

Del inconsciente óptico al síntoma Cine & Psicoanálisis hoy

José Luis Chacón



Agradecimientos

Deseo agradecer la invitación para presentar estas breves y discretas líneas. En primer lugar porque es una manera, mediante el trabajo, de mantener la amistad con mi colega Lorenzo Higuera. Pero también porque es un modo de puesta en común, de exponer mi propio discurso, de vislumbrar algo (o no), hoy tan “*a la page*”, entre Cine y Psicoanálisis que son para mí, desde luego, un síntoma. Y en último lugar, porque aprecio en ese gesto de la revista ***El Genio Maligno*** que algo ha cambiado desde que hace unos años, se me reprochaba que mis alocuciones basculaban entre ambos sin definirme por ninguno. He seguido fiel a mis insignias, consciente de que triunfa -tal como decía Lacan- sólo el discurso al que uno mismo sirve.

Introducción

Cuando me invitaron a que participara enviando un artículo, me propusieron que participase con una “intervención sobre Cine y Psicoanálisis” o “sobre la intersección del Psicoanálisis y otros discursos” (*sic*). Si bien el Psicoanálisis es un discurso, ¿lo es el cine? ¿O se trataría de analizar, interpretar, el cine como se hace con otras artes desde el Psicoanálisis? ¿O más bien la obra de arte precede a la teoría? ¿Cuál es la especificidad del Cine frente a otras artes? ¿Cómo abordarlo teniendo en cuenta que es, además, un síntoma en mí? ¿Por el lado de la interpretación? ¿Se podría ubicar el cine, en cuanto lenguaje, en relación con el inconsciente? Esto desde luego, me llevó a dos preguntas fundamentales. En la propia formulación de éstas, tal vez, haya una respuesta que adelanto con dos tesis lacanianas.

1. **No hay metalenguaje.** “El inconsciente estructurado como un lenguaje”, “el inconsciente es la política” o “el inconsciente es Baltimore al amanecer”, incluso “el inconsciente intérprete” o “el inconsciente es la Alhambra de Granada”, no estrictamente lacanianas, todas estas fórmulas sostienen que para el Psicoanálisis no hay lenguajes particulares -matemático, cinematográfico, o semiótico- sino el lenguaje concreto, la lengua que se habla. Es necesario que todos los así llamados metalenguajes sean presentados por un lenguaje. El inconsciente implica, pues, una hipótesis, la del sujeto freudiano, que se separa de toda reflexividad de la conciencia. “La pregunta que nos plantea la naturaleza del inconsciente es en pocas palabras que algo piensa todo el tiempo [...] y que lo que piensa está sustraído de la conciencia”. Lacan concluye la primera puesta a punto de su pensamiento repitiendo: “La cuestión es encontrar un estatuto preciso a este otro sujeto que es exactamente esta suerte de sujeto que nosotros podemos determinar tomando nuestro punto de partida en el lenguaje”.

2. Por otro lado, **en el espectador hay un goce.** Un goce pulsional de la mirada, cada vez más dominante en esta sociedad de la iconosfera. Mostrar esa especificidad, que lo real insiste, el síntoma en lo real, nos debe prevenir de aquello en lo que se han convertido las técnicas del campo de la interpretación, el campo *psí* y otras zarandajas que excluyen en sus evaluaciones el goce y utilizan los metalenguajes: son en última instancia, nuevos *gadgets* para el consumo

inscritos y amparados por el discurso capitalista.

Y ese sesgo del objeto *a*, lo real del objeto, no defrauda. “El objeto *a* - dice—dice Lacan- está presente por todos lados en la práctica del psicoanálisis... nadie sabe verlo. Que nadie sepa verlo está ligado [...] a la estructura misma de este mundo, en tanto, parece coextensiva al mundo de la visión”.

Ese punto es, además, el de inflexión entre el Cine y el resto de los objetos artísticos. Y lo es también, entre Arte y Psicoanálisis que, por otra parte, se enfrentan ambos al discurso del amo. Trataré de abordar todos estos interrogantes desde diferentes posiciones, partiendo, quizás de lo más evidente: de los significantes que me convocan.

