



UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA
VICERRECTORÍA DE INVESTIGACIÓN
DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN SEDE BOGOTÁ

Amor, pulsión y deseo en el ciclo de Antoine Doinel, de la filmografía de François Truffaut

Martha Leticia Gutiérrez Correa

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Ciencias Humanas
Escuela de Estudios en Psicoanálisis y Cultura
Maestría en Psicoanálisis, Subjetividad y Cultura
Bogotá, Colombia
2013

Amor, pulsión y deseo en el ciclo de Antoine Doinel, de la filmografía de François Truffaut

Martha Leticia Gutiérrez Correa

Trabajo de Investigación presentado como requisito parcial para optar al título de:
Maestra en Psicoanálisis, Subjetividad y Cultura

Director:

Maestro en Psicoanálisis Mario Bernardo Figueroa

Línea de Investigación:

Psicoanálisis y Cultura

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Ciencias Humanas

Escuela de Estudios en Psicoanálisis y Cultura

Maestría en Psicoanálisis, Subjetividad y Cultura

Bogotá, Colombia

2013

Agradecimientos

Agradezco especialmente a Mario Figueroa, director de mi tesis, por su guía, experticia y dedicación en las correcciones del texto. A la vez quiero agradecer a todos de profesores que tuve en la maestría por enseñarme que hay una manera muy especial de entender la condición humana a través el Psicoanálisis, y que es tan valiosa a como se entiende al humano desde cualquier otra área del conocimiento. Pero lo que más me gusto de las enseñanzas psicoanalíticas, es el saber de que mas allá de las palabras, de las explicaciones y de las aproximaciones teóricas, la mejor manera de capturar la esencia humana es sin explicarla, ni decirla, es simplemente manifestarla a través del Arte, y que mejor que el cine como séptimo arte para poder aproximarnos a eso no dicho y maravilloso de la humanidad.

Resumen

El objetivo general de la presente investigación fue el de analizar desde el Psicoanálisis el ciclo de películas de la vida de Antoine Doinel (personaje protagónico), dirigidas, escritas y producidas por François Truffaut. El objetivo específico fue el de descifrar en las películas, las articulaciones entre los objetos de amor, de pulsión y de deseo y su relación con el sujeto (el protagonista). Se hizo uso en el análisis no solo de la narración de los films, sino también del lenguaje cinematográfico (la representación). A través del análisis se explica cómo la relación de Antoine con su madre le generó una angustia hacia lo femenino y la consecuente escisión de los objetos de amor y pulsión en su vida amorosa. Al final del ciclo, Antoine logra resolver el duelo por su madre y consolidar la escritura como sublimación, lo que también hace posible darle una salida airosa a su vida amorosa, pues logra unir pulsión, deseo y amor en una única mujer. En un capítulo adicional, se realizó un breve recuento histórico del estudio de la teoría del cine desde el Psicoanálisis.

Palabras clave: Psicoanálisis, cine, deseo, pulsión, amor, sublimación, duelo, François Truffaut, Antoine Doinel, análisis del films.

Abstract

The general objective of this thesis was to analyze from the Psychoanalysis point of view the movies cycle about Antoine Doinel life, directed by François Truffaut. The specific objective was to decipher in the movies the links between the object of love, drive and desire and its relation to the subject (the protagonist). The analysis was done not just taking into account the narrative of the films but also the cinematic language. The results of the analysis explain how Antoine's relationship with her mother caused his distress to femininity and the consequent division of objects of love and drive in his love life. At the end of the movies cycle, Antoine manages to solve the mourning for his mother and strengthen writing as sublimation, which also makes it possible to give a graceful exit to his love life by being able to unite love, drive and desire in one woman. In an additional chapter, a brief review was done about the history of the study of film theory from psychoanalysis point of view.

Keywords: Psychoanalysis, films, desire, drive, love, sublimation, mourning, François Truffaut, Antoine Doinel, analysis of films.

Contenido

	Pág.
Resumen.....	IV
Contenido.....	V
Lista de figuras.....	VII
Introducción	1
1. Psicoanálisis y cine	9
1.1 El cine: de la visión a la mirada	9
1.2 Aproximación a la historia del cine vista a través de las relaciones sujeto-objeto ...	17
2. Propuesta metodológica para descifrar las relaciones sujeto-objeto desde el psicoanálisis en el ciclo de películas Antoine Doinel de François Truffaut.	23
3. Análisis de las películas del <i>ciclo de Antoine Doinel</i>.....	27
3.1 Breve reseña del director, su contexto y sus films.....	27
3.2 Los objetos de Antoine	30
3.2.1 La relación con su madre, duelo y escritura	31
3.2.1.1 Vacío, sideración y goce	42
3.2.1.2 ¿Correr... a dónde?	43
3.2.2 La mujer idealizada versus la mujer rebajada y el <i>objeto a</i> como causa de deseo	45
3.2.3 El amor recíproco implica un cambio de lugares y la circulación de la falta	51
3.2.4 ¿Qué es una mujer? ¿Qué quiere una mujer? Encuentros, desencuentros y la angustia ante lo femenino	54
3.2.5 El amor tierno versus el amor sensual: Las relaciones de amor, deseo y goce..	56

3.2.6 <i>Amor en fuga</i> : resolución de duelos, aceptación de la falta como condición para amar y liberación en la escritura	61
4. A manera de conclusión	69
Bibliografía	73

Lista de figuras

	Pág.
Figura 3-1: Lo femenino es lo que cumple la función de causa de deseo en la libido masculina	49
Figura 3-2: Relación de Antoine con Christine de acuerdo con las fórmulas de Nominé.....	59
Figura 3-3: Sólo el amor verdadero permite anudar el amor narcisista, el deseo y el goce	60

Introducción

“Como advierten los semióticos, en la estructura de un relato hay siempre una situación inicial de desequilibrio entre el sujeto deseante y el objeto de deseo, en el desarrollo se revivirá esa tensión por alcanzar el objeto donde tienen lugar diversos aplazamientos y hasta la creación de nuevos objetos de deseo, porque en el fondo nunca se posee ese objeto”¹.

Todo conocedor del modo en que se realiza una narración de una historia para un film, sabe que para que una historia en una película atraiga la atención del espectador debe tener siempre algo presente en el corazón de su relato: un conflicto². Podríamos pensar ingenuamente que el conflicto está definido por la búsqueda de un objeto “total”, unificado, objeto de amor (ingenuamente dije, pues puede haber mas de un tipo de objeto en cuestión no solo de amor, puede ser también de deseo o de pulsión), por parte de un sujeto o personaje, objeto que le es negado múltiples veces durante el relato manteniendo así una situación de desequilibrio que engancha al espectador. La explicación de por qué un espectador permanece inmerso y atado al relato de un film, gira en torno al goce que le produce al sujeto espectador revivir a través de las situaciones y personajes del film, la satisfacción en la insatisfacción por no alcanzar el objeto. Sin embargo, la cosa es más compleja, y esta búsqueda del objeto que se repite a través de diversas situaciones dentro del relato, puede tener por lo menos dos destinos al final de una película que marcan de manera sustancial las relaciones sujeto y objeto, o sujeto-objetos, y en últimas, la manera de presentar al sujeto. Estos destinos pueden verse ejemplificados (sin generalizar) en dos momentos históricos del cine: el cine clásico y los cines modernos.

Con algunas excepciones, en los relatos del cine clásico norteamericano (1915-1960), especialmente en algunos géneros específicos como el famoso Western, la comedia romántica, el musical y el drama, el conflicto planteado por la búsqueda del objeto por parte del protagonista, se resolvía al final del film de manera positiva, cuando el personaje principal alcanzaba la felicidad anhelada a través de la consecución del objeto total, consiguiendo así la completitud y tapando o velando su ausencia. Ese objeto de amor, unificado, siempre obtenido al final del film, podía ser para el protagonista vaquero del *western*, una mujer hermosa; para la protagonista, rebelde y simpática, de la comedia romántica, un hombre atractivo y exitoso; además los objetos dinero, trabajo y éxito estaban garantizados para sus personajes al final de la película. Este tipo de cine buscaba la proyección narcisista del espectador y su dominio yoico pues el espectador se reflejaba

¹ **Sánchez, J.** *Historia del cine, Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión* (Madrid: Alianza Editorial, 2002), 91

² **McKee, R.** *Story: Substance, Structure, Style and the Principles of screewriting*, (New York: It Books, 1997), 19

en su forma ideal en el personaje, se proyectaba alcanzando sus aspiraciones; principalmente en aquel personaje modelo, hombre o mujer moralmente “bueno/a” y “bello/a” quien después de luchar por una meta específica, alcanzaba la felicidad. El espectador se proyectaba entonces, consiguiendo el objeto de su amor a través del personaje. La narración de este tipo de cine es llamada narración *fuerte o clásica*³, en ella el relato está centrado en el accionar del personaje protagónico que persigue su objeto, el frente concreto de acción está dado por el personaje antagonico que busca impedir la consecución del objeto al protagonista; el ambiente (el entorno) es orgánico y aunque la situación disimétrica se mantiene a lo largo del film, al final todo se resuelve a favor de los personajes protagónicos, un final donde el objeto es conseguido para colmar imaginariamente la ausencia, todo regulado por las leyes parentales, ya que el nuevo objeto de amor es una mujer o un hombre con el cual se permite formar una nueva familia.

En la narración fuerte que se ideó y consolidó con el cine clásico norteamericano (y cuya estructura sigue existiendo en muchos de los cines actuales), los elementos de cada escena están de acuerdo con la lógica introducida por este objeto ideal de amor, objeto de la completitud imaginaria. Entonces los elementos tienen siempre relación con las situaciones y personajes, ningún elemento del cuadro está fuera de lugar, los planos respetan las leyes de la perspectiva, el montaje cuida la continuidad entre un plano y otro, es decir, todo funciona orgánicamente para mantener al *yo* completo, sumergido en el campo de la *visión* donde la proyección imaginaria deleita al espectador. Todos los referentes yoicos, de tiempo, de espacio y de persona son estables: las secuencias temporales son cronológicas y continuas, sin grandes saltos y si los hay, siempre son lógicos; las imágenes sin distorsión, sin ambigüedades, completas y bellas; los personajes sin ninguna confusión en su personalidad, sin duda sobre quién es el *yo*, quién es el otro y quiénes los otros, no hay duda entre el adentro y el afuera, el pasado y el presente, la vida real y la fantasía o la película y la vida real. Si el objeto total, unificado, de amor, se les presentaba a los protagonistas como un imaginario siempre alcanzado al final de la película; el objeto parcial, pulsional u *objeto a*, les será tapado, pues como sabemos, rememora la falta, no la del objeto de amor (al fin de cuentas siempre alcanzable por más escurridizo), sino la propia falta incurable, *objeto a*, y enfrenta al espectador ya no a su completitud sino a su ausencia. El espectador común norteamericano no quería saber de ausencias irreparables, pues esos públicos iban siempre a cine a buscar el imaginario del “modo americano de vida” lleno de posibilidades, de amor, de éxito, de fortunas y riquezas esquivas pero idealmente posibles. Es por ello, que los productores y directores de la esplendorosa industria fílmica de los años dorados, hicieron un cine a la medida de sus espectadores o también, se puede decir, que hicieron a los espectadores a la medida de su cine, proporcionándoles un imaginario, una oferta de objetos que imaginariamente colmaran su ausencia. Este era un cine mágico y escapista. Las gentes del común iban a cine a evadir la dolorosa realidad de la depresión económica estadounidense de los años treinta, o a olvidar el clima de la guerra de los años cuarenta. Ese dominio yoico de la mayoría de estos cines, lograba escamotear momentáneamente la aceptación de la insatisfacción del sujeto *y*, de alguna manera, al sujeto mismo.

