniestra. En los dos films resulta decisiva la elección de los actores que encarnan a estos padres. Ripstein le da el papel a Claudio Brook, una presencia destacable del cine mexicano e internacional, perfecto en el papel de un ser patético e impotente movido por una voluntad de hierro para transformar su hogar en un castillo cerrado al mundo. Peter Weir aprovecha la figura del actor Harrison Ford, que para ese entonces era célebre mundialmente por sus papeles en *Star Wars*,

Blade Runner y *Los cazadores del arca perdida*, films en los que había forjado la imagen de un héroe confiable, para crear en los espectadores una expectativa sobre el personaje de Allie Fox similar a la que tienen los hijos del personaje, y luego defraudarla.

Los títulos de los films nombran utopías que cifran el goce de estos padres: el “castillo de pureza” es en verdad una trampa para ratas. En determinado momento, Gabriel le muestra a su hija Voluntad el diseño de una complicada ratonera que llama “el castillo”, en la que las ratas quedan encerradas en un espacio espiralado, para caer en un fondo donde se ahogan. No es una trampa muy diferente del lugar en que viven: una casona herrumbrada donde diluvia permanentemente en un encierro asfixiante. Las ratas son para Gabriel una amenaza y su misión es matarlas para purificar el mundo. Para él no hay mayor diferencia entre roedores y seres humanos. Con lo cual está muy cerca de pasar de envenenar ratones a envenenar personas. Mientras tanto, mantiene a salvo su familia en un encierro que ya lleva dieciocho años. Durante ese tiempo, se ha encargado personalmente de la educación de sus hijos: una mezcla de máximas, lecturas de Nostradamus, monólogos y actividad física, sin ninguna mención a la sexualidad.

“Costa Mosquito” no parece el nombre de un destino auspicioso ni tentador para visitar. Más bien parece referir a un espacio expulsivo para la vida humana en el que solo habitan alimañas. Allie Fox llevará allí a su familia junto a su creación: una máquina de fabricar hielo sin electricidad a la que llama *Fat Boy*, nombre siniestro que evoca a *Fat Man* y *Little Boy*, las bombas atómicas de Hiroshima y Nagasaki, ese tipo de armas que Allie teme que caigan sobre los Estados Unidos.

Castillo de la pureza, *Costa Mosquito* son nombres del goce de estos padres, que están locos.

Locura paterna

¿Cómo se juega la locura identificatoria en los padres de los films de Ripstein y Weir? Inspirado en las lecturas de Nostradamus, Gabriel Lima se preocupa por guardar la pureza de su familia. En su lucha contra la

pestilencia del mundo, construye en su casa una realidad utópica incontaminada del exterior. Se trata de una casona sombría y decadente, con espacios delimitados y obsesivamente controlados por él: el comedor, la sala de ejercitación, el aula, la fábrica de venenos para ratas, las celdas para castigos. Un espacio cerrado sofocante en el que pretende crear un mundo a su medida, ocupando el lugar de Dios. Gabriel es el único que sale a ese afuera que dice ser horrible, para vender su raticida casero en su misión de liberar al mundo de los roedores, el gran enemigo de la humanidad, como le escribe al ministro de Salud. Impone la voluntad de preservar a su familia de un exterior en que ratas y personas son equivalentes. Para eso ejerce una autoridad represiva, prohíbe comer carne, imparte personalmente la educación de sus hijos, rechaza todo cambio (hasta negarse a admitir que los hijos ya no son niños, con las implicancias que acarrea el segundo despertar sexual) y suprime la libertad de su familia a cambio de pequeños regalitos y un relato terrorífico sobre el mundo exterior como fuente de perdición.

Este padre les dio a sus hijos los nombres de sus ideales: Utopía, Porvenir y Voluntad. Más que ser nombrados, los designa para realizar los ideales de él, con el peso forclusivo que esto supone a nivel de la función simbólica que debe ejercer el padre como agente de la ley. En el seminario *Los no incautos yerran*, Lacan señala: "... la pérdida de lo que se soportaría en la dimensión del amor, si es efectivamente no la que yo digo -yo no puedo decirla-, a ese Nombre del Padre se sustituye una función que no es otra cosa que la del 'nombrar para' [*nommer à*]. Ser nombrado para algo, he aquí lo que despunta en un orden que se ve efectivamente sustituir al Nombre del Padre. Salvo que aquí, la madre generalmente basta por sí sola para designar su proyecto, para efectuar su trazado, para indicar su camino".⁷⁹ Lacan aclara que para esta función es suficiente el primer Otro. Incluso aunque la madre ya no esté más, "...es sin embargo ella, ella, su deseo, lo que señala a su crío ese proyecto que se expresa por el 'nombrar para'. Ser nombrado para algo, he aquí lo que, para nosotros, en el punto de la historia en que nos hallamos, se ve preferir -quiero decir efectivamente preferir, pasar

⁷⁹ Jacques Lacan, *Seminario 21: Les non dupes errent*, inédito, clase del 19/3/74.

antes— lo que tiene que ver con el Nombre del Padre”.⁸⁰ Si Gabriel y Allie están locos, no es menos importante la relación que sus mujeres mantienen con dicha locura y lo que transmiten a los hijos. Ellas son fieles a este discurso en el que creen hasta lo absurdo. Lacan advierte que el “ser nombrado para” forcluye al Nombre del Padre: “Es bien extraño que aquí lo social tome un predominio de nudo, y que literalmente produzca la trama de tantas existencias; él detenta ese poder del ‘nombrar para’ al punto de que, después de todo, se restituye con ello un orden, un orden que es de hierro; ¿qué designa esa huella como retorno del Nombre del Padre en lo Real, en tanto que precisamente el Nombre del Padre está *verworfen*, forcluido, rechazado?; y si a ese título designa esa forclusión de la que dije que es el principio de la locura misma, ¿acaso ese ‘nombrar para’ no es el signo de una degeneración catastrófica?”.⁸¹ Los hijos de Gabriel han sido nombrados para ser la Voluntad, la Utopía y el Porvenir del padre.