Cuando J. Lacan conceptualiza los cuatro discursos como constituyentes de todo lazo social, al que luego agregará el del capitalista, está afirmando que la sociedad no existe como entidad natural. Sólo existe por el lenguaje que se coloca en cada discurso. Y esos discursos son los que ordenan los distintos modos de gozar, los distintos “modos de vida” de los parlantes. El psicoanalista, como ha sido señalado desde Freud a Jacques-Alain Miller, “se ocupa de aquello que no se puede emplear en la vida cotidiana activa, de lo que aparecen como desechos de la vida pragmática y de la vida social, aun cuando esos desechos devengan de las relaciones sociales”. Jacques-Alain Miller pone en evidencia, por lo que nos atañe, que muchas de las nociones como las referidas a la iconosfera, y los medios de masas especialmente -en los que se incluye el cine- son “construcciones” del orden del “artificio”, de modo que los medios de de comunicación fabrican -desde sus posiciones de poder- esta iconosfera.

Cine y Psicoanálisis

Volvamos al principio haciendo un poco de historia. Cine y Psicoanálisis han estado vinculados desde sus orígenes. El siglo XX se inició con dos acontecimientos singulares: la publicación de *La interpretación de los sueños*, en 1900 y la proyección de *El viaje a la luna*, de Georges Méliès en 1902. Dos formas de descentramiento.

Cine y Psicoanálisis lograron durante décadas cierta complicidad debido sobre todo al interés de las vanguardias históricas de los años 20 y 30. Freud -

bien—bien es verdad- no participó de esa energía y entusiasmo que muchos de sus discípulos tuvieron por el cine, pero su discurso, las influencias de las teorías de Freud sobre el cine, y las artes en general, fueron realmente enriquecedoras y, sin duda, devastadoras. Ya nada fue lo mismo desde entonces. Arte y Psicoanálisis se retroalimentaron hasta el punto de que Walter Benjamín habló de Inconsciente óptico: el cine con sus movimientos de cámara, la planificación, con sus desplazamientos y condensaciones, equivaldría como inconsciente óptico al inconsciente pulsional (*sic*) del Psicoanálisis.

Son desde luego muchos los autores que han abordado estas cuestiones del lenguaje cinematográfico o artístico por un lado y la pulsión escópica por otra. La mirada para R. Debray, por ejemplo, es el rasgo de lo humano en la visión, aquello que escapa a lo óptico. Es el intento desesperado de semantizar una percepción que, aunque interna y subjetiva, es extraña y siniestra como la imagen de nuestro rostro en el espejo cada mañana. M. Ponty, Sartre, Platón... son referencias fundamentales para Lacan. Después de Lacan, el estructuralismo y la semiología, Jean Mitri, *Cahiers du Cinéma*, Panofski, Kristeva, o Zizej. Todos ellos toman a Lacan y el psicoanálisis pero, aunque seguramente todos ellos son interesantes, nadie ha podido abrir un nuevo continente teórico o poner un poco de orden en las teorías lacanianas sobre el **objeto a** y el Cine. Ello requeriría en primer lugar revisar su enseñanza e investigar las diferentes referencias que hace al Cine. Apenas alguna referencia bibliográfica sobre la escasa docena de películas y autores que Lacan nombra, fundamentalmente porque esos títulos y nombres tuvieron consecuencias para él y la elaboración de la teoría. Pero también porque podría extraerse alguna enseñanza extraordinaria. Sin duda el estudio de las teorías últimas sobre el arte, el síntoma y el psicoanálisis, así como su conceptualización del objeto *a* mirada, ayudarían a todos estos divagantes que apenas se alejan de las teorías *psi* aunque se les llene la boca citando a Lacan.

El cine es heredero, desde luego de las artes plásticas y de la literatura y la fotografía pero, a diferencia de éstas es hoy un arte de masas. Un cuadro de Francis Bacon no será tan popular como *Alien* de R. Scott y, sin embargo, ambas obras participan de lo Real en juego. Todas ellas intervienen del goce escópico.

La mirada objeto a

Los objetos estrictamente lacanianos, la mirada y la escucha, implican un goce. Y el goce es siempre imaginario. Pero el **objeto a** mirada es ciertamente paradójico no sólo porque sea dominante, sino porque la imagen es algo que se da a ver pero vela lo que hay detrás. Los tres registros conceptualizados por Lacan –Imaginario, Simbólico y Real- son pares al estar unidos mediante el nudo borromeo, pero se mantienen juntos gracias sólo a la materialidad “real” de su anudamiento. La especificidad de esta escritura borromea está en que permite demostrar materialmente la existencia de una estructura que se sostiene en algo real, irreducible para siempre a lo simbólico pero ligado a él.