En algunas vanguardias Europeas del cine mudo de los años veinte, en el cine *noir* norteamericano de los años cuarenta y cincuenta y en los *nuevos cines*⁴ o nuevos movimientos cinematográficos que surgieron entre 1945 y 1970, como el *Neorealismo Italiano* (1945-1952), la *Nouvelle Vague Francesa* (1958-1962), el *Free cinema Inglés* (1958-1965) o el *New American Cinema* (1959-1970), entre otros, se rompieron las estructuras, no solo narrativas, sino ideológicas de la mayoría del cine clásico Hollywoodense. Especialmente estos *nuevos cines*, calificados por muchos críticos

³ Casetti, F. y Chio F. *Como analizar un film* (Buenos Aires: Paidós, 1991), 210-217

⁴ Casetti, F. *Teorías de cine* (1945-1990). (Madrid: Ed. Cátedra, 1993), 91-105

cinematográficos como *cines modernos*⁵, ya no querían mostrar un cine de ensueño, escapista, sino mostrar realidades más objetivas, como la penumbra de posguerra, la alienación contemporánea, la falta de comunicación, las fallas del Estado, y expresar como ello marca a los sujetos. El tipo de narración que generalmente se usaba en estos films se le llamó narración *débil*⁶ o *de Arte y Ensayo*⁷, y se caracterizó por buscar en los relatos un equilibrio entre la realidad objetiva de la época y la subjetividad propia de la firma del autor. Las dos tendencias o búsquedas, la objetiva y la subjetiva, aparentemente difíciles de combinar, y supuestamente antagónicas, se solventaron en un nexo común: no hay nada más real que el sujeto, y si se quiere definir a estos cines con una sola frase, se podría decir que buscan evidenciar lo más real del sujeto. Además no es una coincidencia que en estos cines modernos, ligados a la narración de *Arte y Ensayo*, se abogara, precisamente por la firma del autor-director, pues cuando hay autor, aparece el sujeto. Aquí es necesario aclarar que también pueden haber grandes autores en el cine clásico americano aunque no fuera la norma, lo que sucede es que en el cine clásico no se le daba demasiada relevancia al director como autor.

En la narración de *Arte y Ensayo*, se muestran nuevas relaciones del sujeto con el objeto pues el conflicto en el relato ya no está centrado en el accionar externo de sus personajes por conseguir el objeto de amor al final del film, sino en escudriñar al sujeto en su condición de falta, mirar hacia el interior de los personajes, sus vidas en su dimensión subjetiva. Aquí nos enfrentamos a un divagar del personaje protagónico o sujeto, frente a diferentes eventos y encuentros fortuitos con otros personajes, los eventos que le suceden al sujeto ya no son causales sino casuales por lo cual el relato ya no necesariamente es lineal ni hay estrictamente un inicio, nudo y desenlace aunque si se mantiene cierta cohesión dentro de la narración. La mayoría de las veces se trata de sujetos que nunca consiguen los objetos unificados y permanecen insatisfechos demarcando así la condición de sujetos deseantes. Otras veces, los sujetos aparecen como indefinidos, faltos de trazos, de motivos y de objetivos, y el objeto viene y va, llega y no satisface, o simplemente permanece evasivo, de modo que el conflicto queda sin resolverse demarcando finalmente la ausencia estructural del objeto. Entonces, no se trata solo de sujetos insatisfechos, se trata también de sujetos que se delinean como enigmáticos y ambiguos, pues aparecen como deseantes, pero muchas veces no sabemos qué desean, otros aparecen saturados de los objetos a su alrededor y sin embargo, en un profundo vacío. Todas estas, si se quiere, variaciones de sujetos, muchas veces no reaccionan frente a la acción, el entorno les es evasivo, los valores aparecen dispersos en distintas miradas del mundo y el final se les presenta como algo distinto, menos predecible, generando insatisfacción, desasosiego e incertidumbre, tanto en el personaje como en el espectador; una nueva realidad es planteada, más cruda pero más real.

En muchos de estos films, no solo el objeto total de amor se escapa al protagonista, sino que además el objeto pulsional u *objeto a*, ya sea en forma de objeto oral, anal, fálico, invocante o escópico, se le aparece de forma cada vez menos velada. La razón es sencilla, si los *nuevos cines* quieren dar cuenta del sujeto en falta, eso que le hace falta al sujeto se le devuelve en lo real, como ese objeto parcial, objetos pulsionales generadores de goce y de angustia. Aparecen, en forma de mirada, de voz, de mierda, de comilona, como aquello que no cuadra en la imagen, o en la luz, o en el encuadre, o en el sonido, o en el montaje; aparecen como objetos fragmentados que rememoran la falta, o, lo que es peor, la falta de la falta, cuando aquello prohibido por la castración, ese objeto

⁵ *Los cines modernos* es un término acuñado por varios teóricos, críticos y analistas del cine, entre ellos Slavoj Žižek quien señala que los grandes *auteurs* de los años 50 y 60 definen al cine moderno, el cine moderno, añade, marca una ruptura narrativa e ideológica en relación al cine *clásico* americano. Žižek S. "Introducción" En: *Todo lo que usted siempre quiso saber de Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock* (Buenos Aires: Manantial, 1994), 8

⁶ Casetti, F. y Chio F. Op. cit., 210-217

⁷ Bordwell, D. *La narración en el cine de Ficción* (Buenos Aires: Paidós, 1996), 205-213

que falta y que al faltar, genera el deseo, retorna, no como fantasía, sino como real, generando así la angustia. El personaje aparece descentrado de su yo, y ese objeto parcial u *objeto a* que rememora lo real emerge, innombrable, chocando al espectador. Sobretudo la mirada como objeto pulsional notable del cine puesto que la esencia del cine es imagen, se hace muy presente en estos relatos. Una luz indirecta, formas geometrías de los decorados que rompen la perspectiva del plano, un objeto que no tiene relación orgánica con la puesta de escena, o un corte sin sentido entre un plano y otro, son todos ejemplos entre muchos otros, evocadores de mirada. En resumen, en estos relatos el objeto y las relaciones sujeto-objeto comienzan a aparecer más crudas pues se hace palpable que el encuentro con el objeto, siempre deseado, no sacia del todo y muchas veces abrumba y genera horror. Es ahí, entonces, donde se hace evidente que es necesario el límite, la ley, la castración, es decir, la ausencia del objeto, la condición de su volatilidad, para que el sujeto permanezca deseante.

A partir del marco anterior, podemos establecer que el propósito específico de esta investigación es el de dilucidar, descifrar las articulaciones entre los objetos de amor, de pulsión y de deseo y su relación con el sujeto en las películas del ciclo de Antoine Doinel, dentro de la filmografía de François Truffaut, cineasta perteneciente a la Nouvelle Vague, uno de los movimientos del nuevo cine.

Ya que el objetivo central de mi tesis es el de estudiar las relaciones entre los diferentes tipos de objeto del psicoanálisis teniendo como marco de referencia el cine, quisiera definir rápidamente los conceptos de objeto para Freud y Lacan de manera que pueda enmarcar teóricamente al lector antes de entrar al desarrollo de la tesis. El concepto de objeto en Psicoanálisis posee múltiples acepciones y variantes, no solo desde las diferentes perspectivas de Sigmund Freud y Jaques Lacan, sino también dependiendo del momento de la elaboración teórica de cada uno de ellos.

Hay tres dimensiones del objeto en la teoría Freudiana: El objeto de deseo, el objeto de pulsión y el objeto de amor. Sigmund Freud en el *Proyecto de psicología* (1895) y en su libro *La interpretación de los sueños* (1900) elabora lo que sería el concepto fundante de objeto en su teoría: el objeto del deseo, en relación directa a su concepto de deseo. A través del mito de *la vivencia primaria de satisfacción*⁸ de la infancia temprana, Freud explica la diferencia entre necesidad y deseo. El bebé mantiene una relación de necesidad con los objetos fundamentales para su supervivencia, como lo es la leche, que el primer auxiliador (usualmente la madre), le provee. La necesidad, el hambre, en este caso, implica un aumento de tensión experimentado como displacer. El encuentro con el objeto de la necesidad (que aporta el auxiliador, mediante una acción específica que el bebé, por su precario estado de maduración, es incapaz de realizar), implica una drástica disminución de la tensión, que para Freud es considerada como placer. De este objeto que satisfizo la necesidad y de la acción motriz implicada en el encuentro quedan imágenes, huellas mnémicas de percepción impresas para siempre en el pequeño. Esa satisfacción plena y única, jamás volverá ser alcanzada o igualada a esa identidad de percepción dejada por el primer encuentro, porque en adelante, ante un nuevo aumento de tensión el bebé actualizará inmediatamente la imagen del objeto que permitió la satisfacción la primera vez (la cual constituye para Freud el objeto de deseo propiamente dicho), pero esta huella mnémica, ese objeto del deseo, buscado, imaginado, alucinado, se interpondrá entre el bebé y el objeto que ahora encuentra en la realidad sin coincidir jamás. El deseo nace allí en el infante y permanecerá eternamente insatisfecho después de esos primeros acercamientos. No habrá objeto alguno que sacie como lo hizo ese primer objeto en el primer encuentro. El sujeto así se estructura como insatisfecho y deseante. Entonces, el objeto de deseo está definido por Freud en su condición de objeto perdido y faltante, y no se limita al objeto de la necesidad, es más bien, una huella mnémica de total satisfacción dejada por el objeto primario radicalmente perdido.

⁸ Freud, S. “La interpretación de los sueños”, en *Obras completas*, Volumen IV (Buenos Aires: Amorrortu 2006), 557

El concepto de Pulsión y el objeto de Pulsión fue esbozado inicialmente por Freud en su escrito *Tres ensayos de Teoría Sexual* (1905) para luego ser más elaborado en *Pulsiones y destinos de Pulsión* (1915). Allí Freud define a la Pulsión como “un concepto fronterizo entre lo anímico (psíquico) y lo somático”⁹, somático en cuanto concierne a la necesidad, a los estímulos endógenos, y psíquico puesto que implica la representación, ante el psiquismo, de ese estímulo constante. La pulsión busca satisfacerse, al menos parcialmente, con objetos tipo fragmentos del cuerpo, objetos que son sus desechos, aquellos que se han perdido en su paso por los orificios corporales y sobre los que la cultura impone su pérdida: orales (el pecho), anales (el excremento), etc. Toda pulsión busca conseguir objetos parciales (parciales en cuanto están asociados a zonas específicas del cuerpo, del propio o del otro) y un placer que también tiene un carácter parcial, un placer de órgano, de la zona erógena fuente de la pulsión, aquella parte del cuerpo por la que se ha perdido el objeto de desecho. El objeto de la pulsión, plantea Freud, es totalmente contingente, no hay un objeto “natural” o propio de la pulsión, esta no tiene un lazo fijo con sus objetos.

El objeto de amor es la persona y por lo tanto, es total. Es el resultado de algo más allá del énfasis de la fragmentación y la parcialidad del autoerotismo, de la nueva dimensión que sobre esa base introduce la identificación que constituye al yo. En ese sentido el objeto de amor tiene una base narcisística. Es la madre, pero no ya como puro y mero fragmento, el pecho (que sería el objeto de la pulsión), sino la persona unificada total, no parcial ni fragmentada. Es ese amor dirigido a la madre como figura total, o al padre, como protector y al yo conformado a partir de la identificación con esas figuras. Siempre el objeto de amor estará mediado por ese origen narcisístico.