Gabriel se piensa como un pedagogo excepcional que enseña a sus hijos a repetir máximas especialmente seleccionadas de autores que hacen eco de su locura de presunción: “El hombre de recia voluntad moldea el mundo a su gusto” (Goethe), “Para hallar a los hombres, es necesario volver la espalda a la humanidad” (Ellis), “Todos los hombres son hombres comunes, los extraordinarios son los que están seguros de serlo” (Chesterton). Sus hijos saben del mundo exterior solo a través de libros seleccionados por él y los recuerdos de la madre. Les explica que, para elevarse por encima de la gente, no se debe hacer caso a lo que dicen o hacen los demás, sino vivir como uno sabe que se debe vivir. Solo que ese “uno” es él mismo como ejemplo a seguir. Y ante algún error, los castiga mediante golpes y encierro en celdas dispuestas en el sótano.

Pero cuando este padre tan puro sale afuera, come tacos con carne, se acuesta con alguna prostituta o trata de seducir a la hija de una tendera, que podría ser su hija. Cada tanto tiene pesadillas de las que despierta gritando. También le sobrevienen ataques de furia, se queda en cuclillas bajo la lluvia o se pincha el dedo para saber qué gusto tiene la

⁸⁰ Idem.

⁸¹ Ibidem, clase del 18/3/74.

sangre. Tras la misión y el proyecto utópico, Gabriel encubre su miedo a los otros, su insuficiencia sexual, su inseguridad y precariedad económica y laboral, sus celos. Es un ser débil cuya imagen es sostenida por el amor de su familia, que lo idolatra y le teme. Afuera, en cambio, es uno más, un sujeto patético que va de negocio en negocio tratando de ganarse unos pesos. La podredumbre que combate es en el fondo la propia: como veremos, sus deseos sexuales (en su caso, por su propia hija), que atribuye a su mujer e hijos. “Siempre estuviste llena de hombres. Todo el tiempo estás pensando en ellos, aunque finjas pensar en nada”, le recrimina a la esposa.

Este armado narcisista que construyó durante dieciocho años va a ir siendo socavado por las preguntas, rebeldías y cuestionamientos tímidos de sus hijos, que ya no son niños. Y con cada castigo que les impone, se va haciendo más evidente para ellos la posición de demérito y de fraude del padre. Ante estos hijos que se hacen adolescentes, Gabriel va enloqueciendo, al punto de amenazar con matarlos como modo de suprimir la fuente de sus tortuosas tentaciones.

Allie Fox es un inventor brillante y testarudo que está convencido de que se avecina una guerra atómica como consecuencia del consumismo y la codicia de una América decadente. Así que este progresista que repudia el capitalismo renuncia en un impulso a su trabajo para llevar a su esposa y sus cuatro pequeños hijos hacia La Mosquitia, un lugar remoto en la selva centroamericana. Los saca de un peligro que imagina, para ponerlos en un peligro real, bajo la idea de crear un Nuevo Edén. Pero Allie no es Henry David Thoreau en *Walden*. Para él no se trata de retornar a la naturaleza, sino de dirigirse a ella para crear, sobre la base del ingenio y la ciencia, un mundo utópico y mejorado gracias a él. Él percibe la realidad de un modo superior a como la ven los demás. En un caserío decadente ve casas, caminos, un lugar para criar peces, un campo para sembrar. Es un visionario. Se piensa a sí mismo como el último hombre. Y se la pasa perorando acerca del mundo en crisis que dejó atrás. Habla hasta por los codos a cualquiera, en una queja interminable contra la realidad, sin importar quien lo escuche. El crítico Roger Ebert señala que el personaje de Allie comparte la contradicción de tantos utopistas de querer crear una sociedad en la que los hombres

sean libres, pero solo en el modo en que él piensa que deberían ejercer dicha libertad. Es el delirio de presunción hegeliano. Egocéntrico, sin cuidado por su familia o su entorno, recuerda a otros grandes locos obsesionados con la selva que Werner Herzog supo retratar: Aguirre y Fitzcarraldo. La culminación de la realización de Allie es *Fat Boy*, su fábrica de hielo erigida en medio de la selva como gran templo a la racionalidad científica y a su inventiva, que terminará volando por los aires y contaminando la región.

Madres fascinadas con sus maridos

No hay manera de sostener estos proyectos absurdos sin la legitimación de sus discursos por parte de sus esposas y madres de sus hijos. Tanto Beatriz, esposa de Gabriel, como la mujer de Allie, creen ciegamente en la excepcionalidad que estos hombres predicán sobre sí mismos. Estas madres ofician como sacerdotisas de un culto al padre, convocando a la grey a la fe y la obediencia. Y transmiten esta creencia a los hijos, negando lo evidente. Cada vez que se desata una gopiza o un ataque de ira de Gabriel, Beatriz consuela a sus hijos diciéndoles que su padre es bueno, que los quiere mucho, que todo está hecho para el bien de ellos. Beatriz es una mujer sometida, ociosa, débil e incapaz de oponerse a los ataques de furia del marido. Luego de redactar una carta delirante que él le dicta para enviársela al ministro, ella le dice: “Tus pensamientos son extraordinarios. Lo que dices es verdad. Ojalá todo se cumpla, para que la gente sepa quién eres”. Es un momento estremecedor, porque se nos revela la alienación de ella respecto de la locura del esposo. Cuando los amenaza con matarlos, ella junta a los hijos para decirles que tengan paciencia, que ya se le pasará. Y cuando la policía detenga finalmente al marido, ella volverá con sus hijos a la casa para aguardar que retorne algún día.

“Madre”, como llama Allie a su mujer, permanece en silencio y acompaña entusiasta los proyectos temerarios de su marido. Jerry, otro de los hermanos de Charlie, el más advertido de los delirios del padre, le dice que teme que vaya a pasar algo terrible. Ella lo tranquiliza diciéndole que cuando se es chico, el mundo parece muy grande. Pero Jerry le contesta:

“Papá es grande, y le preocupa el mundo”, señalándole la insensatez del padre que esta esposa se niega a ver. Cuando en un impulso Allie lleva a la familia a la selva hondureña, esta madre se lo toma con gracia. Se van con lo mínimo a tomar un barco mientras cantan entusiasmados, como si se fueran de vacaciones un fin de semana. Y no tiene nada que decir, pese a que a lo largo de la travesía son advertidos por otros de que están yendo a un lugar agreste e inhóspito. Cuando Allie anuncia que le compró a un alemán borracho el pueblo de Jerónimo y ahora es alcalde, la esposa se entusiasma, pese a que se trata de un lugar casi inaccesible. La actitud optimista y alegre del marido –una forma seductora de megalomanía– contagia confianza a esta esposa que lo admira y lo sigue literalmente hasta el fin del mundo, arrastrando a sus cuatro hijos. Solo llega a reaccionar con un grito de desesperación cuando cree que Allie se ha ahogado y los ha dejado solos en el medio de la nada. Cuando sobre el final sus hijos le insisten en irse y dejar al padre, ella se muestra incapaz de hacerlo, aunque a esa altura ha probado ser un peligro para la supervivencia de todos. Ella sigue confiando en la genialidad de Allie, pese a que ya mató a tres mercenarios, detonando todo un pueblo en el proceso, y que acaba de incendiar una parroquia por resentimiento, en su supuesta misión de hacer un mundo mejor.

