

ISSN: 2525-0965

LADO REVISTA ANUAL DE LA MAestrÍA EN TEORÍA PSICOANALÍTICA LACANIANA LAI SU

QUINTO NÚMERO

Hay tantas fes



HACER FERIAS, ES SOLO CUESTIÓN DE FE

DIANA PAULOZKY

Sabemos que la fe remite a la creencia o confianza en algo o alguien. El origen de la palabra, del latín *fides*, nos lleva a fidelidad o lealtad, condición necesaria en la práctica religiosa.

Se puede actuar de buena fe, pero también de mala fe. La fe es independiente del valor. No importa si buena o mala, lo que cuenta es hacernos responsables de ese acto de fe, pero también del uso que se puede hacer con la fe... de los otros.

También se puede actuar de mala fe, incluso actuar con la buena fe de los otros. Y eso lleva a hacer ferias. Es un hecho, hay tantas fes, como sujetos hay.

En el imaginario colectivo se le otorga un valor al hecho de tener fe. El subrayado de algunos discursos: 'es una persona de fe', le agrega un valor supuesto, a lo que va de suyo, sin especificar la particularidad del goce que eso conlleva.

¿Es posible no tener fe? ¿No implica, acaso, el hacer de esa 'no fe', una nueva creencia de supuestos ateos que construyen a partir de esas nadas, nuevas religiones? ¿El ateísmo no lleva en su propio seno la razón misma de lo que ataca? ¿El ateísmo no es acaso, otra forma del teísmo?

La religión segrega sentido y eso no sólo colma al sujeto, es cierto que hasta puede ahogarlo, pero también marca un rumbo, regla lo bueno y lo malo, dice dónde está el bien en sus conocidas y primitivas figuras del ángel y el diablo, que desde siempre acompañan a los niños. Después aparecen otras, lobos con pieles de cordero, ángeles endiablados o algún satanás escondido, con risa angelical. Todo está en la feria.

Es verdad que, si bien esta multiplicidad de fes, nos saca del dualismo normativo, y produce nuevos ismos, además de los tradicionales judaísmos, cristianismos, islamismos, feminismos, izquierdismos, derechismos, etc., que en su sumatoria producen risa, nos lleva a veces a la dimensión de lo cómico, que es una manera, quizás, de ponernos al resguardo, de tanta feria. Una fe que ría, *fe-ría* que nos permita tomar distancia a través de la comedia. Retomaré este punto.

¿Y el psicoanalista, en que cree? En lo real, en lo real del síntoma. Y es esa la creencia que orienta su práctica.

Cuando Lacan funda su Escuela sobre los conceptos fundamentales, separa al psicoanálisis de la ciencia y especialmente de la religión. La religión de la cual, no sólo dice que triunfará, sino que aún en los lugares más recónditos, ¡goza de un respeto universal! La religión da sentido, y por eso Lacan nos advierte con su 'cuidense de comprender', que estemos atentos a no deslizarnos hasta hacer de nuestra comunidad, una religión.

Pero es interesante precisar que cuando Lacan opone el psicoanálisis al triunfo del sentido, de lo religioso, es porque nuestro éxito, que no se mide en cantidades, es sin embargo, obtener un resultado y eso no cae en el olvido, sino que, por el contrario, eso se sostiene. Creer en lo real es ir a contrapelo del sentido. Nuestra responsabilidad es captar, bordear, tratar ese real y para tratarlo es condición necesaria, creer en él.

EL ARTE COMO METÁFORA

Decía que cuando Lacan escribe los fundamentos de la praxis psicoanalítica, para despegarse de la ciencia, recurre al arte en el decir de Picasso: “Yo no busco, encuentro” (Lacan, 1964 [2010] p.15) y en los párrafos siguientes encontramos el nombre de Denis Diderot, ese librepensador que utilizó el teatro como modo de interpretación a la sociedad. Y cuando separa el inconsciente freudiano del nuestro, lo anuncia con un poema, el *Contracanto* de Aragon.

Entonces, tenemos la pintura, el teatro y la poesía.

Alejado de la religión, separado de la ciencia, Lacan se orienta por el arte.

Sigo su pasos, y busco en el cine, como un modo de bordear el vacío, de enmarcar la angustia, de imaginarizar lo imposible, lo irrepresentable. A fin de cuentas, el cine y el psicoanálisis, que nacieron juntos, son modos de tratar lo real.

El cine es también un síntoma que vela y revela, que se deja abrir como las flores japonesas, y en cada abordaje nos permite apresar en una imagen, un detalle, un gesto, algo de ese real.

