

El Sigma On Line, 2007, pp. 1-6.

Psicoanálisis en Foco: la vida de los otros.

Agustina Saubidet- Analía Dominguez Neira.

Cita:

Agustina Saubidet- Analía Dominguez Neira (2007). *Psicoanálisis en Foco: la vida de los otros*. *El Sigma On Line*,, 1-6.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/agustina.saubidet/41>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pZm3/TUD>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Psicoanálisis: LA VIDA DE LOS OTROS (Lic Agustina Saubidet- Lic. Analía Domínguez Neira)*

"No soporto el sistema, pero por otro lado es el mismo sistema el que nos inspira a escribir, a escribir acerca del vivir de las personas..."

Extracto de la película La vida de los Otros.

No soporto el sistema

El entrecruzamiento arte - psicoanálisis encuentra sus raíces en el propio Freud y se extiende en el tiempo desde múltiples lecturas y prácticas, que no casualmente retoman en nuestros días de una manera casi profética. La presente propuesta supone una forma de entender este diálogo que, lejos de cerrar el debate, intenta sentar una de las tantas vías posibles de discusión teórica.

Según Massimo Recalcati, Lacan realiza un viraje de un psicoanálisis aplicado al arte a un psicoanálisis implicado en el arte. ¿En qué sentido se despliega este camino? En tanto la obra de arte no es reductible a la semántica del lenguaje, y esto permite dar cuenta de una experiencia: la de la pérdida de un saber garantizado y único. De esta manera, una película, entendida como obra de arte, no sólo es su textualidad sino su textura: en tanto planos, luces, silencios, ambientación sonora, montaje y otra variedad de puntuaciones que estructuran su narración.

Según Javier Giner Ponce "No se interpreta al artista a través de su obra, sino que es el objeto de arte el que interpreta al espectador al funcionar como objeto que causa su deseo porque captura su mirada, pero sobre todo porque le hace hablar " (1). En este sentido, la obra es un catalizador de su época, genera efectos y convoca a preguntarse acerca de la propia singularidad, como así también, del camino compartido por nuestros contemporáneos.

Desde esta perspectiva algo de la película dejó en nosotras ciertas preguntas, que debemos confesar, comienzan a estructurarse entre estas palabras. El extracto citado delinea una de ellas: hay algo insoportable que convoca a la escritura. La pregunta es ¿por qué esta película?

Su director menciona que el disparador de su obra fue el recuerdo de una frase de Gorki donde mencionaba que Lenin no podía escuchar seguido la Appassionata de Beethoven, ya que sino "comenzaba a decir estupideces cariñosas", y le daban ganas de acariciar las cabezas de la gente, las que él debía golpear, golpearlas sin piedad, para completar su revolución. La pregunta que surgió en el director a partir de esto fue: ¿qué sucedería si se pudiera obligar a Lenin a escucharla para la causa revolucionaria? Interesante recuerdo para pensar esa bisagra de dos tiempos, donde la caricia o el golpe, la proximidad o el muro empiezan a convivir. En este sentido la película es para nosotras una metáfora en sí. No interesa la veracidad del argumento con el que se desenvuelve, sino aquellas marcas con las que el autor la ha construido.

El escenario elegido es el símbolo de una caída, la bisagra de una época. Podemos pensarlo como un hito en un cambio de época. Para algunos ese cambio refiere al pasaje entre la pre modernidad y la modernidad, o de la modernidad a la postmodernidad. Lacan captura algo de este viraje cuando desarrolla el discurso capitalista como el quinto discurso, allí donde un sujeto se esboza "sin referencia". La película se enmarca en la lógica del amo, quizás siuviésemos que referenciarla en nuestros días sería un "Gran Hermano" donde espía y espiado son parte de un gran escenario que hace coexistir política, cine y miseria. Pero el director elige ese quiebre que, podríamos pensar, denuncia que el cambio de época, lejos de acercar al otro, lo invita a construir un muro diferente, invisible.