Hijos de un dios menor

Los tres hijos de Gabriel llevan el peso de haber nacido en el encierro de la utopía delirante del padre. Incluso portan ese delirio en sus nombres. Al no haber salido nunca, no conocen el mundo ni se conocen a sí mismos. Sus deseos e ilusiones, que van más allá del cerco estrecho en el que viven (como, por ejemplo, sus ganas de ver el mar) deben quedar ocultos al padre. En su inocencia, los dos adolescentes cometen incesto, único desahogo al deseo sexual nunca nombrado por la educación del padre, aunque entrevisto por la hija a través de la puerta de la habitación de sus progenitores. Esto termina de enloquecer al padre que, confrontado con el fracaso de su enseñanza, amenaza con matarlos, ya que no hay pureza en su propia casa.

Para los hijos, la impostura paterna se va haciendo cada vez más patente, al punto de que Porvenir ya no quiere a su padre, y Utopía lo denuncia a la policía (o cree hacerlo, escribiendo una nota de socorro que arroja a la calle). Pero cuando por azar la policía acuda a la casa y arreste a Gabriel por amenazar con matar a su familia, el amor de estos hijos hace que, en su ausencia, permanezcan dentro de la casa a sostener el ritual, en la esperanza de que vuelva alguna vez. La imagen final de Beatriz mirando al vacío da a entender que el encierro deviene ahora reclusión voluntaria, a la espera del retorno del padre.

A diferencia de *El castillo de la pureza*, en la que desde la primera escena estamos advertidos del autoritarismo y la arbitrariedad de Gabriel, en el film de Weir el personaje del padre va a seguir un arco dramático de idealista genial a loco resentido con el mundo. Es que vemos a Allie a través de los ojos de su hijo mayor Charlie, el narrador de la historia, que lo admira. Dice: “Crecí con la creencia de que el mundo pertenecía a él y que todo lo que decía era cierto”. El padre es para él un inventor, un genio, un autoritario, un seductor, un fraude, un compañero de aventuras, un irresponsable. Alguien que ama a sus hijos en el mismo sentido severo que el Dios del Antiguo Testamento que Allie cita de memoria sin creer en él. El relato de Charlie es, en el fondo, la interiorización de una decepción.

El aparente triunfo inicial de Allie de crear un edén en la jungla mediante una máquina gigante de hielo se ve rápidamente truncado: primero fracasa en asombrar a los indígenas con su hielo. Y la solución a la amenaza de tres mercenarios produce el apocalipsis que él mismo siempre temió. Pero lo peor de esa situación es que involucra a su hijo mayor en el asesinato de los mercenarios. Charlie lo secunda, pero, a partir de allí, ya no verá al padre del mismo modo. Allie transforma su máquina de hielo, el símbolo de la cultura y del progreso, en una trampa mortal para ratas, al modo de *El castillo de la pureza*. Incluso argumenta ante el hijo con el discurso de Gabriel Lima: esas vidas son como mosquitos que chupan la sangre, por lo que no hay que apenarse por sus muertes. La justificación del padre ofrece a este hijo la ocasión de que advierta su posición de fraude. La visión del rostro desencajado del padre ante la explosión de su *Fat Boy* marca un antes y un después para Charlie.

Luego de destruir accidentalmente el pueblo que había edificado, Allie emprende una huida hacia adelante arrastrando a su familia, sin aceptar el regreso a casa que le piden, porque según él “América ya no existe más”, confundiendo la destrucción del pueblito con la guerra nuclear que él temía y da por realizada. Charlie comenta: “Sabía que papá nos había mentado acerca de esa guerra en Norteamérica. Esa mentira me había hecho sentir más solo de lo que me había sentido nunca”. El hijo prefiere creer que el padre les ha mentado. No contempla la posibilidad peor de que delire.

Redoblando la apuesta de que no necesita de ningún Otro, Allie rechaza la ayuda y los consejos de un amigo lugareño, poniendo nuevamente en riesgo la vida de todos. Acaba así ganándose el odio de sus hijos, que quieren escapar de él.

Progresos hacia la locura

En *El castillo de la pureza*, el trasfondo del empeoramiento de Gabriel es el hecho de que sus hijos mayores han alcanzado la pubertad, especialmente Utopía. La ilusión de mantener a su familia en un estado de inocencia infantil se le vuelve imposible ante el cuerpo de mujer que su hija ha desarrollado. La utopía que desea se le vuelve deseo de Utopía, un deseo incestuoso. A partir de allí, pueden situarse algunos episodios que hablan de este proceso de agravamiento de la lucha de Gabriel con sus impulsos, proyectados en los otros. Las barreras que ha puesto contra la podredumbre y promiscuidad que ve en el mundo se le van resquebrajando. El fracaso en seducir a la hija de una comerciante, un sustituto de Utopía, lo pone loco. Cuando luego intenta intimar con su mujer, no puede y se pone paranoico contra ella. Gabriel está obsesionado con el deseo sexual promiscuo de su esposa, que no es más que el propio, y que se le empieza a jugar con la hija.

La escena del inspector que aparece de visita en la casa y se excita con Utopía empeora todo. Gabriel ve en el inspector su propio deseo, por lo que acusa a la hija de haberlo provocado, como antes hizo con la hija de la vendedora. La golpea y le corta el pelo, para afearla y que así no des-

pierte en él mismo la tentación. Un día en que el padre saca la basura a la calle, los hijos se asoman a la puerta. Enloquecido, Gabriel los encierra. Le dice a Voluntad: “Tú eres igual que tu madre: apenas le di la espalda buscó la calle”. Con lo que queda subrayado que los motivos del encierro se ligan a una cuestión sexual y celotípica. Al encontrar a los hijos mayores masturbándose mutuamente, los golpea y encierra. Dice que fracasó y que nadie lo ha entendido jamás. La esposa le señala que esto sucedió porque nunca les quiso hablar de cuestiones sexuales. Él empieza a decir que las mujeres tienen la culpa de todo, y que piensa matarlos. Como respuesta, se va afuera a tener sexo con una virgen, otro sustituto de la hija.