“El punto de convergencia y de divergencia se sitúa en el objeto primero o primario, la madre, que desempeña un papel en las tres dimensiones propias del objeto, pero que lo desempeña de manera diferente en cada una de ellas. Por un lado, 1) es ese otro inolvidable que en función del desamparo y la indefensión permite el surgimiento del objeto de deseo como diferente al objeto de la necesidad. 2) Por otro lado se articula simultáneamente con la pulsión parcial, -hecho particularmente claro en relación al pecho como objeto pulsional-, y 3) con el complejo de Edipo en el que juega el papel central en tanto que “persona” amada, es decir como objeto total”¹⁰.

“Puede decirse, a mi juicio, que el deseo es el concepto fundante en Freud y que la primera de las pérdidas condiciona las otras dos....el objeto de la pulsión y del amor son ya dos formas de sustitución del objeto perdido del deseo”¹¹.

Sería inexacto realizar una equiparación unívoca entre las definiciones de objeto para Freud y Lacan, sin embargo existen obviamente correspondencias y similitudes ya que la teoría Lacaniana como sabemos todos, nace de la teoría Freudiana. El entendimiento del concepto de objeto en Lacan se puede realizar analizando el anudamiento del concepto a los tres registros: lo imaginario, lo simbólico y lo real, que son el eje central de la teoría lacaniana. No pretendo realizar un recorrido extenso ni detallado sobre dichos anudamientos pero sí quisiera introducir al lector a una aproximación inicial del asunto. El objeto de deseo en el orden simbólico siempre estuvo presente en Lacan directamente vinculado al objeto perdido del deseo freudiano. La subjetivación del objeto faltante como esa huella mnémica de satisfacción que nunca logra alcanzarse nuevamente, es lo que para Freud y Lacan configura el deseo. Otro de los primeros desarrollos del concepto de objeto en Lacan está anudado al estadio del espejo y el registro de lo imaginario. Lacan define su primera

⁹ Freud S., “Pulsión y destinos de pulsión”, en *Obras completas*, Volumen XIV (Buenos Aires: Amorrortu 2006), 117

¹⁰ Rabinovich, D. *El Concepto del Objeto en la teoría psicoanalítica* (Buenos Aires: Manantial, 1988), 22

¹¹ Ibid, 23.

concepción de objeto como el *otro* ó el *pequeño otro* como figura total y unificada para el niño o cualquier otro semejante que represente al infante y le dé un reflejo que consolide su *yo*. El infante entre seis y dieciocho meses de vida, al verse como un todo completo en su imagen especular o en ese otro semejante, conforma su identidad psíquica de unidad con relación a la percepción fragmentada que tiene de sí mismo (el infante a esta edad no se siente como un cuerpo unificado, sin embargo, así se ve afuera, en la imagen especular o en el semejante con el que se confunde). A ese *otro* Lacan también lo designa para ese entonces con la letra “a” minúscula *petit a*, primera letra de la palabra *autre* (otro) en Francés. Entonces el *pequeño otro* para Lacan, en un primer tiempo de su teorización, es el objeto que inaugura el registro imaginario, aquel otro total y unificado con el que se identifica el bebé para conformar su *yo* y recubrir, imaginariamente, mediante esta unidad meramente especular, mediante esto que viene a constituir el *yo ideal i(a)*, recubrir su falta radical, aquella que dejó la pérdida del objeto primordial del deseo.

Sin embargo, Lacan mismo más adelante en su carrera, siente la necesidad de realizar una aclaración conceptual pues “en las fórmulas por las cuales Lacan trataba de escribir la división del sujeto quedaba ambiguo el término *otro* al asignarlo con la letra *a*, que unas veces era un objeto resto de división del sujeto, y otras imagen, el otro del espejo”¹². Es entonces cuando Lacan hace una diferencia clara entre el *otro* y lo que llamaría su nueva invención: el *objeto a*¹³. “Lacan sitúa al -objeto a- como causa de deseo en el seminario de la Angustia (1962-1963). Son muchos los elementos en juego en este seminario, pero lo más importante es la claridad que Lacan aporta al uso de la letra -a- para designar su objeto y para situarlo, de este modo no ya en un orden que es el del otro semejante, imaginario, sino en cuanto a causa, en el orden de lo real.”¹⁴. Entonces desde lo imaginario está *i(a)* y desde lo real está el *objeto a*. El *otro* puede ser percibido como completitud, *i(a)*, es decir, imaginariamente sin falta, o puede estar en el lugar del encuentro con nuestra propia falta, es decir, como objeto deseado, como lo que nos falta y nos pone a desear, la causa del deseo, un *objeto a*. El *objeto a* como causa del deseo, significa que es un objeto que pone en movimiento el deseo, es decir que de alguna manera causa al sujeto deseante desde lo real y aunque sea un referente de lo real, al nombrarlo se bordea desde el orden simbólico de la falta. Por otro lado, si este objeto que falta y causa el deseo, y al sujeto, llegase a aparecer, a presentarse, a transgredir los límites de lo imposible, se trataría entonces de otra cara del *objeto a*, la del objeto *plus de goce* cuyo encuentro no produce sino angustia, lo ominoso, o el éxtasis aterrador. Es el objeto que viene a ocupar el lugar de la falta, ya no desde lo imaginario, como pura imagen, sino desde lo real. Si aparece, falta la falta que le permite al sujeto desear.

Si el concepto de *objeto a* queda realmente elaborado y denominado así en el seminario de La angustia (X), hay antecedentes del mismo desde el seminario de La Ética (VII) donde Lacan ya empieza a configurarlo. Allí señala que la condición del deseo debe buscar en el inconsciente y da un paso más allá relacionándolo con el vacío: La Cosa. “La Cosa estará representada siempre por un vacío, precisamente en tanto que ella no puede ser representada por otra cosa”¹⁵. “La Cosa, pues, constituye una necesidad de la teoría para sostener la introducción del vacío que instala el objeto perdido, en cuyo lugar, en este momento de la formulación, se sitúa el *objeto a*”¹⁶.

Después del antecedente del seminario de la Ética (VII), en el seminario de la Transferencia (VIII) existe otro antecedente del *objeto a* y es el objeto parcial. El objeto parcial para Lacan como aquello que no es persona total, tiene que ver con la incompletitud, es eso que no está en la imagen

¹² Allouch, J. “Me cayó el veinte?”, *Revista de Psicoanálisis* 1 (2000), 12

¹³ Lacan, J. *El Seminario. Libro 10. La angustia* (Buenos Aires: Paidós, 2007)

¹⁴ De Castro, S. *El objeto en psicoanálisis* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2003), 20 y 21.

¹⁵ Lacan, J. *El seminario. Libro 7. La Ética* (Buenos Aires: Paidós, 1988), 160

¹⁶ De Castro, S. Op. cit., 13

del otro que hace que en el amor haya algo del orden del objeto parcial¹⁷. Inclusive cuando se debate acerca de la condición para el amor en este seminario, Lacan dice que ocurre cuando el otro adquiere un brillo fálico para el sujeto que lo desea y esa sería la dimensión imaginaria¹⁸ del *objeto a* en el fantasma que es referida por Lacan como brillo fálico, *agalma* y objeto parcial¹⁹. Siguiendo el recorrido que realiza Sylvia De Castro acerca de las diferentes concepciones de objeto para Lacan, Lacan también hace relación al *objeto a* con la nada, objeto vacío sin concepto, un hueco en lo real²⁰, como un objeto pulsional.

En *Cinco lecciones sobre la teoría de Jaques Lacan* de Nasio (2004), se realiza un resumen de lo que sería el *objeto a* del psicoanálisis en todos sus contextos agrupando todas las definiciones y acepciones que Lacan hizo de tan afamado objeto. Primariamente “El *objeto a* resulta de la realización de una doble demanda en la relación madre e hijo”²¹. El *objeto a* no es la madre per se, sino que es el sustituto alucinatorio en la relación madre-hijo, sustituto instaurado en la vida psíquica del niño como reemplazo al no poder acceder totalmente a la madre. El *objeto a* surge como resto, como sustituto de lo que se pierde en la vivencia primaria de satisfacción. Por efecto del lenguaje introducido por la madre en esa vivencia primaria en el niño, se opera un corte, que es pérdida de goce por no poder acceder del todo a la madre, al resto que queda de esa pérdida se le llama *objeto a*. Esta pérdida se asume o subjetiva definitivamente en la castración cuando el niño la re-significa introduciendo ley, la ley de la prohibición del incesto. Entonces los *objetos a* son equivalentes a los objetos de pulsión de Freud, son aquellos objetos parciales por los cuales se accedería al incesto si este fuera posible, “el niño jamás poseerá el cuerpo entero de la madre, sino tan solo una parte”²². Ese sustituto definido como *objeto a* en Lacan va a establecerse en una determinada zona de orificio o borde del cuerpo del niño fijado allí por la relación con su madre. Entonces el *objeto a* puede variar como objeto de pulsión oral, anal, fálica, escópica o invocante. Todos ellos funcionan como *objetos a* o sustitutos del objeto alucinatorio perdido. En este sentido el *objeto a* representa lo que se busca en el otro en memoria de lo que alguna vez se encontró en la relación con la madre y que nunca más se volvió a encontrar. Es por esta vía que el *objeto a* evoca en el sujeto su falta pues representa el objeto causa de su deseo. Es decir, desde la posición simbólica el sujeto puede situar el *objeto a* que evoca su falta originaria, que causa su deseo. Pero cuando nos enfrentamos a los *objetos a* ya no como objeto perdido, sino cuando este llega a perder su condición de radicalmente perdido y algo aparece en el lugar de eso perdido, de ese lugar vacío, se da un encuentro tíquico, es decir, por un instante ese encuentro destituye el lenguaje, nos enfrenta a la precaria condición del lenguaje, a la imposibilidad de nombrarlo todo, a lo innombrable: eso innombrable es lo real lacaniano. Lo real no tiene palabras y va más allá de lo imaginario y de lo simbólico. Si se enfrenta a lo real sin mediación de lo simbólico o imaginario, se cae en el hueco del real puro, en el que ya no hay falta, lo que hay es una falta de la falta, los *objetos a* como agujeros de la existencia pues el sujeto es destituido al enfrentar a su deseo, al incesto y por lo tanto a la muerte. Acá, entonces, como ya planteábamos, el objeto aparece en su vertiente de *plus* de goce, no ya de la pérdida de goce que constituye la falta que causa el deseo, sino todo lo contrario, de un exceso que lo destruye, ante el cual el lenguaje o lo imaginario, fracasan en su intento de nombrarlo, de bordearlo.

¹⁷ Lacan, J. *El seminario. Libro 8. La transferencia* (Buenos Aires: Paidós, 2003), 169, 170, 173

¹⁸ De Castro, S. Op. cit., 15

¹⁹ Lacan, J. *El seminario. Libro 8. La transferencia*, Op. cit., 169, 170, 173

²⁰ Lacan, J. *El seminario. Libro 9. La identificación*, Inédito Sesión Marzo 28 de 1962

²¹ Nasio, J. *Cinco lecciones sobre la teoría de Jaques Lacan* (Barcelona: Editorial Gedisa, 2004), 138

²² Ibid, 137

1. Psicoanálisis y cine

1.1 El cine: de la visión a la mirada

A partir de la posguerra, el cine empieza a ser estudiado en la academia y a ser explicado desde diferentes disciplinas. Algunos investigadores intentan explicar el cine desde campos como la psicología, la sociología, la semiología y el psicoanálisis. Surgen en ese entonces, tres aproximaciones diferentes descritas en el capítulo “*Psicoanálisis del cine*” del libro *Teorías de cine* de F. Casetti para estudiar al cine desde el Psicoanálisis.²³ A continuación describiré dichas aproximaciones, sin embargo debe tenerse en cuenta que de esas tres aproximaciones descritas por Casetti, las dos últimas son englobadas aquí en una sola aproximación ya que según mi criterio comparten elementos que describiré más adelante. Existe una última aproximación que Casetti no tiene en cuenta y que acá también describiré, desarrollada más contemporáneamente por Slavoj Žižek entre otros.