Claude Lanzman pensaba que la ficción era una forma de transgresión e hizo un film de nueve horas y media, hablada, sin música ni imágenes, sólo con testimonios, a la que llamó simplemente: *Shoa* (1985). Pero es evidente que Lanzman creía en lo que hacía, tenía fe en el producto.

Adorno, en cambio, dijo que después de la *Shoa*, es imposible la poesía. Él, Adorno, había perdido la fe, ya no creía. Sin embargo, en el film, *Shoa*, cuando la cámara se posa en los millones de nombres escritos en letras diminutas, el director nos está diciendo que no se puede cuantificar el horror, que es ilegible, porque se trata de un goce opaco, que no hace escritura, apenas una marca... ¡Digo que es una interpretación a la humanidad!

Por otro lado Alain Resnais, el gran cineasta francés, toma algunas filmaciones de los nazis y hace *Noche y Niebla* (1955), un documental pleno de horror, y de poesía. Adorno decía que cuando la barbarie es posible, el verdadero imperativo moral es la memoria.

¡Por eso el cine! Y allí en el lugar del no lugar, en los bordes de la locura, de lo abominable, Resnais le pone su voz y pinta el espacio ya vacío, con su mirada, captando ese horror inconmensurable, que el cine no nos permitirá olvidar jamás.

DE LA NOVELA AL CUENTO... DE LAS COMADREJAS

Decimos que un análisis va de la novela al cuento, es una reducción en el relato y el tiempo. El cine es también una reducción del relato y del tiempo. Capta a través de gestos, silencios y miradas, el hueso de una vida o de toda una época.

Voy a tomar una película argentina que nos permite ver el deslizamiento de la fe hacia la feria de valores encontrados.

*El cuento de las comadreja*s es una película de 1919. Su director, José Campanella, le rinde homenaje a uno de los mejores productos del cine argentino: *Los muchachos de antes no usaban arsénico* de José Martínez Suárez que fue realizada en los comienzos de la dictadura argentina y no tuvo mucha prensa por estrenarse justamente la semana del golpe militar en marzo de 1976. El film trata de tres hombres mayores y una mujer que viven reclusos plácidamente en una mansión antigua en el medio del campo. Es una metáfora de la época oscura, de encierros y amenazas. Son tres hombres que representan a la triple A y las mujeres que faltan, están desaparecidas,

como los tantos que desaparecían en esa época. La película es oscura, los espacios tenebrosos y el equilibrio se quiebra con la llegada de una supuesta compradora del inmueble.

La verdad tiene estructura de ficción y *El cuento (...)* de Campanella, que se llamó en primera instancia: “Regreso triunfal”, capta lo nodular de ese entretejido, pero *aggiornado* a la actualidad. Pasaron 43 años. No estamos en dictadura y los modos de relación son otros. Mientras que aquella ponía el énfasis en “los muchachos”, en un reto hombre - mujer, cuyos diálogos escandalizarían a algunos feminismos, Campanella lo transforma en una lucha entre jóvenes y viejos con evidentes connotaciones de “La guerra del cerdo” (1969) de Bioy Casares, cuyos ecos en función de la pandemia vuelven a resonar con más énfasis. Con el pretexto del cuidado y bajo ‘la buena fe’ de algunos, los viejos vuelven a ser aislados, separados, confinados a una soledad sin otro. La buena fe es convertida en escandalosas ferias, solo alimentan a los medios de comunicación. Vemos así, la ferocidad de la insensatez, que ordena el encierro de los adultos mayores, bajo la buena fe de que son de riesgo.

Vemos frente a nuestros ojos atónitos, como la fe se convierte en ferias del absurdo, en las que la segregación encuentra su mejor espacio. Un mandato superyoico, tan obsceno como repetitivo hasta el hartazgo: ‘quédate en casa’, nos ensordece e idiotiza más aún, ahogándonos en un sentido que se pierde a poco de andar, haciendo que todos compartamos esta buena fe que nos coloca, sin pedir permiso, en una feria sanitaria donde se esfuma el límite del adentro-fuera. ¿Dónde está el riesgo? Y más aún: ¿A quién creer?

Pero esta feria que nos toca vivir, esta feria en la que se pelean científicos y políticos, con las explicaciones más disparatadas, no nos produce risa. En cambio la representación que hace el director, *aggiornando* las escenas con personajes que hacen uso de una comicidad inteligente, eso sí hace, que de esa feria, te rías. Hace de la fe juna *fe- ría!*

El film se iba a llamar: ‘Regreso triunfal’ en homenaje al anterior, y hace un pasaje magistral que convierte al *thriller noir* en hilarante comedia.

Los cambios valen. No es un regreso, ¡ni mucho menos triunfal! Es un tratamiento a través de la parodia, del teatro, de la escenificación cuidada de lo mismo.