Los reiterados ataques de furia y de golpes a los hijos terminan por convencer a Utopía de que los va a matar, y entonces pedirá ayuda al exterior mediante una nota arrojada desde el balcón. La llegada de la policía será lo único que ponga freno al potencial pasaje al acto asesino de este padre.

Para Allie Fox el punto de inflexión es la decepción de no haber sorprendido a su jefe con su máquina de hielo. Empieza a cavilar que “el hielo es la civilización”, que los trabajadores de su jefe vienen de la selva en la que nunca vieron hielo, y de la sorpresa que se llevarían de ver algo que parece una joya. Es el inicio del proyecto de un edén en la jungla. Un lugar en el que sea amo y creador reconocido.

Una noche Allie comenta a su familia: “Amo a América. Por eso nos fuimos, porque no podía soportar verla así”, y cuenta entonces la historia de cuando murió su madre: “Ella era fuerte como un toro. Se cayó, se rompió la cadera, fue al hospital y contrajo doble neumonía. Estaba agonizando en su cama y yo fui y tomé su mano. Ella me miró. ¿Sabes qué me dijo?: ‘¿Por qué no me das un poco de veneno para ratas?’. No pude escuchar, no pude ver, así que me fui. La gente decía que era un insensible. No es cierto. La amaba demasiado como para verla morir”. Para Allie, el horror de verla morir vela otro horror: el de su madre pidiéndole raticida. Enunciado obscuro y terrible dirigido a este hijo. No es la muerte de la madre sino este pedido el que hace que no soporte verla así: desequilibrada. No podemos decir mucho más de la relación de Allie con su madre, solo que la huida de América se presenta en serie con la huida de la madre, como figuras de decadencia y destrucción.

Cuando luego del fiasco de llevar hielo a los aborígenes Allie se encuentra con su edén invadido por tres peligrosos mercenarios, su primera respuesta es armar un discurso maniático sobre las termitas y ponerse a destruir las casas. Como así no los convence de irse, decide matarlos, destruyendo en el proceso todo lo que construyó, cuestión que ya estaba al inicio cuando empezó con el discurso de las termitas. Y posiblemente antes, cuando –habiéndolo logrado producir hielo en la selva– sintió un dejo de decepción: “Todo era demasiado fácil”. Como si necesitara destruir lo armado para volver a construir. Lo primero que dice luego de la gran explosión del pueblo es que se siente feliz de estar finalmente libre.

Cuando llegan a una playa sucia y abandonada, impone quedarse allí, y arma el delirio de que América fue destruida y no hay más vuelta atrás. El esfuerzo de construir una vida nueva en una playa rústica los pone al borde de la muerte durante una tormenta. Luego de este segundo fracaso, decide avanzar río arriba, sin rumbo. Cuando en la travesía se encuentra con la parroquia de un pastor con quien rivalizaba, la incendia por resentimiento y termina herido de muerte de un certero escopetazo.

Nuevamente en el bote, la esposa por primera vez desobedece y le miente acerca del destino adonde se dirigen, para sostener su ilusión de que siguen río arriba. Mientras agoniza, Allie le dice al hijo que el mundo es defectuoso, que el cuerpo humano está mal diseñado. “Deberíamos caminar en cuatro patas. Peludos y con rabo. Voy a permanecer en cuatro patas a partir de ahora” son sus últimas palabras.

“Una vez creí en mi padre... y el mundo pareció pequeño y viejo. Ahora él se había ido y ya no tenía miedo de amarlo. Y el mundo parecía ilimitado”, dice Charlie. Solo a partir de la muerte del padre este hijo puede salir del mundo pequeño y viejo que era el delirio paterno, para que aparezca el mundo como un espacio abierto a las posibilidades de su deseo. Charlie triunfa allí donde Utopía, Porvenir y Voluntad fracasan. Es que los hijos de Gabriel deberían encontrar otros nombres, nombres propios que los separen finalmente de la locura del padre.

Padres cómplices

El video de Benny / Crímenes de familia

Posiciones subjetivas ante el crimen de un hijo

La culpa señala la presencia de la inscripción de la ley en el sujeto. No la del derecho, sino aquella instituyente de la división del sujeto a través de la metáfora paterna, lo que lo vuelve responsable de lo que hace y dice. Sin culpa no hay responsabilidad subjetiva, lo cual abre a la pregunta por las fallas en la inscripción de la ley en quienes habiendo cometido un crimen se desentienden de su implicación. En ocasiones, la clínica nos presenta la circunstancia de que un padre o una madre se enfrenten al hecho de que un hijo cometió un delito, situación que los pone a prueba tanto en el campo del amor como en el de su función. Confrontados con los actos criminales de un hijo, ¿qué hacer en cuanto padres? ¿El amor por un hijo es incondicional y, por ende, va más allá de la justicia y de la ley? ¿O dicho amor no es sin la articulación del deseo a la ley que regula el goce, convocando al hijo a la asunción de una responsabilidad por el acto?

Es usual que en estas situaciones escuchemos dos tipos de afirmaciones que son dos modos de posicionarse ante el crimen de un hijo: “Cometió un delito, pero es mi hijo” y “Es mi hijo, pero cometió un delito”.

El “pero” señala aquí el pasaje de una constatación a una afirmación que sitúa la posición de los padres en relación con la transmisión de la ley. En el primer aserto, se privilegia la vía del amor por sobre la ley, un amor ciego a las faltas del hijo que los vuelve cómplices del crimen cometido, dando como resultado una destitución de la función paterna ante el hijo y un proceso de desresponsabilización. Una vez dado este paso, podrán seguir siendo nombrados “padres” en tanto se conserva el vínculo genealógico, pero ya no ocupan dicha función para el hijo. Degradada la función en la vía del “aguante” al hijo por amor, permiten el desanudamiento del sujeto respecto de un acto que le pertenece, y predisponen a que este los pueda estafar, ningunear o usar. Que los padres permitan que el hijo los goce equivale a que habiliten una forma de satisfacción prohibida para con ellos, vale decir, una forma de goce incestuoso. Convocados a ser agentes de transmisión de la ley, si los padres optan por rechazarla en nombre del amor, quedan destituidos de sus lugares de autoridad, para pasar a ser padres humillados, dignos de lástima y desprecio.