Casetti llama “analítica” la primera aproximación del psicoanálisis al cine. Ella pretende analizar las películas dilucidando los signos presentes con el fin de capturar, bajo la superficie de lo que parece muy claro, verdades más profundas. Según Casetti, sería similar a realizar una extensión de la sesión analítica donde el director sería el paciente, el film el testimonio y el crítico o espectador, el psicoanalista. Dos ejemplos de este modo de proceder serían el libro de Fernández²⁴ sobre el cineasta Sergei Eisenstein y el de Spoto²⁵ sobre Alfred Hitchcock. Esta vía es la menos aceptada por el psicoanálisis ya que es sabido que “para psicoanalizar un sujeto es necesario el tratamiento: alguien debe hablar y otro oír”²⁶ y aunque el film es la expresión de un autor (director) como sujeto y hay huellas de su inconsciente en la obra artística, es atrevido psicoanalizar a un autor por su obra sin pasar por el diván.

Las siguientes dos aproximaciones descritas por Casetti se pueden englobar como ya se mencionó en una sola ya que ambas se caracterizan por el hecho de tomar al cine como tal y no al director, como el objeto de estudio. Por esta vía se trata de examinar al cine en sí mismo tratando de entender su funcionamiento desde el psicoanálisis y además, tratando de entender las relaciones entre cine y espectador.

Muchos fueron los teóricos que aportaron por esta vía en la década de los años sesenta y setenta. Entre ellos se destaca Serge Lebovici, quien en su ensayo titulado *Psicoanálisis y cinema*²⁷ trata de demostrar por qué el cine es un medio de expresión muy cercano al sueño. Ante todo, dice él, por el

²³ Casetti, F. Op. cit., 181 a 200

²⁴ Fernández, D. *Eisenstein*, (Paris: Grasset, 1976)

²⁵ Spoto, D. *The art of Alfred Hitchcock*, (Nueva York: Doubleday, 1979)

²⁶ Lacan, J. “Juventud de Gide o la letra y el deseo” en *Escritos 2* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2005), 727

²⁷ Lebovici, S. “Psicoanálisis y cinema”, *Revue Int. De Filmologie* 5 (1979)

carácter visual común a los dos y además porque los lazos espaciales, tanto en el cine como en el sueño, no son sólidos. También trata de explorar la equivalencia entre el espectador cinematográfico y el sujeto que sueña, señalando que los dos sujetos están en condiciones de aislamiento, oscuridad, entrega psicológica a las imágenes, inmovilidad. Finalmente agrega que los procesos identificatorios también son similares, puesto que el sujeto que sueña está en total proyección en sus sueños y el espectador, por su parte, se identifica con los personajes de la película, estableciendo con ellos procesos de transferencia.

Hacia los años setenta se manifiesta un auge en las investigaciones del psicoanálisis y el cine, que viene acompañado por los aportes de Lacan a la teoría psicoanalítica. Jean Louis Baudry realiza algunos aportes al tema, publicados en las revistas de cine *Cinethyque* y en *Communications*, en los años setenta, recogidos por él mismo en su propio libro *L'effect cinema*²⁸. El aporte más llamativo de este autor es citado por Casetti y es el que presupone que en el cine, el espectador se constituye como sujeto porque el cine reproduce la fase esencial de la formación del yo, el estadio del espejo. Entonces se entiende que el espectador se identifique con lo que se muestra en la pantalla que es la proyección de su yo, pero a la vez la identificación va más allá y se da con ese sujeto sea diegético o extradiegético, que dota de vida aquello que se representa en la pantalla, “un ente que fundamenta su identidad en el ego” y de esto se desprende que el cine puede presentarse como una especie de aparato psíquico sustitutivo, para hacer explícita la referencia podría llamarse directamente aparato o dispositivo.

Existen varios problemas conceptuales en los planteamientos de Baudry, el primero es plantear que el espectador se constituye en sujeto al revivir la fase del espejo frente a la pantalla, pues aquello que se constituye en el estadio del espejo no es el sujeto sino el yo; Baudry parece confundir el sujeto con el yo. El segundo problema de Baudry es que retoma parcialmente algunas de las elaboraciones de Lacan sin tener en cuenta otras, y de ese modo su entendimiento del cine desde la teoría Lacaniana genera equívocos. Esto se observa nuevamente cuando señala que el espectador, al reflejarse en la pantalla cinematográfica, reproduce la formación del yo, el estadio del espejo, como si el cine fuera únicamente una mera reproducción imaginaria, idealizada del yo del espectador; es asumir que el espectador se siente siempre maravillado ante la pantalla por su total dominio y proyección en ella. Aunque esto sucede con muchas películas y se da fundamentalmente cuando el espectador está sumergido en el campo de la visión, ese no es el fin único del cine, ni su forma de funcionamiento, pues como cualquier arte debe dar espacio al campo de lo pulsional y en particular a la mirada y a la voz. La mirada implica que no siempre en la pantalla está lo bello y lo ideal, pues hay presencia o se espera que haya elementos en el encuadre o en el montaje, que produzcan un efecto de mirada, de cuestionamiento sobre el espectador al enfrentarlo con sus faltas, en la no completitud imaginaria. Entonces, y esto lo desarrollaré más adelante, el cine no solo se queda como una pantalla de identificación del yo del espectador, sino que aspira a salirse de ese campo ideal de visión para cuestionar al espectador con la ausencia y ser foco de mirada o de cualquier otro objeto pulsional que rompa la conexión imaginaria. De hecho hay películas en la historia el cine que fueron realizadas más desde el campo de la visión y otras desde la mirada como ya revisamos rápidamente en la introducción y como detallaré más adelante.

Pero más allá de esto, dice Casetti, quien resume todas las aportaciones citadas de sus colegas, el problema debe centrarse en dilucidar qué tipo de deseo se expresa en el cine, a lo que él mismo responde que se trata, en el fondo, de un deseo de percibir y representar; mejor aún, agrega, de experimentar una realidad alucinatoria fruto de la superposición de la representación y de la percepción, lo que hace del cine una percepción con carácter de representación, o sea, un auténtico dispositivo psíquico auxiliar para soñar y satisfacer nuestros deseos más radicales.

²⁸ Baudry, J. *L'effect cinéma* (Paris: Albatros, 1978)

Thierry Kuntzel, avanzando en la idea de equiparar cine y sueño, señala que la formación de un film descansa en los mismos mecanismos que posibilitan la formación de los sueños. Por esto Kuntzel equipara el trabajo fílmico con el trabajo onírico de Freud, señalando que en un film hay procesos de condensación y de desplazamiento, al igual que en el sueño. Un ejemplo de condensación es citado por Kuntzel en *El vampiro de Dusseldorf* de Fritz Lang, “cuando los signos amenazantes al comienzo del film se reagrupan por decir así en la sombra del asesino”²⁹. Un ejemplo de desplazamiento sería, según el mismo autor, el que aparece en *The most dangerous game* de Shoedsack y Pichel “cuando las diversas imágenes de la apertura como la de la enfermedad y de los tiburones se dispersan y enmascaran a lo largo de la narración”³⁰. Todas estas figuras, como las llama el autor, no son símbolos fijos o universales, sino elementos que funcionan dentro de la cadena significante para generar significaciones.

Raymond Bellour realizó interesantes aportes.³¹ Hizo minuciosos análisis de la narración del cine clásico americano cuyas conclusiones, según él, también se aplican al cine moderno. El es uno de los autores que analiza las películas en términos de conflicto, plantea que toda narración de un film está centrada en un desequilibrio dado por la negación de un objeto que el protagonista desea. Al tratar de remediar el conflicto y conseguir el objeto, se genera un nuevo desequilibrio pues el objeto se le niega nuevamente. Esta disimetría se repite numerosas veces en un film, para luego equilibrarse idealmente en un final feliz en la narración clásica con la consecución del objeto total, o permanecer desequilibrado en final no tan feliz en los cines modernos con la pérdida de ese objeto. Lo que es importante, es que durante el relato del film, ya sea clásico o moderno, el objeto total y unificado le sea negado al personaje múltiples veces. Esa repetición del desequilibrio descrita por Bellour, es, según los conocedores de cómo hacer un buen guión, una fórmula siempre trabajada. Podríamos afirmar que este recurso del conflicto en el film es una fórmula que engancha inconscientemente al espectador a una historia, por el goce que le genera repetir la insatisfacción de no lograr conseguir el objeto y mantener así el conflicto hasta intentar resolverlo al final del film, pues este aplazamiento en la consecución del objeto, parece calcar, como lo puntualiza Casetti, la dinámica de las pulsiones. Más allá de ello, y en estricta relación, Bellour concluye que la presencia del Edipo representado en el conflicto o nudo de la narración de cualquier película es evidente. Según este autor, el Edipo siempre marca la narración fílmica y hace del cine un aparato psíquico auxiliar. “Desde la más elemental de las operaciones textuales hay que entender, como una vibración continua, el destino del Edipo y de la castración”³². Casetti comenta sobre lo propuesto por Bellour que: “En efecto, el Edipo conoce perfectamente la repetición en la diferencia, la repetición para resolver, y liberarse de la atracción por la madre, para realizar la sustitución por otra en el puesto de ella, para enmascarar el miedo a la castración y para imponer la vuelta al orden parental y social”³³.

Así por ejemplo, concluye Bellour, el Edipo en el cine clásico se evidencia en la medida en que el deseo de los protagonistas aparece siempre regulado por el orden simbólico ya que la estructura parental se mantiene. Piénsese en la constante ambientación familiar del cine clásico, la presencia de figuras paternas y maternas, y en la sustitución de las figuras parentales en el final feliz marcado por el matrimonio, es decir, por el acceso a una nueva estructura parental en donde el deseo se somete al orden. Bellour sostiene que incluso en los relatos de los cines modernos el Edipo sigue presente; sin embargo no da ningún ejemplo ni explica de que manera. Yo creo que en estos cines,

²⁹ Kuntzel, T. “Le travail du film”, *Communications* 19 (1972) : 36

³⁰ Kuntzel, T. “Le travail du film 2”, *Communications* 23 (1975): 182

³¹ Bellour R. *L'analyse du film* (Paris: Albatros, 1979)

³² Ibid, 245

³³ Casetti, F. Op. cit.,194

la consecución de ese objeto en un final feliz no es tan clara como ya se mencionó en la introducción, y por lo tanto el sujeto se manifiesta radicalmente como insatisfecho, marcando el Edipo claramente, esta vez evidenciado por una realidad más palpable, la de que no hay objeto, así sea enmarcado por las leyes parentales, que satisfaga plenamente.

Christian Metz retoma muchos de los temas trabajados por los autores anteriores aportando nuevos e interesantes análisis conceptuales en su libro *El significante imaginario*³⁴. Allí se dedica a establecer una analogía entre cine y sueño, haciendo algunas anotaciones a los aportes ya citados de Lebovici. Metz dice que el film y el sueño se equiparan en cuanto son fantasías que manifiestan los deseos inconscientes. Cuando un espectador ve una película y se deja extasiar por ella, se olvida que está viviendo el sueño de alguien más y lo convierte en suyo. Pero Metz también establece diferencias: ante todo el soñador no sabe que sueña, en cambio, el espectador sabe que está en cine; además, la percepción fílmica es una percepción real, mientras el sueño es un proceso psíquico interno, de tal manera que es predecible que “el sueño responda al deseo del sujeto con más exactitud y regularidad”³⁵ que el cine. El film es menos seguro como realización alucinatoria del deseo. Finalmente, otro punto de diferencia que establece es que el film narrativo es en general mucho más lógico y organizado que los sueños.