Lo imaginario vela la falta y con sus fenómenos de ilusión, captación y señuelo se define como el lugar del Yo por excelencia. Las referencias lacanianas a la etología y al mimetismo son múltiples para tratar al goce imaginario, netamente animal, fuera de lo simbólico. Diferentes ejemplos sobre la paloma, la ostra, el chimpacé o los insectos para referirse a la imagen pregnante del otro ejemplar, de la pareja de la especie y su influencia fundamental sobre el desarrollo del organismo animal. Lacan se refiere en diversas ocasiones a ello como prueba irrefutable de la objetividad de las imágenes en el mundo animal y de su poder. Pero en el sujeto humano, desde el momento en que está habitado por el lenguaje y la cultura, ya no se trata de lo mismo. Ya no, entonces, de esa *gestalt*, sino del significante. Ya no del instinto, sino del significante que introduce, en el intervalo de la cadena, la falta y opera con ella.

Entonces, la imagen no es lo que se ve. Es lo que no puede verse. La imagen hace pantalla a aquello que no puede verse. Es algo que se muestra para que se vea pero que vela lo que hay detrás: la falta, la nada, el vacío. Y, si entre el sujeto y la nada está el velo, entonces todo es posible -como–como en Granada-: el fetichista que recubre la falta, el significante de la falta, con lencería... y en ello goza o el travestí que muestra y vela a la vez. Por este sesgo, muchas de las referencias de Lacan a la pantalla cinematográfica o al cine en sus Seminarios están contaminadas de la perversión como estructura clínica.

La película que vemos en la pantalla, también vela la falta, lo que en su interior se encuentra. Lacan al referirse al cine, lo distingue de la tragedia, del teatro o del resto de las artes porque el goce hay que ubicarlo precisamente en lo

irreal de la proyección. Así, siguiendo ese desarrollo, podemos observar en esa propia función de velo que llega a introducirse la pantalla situada entre el sujeto y la nada. Esta pantalla convierte la nada en ser. Podría decirse, parafraseando a M. Ponty, que lo visible esconde lo invisible... que hay siempre un aspecto en el objeto que no puede verse. Esta pantalla, esta mirada inconsciente, irradiante está también en el núcleo de otras formaciones psíquicas como el sueño, el recuerdo encubridor, el recuerdo pantalla, la ceguera histérica, los actos perversos, las alucinaciones visuales o el propio fantasma o fantasía fundamental.

Ver no es mirar. Para Lacan, el objeto pulsional de la mirada, el **objeto a**, el objeto escópico, está presente como condición de la realidad. Por ello distingue el campo de la visión del campo escópico en donde la pulsión está presente y, sin embargo, no se percibe, no se experimenta, no se ve, no se siente la pérdida de ese objeto de la pulsión. Es, por tanto el campo escópico un ámbito que permite olvidar la muerte o la castración y en este sentido es pacificador y desangustiante. Ese objeto mirada, ese **objeto a** imperceptible, Lacan lo identifica con el vacío o con menos-uno. El ojo es para él un órgano y la mirada un vacío. Es su manera particular de subvertir a M. Ponty y su par: visible-invisible en ojo-mirada.

No obstante, creo que podemos ir más lejos y establecer, quizás, una paradoja: hace falta que la mirada esté excluida para que aparezca o surja una mirada inconsciente. La visión es el contexto en el que se desarrolla, emerge y surge la mirada; y en el campo global de la visión -formado-formado de imágenes- surgirá una mirada particular que podemos llamar fascinación. Ver, entonces, va del sujeto hacia la imagen del mundo. Mirar, al contrario, es un acto provocado por una imagen que va de la cosa, en este caso la pantalla de proyección, hacia el sujeto.

En el Seminario de Jacques-Alain Miller, *Las cárceles del goce*, desarrolla, precisamente, esa tesis del último Lacan: la imagen es el cuerpo en el sentido de lo real del goce. El cuerpo goza. Es la consideración de que el registro dominante ya no es lo simbólico sobre el Imaginario, sino que lo Real de las pulsiones -oral, anal, escópica o invocante- lo real del goce, coloca a los tres registros como pares.