El segundo aserto, en cambio, no olvida que afirmar al hijo implica también afirmarse como padres y agentes de un no-todo goce. Hacerse pasadores de la ley pone al hijo en situación de tener que acotar el goce mortífero, para que devenga responsable y deudor en relación con un acto criminal a reparar, como condición para revincularse a una cadena filiatoria y a una convivencia con los semejantes que su acto ha dañado.

Crímenes de familia (2020) y *El video de Benny* (*Benny's Video*, 1992) comparten el tema común de cómo responden unos padres al confrontarse con actos aberrantes de un hijo que es, al mismo tiempo, muy amado. *Benny's Video* es una película del realizador austriaco Michael Haneke, consagrado internacionalmente por sus films controversiales en los que cuestiona la forma de vida de la sociedad actual, poniendo en escena personajes perturbadores que desatan una violencia sin sentido. Un “cine de la crueldad” (*Funny games*, *Caché*, *La profesora de piano*, *El tiempo del lobo*, *La cinta blanca*, *Amour*). *Crímenes de familia*, del argentino Sebastián Schindel, director de *El patrón*, *Mundo Alas* y *El hijo*, se basa en expedientes judiciales, y su trama incluye los temas de la violencia de género, el maltrato laboral, la discriminación, el abuso sexual, el derecho al aborto y la venalidad de la justicia.

“Es un asesino, pero es mi hijo”: *El video de Benny*

El film de Haneke retrata a un adolescente de 14 años obsesionado con su cámara de video, que mata a una chica sin motivo, para luego mostrarles a los padres la grabación del asesinato. La banalidad del mal aquí plasmada no es aquella burocrática que tematizara Hannah Arendt a propósito de la obediencia a órdenes asesinas ni tampoco aquella impulsada por el odio o el resentimiento, sino el mal llevado a cabo por indiferencia a la dimensión del otro en cuanto semejante humano. Ante el horror de un acto atroz perpetrado de modo desafectado, los padres deciden encubrir este crimen inmotivado, haciendo desaparecer el cuerpo de la víctima. Benny, que ha grabado en video a sus padres planeando la desaparición del cadáver, finalmente los denuncia a la policía.

Benny es retratado como un adolescente obsesionado con las imágenes televisivas y las videograbaciones. El film transcurre en los años noventa, a décadas de las pantallas de celulares, los facebook y las omnipresentes cámaras de seguridad. El film de Haneke es premonitorio de un mundo omnivoyeur en el que los gadgets tecnológicos nos ofrecen una realidad intermediada por pantallas que la virtualizan, borrando así las diferencias entre ficción, realidad y real.

Benny ve el mundo a través de su cámara. Al inicio vemos un video filmado por él que muestra cómo sacrifican a un cerdo en un matadero. En su cuarto lo mira una y otra vez en cámara lenta. Se trata de registrar la muerte, de tratar de capturarla para la delectación de un goce escópico, como el personaje siniestro de *Peeping Tom*, el film maldito de Michael Powell. La muerte que vemos en el video es efectivamente la de un cerdo al que le pegan un tiro en el cráneo. Esto toca el punto sensible de filmar la muerte de animales en el cine, ya que se trata de un momento de ruptura de la ficción, para que algo real se presente por el sesgo de las imágenes.

Esta escena inicial va a marcar el resto del relato y el juego con los puntos de vista. Por momentos, el film se construye desde la mirada de Benny, de modo que vemos lo que él registra con su cámara. Este recurso de ver a través de sus “ojos de videotape”, lejos de redoblar la ficción con una escena dentro de la escena, se vuelve paradójicamente pasador

de lo real por la vía imaginaria de modo mucho más crudo que si se empleara la imagen directa. Al ver “desde” Benny, la mirada como objeto se nos hace presente y somos llevados a identificarnos con el punto de vista perverso del adolescente, que se deleita con imágenes de muerte.

En un videoclub, Benny encuentra a una chica de su edad. Charla con ella, traba amistad y la invita a su casa. La lleva a su cuarto cerrado y oscuro, plagado de imágenes en las paredes, y donde una televisión encendida reproduce la imagen de una ventana. Benny se pone a filmarla. Le da de comer. De pronto, la agrede en broma. Le muestra el video de la matanza del cerdo, para ver su reacción. Le muestra la pistola que se robó del matadero. Y lo que se inicia como un juego con el arma, termina con Benny matando a la joven de varios disparos. Todo lo cual es visto a través de la televisión-ventana, que oficia de marco desde donde Benny mira el mundo: una escena enmarcada que ficcionaliza la realidad. Como si el marco televisivo funcionara para Benny a modo de suplencia de la falta de un marco fantasmático. La virtualización del asesinato irrealiza la muerte como algo que “pasa en la televisión”.

Luego de cometer este asesinato banal y cruel, Benny tiene hambre. Come, tapa el cadáver, revisa el bolso de la chica. Escucha música. Estudia. Lava la sangre. Se desnuda y se mira en el espejo. Se pasa sangre por el cuerpo. Su conducta errática es desafectada. Filma el cadáver y se filma a sí mismo. Todo está mediado por espejos, cámaras, videos. El comedor de la casa está lleno de reproducciones de cuadros e imágenes icónicas. Se trata de un comentario sobre la cultura del siglo xx: lo sublime y lo abyecto mezclados en cambalache.

En este punto, el film se presta para ser leído desde el lugar común de que Occidente se ha vuelto tan insensible a las imágenes de violencia en el cine y la televisión que las personas son capaces de cometer asesinatos sin sentir nada. No seguiremos esa vía que desresponsabiliza a Benny. Entendemos que la responsabilidad subjetiva está ligada a la función paterna y al modo como fue encarnada por aquel que es el padre de Benny. Que, para el caso, se trata de la figura del padre actual, que ya no es rígido ni severo, sino alguien que se propone como amigo del hijo y, al hacerlo, se hace sostén del goce, incluso de aquellos goces fuera de ley que se espera que prohíba en cuanto padre.

Benny deambula por las calles. En casa de un amigo casi confiesa lo que hizo, pero al final desiste. Pasa por una peluquería y se hace rapar. Uno podría situar allí un *acting*, un modo de mostrar algo de lo que hizo y no dice, mimetizándose con un skinhead. Al volver a su casa, el padre lo reta por el corte de pelo. Benny no dice nada. “Te aburres cuando te hablo”, le dice el padre. A la noche Benny se levanta para espiar el cadáver escondido en el closet.