"Debes dirigirte a él como señor." es la primera frase sonora del film y alimenta algo de lo que en la historia se desplegará. Dirigirse al otro como señor, la

distancia, la diferencia y la proximidad en una palabra, pero ¿quién es el otro?
¿Quién está tras el muro?

La película comienza en 1984, en Alemania Oriental, y, podría decirse, transcurre siempre "tras los muros": el muro de Berlín; el del apartamento donde se desenvuelve la trama; el del escenario que da marco al comienzo de la película y el que divide a cada personaje de su contrapunto. Cada uno vive la vida del otro, y desde ya de sus Otros, que empiezan a hilvanar la historia. De esta manera, es difícil encontrar un protagonista pues la lógica de la película plantea, en casi todas sus secuencias, un contrapunto: el espía y el dramaturgo; el ministro y el inspector; el inspector y el espía; el dramaturgo y la actriz; la actriz y el ministro, y así al infinito. Un infinito ordenado a partir del discurso de lo Uno occidental, totalizante que parece no poder generar diferencia, sino pares de opuestos, dos caras de la misma moneda. Casi todas las escenas son diálogos, donde lo que se dice va más allá del cuadro. Sin embargo, sólo el espía y el dramaturgo "hablan" en su soledad, mejor dicho: escriben, y esto los recorta del resto de los personajes. En estos contrapuntos Georg Dreyman es el primero en ser nombrado, mientras que Wiesler o agente HGW XX/7 no posee nombre hasta las últimas escenas de la película en la que su accionar comienza a ser inscrito.

Intentamos situar ciertos cortes, ciertas "escenas clave" para problematizar algunas de las tantas lecturas que la película propone y al mismo tiempo desentrañar algo de lo que cada personaje encarna en la trama del film.

El vivir de las personas

Escribir acerca del vivir de las personas es para un dramaturgo la usina creativa que permite escribir sobre el sentir del sujeto y su época. La escritura como símbolo da cuenta no sólo de una marca, sino de un viraje de un proceso de transformación. Suely Rolnik en su texto sobre geopolítica del rufián señala que "la singularidad del arte como modo de expresión y por ende de producción de lenguaje y pensamiento, es la invención de posibles, que adquiere cuerpo y se presentan en vivo en la obra. De allí el poder de contagio y de transformación que la acción artística porta." Esta invención de posibles son el primer paso de una transformación.

En la película, la escritura toma este lugar en dos escenas clave: el artículo publicado que ocurre luego de la muerte de Jerska -única escena donde hay una voz en off sin diálogo posible-; y la publicación del libro -que deviene luego de que el dramaturgo busca a su seguidor eligiendo no cruzar la calle que los separa, esa pared invisible que sólo se cruza a través de su escritura-.

El artículo que el dramaturgo produce posee valor de denuncia, pues descubre en el suicidio cierto acto que, desde lo colectivo, inscribe lo que no ha podido inscribirse individualmente. Son esas cifras, números que cuantifican la muerte, las que le dan un significado. Žizek afirma que "la ideología no es sino el modo de aparición, la distorsión o el desplazamiento formal de la no - ideología", no es necesaria la referencia política en ese acto para poder interpretarlo como tal. Son simplemente números que hablan de subjetividades, en un contexto donde lo colectivo sólo puede ser sancionado desde el Estado. Esta publicación articula al sujeto en lo colectivo, por fuera de la lógica imperante y esto lo hace cuestionarla en la sutileza de su enunciación.

¿Por qué el sistema nos convoca a escribir acerca del vivir de estos personajes? Quizás porque ellos encarnan algo que aún no ha podido ser elaborado. Algo de lo insoportable sigue siendo insoportable.

Del Saber del Amo, como referente de una época, al consumo capitalista.

Un verdadero amo, nos recuerda Lacan, no desea saber nada en absoluto, lo que desea el verdadero amo es que la cosa marche (Seminario 17). Mucho nos ha hablado sobre esto Lacan en su seminario El reverso del Psicoanálisis. El discurso

Amo, como forma de lazo social, puede perfectamente llamarse discurso capitalista, aunque posterior a este seminario, Lacan ubicará a este último como el quinto discurso invirtiendo el lugar del Sujeto en el matema.