El arte y el psicoanálisis: el síntoma

En ese mismo Seminario tomará las nociones de velo, pantalla y máscara de Lacan y desarrollará la proposición de que el objeto artístico, y el cine en lo que lo concierne como arte, es apaciguador para el espectador. Esto, advertido por Lacan en el Seminario XI, sirve a Jacques-Alain Miller para distinguir dos posiciones: la del artista y la del espectador. El artista pone, coloca su mirada en el objeto artístico. La operación de éste sobre ese objeto, la pincelada del pintor sobre el cuadro, el encuadre del realizador son depósitos de miradas como si fueran lluvia, miradas arrojadas sobre el cuadro o la pantalla.

Al espectador, en cambio, el objeto artístico, la obra de arte, la pintura o la película provoca un goce que le hace deponer la mirada ante algo bello o desasosegante porque puede aplacar en él la angustia de castración. El objeto artístico parece mostrar que nada falta. El espectador -dice—dice JAM- puede ver la mirada en el objeto artístico pero se trata de una mirada encarcelada, una mirada materializada. El objeto artístico es, pues, como una cárcel del goce, una cárcel de la mirada. Habría excepciones como los propios iconoclastas o los situacionistas que tratarían de activar la mirada depositada en el objeto artístico en tanto que el espectador se puede sentir mirado o capturado por el espectáculo, por el encuadre que el artista ya ha dado al objeto artístico. Al lugar de la conjunción que liga a un espectador y a un artista siempre viene una obra de arte, un objeto. En la Modernidad, esta pareja se constituye de un modo nuevo a partir de una separación radical: está el espectador y la obra, y está el artista y la obra. Esa separación se produce por lo que J.A. Miller llama “la anamorfosis generalizada”:

Es en esta promoción de la imagen que el cine propone a la mirada del espectador y del efecto que el objeto causa, donde se sitúa el inicio de esa generalización de la anamorfosis, que acontece mediante la transmutación de las figuras de la retórica en “descripciones visuales”. “Hay arte cuando nos vemos conducidos a la sustitución primaria e impensable del goce por el significante; es entonces cuando el estatuto del objeto elude la captura por el significante”. Esta radical soledad del espectador frente a la pantalla de Cine, invita a entrar en la escena y a hacer de eso, una experiencia.

Desde luego nos encontramos aquí, sin duda, y como fue calificado por J.A. Miller, en el *Adiós al significante y bienvenida al síntoma*. Esto implica rehuir del

aspecto metafórico y significativo del síntoma para inscribirlo en lo Real. El Cine no es, entonces, del orden de las formaciones del inconsciente, no dice, sino que muestra. Se muestra, acontece en la creación misma. No hay, por tanto, interpretación del arte sino elevación del objeto artístico a la dignidad del *das Ding*.

El síntoma en el último periodo de la enseñanza de Lacan es el modo que tiene cada uno de gozar de su inconsciente. Es la manera que tiene el sujeto de hacer existir un término del inconsciente fuera de éste, al despejarlo, tras su envoltura formal, el estatuto de condensador de goce. El síntoma es, entonces, límite de lo Real justo allí donde el fantasma impone su borde, su paralización, su condición de ficción fundamental. Y, si es límite, el síntoma es una invención, una creación del sujeto. Es este el sentido que lo hace homologable con el propio Psicoanálisis. Tal vez ello fuera lo que llevase a Lacan en esa etapa a alejarse de la Ciencia como paradigma de la Teoría Psicoanalítica y colocarla bajo los efectos del discurso capitalista. Propuso entonces al arte, a la poesía, como elementos susceptibles de aportar novedades al futuro del Campo freudiano. El artista, en suma, puede declarar antes que el Psicoanálisis aquellos hallazgos a los que éste llega a través de su dispositivo. Pero el artista no sabe lo que expresa, no tiene un saber sobre ello. “El análisis, eso hace alguna cosa...” y más tarde, “la poesía, eso hace alguna cosa...” decía Lacan para poner de manifiesto que en la poesía el hecho, el hacer, es primer término y conlleva el decir, mientras que el Psicoanálisis es del orden del acto, de lo performativo, cuando, precisamente, al decir, se hace.