En el colegio hace una escena frente al profesor, que lo hecha de la clase. Otro *acting out*. Las figuras de autoridad que intentan poner un límite se revelan impotentes para Benny. Las reprimendas le resbalan. Se aburre y solo le interesa ver a través de su cámara o leer historietas. Ni el asesinato lo sacó del tedio. Un día Benny les muestra a sus padres el video en el que mata a la chica. ¿Exhibe su acto o su película? En todo caso, se trata de un *acting* más jugado, para ver qué responde el Otro.

Los padres quedan profundamente perturbados ante la horrorosa escena. El papá le hace preguntas para averiguar si pueden llegar a descubrirlo. Benny se muestra fastidiado de tener que responder al interrogatorio y comenta que lo retaron en la clase y que el director del colegio los citó. El padre queda estupefacto por el cambio de tema y la relación inconmensurable entre la conducta de indisciplina escolar y el acto asesino. Indiferente, dice que tiene hambre, mientras que su madre, angustiada, sale del cuarto.

Ante la pregunta ingenua del padre de si podrá dormir esa noche, Benny le dice que sí y le pregunta “¿qué hacemos con...?”, dando a entender que pregunta por el cadáver y no por su acto. El padre le dice: “No sé”. Se trata de una respuesta devastadora para su posición como padre ante el hijo. Este “no sé” le retornará posteriormente desde el hijo, como un mensaje en forma invertida.

Cuando los padres se juntan a solas para evaluar la situación, Benny los filma a escondidas. El padre se pone a sopesar los pros y los contras, y dice: “Lo mejor que puede ocurrirle es el psiquiátrico. Con eso le han jodido la vida”. No dice “se jodió la vida”, sino que la justicia se la va a joder. Situamos aquí el inicio de un proceso de victimización por parte del padre que, lejos de transmitir la ley, se embarca en hacerse cómplice del crimen del hijo, haciendo desaparecer el cadáver de la víctima.

Que sea menor y lo manden al psiquiátrico sería la vía de solución posible a la situación, haciendo lugar a la ley. No hay tampoco interpelación de estos padres respecto de la propia implicación en lo que le pasa al hijo. Lo que se preguntan es cómo evitar entregar al hijo, lo que supone ir más allá de los límites de la ley, del bien y hasta de lo bello, como lo prueba el giro de la charla hacia los detalles de cómo disponer de un cadáver y si se podrá aguantar la barrera del asco a la hora de destazarlo.

Benny y su madre se van una semana de vacaciones a Egipto, a visitar tumbas de faraones. Son escenas largas, vistas desde los videos del chico, que pasea aburrido mientras filma. La madre trata de hacer como si no hubiese sucedido nada, pero evita mirar al hijo. Mientras tanto sabemos que fuera de escena está llevándose a cabo la desaparición del cuerpo de una chica asesinada, cuyo destino sus padres nunca conocerán. El contraste entre lo que vemos y lo que sabemos que ocurre da la coloratura siniestra de este fuera de campo.

Cuando vuelven del viaje, el padre le dice al hijo: “Te quiero. Está todo arreglado. No debes temer nada”, como si el hijo tuviera miedo de algo. Luego de un silencio entre los dos, le pregunta por qué lo hizo. Benny dice no entender de qué le habla. Luego le confiesa que no sabe. “Quería saber cómo era..., supongo”.

En la escena siguiente, Benny entrega a la policía el video en el que sus padres planean la desaparición del cadáver. Cuando sale de declarar, les dice: “Perdónenme”. En esta traición a los padres, aunque implique quedar también detenido, ¿se trata para Benny de la asunción de responsabilidades que sus progenitores trataron de evitar? ¿O se trata de consumir un acto perverso valiéndose de la ley, al denunciar a los propios padres por el encubrimiento de un crimen cometido por él? El frío “perdónenme” presenta esta ambigüedad por la cual Benny da lugar a su traición. No hay pedido de perdón por su acto asesino –no se ve ningún arrepentimiento–, sino por su delación. Al delatar a los padres, Benny les hace aquello que debieron hacer con él. Modo de que les retorne en lo real aquello que excluyeron de su función simbólica como padres.

“Es mi hijo, pero es un criminal”: *Crímenes de familia*

Crímenes de familia propone dos conflictos judiciales aparentemente separados, en los que están involucrados indirectamente Alicia e Ignacio, los padres de Daniel y empleadores de Gladys, una empleada doméstica que vive con ellos junto a su hijo Santi. Por un lado, el juicio a Daniel que le hace la exesposa por violación. Por otro, el juicio a Gladys por haber matado a su segundo hijo, luego de haberlo parido a escondidas en el baño de la casa donde vive y trabaja.

Los padres tienen posiciones encontradas en relación con Daniel. Ignacio intuye que su hijo es culpable, y no está dispuesto a hacer todo lo posible para salvarlo de la cárcel. Propone una salida legal en la que admita la culpa y alegue tener problemas con las drogas, de modo que purgue así una pena menor de la que le correspondería por violación agravada por el vínculo. Hay en este padre una posición inconsistente en tanto admite la verdad de que el hijo cometió un delito, pero propone que eluda la pena con la excusa de algún atenuante. Si no está dispuesto a salvarlo no es porque considere justo que Daniel purgue la condena. Ignacio está desilusionado del hijo, y cansado de que los estafe. Su decisión se sostiene en razones narcisísticas, con lo cual no se hace agente de la ley, al no transmitir al hijo la responsabilidad por sus actos. Es alguien que se dejó estafar por el hijo y es incapaz de intervenir. De ese modo sostiene también la ceguera de su esposa Alicia, que quiere salvar a su hijo de una condena porque cree firmemente en su inocencia.

El quiebre entre ambos padres se produce cuando Alicia le plantea a Ignacio conseguir 400.000 dólares para comprar la evidencia que condenaría a Daniel por violador. La disyuntiva para el padre se juega entre pagar y no pagar, no entre salvar a un hijo culpable de violación o no hacerlo. Ignacio nunca le dice a la esposa que está convencido de que el hijo es culpable. El padre sabe, pero no vuelve ese saber operante para dar entrada al hijo en el terreno de la responsabilidad por el crimen cometido, ni convoca a la madre también a esa función. Cuando visita al hijo en la cárcel no le dice nada. Nunca confronta a Alicia con esta verdad, y al final se separa de ella y la deja sola para que tome las decisiones sobre el caso. Permite así que se cometa una injusticia a costa de

su exnuera, que sucumba su matrimonio y que se tenga que vender la casa en la que vivían para coimear al juez. Se trata de un padre que deja que las cosas sucedan, habilitando así el goce del hijo.