Por lo pronto, lo que nos indica en el Seminario 17 es que la función del amo es sustraer el saber hacer del esclavo y transformarlo en un saber amo -episteme-, un saber totalizado, institucionalizado, universalizado. Es decir, una vez sustraído ese saber al esclavo, el amo lo acumula generando así este plus de saber, plusvalía marxista.

Aquí, pues, de lo que se trata es de dominar la ley, no de querer saber. El amo simplemente "da la orden" y el esclavo es el que se encarga de , queda siempre del lado□cumplirla. De esta manera, el saber hacer, S del esclavo. A modo de ejemplo, para que "la cosa marche", encontramos el ojo de nuestro espía al servicio de un Amo -llamémoslo gobierno de Alemania Oriental-, quedando cualquier posibilidad de emergencia subjetiva reprimida bajo la barra.

Por otro lado, retomando a Foucault, podemos decir que "todo régimen totalitario disocia el poder del cuerpo". De esta manera, "la disciplina fabrica cuerpos sometidos y ejercitados, cuerpos dóciles" y por qué no, fósiles; a los que el régimen, por un lado "les aumenta sus capacidades y aptitudes en términos de utilidad económica y por el otro lado, a esos mismos cuerpos les disminuye esas mismas fuerzas en términos políticos de obediencia", al poner a esa potencia, deseo, al servicio de una sujeción estricta y cuasi religiosa al régimen.

Qué mejor caso para ejemplificar esto que nuevamente el espía con su casa, su orden, su ojo al servicio del gobierno, donde cada movimiento y cada espacio es, como bien remarca Foucault, "recortado, aislado, inmovilizado, petrificado, vigilado", donde todo acontecimiento queda registrado y nada parece escapar al control: "Un ojo sin rostro que transforma todo el rostro social en un campo de percepción."

De esta manera, el espía lleva un registro minucioso de todo lo que observa y que acumulara prolijamente en informes igualmente detallados para otro, siempre para otros. Sin embargo, nada de lo que escribe parece, en un comienzo de la película, que brotara de un puño de un ser humano habitado por el lenguaje. Se vuelve entonces él "objeto de una información, jamás sujeto en una comunicación", pues como bien dice Foucault en su capítulo de panóptico, el gran ojo lo que hace es disociar por completo el par, ver y ser visto.

Nos preguntamos, ¿hay espacio aquí para un encuentro con el otro? ¿Hay espacio para el armado de alguna clase de pregunta subjetiva? ¿Hay aquí espacio? Quizás podríamos agregar, entonces, que todo régimen totalitario inhabilita también cualquier posible emergencia de alguna clase de pregunta subjetiva.

Ahora bien, ¿qué pasaría si el esclavo restituyera algo de ese saber hacer que le fue sustraído, mediante un acto? (¿apropiarse de los medios de producción y salir de la enajenación?). Tal vez para que este movimiento pueda darse es necesario que exista un punto por fuera a esta lógica (¿conciencia de clase?, ¿posterior rectificación subjetiva?)

A nuestro entender, hay una escena clave en la película que da cuenta de la rotación de discurso que se da en este personaje. El momento en donde el espía dice "es mejor que lo veas con tus propios ojos" (refiriéndose a la relación de la mujer del dramaturgo con el ministro). Es allí donde su ojo se vuelve mirada, su palabra, acto; y, con su saber hacer, hace que le suene el timbre de la casa del dramaturgo y el dramaturgo vea, eso que no sabía.

Recordemos una escena anterior a esta, en donde el oficial le ordena al espía: "una vez que encuentres algo entre el Ministro y la Sra. Dreyman sólo dime, no escribas sobre ello" "Lo que estás escuchando no sólo termina mi futuro sino que el tuyo también". El espía pregunta "¿por qué tenemos que encubrirlo? Este no es nuestro estilo."