Pero más allá de las equiparaciones entre cine y sueño, considero que el aporte de fondo de Metz es el que realiza sobre la relación entre el cine y el espectador, en el primer capítulo del libro en el que trabaja sobre la identificación especular y el voyerismo.

En cuanto a la identificación especular, Metz subraya que esta identificación con el cine es secundaria pues la identificación primaria sucede en el infante durante el estadio de espejo. Además de secundaria, puede ser múltiple pues puede darse con los personajes, actores, situaciones, estructuras narrativas, ambientes, de modo total o parcial. La identificación del espectador con el cine “difiere del espejo primordial en un punto esencial: aunque como en este, puede proyectarse, hay una cosa, una sola, que nunca refleja la película, el cuerpo del espectador”³⁶. Entonces, señala Metz, la identificación con el cine se da de una forma más significativa con el yo del espectador, “como puro acto de percepción”³⁷. Esto es, el espectador sabe que realiza una percepción real al ver cine y sabe a la vez que es su yo el que está percibiendo, por esta vía el espectador se identifica consigo mismo en el acto de percibir, es decir como sujeto en el acto de percepción. “Soy yo mismo, el lugar donde lo imaginario realmente percibido accede a lo simbólico instaurándose como el significante de un cierto tipo de actividad social institucionalizada llamada cine”³⁸. Bajo esta perspectiva Metz contribuyó al movimiento ideológico “Apparatus theory”, argumentando que si la identificación que existe en el cine es con la propia percepción, entonces, la identificación se hace a través de todo lo que hace posible dicha percepción: la cámara, el proyector y la pantalla. “Así mismo para entender una película, tengo que percibir el objeto fotografiado como ausente, su fotografía como presente, y la presencia de esta ausencia como significante. Lo imaginario del cine presupone lo simbólico, pues el espectador ha de haber conocido primero el espejo primordial cuando era infante. Pero como este instituía el Yo muy ampliamente en lo imaginario, el espejo segundo de la pantalla, aparato simbólico, se basa a la vez en el reflejo y en la carencia”³⁹. En pocas palabras, el cine está plagado de significantes cuyos significados están ausentes y solo encuentran

³⁴ Metz, C. *El significante imaginario* (Barcelona: Editorial Gustavo Gill, S. A., 1979)

³⁵ *Ibid*, 100

³⁶ *Ibid*, 47

³⁷ *Ibid*, 50

³⁸ *Ibid*, 50

³⁹ *Ibid*, 57

su eco en el espectador. Todo este análisis de Metz propone entender al cine como un significante que opera en los albores de lo imaginario.

Metz parece desconocer, que el estadio del espejo presupone un fondo de ausencia, una falta estructural, es decir, presupone lo simbólico. Por otro lado, los planteamientos de este teórico se centran únicamente en los registros lacanianos de lo imaginario y lo simbólico y desconoce el tercero: lo real.

Para descifrar como lo real puede ser comprendido en el cine, podemos analizar a mi parecer primero que todo, qué se entiende por objeto estético y para ello retomo algunos de los aportes y revisión del tema que hace Moreno⁴⁰, desde la Filosofía y su relación con el Psicoanálisis. Según Moreno el primer objeto estético fue lo bello, la belleza, es decir todo lo que proviene de la imagen especular de su autor y de su observador. Es aquello a lo que dirigimos nuestra imagen idealizada y en lo que proyectamos un encanto narcisista, lo que nos produce amor y complacencia. Es decir, el objeto de lo bello es el objeto total que hemos llamado “de proyección imaginaria” y éste es, en lo que quedó anclado Metz en su análisis de la representación cinematográfica y su relación identificatoria con el espectador.

Pero existe otro objeto, el sublime, que fue definido con posterioridad a lo bello según Moreno, y que fue entendido por autores como Kant, Longino y Burke. Longino por ejemplo, considera que el objeto sublime es un objeto producto de una “elevación y excelencia del lenguaje”⁴¹. El termino *elevación* curiosamente es utilizado por Freud en muchos textos en conexión con la sublimación. Mientras Freud nos dice que la sublimación es dirigir la pulsión a fines más *elevados*, Lacan nos dice que es *elegar* el *objeto* a la dignidad de la Cosa. En las dos definiciones de Freud y Lacan, *la elevación de un objeto de pulsión* está presente y curiosamente el objeto sublime de Longino también es *objeto de elevación*. Entonces ¿El objeto sublime de lo estético (objeto de elevación a la excelencia) no sería equivalente al *objeto a* en la sublimación (*objeto a* elevado a la Cosa)? Moreno señala que sí, es más, dice que el impacto que producen en el sujeto es el mismo. El objeto sublime en palabras de Burke produce asombro, destitución, horror delicioso, y sabemos también que ese mismo efecto produce el *objeto a*, por lo cual se podrían entender como equivalentes. Entonces, señala Moreno, la sublimación en el arte permite romper con la imagen especular del objeto total, bello e idealizado, para dar cuenta de un objeto sublime que estaría en estricta conexión con lo pulsional, parcial, también llamado *objeto a* de lo escópico (la mirada), de lo invocante (la voz), de lo anal (la mierda), y de lo oral (el seno), objetos que en sus distintas versiones, dan cuenta de lo real y están en relación con el objeto sublime de Kant, Longino y Burke por cuanto producen los mismos efectos, producen el horror delicioso, desencajan, asombran, asustan y escapan a cualquier definición con palabras.

Lo real laciano es todo aquello que enfrenta al sujeto con la falta de la falta, es eso que fascina pero a la vez horroriza pues a través de él se alcanzaría lo prohibido por la castración, lo que Lacan denominó un plus de goce inasimilable. Entonces, el objeto sublime, objeto estético del arte es dar cuenta de ese real que atañe a cualquier sujeto con el que permite liberarse. El objeto estético o sublime es el producto elevado de la desexualización las energías pulsionales como lo dijo el mismo Freud. Sublimar en últimas es permitir al sujeto dar cuenta de ese real que le atañe, lo desencaja, lo horroriza, y decir algo de lo no dicho. Es inadmisibile, es la nada pero dice todo de lo que prefiere no saber y por ello es arte. Entonces, podemos pensar que según las formulaciones lacanianas, el arte no solo da cuenta de lo bello, es decir de las proyecciones imaginarias de un yo,

⁴⁰ Moreno, B. *Goces al pie de la letra* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2008), 15 -51

⁴¹ Longino. *De lo sublime* (Madrid: Editorial Gredos, 1979), 148

sino que da cuenta de un sujeto enfrentado a eso real a través de objetos parciales, estén o no velados por lo bello.

Podemos poner ejemplos de lo que serían objetos sublimes y por lo tanto artísticos en el cine. En primera instancia podemos tratar con imágenes que tiene el objeto sublime aunque esté algo enmascarado por lo bello, como lo es el hermosos primer plano de Manuela cuando le dicen que su hijo ha muerto, en la película *Todo sobre mi madre*⁴². Es un primer plano bellamente encuadrado, que responde a las leyes de la perspectiva y que está enmarcado dentro el dominio yoico de la visión y de lo imaginario, pero que al mismo tiempo nos sugiere algo de lo real, y es un simple gesto de Manuela, en su mirada (objeto parcial), un gesto que más que mil palabras, habla de un estado de ánimo indescriptible, inadmisibles, horroroso pero seductor, algo del objeto pulsional sugerido allí está presente y eso hace de esta imagen algo sublime. Pero también podemos tratar con imágenes de películas en donde lo sublime aparece sin velo, es decir, donde lo bello no aparece, pues lo real se enfrenta como objeto puro de mirada, por ejemplo la imagen de un juego de tenis sin pelota en la película *Blow up*⁴³, en donde la pelota, el objeto, no existe, cuestionando a través de la mirada, la ausencia en el espectador. Otro momento de mirada en el cine es un ejemplo citado por el mismo Lacan, en *La dolce vita*, de Federico Fellini. Al final del film una medusa gigante y extraña queda varada en la playa. El protagonista, Marcelo, agobiado por la vida que lleva, una vida itinerante y desesperada pues no hay objeto que lo llene, se enfrenta a los ojos, objeto parcial, de esa especie de animal en la playa, desencadenante de un momento de mirada. Lacan lo describe así: “El blanco del ojo del ciego o bien —para tomar otra imagen que espero recuerden, aunque sea un eco de otro año— de los voluptuosos de “La dolce vita” en los últimos momentos fantasmáticos del film, cuando avanzan como si saltaran de una sombra a la otra en el bosque de pinos por donde se deslizan para desembocar sobre la playa, y ven el ojo inerte de la cosa marina que los pescadores están haciendo emerger: he aquí aquello por lo cual somos más mirados, y que muestra cómo en la visión emerge la angustia en el lugar del deseo que él gobernado por a”⁴⁴.

Pero si asumimos que el cine, en tanto arte, tiene la virtud de confrontarnos, en cierta medida, con lo real, y es a su vez una representación, la pregunta que se viene a la mente es *¿Cómo en el cine, a través de la representación, es decir, de los significantes y las imágenes, se logra dar cuenta de eso real, que está en el corazón de la representación y que es a la vez irrepresentable?* Lo simbólico, el significante, bordea ese real, y es precisamente a través de la sublimación que lo simbólico logra dar cuenta de ese real produciendo un objeto sublime, un objeto parcial, que no es más que una huella de la ausencia. En palabras de Moreno “con el significante se logra presentar una imagen de lo que en sí mismo es irrepresentable: la Cosa”⁴⁵. Más adelante en su texto Moreno indica “digámoslo de otra forma: la composición de los medios significantes de la obra, llámese sonido, palabra, trazo, color, si bien son finitos y en tanto tales, linderos definidos que cierran la extensión, a la vez llaman al goce que desata la irrupción de lo incalculable”⁴⁶. Es precisamente un goce incalculable lo que genera la presencia de lo real en el espectador, es un más allá del principio del placer, en palabras de Freud, es un displacer en el placer, un goce tal que puede producir horror y huida o petrificación y fascinación, pues el espectador es cuestionado a través de lo real pulsional

⁴² Almodóvar, P. (Director). *Todo sobre mi madre* (Productora El Deseo, 1999)

⁴³ Antonioni, M. (Director). *Blow up* (Productora Bridge Films, 1966)

⁴⁴ Lacan, J. *El Seminario. Libro 10. La angustia*, Op. cit., 274

⁴⁵ Moreno, B. Op. cit., 38. Según Moreno, el concepto de la Cosa “aparece por primera vez en el texto Freudiano *Proyecto de una psicología para Neurólogos*. Como efecto de la aplicación de la función del juicio sobre el Otro primordial, aparece el atributo, que es todo aquello posible de asir por la memoria y la Cosa, que es lo ajeno a la representación, esto es, lo inasimilable de ese encuentro originario.”

⁴⁶ Ibid, 36

de la obra, sobre su propio objeto causa de deseo. De esta manera podemos figurarnos las relaciones sujeto-objeto en el arte.

Sigamos con los desarrollos de Christian Metz, pasamos al tema del voyerismo, concepto con el cual también trató de entender la relación del cine con el espectador. El voyerismo, según Metz, hace referencia a la pulsión escópica, la fijación al deseo de ver, que está constituida por ver y no incorporar el objeto deseado. Según Metz, el cine proporcionaría esa satisfacción, “el ver sin incorporar” del voyerismo, pues conserva la separación entre el objeto observado y la fuente pulsional que son los ojos del espectador. Es entonces la pulsión escópica lo que nos ata al film. Pero el cine va más allá, puntualiza Metz, en cuanto amplía la separación entre deseo y objeto, el cine ofrece una especie de voyerismo en estado puro estableciendo una distancia incolmable que sin duda lo que hace es marcar la ausencia del objeto visto. Acá Metz, recoge los desarrollos conceptuales de la pulsión escópica de Freud, pero, nuevamente, no tiene en cuenta los aportes que sobre ella y en particular sobre su objeto, la mirada, realizó Lacan. Para este último existe una esquizia entre el ojo y la mirada, el ver está más en relación con contemplar idealmente al objeto desde la proyección imaginaria del observador. En cambio, la mirada es desencadenada por el objeto de la pulsión escópica, un objeto parcial que mira al observador, cuestionándolo en su falta y enfrentándolo a su deseo.