La madre de Daniel está convencida de que su hijo es inocente, y tanto más cuanto que lo desea así. Por lo que está dispuesta a hacer todo lo que sea posible –legal e ilegalmente– para salvarlo de la cárcel. Se trata de un amor más allá de la ley. Con Gladys, combina el trato de empleadora y de madre severa. Es capaz de quedarse a cuidar al hijo de Gladys en vez de ir a una reunión social, oficiando de madre sustituta. Sin embargo, cuando Alicia se confronte con la muerte del segundo bebé de Gladys, sentirá horror y la maldecirá durante el juicio por filicida.

Hay dos escenas que interpelan a esta madre y la harán cambiar de posición. Por un lado, la sorpresiva declaración de Gladys en el juicio, antes de que la condenen a dieciocho años de prisión por haber matado a su segundo hijo: “No sé lo que me pasó. Solo Dios sabe de mí. Sé que mi vida no importa, está perdida, pero la de Santi sí importa, porque tiene que tener una vida mejor que la mía”, y dice que Alicia es como una madre para ella y su hijo, por lo que pide que sea ella quien lo críe. En la segunda escena, cuando Alicia la visita en la cárcel, Gladys le confiesa que el bebé que mató es fruto de haber sido violada por Daniel.

En la primera escena, Gladys se ubica como hija de Alicia junto a su hijo. Es un “tú eres mi madre” que contrasta con Daniel que, bajo su semblante de hijo afectuoso y victimizado, despunta un calculador que se vale del amor materno para sacar ventajas económicas. La segunda escena le permite a Alicia admitir una verdad que rechazaba, pero sabía. Un indicador de este saber rechazado es el hecho sintomático de que luego de pagar 400.000 dólares por un expediente judicial que probaba la violación del hijo a su nuera, conservó el documento en vez de destruirlo. Con la confesión de Gladys, Alicia decide no solo ayudarla, sino darle el expediente a su nuera, para apoyar a la madre de su nieto. Logra así revincularse con ellos, al mismo tiempo que corta el vínculo con su hijo, que vuelve al presidio.

Si Alicia al final cambia de posición es porque toma conciencia de la propia implicación entre ese amor materno por fuera de la ley y los actos criminales de su hijo. Ella logra leer que es cómplice de lo que el

hijo ha hecho, al encubrirlo y sostenerlo incondicionadamente. Cuando finalmente reciba un llamado de Daniel desde la cárcel, ella ya no lo atenderá. Tal vez esto último hubiese sido la oportunidad de transmitirle al hijo algo del orden de la ley, diciéndole: “Porque te amo como hijo, pero ese amor no es incondicionado ya que está en los límites de lo humano, es que debes asumir tu deuda por el acto criminal que cometiste contra dicho límite”.

Fichas técnicas de películas analizadas



La costilla de Adán

Título original: *Adam's Rib*

Año: 1949

Duración: 101 min.

País: Estados Unidos

Dirección: George Cukor

Guión: Ruth Gordon, Garson Kanin

Música: Miklós Rózsa

Fotografía: George J. Folsey (B&W)

Reparto: Katharine Hepburn, Spencer Tracy, Judy Holliday, Tom Ewell, David Wayne, Jean Hagen, Hope Emerson, Eve March, Clarence Kolb, Emerson Treacy, Polly Moran, Will Wright, Elizabeth Flournoy

Productora: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM)



Historia de un matrimonio

Título original: *Marriage Story*

Año: 2019

Duración: 136 min.

País: Estados Unidos

Dirección: Noah Baumbach

Guión: Noah Baumbach

Música: Randy Newman

Fotografía: Robbie Ryan

Reparto: Scarlett Johansson, Adam Driver, Laura Dern, Azhy Robertson, Alan Alda, Julie Hagerty, Merritt Wever, Mary Hollis Inboden, Amir Talai, Ray Liotta, Wallace Shawn, Emily Cass McDonnell, Matthew Maher, ver 11 más

Productora: Coproducción EE. UU.-Reino Unido; Netflix, Heyday Films.

Distribuidora: Netflix



La noche del cazador

Título original: *The Night of the Hunter*

Año: 1955

Duración: 93 min.

País: Estados Unidos

Dirección: Charles Laughton

Guión: James Agee

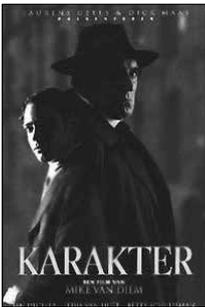
Novela: Davis Grubb

Música: Walter Schumann

Fotografía: Stanley Cortez (B&W)

Reparto: Robert Mitchum, Billy Chapin, Sally Ann Bruce, Shelley Winters, Lillian Gish, Peter Graves, Evelyn Varden, James Gleason

Productora: United Artists



Carácter

Título original: *Karakter*

Año: 1997

Duración: 119 min.

País: Países Bajos (Holanda)

Dirección: Mike van Diem

Guión: Mike van Diem, Laurens Geels, Ruud van Megen

Novela: Ferdinand Bordewijk

Música: Het Paleis van Boem

Fotografía: Rogier Stoffers

Reparto: Jan Decleir, Fedja van Huêt, Betty Schuurman, Victor Löw, Tamr van den Dop, Hans Kesting

Productora: First Floor Features



Claroscuro

Título original: *Shine*

Año: 1996

Duración: 106 min.

País: Australia

Dirección: Scott Hicks

Guion: Jan Sardi

Historia: Scott Hicks

Música: David Hirschfelder

Fotografía: Geoffrey Simpson

Reparto: Geoffrey Rush, Armin Mueller-Stahl, John Gielgud, Noah Taylor, Lynn Redgrave, Sonia Todd, Googie Withers, Nicholas Bell, Chris Haywood

Productora: Australian Film Finance Corporation (AFFC), Film Victor



Whiplash

Título original: *Whiplash*

Año: 2014

Duración: 103 min.