"Los asuntos personales pueden ser armas poderosas para nuestros rivales" le contesta el oficial.

Dos preguntas se despertaron en nosotras, dos caras de este mismo episodio. Por

un lado -por parte del dramaturgo y de su mujer- ¿hay algo del orden de una intervención ahí, con sus efectos, que se da en estos personajes a partir de lo que el espía les muestra o les dice? Por otro lado, por parte del espía ¿puede pensarse un pasaje del discurso amo a un discurso histórico que denuncia, en esta mostración, algo de la castración del amo, de la perversión de este sistema, mediante un acto? Nos preguntamos, no nos contestamos.

Si hay algo que diferencia al saber amo con el hacer es que el saber por sí solo, genera acumulación de goce, en tanto que el hacer, en su dimensión significativa, articulado al a, resta, castra, pierde, dando espacio a la circulación de deseo, en contraposición a la acumulación de saber inmovilizado. Este saber hacer, no ya al servicio del amo, sino a modo de denuncia de la castración del amo, es un arma poderosa, permite la emergencia del sujeto y con esto otra forma de lazo social. El espía opta por no decir, le muestra al dramaturgo y a su mujer, su lugar.

Recordemos ahora esta otra escena donde el espía vuelve a transgredir la norma, acercándose a uno de sus espíados, la mujer del dramaturgo, diciéndole: "usted no me conoce, pero yo la conozco bien. Usted es una persona real". Ella le contesta que las actrices no pueden ser personas reales.

"Pero usted sí... usted se transforma en una persona diferente cuando miente". Ella se saca los lentes y le dice "¿sigo siendo la Christa Maria que usted conoce?"

¿Dejarías a alguien que es aun más importante que tu propia vida? ¿Darías tu cuerpo por el arte?"

"No es un buen negocio. Usted es la actriz más grandiosa." Y ella le devuelve esto con un: "Usted es un buen hombre."

Así como el gran ojo, pensado en los términos de panóptico foucaultiano, disocia el par "ver y ser visto" (pues quien espía no es jamás visto); en esta escena aparece otra cosa, aparece el espía en contacto con el espíado, hablándole y viéndose reflejado él en la vida de ella, al igual que algo de su palabra toca la vida de Christa María a partir de lo que se ve en la escena siguiente.

Si bien el efecto panóptico tiende a "desindividualizar y automatizar el comportamiento" de cualquier sujeto dentro de una sociedad, la resistencia al sistema -esa plebe del cuerpo que resiste a cualquier disciplinamiento- obliga a crear nuevos lazos sociales con un afuera del sistema, escapando a cualquier enajenación sobre impuesta. Quizás sin una posible relación con el afuera (con otra cosa aunque en nuestra imaginación) sería imposible cualquier salida y el suicidio sería una alternativa más que probable, como ocurre con Jerska.

La pregunta siguiente sería, ¿qué se jugó en el espía, por fuera del discurso amo, para que esta rotación de discurso pudiera darse? Tal vez una identificación con esta mujer, esposa de Dreyman, objeto de explotación, pues ¿no es acaso ella también una esclava que sostiene a su dramaturgo a cualquier precio? Tal vez es vía la identificación a la vida del otro donde el espía encuentra un lugar, donde hay algo en los otros que lo nombran, por fuera de lo que el amo marca.

De todas maneras, más allá de nuestras hipótesis, parece que algo ha escapado a la perversión de este sistema, que ha permitido que ese ojo que veía, su vuelta mirada, recorte, cobrando valor subjetivo, escapando a la norma del amo, pues algo conmovió su deseo. El gran ojo cae y la mirada del espía comienza a tener nombre propio -recordemos la escena en donde entra a la casa del dramaturgo y recorre la casa, toca el acolchando, roba el libro, lo lee, empieza a escribir lo que le parece y no ya lo que debía, felicita a su co-espía por su informe, etc. Una serie de situaciones que culminarán con su huella roja en el informe y en tanto huella, marca propia, sólo reproducible siempre y cuando haya presencia.