Por la década de los años setenta, se conformó el movimiento teórico llamado *Screen theory* por la contribución de teóricos franceses e ingleses como Christian Metz y Laura Mulvey entre otros tantos. Fue un movimiento ideológico-político asociado a la revista de crítica cinematográfica inglesa *Screen*. H. Krips⁴⁷ en los años noventa, analizó las propuestas del *Screen theory group* de los años setenta aclarando algunos malentendidos del concepto de *mirada* que había sido tomado de Lacan por el *Screen theory* y adaptado a sus propuestas teóricas de forma errónea. Para el *Screen theory* el cine es un vehículo de transmisión de ideas políticas y además es foco generador de *la mirada*. El *Screen theory* retoma las ideas de Metz y plantea que el espectador se refleja en la pantalla como lo hace ante el espejo y que al verse visto por lo que se refleja en la pantalla, se genera el efecto de mirada. Sin embargo, en lo que allí erra el *Screen theory*, es en pensar que la mirada opera desde el espejo, es decir, desde *lo imaginario*, pues Lacan mismo dice que para que opere la mirada se hace necesario que un objeto, en esa pantalla, genere la mirada, rompiendo precisamente la proyección imaginaria del espectador, cuestionando al espectador desde *lo real*. Lo real produce “una ruptura entre la percepción y la conciencia”⁴⁸. Metz, ya no solo erra al no tener en cuenta los conceptos de lo real lacaniano en sus primeras publicaciones, sino que ahora, con el *Screen Theory* confunde mirada con visión. La crítica de Krips al *Screen theory* es acertada. Para entender bien el concepto de mirada al que me he referido *grosso modo* en los comentarios que hice anteriormente a los planteamientos de Metz, es preciso leer a Lacan directamente en su seminario XI, *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*⁴⁹, particularmente las cuatro lecciones que allí dedica a la mirada como objeto *a*.

Lacan diferencia en su seminario XI dos campos: visión y mirada. El campo de la visión se basa en la función ocular, en la percepción y en la representación, es decir “el ver” un objeto. Este campo de la visión que surge de la propiedad de la luz de propagarse en línea recta, del procesamiento neurofisiológico, y de la ilusión de la conciencia, produce una sensación de equidad y de correspondencia punto por punto, es decir, un dominio geométrico de lo que se ve, una

⁴⁷ Krips, H. “The Ambassadors' Body: Unscreening the Gaze”. An Erotics of Culture to appear with CornellUP.1999, <http://www.indiana.edu/~rhetid/krips.htm> (Consultado Mayo 18 de 2007)

⁴⁸ Ibid

⁴⁹ Lacan, J. *El seminario. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (Buenos Aires: Paidós, 1986), 75-85

demarcación y orientación en el espacio y por lo tanto una tranquilidad en el yo que justamente se constituye como una construcción espacial, como una imagen. La relación especular con el objeto desde el registro de lo imaginario es producida por el campo de la visión, ya que desde este campo, el sujeto realiza una proyección exacta, una correspondencia biunívoca del yo con su imagen en el espejo o de la representación con lo representado, produciendo una identificación con esa imagen y una gratificación de sentirse ilusoriamente completo, o dominando lo percibido mediante la correspondiente representación. Los objetos de la visión son aquellos unificados y totales que complacen al sujeto ya que lo unifican y reafirman su yo imaginario.

En el campo de la mirada, en cambio, el objeto se vuelve un punto vacío que irradia la mirada sobre el sujeto. En el campo de la mirada, ya no hay continuidad, ya no hay una correspondencia unívoca punto por punto, la demarcación del espacio se pierde o relativiza, las coordenadas desfallecen, hay más bien una sensación, por parte del sujeto, de ser mancha, punto de objeción al ser cuestionado en su más profundo deseo por el objeto que lo mira. Este objeto (iridiscente, puntiforme), es la mirada, el objeto *a*, de la pulsión escópica, que impacta al sujeto en tanto causa su deseo. Cuando el sujeto se enfrenta ante este objeto *a* mirada, ya no como la falta que causa, sino como lo que, desde lo real taponan ese vacío que anima el deseo, lo que aparece es algo del orden del goce escópico, un exceso: petrificación, horror, deslumbramiento que enceguece, éxtasis contemplativo. En últimas, angustia.

Casetti también explica otro grupo de teorías en las que la problemática a tratar es la representación en el cine y todo aquello que de la realidad no es representable pero que puede estar en el corazón de las imágenes. Para mí esto último tiene que ver con la mirada, así no haya sido definida como tal, por sus autores. Aunque Casetti clasificó este grupo de teorías como teorías de campo, nuevamente yo las clasifico, dentro de la misma categoría con la que clasifiqué las teorías anteriores: teorías psicoanalíticas del cine que tienen como objeto de estudio, el cine como tal y su relación con el espectador.

La representación es definida por Casetti como algo que en un momento no está (en la realidad) pero sí en forma de imagen. Es el reemplazo de un sustituto por su ausente, es el lugar donde se unen presencia y ausencia a la vez. Casetti afirma que los debates teóricos al respecto se centran en que no hay una total equivalencia entre la imagen representada y el objeto que se va a representar, por lo tanto la discusión señala que no hay un encuentro total entre el sustituto y el sustituido, sino una tensión puesto que hay elementos del sustituido que son irrepresentables.

En este orden de ideas, Roland Barthes⁵⁰ afirma que existe algo en cualquier imagen que se escapa de un sentido. Barthes lo llama lo errático, obtuso, excesivo o excedente: es aquello dentro del fotograma que llama la atención del espectador sin saber por qué, algo que le atañe, le concierne pero que no tiene significación. El sentido obtuso, dice Barthes, no puede ser descrito por el lenguaje articulado, sino en la interlocución, pues se refiere a la interacción que evoca ese elemento obtuso en el fotograma, que solo concierne a uno u a otro espectador, cuestionando al espectador de alguna manera. El elemento obtuso se resiste a la descripción lingüística, es un suplemento, un vacío, una pausa, un momento anti-narrativo por excelencia. Toda la definición del sentido obtuso por parte de Barthes pareciera referirse a lo real, el objeto *a* del psicoanálisis, a aquello innombrable e inclusive irrepresentable; una utopía, dice el mismo Barthes, ya que aunque está en la representación no puede ser representado.

⁵⁰ Barthes, R. *L'obvie y et L'obtus* (Paris: Seuil, 1986)

Lyotard⁵¹ diferencia dos elementos en una imagen: lo discursivo, que define como lo ordenado, lógico y dotado de sentido, es decir, lo representable. El otro elemento, lo figural, ese algo, esa cosa que se hace sentir, antes que entender- lo indeterminado de la representación. Lyotard dice que occidente prioriza lo discursivo sobre lo figural ya que lo discursivo está insertado dentro de las leyes científicas de la perspectiva y la lógica de lo mimético y mesurado, midiendo así la energía libidinal. Descontento con ello, Lyotard propone un *a-cinema* (negativo del cine corriente), su lógica es lo que él llama la pirotecnia, cine cargado de exaltación y energía, un cine donde la energía erótica se despliega y se quema gratuitamente dando rienda suelta a lo pulsional; el film en vez de interrumpir el flujo lo amplía al extremo, en acelerados, alternancias de encuadre etc. El *a-cinema* es superar el umbral de lo mimético, de lo representativo; abrirse al movimiento, a lo dinámico, a lo energético, a lo libidinal. Si Barthes descubría el papel de lo irrepresentable en el corazón de la representación, Lyotard encuentra fuera de la representación tradicional, lo esencial. En últimas, ambos autores coinciden en que en las imágenes, en este caso las imágenes cinematográficas, existe o debe existir más allá de lo representable, algo que se escape al sentido, que no posea significación, haciendo alusión casi directa a lo que Lacan llamaría *objeto a* mirada, y es que ambos autores utilizan palabras similares a las que utilizó Lacan para designar al *objeto a* mirada: Es “eso” de la imagen que se escapa a la descripción con el lenguaje articulado, es lo obtuso, excedente, excesivo, fuera de lo sensato y medible, lo pulsional, sucio, mal encuadrado de la imagen que finalmente cuestiona al espectador con su propia subjetividad.

La última aproximación al estudio del cine desde el psicoanálisis, no se encuentra dentro de las aproximaciones descritas por Casetti, ya que constituye una manera particular de interpretar films desarrollada recientemente por Slavoj Žižek. En esta aproximación lo que se busca es ilustrar ciertos conceptos del psicoanálisis en las películas sin necesidad de psicoanalizar al director (es importante aclarar que desde esta perspectiva, aunque el objeto de estudio no sea el director, no se desconoce que la subjetividad del director-autor esté expresada en sus films). Pero más allá de simplemente ilustrar ciertos conceptos lacanianos en los films, se busca con esta perspectiva, dice el mismo Žižek, “iluminarlos”⁵² a partir de las películas. Entonces, es aquí donde el arte y la cultura enseñan y nutren al psicoanálisis y es desde esta aproximación—que me interesa abordar el estudio de las películas de François Truffaut en la presente tesis. El detalle de cómo será abordada metodológicamente esta perspectiva en el presente estudio, será explicado en el tercer capítulo.

Žižek también analiza las películas para aproximarse a las particularidades del discurso de una época, es decir, el lazo social de una época y del lugar que tiene el sujeto y la subjetividad.

1.2 Aproximación a la historia del cine vista a través de las relaciones sujeto-objeto

Como establecí en la introducción, el núcleo del relato del cine narrativo es el conflicto, es decir, para que exista una historia que atrape al espectador debe haber un conflicto representado por la búsqueda de uno o varios objetos por parte de un sujeto. Sin embargo, esa búsqueda del objeto deseado, amado o gozado puede tener dos destinos: en algunos cines, sobre todo los clásicos o inclusive muchos actuales con narración fuerte, lo que importa al final del film es la consecución

⁵¹ Lyotard, J. “L’*acinema*”, *Review d’ Esthetique* (1973)

⁵² Žižek, S. *Todo lo que usted siempre quiso saber de Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*. Op. cit. (Contraportada).

del objeto, de proyección imaginaria, el objeto de amor, negando así al sujeto, pues de alguna manera lo importante es enajenar al espectador en relaciones imaginarias de manera que se proyecte idealmente en el personaje, consiguiendo a través de este al objeto amado. De alguna manera, allí lo sublime está negado pues el sujeto al final del film queda borrado por la presencia del yo íntegro y sin falta. En otros cines, sobre todo en los modernos, ese objeto unificado, al final del film permanece evasivo y si se obtiene, no satisface, e incluso, muchas veces es rechazado por el sujeto; en estos cines el yo se cae –dejando al descubierto al sujeto en tanto deseante e insatisfecho. Explicaré en este capítulo algunas de las causas por las cuales en los cines modernos se dio este cambio en el tratamiento del objeto en los relatos cinematográficos.