País: Estados Unidos

Dirección: Damien Chazelle

Guion: Damien Chazelle

Música: Justin Hurwitz

Fotografía: Sharone Meir

Reparto: Miles Teller, J.K. Simmons,

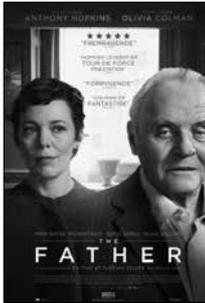
Melissa Benoist, Paul Reiser, Austin Stowell,

Jayson Blair, Kavita Patil, Kofi Siriboe, Jesse Mitchell,

Michael D. Cohen, Tian Wang, Jocelyn Ayanna,

Tarik Lowe, Marcus Henderson, Keenan Henson

Productora: Sony Pictures Classics, Blumhouse Productions, Bold Films, Right of Way Films



El padre

Título original: *The father*

Año: 2020

Duración: 97 min.

País: Reino Unido

Dirección: Florian Zeller

Guión: Florian Zeller, Christopher Hampton

Novela: Florian Zeller

Música: Ludovico Einaudi

Fotografía: Ben Smithard

Reparto: Anthony Hopkins, Olivia Colman, Imogen Poots, Rufus Sewell, Olivia Williams, Mark Gatiss



Un dios salvaje

Título original: *Carnage*

Año: 2011

Duración: 79 min.

País: Francia

Dirección: Roman Polanski

Guión: Roman Polanski, Michael Katims, Yasmina Reza

Obra: Yasmina Reza

Música: Alexandre Desplat

Fotografía: Pawel Edelman

Reparto: Kate Winslet, Christoph Waltz, Jodie Foster, John C. Reilly, Eliot Berger, Lexie Kendrick

Productora: Coproducción

Francia-Polonia-Alemania-España; France 2 Cinema, Versátil Cinema, Constantin Film, SBS Productions, Zanagar Films, Canal+, SPI Film Studio



El decálogo 4

Título original: *Dekalog (The Decalogue)*

Año: 1988

Duración: 572 min.

País: Polonia

Dirección: Krzysztof Kieslowski

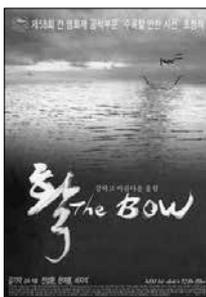
Guión: Krzysztof Kieslowski, Krzysztof Piesiewicz

Música: Zbigniew Preisner

Fotografía: Wieslaw Zdort, Piotr Sobocinski

Reparto: Artur Barcis, Olgierd Lukaszewicz, Olaf Lubaszenko, Piotr Machalica, Jan Tesarz, Katarzyna Piwowarczyk, Henryk Baranowski, Krystyna Janda, Aleksander Bardini, Stanislaw Gawlik, Krzysztof Kumor, Maciej Szary, Anna Polony, Maria Pakulnis

Productora: Sender Freies Berlin (SFB), TVP S.A Telewizja Polska, Studio Filmowe TOR



El arco

Título original: *The Bow (Hwal)*

Año: 2005

Duración: 90 min.

País: Corea del Sur

Dirección: Kim Ki-duk

Guión: Kim Ki-duk

Música: Kang Eun-il

Fotografía: Jang Seung-baek

Reparto: Jeon Seong-hwan, Han Yeo-reum, Jeon Kuk-Hwan, Jo Seok-Hyeon, Seo Ji-suk

Productora: Coproducción Corea del Sur-Japón



El castillo de la pureza

Título original: *El castillo de la pureza*

Año: 1973

Duración: 110 min.

País: México

Dirección: Arturo Ripstein

Guión: Arturo Ripstein, José Emilio Pacheco

Música: Joaquín Gutiérrez Heras

Fotografía: Alex Phillips

Reparto: Claudio Brook, Rita Macedo, Arturo Beristáin, Diana Bracho, Gladys Bermejo, David Silva, María Barber, María Rojo, Inés Murillo

Productora: Estudios Churubusco



La costa Mosquito

Título original: *The Mosquito Coast*

Año: 1986

Duración: 117 min.

País: Estados Unidos

Dirección: Peter Weir

Guión: Paul Schrader. Novela: Paul Theroux

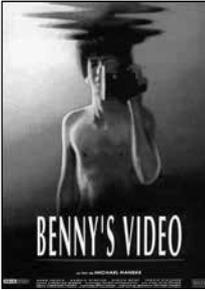
Música: Maurice Jarre

Fotografía: John Seale

Reparto: Harrison Ford, River Phoenix, Helen Mirren, Andre Gregory, Martha Plimpton, Jadrien Steele, Hilary Gordon, Rebecca Gordon, Jason Alexander, Dick O'Neill, Alice Sneed

Productora: The Saul Zaentz Company, Jerome Hellman Productions

Distribuidora: Warner Bros



El video de Benny

Título original: *Benny's Video*

Año: 1992

Duración: 105 min.

País: Austria

Dirección: Michael Haneke

Guion: Michael Haneke

Fotografía: Christian Berger

Reparto: Arno Frisch, Angela Winkler,

Ulrich Mühe, Ingrid Strassner, Stephanie Brehme,

Hanspeter Müller, Shelley Kästner

Productora: Coproducción Austria-Suiza



Crímenes de familia

Título original: *Crímenes de familia*

Año: 2020

Duración: 99 min.

País: Argentina

Dirección: Sebastián Schindel

Guion: Sebastián Schindel, Pablo Del Teso

Música: Sebastián Escofet

Fotografía: Julián Apezteguia

Reparto: Cecilia Roth, Miguel Ángel Solá,

Yanina Ávila, Benjamín Amadeo, Sofía Gala Castiglione,

Paola Barrientos, Diego Cremonesi, Marcelo Subiotto,

Claudio Martínez Bel, Santiago Ávila, Marcelo D'Andrea

Productora: Buffalo Films, Magoya Films, INCAA,

Directv, Tieless Media.

Distribuidora: Netflix

Este texto es resultado de un ciclo de cine llevado a cabo en la Fundación Tiempo en el año 2021 en torno a la pregunta “¿Qué es un padre?” y las respuestas que ofrece el psicoanálisis a partir de la obra de Freud y Lacan. El séptimo arte permite generar una interlocución entre obras cinematográficas de diferentes épocas y orígenes en las que insiste la pregunta en torno de la figura

paterna y cómo esta es plasmada en la ficción: padres infantilizados, incestuosos, perversos, delirantes, superyoicos, o incapaces de hacerse agentes de la ley de prohibición. Este libro no se propone interpretar al cine desde el psicoanálisis, sino reabrir la pregunta por el padre y su lugar, a partir de lo que el cine en tanto arte ofrece como interrelación.

EDITA **Fundación
Medifé**

COLECCIÓN
**LECTURAS
ÉXTIMAS**