El triunfo no es el del sentido, sino el de los lazos, la revitalización de la amistad, el amor, la mirada y el buen uso de la inteligencia.

Campanella transforma la novela pesada y oscura de la historia argentina, en un teatro de posiciones actuales. La soberbia de la juventud, versus la sabiduría de los mayores, pero también agrega personajes simbólicos que valen lo que valen: las alimañas. ¡Las ratas y las comadreas! ¡Todo se torna tragi-cómico! Un bicho se come al otro y alguien los mata a todos.

La representación de esta cacería de animales, representa una estructura siniestra con la que convivimos.

El otro cambio valioso es que estos personajes son un actor, un director y un guionista, o sea personajes del espectáculo que manejan la parodia, la ironía y el uso agudo de la palabra.

“Nuestra vida no es de película” dice unos de los personajes, remarcando que en las películas, pasan cosas que rompen el equilibrio, y con un recurso genial de la parodia, incluyen la escena dentro de la escena. Entonces dice: ‘necesitamos un villano’ y aparece la pareja de jóvenes estafadores que tienen fe en la corrupción, en ganar dinero a costa de cualquier cosa, de servirse de la supuesta debilidad del otro para burlarse de la ‘buena fe’.

Lacan hace uso del teatro y de la parodia, incluso nos invita a ser bufones. Adopta la posición del parodista, que da un tono un tanto burlesco a lo serio, para quitarle peso, en un intento de alivianar la densidad que lo produce.

También recurre a la pantomima, que es una representación muda, o sea sin palabras. Se refiere a la pantomima de las estructuras, de las que vemos en el film, una inteligente versión.

En la actuación se carga con lo que de otro modo podría ser traicionado con inútiles parlamentos. “Los actores son capaces de las mayores hazañas, como sabemos por el teatro” (Lacan, 2012, p. 564) nos dice Lacan en *Televisión*. Lo noble, lo trágico, lo bufonesco cobra en la pantomima todo su valor.

Retomo lo que dejé en suspenso con el juego de *fe-rías*.

Lo cómico y el absurdo, cobra en el film un lugar central. Y ese teatro que convierte la fe en los valores, en la feria del abuso y la estafa, eso, sí, nos mueve a risa, por la comicidad con la que es presentada. La risa es una salida al encierro. Lo cómico instaura una toma de distancia, que nos saca de la feria de la insensatez.

La protagonista es una actriz de la era dorada del cine argentino, que tiene fe en su propio espejo. Vive mirando los retazos de películas que ya no corren, encerrada en su propio narcisismo.

Encandilada por los falsos halagos de los estafadores, entra en el juego de salir de ese encierro para quedar fuera de ella misma, porque esa prisión era lo único que la sostenía. Somos prisioneros de un goce que nos habita y nos da razón de ser.

Cuando los dueños de la casa se dan cuenta de la estafa, recurren a lo mejor que saben hacer: ¡actuar!

Inventan una escena en la que se mezclan las alimañas.

Las comadreas y las ratas pueden cambiar de lugar. Son intercambiables en una estructura que las atraparán sin más.

¡El deseo es joven! y el que sabe mirar y dimensiona al rival, ¡gana!

Otra forma de representar la frase de Buffon: “El estilo es el hombre” con el magistral subrayado de Lacan: “a quien uno se dirige” (Lacan, 1966 [2009], p.21). Porque el deseo, lo sabemos, viene del Otro y se dirige al otro.

El deseo, siempre vivo e indestructible, ese con el que operamos, es un verdadero acto de fe.

El final, cambiado *ad hoc*, es de antología. Mientras que en *Los muchachos (...)* tenía un final trágico en el que morían las mujeres, femicidios que simbolizan los desaparecidos, toma en *El cuento (...)* un *tour de force* muy interesante, haciendo que el sujeto se responsabilice de su acto. La decisión de la vida y la muerte queda en manos de la joven estafadora que por no compartir el antídoto con su pareja, se lo toma todo de un sorbo, como en la vida, no sabiendo que el supuesto antídoto, era el verdadero veneno. Ella es fiel a su síntoma de tragarse todo y atropellar así, a quien aparezca en su camino. Es artífice de su propia muerte y se convierte en improvisada suicida y asesina en el mismo acto.

Para concluir a modo de moraleja de este cuento, digo que la fe en lo real del síntoma, nos salva de las ferias, no sin una ética que dé cuenta de eso.

REFERENCIAS

Lacan, J. (1966 [2009]). *Escritos I*. México: Siglo XXI editores.

Lacan, J. (1964-1965 [2010]). “Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis” en *El Seminario. Libro II*. Buenos Aires: Paidós.

Lacan, J. (2012). “Televisión” en *Otros escritos*. Buenos Aires: Paidós.