Las primeras proyecciones de los hermanos Lumiere, a quienes se les adjudica la invención del cine a finales del siglo XIX, mostraban, como ellos mismos las llamaban, “vistas” del mundo cotidiano (mini-documentales de un minuto de duración que registraban a la burguesía francesa en sus labores diarias). Para ellos, lo encantador de su invento no era contar historias, sino intentar mostrar la realidad tal y como era; la cámara servía para filmar las imágenes en movimiento, capturando lo fascinante de las gentes del París de hace un siglo, las actividades de ocio de las clases altas los domingos, la vida moderna. Tomaban vistas de todos aquellos nuevos artefactos que habían mejorado la vida de los ciudadanos europeos. Estaban tan extasiados con su invento que mandaron camarógrafos a muchas partes del mundo para filmar todo “lo bello” de las sociedades, como cuando enviaron a Rusia a uno de sus camarógrafos para filmar la coronación del último zar. Lo bello era lo que les interesaba; entonces, siempre se cuidaban de no mostrar nada que afectara al espectador, nada desencuadrado, ni sucio, nada que mostrara dolor ni desesperanza. En su obsesión por mostrar lo bello, lo ideal y lo figurativo, respetaban las leyes de la perspectiva en sus encuadres y hacían que el espectador no solo se identificara con la prosperidad de la vida burguesa de occidente, sino también con la belleza del encuadre cuidado por el respeto de las proporciones áureas y los puntos de fuga, dejando así a los espectadores encantados con el nuevo invento.

Pronto aparecieron nuevos cineastas que quisieron experimentar con el nuevo invento. En Estados Unidos surgió quien sería conocido como el padre de la narrativa cinematográfica, llamado así no solo por los norteamericanos, sino también por los europeos, el reconocido David W. Griffith. El fue el primero en lograr entender cómo adaptar una novela de la literatura clásica al cine. Lo logró innovando con todos los elementos del lenguaje propios del cine: la puesta en escena, el uso de la cámara y del montaje en beneficio de la historia narrada. Con Griffith entonces se funda el cine de narrativa clásica, clasificado por *Casetti y Chio*⁵³ como *narrativa fuerte* que se utilizó en la mayoría de los géneros cinematográficos del Hollywood clásico de 1915 a 1960. Géneros como el “western”, la “comedia musical”, la “comedia romántica”, el “cine de época” etc., poseían un sello muy frecuente en ese tipo de *narratología fuerte*: un protagonista atractivo, con altos estándares morales, fuerte y protector, modelo de proyección narcisista para cualquier espectador masculino. Una historia siempre relatada con una concatenación lógica de los hechos, centrada en el accionar de sus personajes en busca de su objeto imaginario de amor, un ambiente orgánico y un final feliz marcado por la consecución de los objetos, que dejaba siempre al espectador afirmado en su total dominio del yo. En las imágenes, no había ningún elemento que se saliera del contexto y en la puesta en escena todo era natural. En este tipo de cine, conducido desde el privilegio del registro imaginario, los objetos parciales, pulsionales, *objetos a causa de deseo*, se ocultaban, aparecían velados ante el espectador.

Sin embargo no se puede generalizar: había algunos pocos disidentes de esta tendencia, incluso desde el comienzo del cine, y a medida que fueron pasando las décadas aparecieron cada vez más

⁵³ **Casetti, F. y Chio F.** Op. cit., 171-217

aquellos cineastas que querían romper con esas leyes narrativas clásicas y mostrar algo diferente, algo que le concernía verdaderamente al sujeto. Muchas películas que van desde las vanguardias del cine mudo de los años veinte (como el *Expresionismo* alemán, el *Impresionismo* francés, la *Vanguardia Soviética*), hasta películas realizadas incluso por ese Hollywood mágico y esplendoroso de la primera mitad del siglo XX, especialmente en uno de sus géneros, el género *noir*, mostraron esta tendencia. Pero la real evidencia de esta transformación se dio con el *cine nuevo* a partir de los años cincuenta a través de algunos de sus movimientos más proclamados: el *Neorrealismo Italiano*, la *Nouvelle Vague* francesa, el *Free cinema* inglés el *New American cinema*. Estos nuevos cines se inscriben en lo que se llama la modernidad cinematográfica.

Si detallamos los lugares y momentos históricos donde aparecieron estos movimientos disidentes, nos damos rápidamente cuenta que coincide con la necesidad de los artistas de expresar la angustia, la insatisfacción y el desasosiego humano frente a eventos como la primera y segunda guerra mundial. Entonces se hace evidente cómo lo imaginario, el ideal yoico, se fractura para dar paso a lo real visto desde lo simbólico, el deseo insatisfecho. Por ejemplo, el *Expresionismo* alemán surge como efecto directo de la primera guerra mundial. Recordemos que Alemania fue protagonista no solo de la segunda, sino también de la primera guerra mundial; y la desolación, la angustia de la posguerra no se hizo esperar para ser representada en el arte pictórico del expresionismo así como también en el arte cinematográfico. *La Vanguardia Rusa* de los años veinte también expresa el sentir insatisfecho de la clase obrera de la revolución bolchevique. El *Cine Negro* norteamericano de los años cuarenta y cincuenta fue el único género cinematográfico norteamericano de la posguerra de la segunda guerra mundial, que quiso mostrar la hiancia humana y la crueldad de la existencia. Finalmente, los movimientos de los *nuevos cines* de los años cincuenta y sesenta, responden a la transformación cultural de la época, producto también del cambio de mentalidad mundial de occidente en donde el sujeto insatisfecho quiere ser representado en el arte sin ningún temor ni restricción ética o estética.

En mayor o menor medida todos estos movimientos cinematográficos disidentes y contestatarios, buscaban mostrar cómo no se conseguían los objetos de amor, ni los de deseo al final del film y que la insatisfacción y el hastío de la existencia era algo común a la condición humana. Esa condición de ausencia del objeto total fue acentuada llevando a la pantalla los objetos parciales o pulsionales sin velo, en su condición de meros fragmentos. Como fragmentos de desecho, son objeto de la pérdida, de la represión que impone la cultura al sujeto, con la consecuente pérdida de goce. Ahora, al retornar estos desechos en la pantalla, enfrentan al sujeto al peligro del retorno de ese goce, al goce sin falta, produciéndole angustia y huida, horror o ceguera por deslumbramiento, haciendo entonces aún más evidente la eterna hiancia entre sujeto y objeto, y por lo tanto, la naturaleza deseante e insatisfecha del sujeto, porque aunque retornan, la completitud no es posible, la satisfacción no se logra, el encuentro que así se produce es un encuentro de desencuentro, marcado por el exceso.

Todos esos objetos parciales, pulsionales, generadores de ese *plus* de goce y de angustia, aparecieron sin velo como *objeto a* provocador de mirada, que rompe la estabilidad de la representación cinematográfica a través de la deformación y destitución de lo bello. Representar así lo feo, lo obtuso, lo inmoral, todo aquello que se saliera de las normas éticas, estéticas y lógicas de lo clásico, evidenciaba la presencia angustiosa de ese *objeto a*. Todo esto se conseguía por la deformación en los decorados, por las tomas no encuadradas, el montaje no lineal, las rupturas espacio-temporales en los relatos, las imágenes simbólicas con presencia de objetos angustiosos, las tomas subjetivas, en las que la cámara ya no observa al personaje desde afuera sino que se convierte en los ojos del personaje, etc. De manera similar a lo que sucedió con la historia del arte pictórico, el cine quiso con todo ello proponer algo más allá de un reflejo narcisista de sus espectadores, quiso trascender la ilusión constituida en el estadio del espejo, llana y geométrica, quiso enfrentar al espectador con lo real: la mancha en la imagen cinematográfica, la fractura en el relato, en donde el deseo del sujeto emerge en su relación con el objeto llegando a chocar al espectador. La *narración*

débil o de *arte y ensayo* soportó bien este tipo de cines por cuanto ahora ya no importaba el accionar del personaje en búsqueda de su objeto total unificado de amor, sino más bien el devenir del sujeto en su encuentro y desencuentro con el objeto remarcando la volatilidad del objeto y su no consecución al final del film, reafirmando, como ya se ha dicho, la eterna insatisfacción del sujeto deseante.

Esta disidencia multiplicó los recursos estéticos para proyectar en la pantalla al sujeto en su división y a la vez generar el efecto de mirada a través de objetos ya no totales sino parciales. En los movimientos de cine mudo disidentes hay varios ejemplos. El *Expresionismo* alemán propuso la estética de la deformación, deformación en las líneas de fuga, el alargamiento de los objetos, la deformación de las formas geométricas de los decorados se usaban para expresar la tensión y la angustia, a la vez que el uso de temas, personajes y maquillaje oscuro, y el uso de claro-oscuro para sacar a la luz el lado siniestro de la naturaleza humana rememorando la angustia generada por la posguerra; *El Gabinete del Doctor Caligari*⁵⁴ es una de las películas más representativas de esta tendencia del *Expresionismo*. El *Impresionismo* francés hizo uso de cámara lenta, cámara rápida, sobreimpresiones para evidenciar estados emocionales de ausencia-presencia del objeto, como se muestra en la película *La sonriente Madame Beudet*⁵⁵, entre otras del movimiento. El movimiento *Surrealista* hizo uso de imágenes terriblemente amenazantes como un ojo humano cortado con una cuchilla, en la película *El Perro Andaluz*⁵⁶.

Ejemplos de ello en los nuevos cines de los años 50 también hay varios: el correr y caminar sin rumbo en busca del objeto perdido por parte de los personajes de las películas del *Neorealismo* como *El Ladrón de Bicicletas*⁵⁷, o en las películas de la *Nouvelle vague* como *Los 400 golpes*⁵⁸ y *Sin Aliento*⁵⁹. La escena de un partido de tenis sin pelota, en *Blow up* de Michelangelo Antonioni, por el *Nuovo Cine Italiano*. Todo ello genera un efecto de mirada sobre el espectador que se enfrenta al carácter parcial, evanescente y fantasmático del objeto, el hecho de que en su ausencia radica su eficacia y su poder de causa del deseo.

Como ya se puntualizó, fueron los nuevos cines los que más lograron capturar la volatilidad del objeto y la condición del sujeto dividido. Señalaré algunas de las causas y las influencias que generaron este cambio. Los movimientos de los *nuevos cines*, aunque motivados en ambientes diferentes y en situaciones políticas particulares del lugar donde se gestaron entre 1945 y 1970 (que describiré más adelante), tuvieron directrices similares: el sentimiento de novedad, el romper con las formas tradicionales de hacer cine y de reflexionar sobre él, buscar la realidad de la condición humana y darle al cine la posibilidad de ser la expresión del autor-director. Como el lema de estos nuevos cines era el de buscar la realidad de la vida y expresarla en los films a través de la visión de su creador (el director-guionista), no es en vano que fuera entonces posible que el sujeto apareciera en estos relatos: si hay autor, en consecuencia, hay sujeto.

Pero para entender por qué estas nuevas tendencias, es necesario remitirnos a André Bazin, un importante crítico cinematográfico y teórico de cine de los años cincuenta quién con su visión tuvo gran influencia en la búsqueda de la subjetividad de los nuevos cineastas. Sus aportes en las dos vías, como crítico y como teórico, marcaron las búsquedas estéticas de los nuevos cines. Como crítico, fundó la revista de crítica cinematográfica más importante de la historia del cine llamada *Cahiers du cinema* (1951) y con ella produjo lo que se llamó la crítica explicativa o moderna. Este tipo de crítica fue muy importante pues por primera vez en la historia del cine se empieza a valorar al director de un film como su creador, como el artista, y en consecuencia, al film como una obra.