La creación, la invención y el Psicoanálisis son homólogos dado que encuentran un nuevo significativo o un nuevo objeto condensador de goce. Hay un hallazgo como decía Picasso. Pero el artista, a pesar de hacer con el síntoma un objeto artístico ¿sabe verdaderamente que hacer con él?

El objeto artístico está fundado sobre la nada, sobre el vacío -desde—desde la arquitectura hasta la pintura o la escultura así es- y, si quiere tener validez debe abrir nuevas fronteras y tratar de decir lo que aún no se ha dicho. Esto implica una ética por inventar nuevas formas y rehuir el uso de los lenguajes establecidos para obtener un efecto que esté más allá de lo permitido, es decir, la introducción por el significativo de un vacío en lo Real. No es un vacío entendido al modo trascendental: es un vacío real. Hacer un objeto artístico es tomar el objeto imaginario, el objeto, no sólo en su función de velo, por efecto del fantasma, sino convertirlo en un objeto real en lo simbólico. Parece que en nuestra época lo Real

se resiste a la creación y, sin embargo, todo el mundo aspira a ella. La producción sea en la escritura o el Cine es pletórica. Pero la producción no es lo mismo que la creación. En la actualidad, como decía O. Wilde, se ven más artistas en la calle que hombres o mujeres. Esta producción masiva que no toca lo Real, la aleja de la ética. Incluso algunos autores del No la han calificado de inmoral. Pero tampoco el Psicoanálisis, la teoría psicoanalítica, está exenta de esa inmoralidad. Los plagios, las citas y lugares comunes, las repeticiones al amparo de los significantes amos, alejan cierto lacanismo de esa ética implícita al Psicoanálisis porque toca lo Real del síntoma, incluso el deseo del psicoanalista como síntoma.

Se trata, sin duda, de un imperativo del mercado: producir algo nuevo que realmente no lo es sino que vela, se disfraza de objeto metonímico, enunciado de lo nuevo, cuyo valor reside en la rapidez y frescura de una cierta comunicación. El goce de la novedad se hace cada vez más exigente e insistente, en su rivalidad mortífera con lo obsoleto. Así, como si fuera una *vanitas*, la cultura contemporánea incluyendo cierto arte y el propio psicoanálisis, pone de manifiesto la pulsión de muerte. Presentifica esa operación que no desiste y que enuncia: lo nuevo sólo es nuevo en minuto presente.

¿Conclusiones?

Las teorías lacanianas han tenido, sin duda, grandes efectos en el análisis del texto fílmico sea de donde fuere su adscripción: estructuralistas, historicistas, semióticos o zizejianos. Desde hace más de un lustro en Francia y desde hace décadas en España o EEUU, por no ir más allá, son muchos los críticos de cine, historiadores o investigadores que invocan la enseñanza de Lacan. Sin embargo, apenas se explica una película o una filmografía por las teorías psicoanalíticas. Incluso si atendemos al propio discurso psicoanalítico habría una cierta homologación con el arte y ambos serían el reverso del discurso del amo. La cuestión no es tanto si el Psicoanálisis puede interpretar, que afirmamos rotundamente. La cuestión que debemos formular pasa más bien por diseñar estrategias, por trazar políticas y ocupar mediante una teoría lacaniana estricta esos espacios desechos que tanto nos interesan. Y ello no será sin el síntoma. Y si esto lo tenemos en cuenta, más allá de gustos personales o adscripciones a modas debemos preguntarnos qué Cine es realmente Arte.

La relación entre los sujetos toma forma en los discursos y ello tiene consecuencias para nosotros. Es decir, a cada modo de vinculación correspondería una política. En el ámbito del Cine y del arte, la política en tanto que orientación para la acción debe ser la promoción de la imagen que apunta a un mas allá del sentido. La función que corresponde al arte sería, por tanto, la de ser el lugar donde lo que no puede decirse ni verse se muestra al poner en tensión la presencia efectiva, bruta, de un objeto producido frente a la mirada de un espectador que quiere ver y entender.

Si tal como señalaba Lacan el arte precede, cuando lo es, al Psicoanálisis, ¿qué películas se pueden considerar lecciones? Tomemos la posición del analista. Interroguemos al texto y aprendamos de él. Despleguemos una secuencia tras otra desde los títulos de crédito hasta el fin. Busquemos la huella de lo Real...

Continuará.