Volvamos ahora al discurso capitalista que encarna, en palabras de Lacan, la manifestación de la perversión del discurso Amo. Es aquí, donde el sujeto queda ubicado en el lugar del agente, como una suerte de falso amo. Por otro lado, la verdad queda expulsada y gobernada por el discurso capitalista. Bajo estas coordenadas, la división subjetiva se encuentra encubierta bajo la forma de objeto de consumo, ingresando de esta manera el sujeto dentro de una circularidad sin cortes, quedando capturado dentro de la dialéctica del consumo. Así, el deseo

permanece alienado dentro de la lógica de la demanda de un objeto que lo satisfaga. La satisfacción que propicia este sistema es tan perversa como su discurso pues está asentada a partir de un plus de goce. De esta manera, objeto de consumo que viene a satisfacer, al entrar dentro de esta lógica, enseguida se vuelve chatarra, fácilmente desechable, pues siempre parece aparecer otro objeto que garantiza mayor satisfacción, relanzando nuevamente todo el proceso de consumo como una metonimia sin metáforas, ni cortes.

Los objetos del mercado, en tanto respuesta a este plus de goce, vacían todo lazo social y encierran al sujeto dentro de un cuarto lleno de chatarra acumuladas sin sentido.

En palabras de Rolnik podemos decir que "el capital sustituyó a Dios en la función de garante de la promesa, y la virtud que nos hace merecerlo pasó a ser el consumo: este constituye el mito fundamental del capitalismo avanzado."

Como dijimos, si todo régimen totalitario disocia el poder del cuerpo; en la lógica del capital se le quita deseo al cuerpo y este último cobra el valor de cambio, en tanto mercancía. No olvidemos que dentro de esta lógica, toda mercancía está al servicio del mercado y su valor depende de éste, siempre y cuando un objeto entre a jugar en el mercado y entre en relación con otras mercancías.

¿No es acaso ella quien vende su cuerpo a cambio de sostener la libertad del otro? o ¿qué vende su palabra en tanto objeto, que intercambia por droga? Recordemos la escena del interrogatorio. Uno podría decir que ella esto no lo sabía, pero en el mismo acto de aceptación de la paga -las pastillas- es ahí donde queda su palabra valorada en términos de mercancía.

Su suicidio, leído como pasaje al acto, es un símbolo: allí donde la mirada de Dreyman cae, cae la escena fantasmática de Christa María y ya no tiene razones para seguir sin su público, quedando reducida a la nada, un objeto que cae de la escena.

Volvamos al espía y la última escena de la película, final "jolidudense" para algunos: "su mirada vuelve a tener brillo". Tal vez siendo un poco más crueles, podríamos pensar que nuestro espía queda entrampado nuevamente en el discurso esta vez capitalista, creyendo comprar un libro que lo nombra. - "¿Es para regalo?" -le pregunta el vendedor -. "No, es para mí." Y él lo compra luego de verse él escrito y dedicado, como si creyera que algo de ese objeto, libro, lo nombrara más allá de él y le dijera quién es; como si ese objeto pudiera devolverle su identidad a modo de "báñese con jabón xxx y será lindo"...satisfacción ilusoria, final abierto.

Habría que ver qué le pasa al espía con la lectura de ese libro, pero no lo sabemos. Lo que sí sabemos es que ahora el contrato parece establecerse no ya con un estado totalitario, sino con el mismo capital financiero que exige al sujeto un lugar de fragmentación sin lazo, para garantizar y encubrir la obediencia ciega a las reglas establecidas por el mercado, es decir el consumo... "tengo, luego soy", como si existiera un objeto que hablara o me representara mejor a mí, que yo mismo. ¿Existe alguna posibilidad de encuentro con el otro? ¿Acaso alcanza con demoler un muro para garantizar la igualdad y el encuentro con el otro, aunque fallido sea este siempre? ¿Alcanza un decreto de libertad para corrernos de nuestro lugar de prisioneros? Tal vez esta película nos permite ver cómo los muros subsisten más allá de la materialidad del ladrillo.

En este sentido el discurso psicoanalítico cuestiona y denuncia la lógica del discurso capitalista -ilusoria, usurera y canalla-, poniendo el acento en el desencuentro radical e irreductible con el otro.

El cambio no pasa por la simple transmutación de valores, si el lugar trascendental al que se encuentra sujetado el sujeto occidental no modifica su lógica y destruye su tramposa metafísica.

Escribir sobre lo ya escrito

Cuando vimos la película pensamos en escribir sobre lo que hay de escrito en ella. Un conjunto de escenas nos convocaban a millones de preguntas y lecturas que

coexistían y se abrían a modo de fractal.

Nos preguntamos por qué desde el psicoanálisis podíamos tomar una película, y qué enfoque darle a estas palabras. Quizás lo que hoy podemos decir es que, independientemente de las lecturas posibles, el psicoanálisis habla de una época, pero sobre todo habla con la época. En este sentido, los discursos danzan fuera del diván dando cuenta de la necesidad de interrogarnos no sólo sobre el sujeto del consultorio sino sobre el sujeto histórico que hoy nos convoca.

Lacan adelantó algo de la necesidad de repensar la clínica en la era de la globalización, en el mismo sentido pensar el lazo con otros discursos también es escribir sobre la necesidad de entablar el diálogo en una era donde los muros invisibles conllevan aislamiento y un silencio mudo. Y como bien dijo Maurice Blanchot: "La necesidad interior de escribir está ligada a la cercanía de ese punto donde no se puede hacer nada con las palabras."

Notas:

1. -*Las tres estéticas de Lacan*, pag.150.

Bibliografía

- ◇ Blanchot, Maurice, *El espacio literario*, Paidós, Buenos Aires, 1969
- ◇ Foucault, M, *Microfísica del Poder*, Ediciones la piqueta, Madrid, 1992.
- ◇ Foucault, M, *Vigilar y Castigar*. Edición Siglo XXI, Buenos Aires, 2001
- ◇ García Hodgson, H., *Deleuze, Foucault, Lacan una política del discurso*. Editorial Quadrata, Buenos Aires, 2006.
- ◇ Jameson, F. y Žižek, S.: *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Buenos Aires, Paidós, 1998, pp. 137-188.
<http://es.geocities.com/zizekencastellano/artMulticult.htm>
- ◇ Recalcati, M., *Las tres estéticas de Lacan*. Buenos Aires, Ediciones del cifrado, Agosto 2006.
- ◇ Lacan, J, *Seminario 17, El reverso del Psicoanálisis*, Paidós, Buenos Aires, 2002
- ◇ Miller, J.A., "El inconciente es político". *Revista lacaniana de psicoanálisis*, Año 1, Nº1. Publicación de la Escuela de la Orientación Lacaniana. Agosto de 2003.
- ◇ Rolnik, Suelly, *Geopolítica del Rufián*, Conferencia Buenos Aires 2006, versión digital
- ◇ Vargas, R, Malvenda, Torres, M., E. "La ternura de los idealistas". Clase Nº 6 del Seminario "Cultura y sexuación: respuestas actuales". Departamento de Estudios Psicoanalíticos sobre la Familia – Enlaces.16 de Julio del 2007 Argentina.
- ◇ Žižek, S., "Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multinacional". Título Original: Multiculturalism, or, the Cultural Logic of Multinational Capitalism. *New Left Review*, No. 225, Septiembre- Octubre de 1997.
<http://newleftreview.org/?page=article&view=1919>. Traducción de Gustavo Macri.

* trabajo presentado en el Ciclo Cine-Debate. Coordinado por Lics. Agustina Saubidet y Analía Domínguez Neira. 5 de Noviembre de 2007. En La Tercera: Av. Corrientes 2554, 3º A/B/C/D. Actividad Abierta y Gratuita. www.latercerapsi.com.ar