⁵⁴ **Weine, R.** (Director). *El gabinete del Doctor Caligari* (Productora UFA, 1919)

⁵⁵ **Dulac, G.** (Director). *La sonriente madame Beudet* (Producción de la directora, 1922)

⁵⁶ **Buñuel, L.** y **Dalí S.** (Directores). *El perro andaluz* (Producción de Luis Buñuel, 1929)

⁵⁷ **De Sica, V.** (Director). *El ladrón de bicicletas* (Productora P.D.S., 1948)

⁵⁸ **Truffaut, F.** (Director). *Los 400 golpes* (Productora Les Films du Carrosse, 1959)

⁵⁹ **Godard, J.** (Director). *Sin Aliento* (Producción del director, 1960)

Esta nueva ideología practicada por él y sus pupilos al escribir críticas de cine, se llamó *política de autores*. La política de autores promovía y valoraba a aquellos directores que expresaban su personalidad, obsesiones y visión del mundo en sus films. Es así como Bazin y sus discípulos valoraron y promovieron como autores a grandes directores americanos que, aunque respetados, no habían sido, hasta ese momento, considerados como artistas, tales como Orson Welles, Alfred Hitchcock, John Ford, Howard Hawks, William Wyler, entre otros, y formaron así un panteón de directores a quienes rendían pleitesía y culto.

Su otro gran aporte lo realizó desarrollando una teoría del cine llamada *Realismo Ontológico* en la que definió cuál debería ser la esencia del cine. Para crear su teoría, Bazin se inspiró en las películas del primer movimiento de los nuevos cines: *El Neorrealismo Italiano* (1945-1952). Este movimiento surgió en el clima político de la posguerra de la segunda guerra mundial en Italia. Su fin era expresar el clima de desolación, pobreza y desempleo en las clases bajas que dejó la guerra. Según *el realismo ontológico* todo cine debía buscar lo logrado por los neorrealistas, hacer que la cámara cinematográfica capturara la vida tal y como era, logrando plasmar así la realidad en la pantalla. Según Bazin, la fotografía y el cine son las artes más realistas ya que capturan la realidad de manera muy similar al ojo humano y más cuando el cine agrega la dimensión de la duración, del tiempo. Bazin planteaba que si el cine logra capturar la realidad como ningún otro arte, esta debería ser su función, capturar la realidad y no manipularla, por lo tanto abogó y promovió el uso de planos secuencias, es decir planos de larga duración y sin cortes, ya que la vida, decía él, no tiene cortes; también abogó por el uso de lentes con profundidad de campo pues a través de ellos todos los elementos encuadrados en la pantalla se filman con igual nitidez y con la profundidad muy similar a como lo hace el ojo humano, dando espacio para que el espectador pueda ver todos los objetos en la pantalla y así mismo pueda escoger cómo relacionarlos dándoles sentido.

No le gustaban aquellos directores que manipulaban la realidad con efectos estilísticos demasiado evidentes, sino aquellos que hacían casi imperceptible la cámara. Admiraba las historias de las películas del neorrealismo porque eran historias de gentes reales, en los barrios marginales de la Roma de la posguerra. Apostaba a que la cámara debería capturar la realidad social, todo esto conseguido con el uso de la *puesta en escena natural*: los decorados e iluminación naturales, filmar en exteriores y el uso de actores no profesionales. También adoraba lo que hicieron los neorrealistas al capturar los tiempos muertos de la vida, pues la vida decía Bazin está llena de tiempos muertos, momentos en los que no pasa nada, no hay diálogos, no hay una acción específica, pero interiormente, en los personajes pasa todo. Quedó fascinado por los planos secuencias y la profundidad de campo de las películas neorrealistas y por la búsqueda de continuidad entre un plano y otro, pues Bazin desdeñaba las excesivas manipulaciones espacio-temporales; decía que la cámara debía capturar la duración real de la vida.

Entonces, los dos grandes aportes de André Bazin como crítico y como teórico, influenciaron de manera radical las tendencias estéticas de los nuevos cines, pero fueron aportes aparentemente difíciles de fusionar: como crítico, Bazin defendió la *política de autores*, que promovía la visión subjetiva del director en los films que realizar; y como teórico, promovía que el cine debía ser realista y objetivo. Los dos aportes, entonces, pueden conciliarse de esta manera: el director debía estar atento a la realidad del mundo poniendo su subjetividad y firma de autor al servicio de la realidad.

Retomando los planteamientos de *Casetti*⁶⁰, los lineamientos estéticos de cada uno de los movimientos de los nuevos cines fueron los siguientes:

La *Nouvelle Vague* fue un movimiento de cine francés en el marco de la revolución cultural de finales de los años cincuenta. Sus cineastas se formaron inicialmente como críticos de cine que

⁶⁰ Casetti, F. Op. cit., 91-106

escribían para *Cahiers du Cinema* guiados por la *política de autores* de André Bazin quien era su mentor. A finales de la década de 1950 hicieron sus propios films. La realización de películas pertenecientes al movimiento inició en 1959 con *Los cuatrocientos golpes* de François Truffaut y se extendió hasta 1962. Los más importantes exponentes de la *Nouvelle Vague* fueron François Truffaut, Jean Luc Godard, Eric Rohmer, Claude Chabrol y Jaques Rivette entre otros. Los Autores de la *Nouvelle Vague*, influenciados por la *política de autores* de Bazin buscaron dejar huellas en sus films que hablaran de la subjetividad humana; por ello conflictos de amor y de libertad eran muy comunes. Influenciados también por la teoría del *Realismo Ontológico* Baziano, buscaron capturar la realidad psicológica del ser humano contando historias más reales de la vida cotidiana. Los cineastas de la *Nouvelle Vague*, al igual que los neorrealistas, filmaron en exteriores, con muchos actores no profesionales, también hicieron uso frecuente del plano-secuencia y de los tiempos muertos. La *Nouvelle Vague* produjo películas de bajos costos con formatos de 16 mm con cámara al hombro e hizo un cine ágil y espontáneo, en donde había una total libertad por parte del director para la elección de los temas. Uno de los preceptos de la *Nouvelle Vague*, acuñado por Alexandre Astruc⁶¹, fue el de *camera stylo*. La *camera stylo* invita a la cámara a capturar las imágenes, con la misma libertad con que el bolígrafo expresa las palabras en la literatura, y siempre con el sello propio de cada autor. La *Nouvelle Vague* rechazó abiertamente las grandes producciones cinematográficas de los años treinta basadas en las clásicas novelas literarias francesas, así lo señaló François Truffaut⁶². Este rechazo radica, según Truffaut, en que esos films son meras adaptaciones de las novelas sin que hubiera sello de autor, ese cine sólo se preocupaba por los grandes decorados como si fuera un teatro filmado, inclusive Truffaut lo llamo cine de escenógrafos. Entonces, la *Nouvelle Vague* se quiso separar de ese cine anterior, apostando por un cine realista, ya no sólo buscando la realidad social de la época como los neorrealistas, sino más bien indagando en los avatares del amor y del deseo del sujeto. Los cineastas de la *Nouvelle Vague* apostaron por una manera más personal de acercarse a la vida a través del cine, y criticaban al cine clásico francés por mostrar una “verdad” estereotipada de la vida.

El *Free Cinema* inglés tuvo su nacimiento y esplendor al final de los años cincuenta; nació ante la necesidad de encarar la verdad de los problemas sociales y políticos producto de la revolución industrial, y desmitificar a esa Inglaterra anclada en las glorias del pasado. El movimiento fue también partidario de la teoría de autor-director, pero exigía un *director-testigo*, que estuviera siempre atento a las realidades sociales del mundo externo, no sólo interno, y que en la fusión de estos dos mundos, pudiera plasmar su propia visión en las imágenes. Los directores más proclamados del movimiento fueron Lindsay Anderson, Karel Reisz, y Tony Richardson.

Finalmente, el *New American Cinema* nació más tardíamente en Estados Unidos, su apogeo lo tuvo al final de los años sesentas, aunque tuvo bastantes películas representativas en los años setentas. Surgió en Nueva York y “su pelea se dio en casa” mostrando rebeldía ante la producción industrial y en cadena de las películas de Hollywood quiso imprimir nuevas maneras de ver el mundo, más reales y crudas, más cercanas a la condición humana, no idealizadas. Su lema era hacer películas de color sangre, no color rosa como las de Hollywood. Sus representantes más afamados fueron John Casavettes, Jonas Mekas, Andy Warhol.

Para concluir, por toda la influencia Baziana, y también por las transformaciones sociales y políticas de la época, los *nuevos cines* no solo rompieron con los esquemas de la narración fuerte del cine clásico americano, sino también con sus búsquedas. Los nuevos cines intentaban entonces dejar huella del director, en tanto sujeto en sus films y expresar la realidad de la condición humana. Es por ello que el objeto comienza a develarse en los films de manera más cruda pues si el sujeto se hace presente, lo esencial a él, es su división, en consecuencia, la hiancia entre sujeto y objeto toma su lugar en la pantalla.

⁶¹Astruc, A. “La camera-stylo”, *Ecran Francais* 144 (1948)

⁶²Truffaut, F. “Una tendencia del cine Francés”, *Cahiers du Cinema* 31 (1954)

2. Propuesta metodológica para descifrar las relaciones sujeto-objeto desde el psicoanálisis en el ciclo de películas Antoine Doinel de François Truffaut.

En el presente estudio se pretende dilucidar, a partir de algunos conceptos del psicoanálisis y del desciframiento de significantes, las conflictivas relaciones que mantiene el personaje Antoine Doinel con sus objetos, en el ciclo de cinco películas de François Truffaut conocidas con el nombre de este personaje.

Estas películas son nuestro objeto de estudio y aunque no hay un interés específico en psicoanalizar al director a través de sus películas, no pretendemos desconocer la presencia del director-autor en ellas puesto que como ya se explicó, las películas de François Truffaut fueron inspiradas en el contexto del movimiento de la *Nouvelle Vague*, y por lo tanto, bajo el lema de que los films debían expresar la subjetividad de su autor.

El desciframiento de significantes⁶³ es el camino a seguir para poner sobre la mesa aquello de lo real en juego mostrado en los films. Pero para entender cómo desciframos esos significantes y entablamos sus relaciones para encontrar ecos o significados parciales que nos hablen de lo real que está soportando allí las relaciones con los objetos, debemos entonces partir de una pregunta: ¿Por qué las imágenes cinematográficas son portadoras de significantes?

Por definición las imágenes cinematográficas pertenecen al mundo de lo imaginario, de lo fantaseado, pero también pertenecen al mundo simbólico en cuanto son representaciones de objetos ausentes. Es decir, traen a la presencia algo que está ausente y en el juego de la presencia-ausencia ya entramos a la definición del cine como signifiante y por ende, el cine como lenguaje. Todo lo que aparece en la pantalla, es decir, lo representado es percibido como un intento de captura de la realidad, pero cuando vamos a cine sabemos que estamos frente a una representación por cuanto dicha realidad está enmarcada en el marco visor de una pantalla. El cine fue definido como lenguaje por grandes teóricos como Jean Mitry o Christian Metz. En palabras de Metz: “El cine es lenguaje, lo es porque opera con la imagen de los objetos, no con los objetos mismos. La duplicación fotográfica... aleja del mutismo del mundo un fragmento de semirrealidad para hacer de él un elemento de discurso”⁶⁴. En pocas palabras el cine está plagado de significantes cuyos significados están ausentes y solo encuentran su eco en el espectador.

⁶³Moreno, B. *Las cifras del azar*. (Bogotá: Editorial Planeta, 1998), 26

⁶⁴Metz, C. Op. cit., 57

Los elementos del lenguaje cinematográfico son el producto del manejo sutil de herramientas para generar, articular y dilucidar significantes. Es por lo tanto necesario analizar los productos de esas herramientas. La mayoría de ellas son determinantes en la construcción de ese objeto que se nos da a ver en el cine; lo constituyen, conciernen a las particularidades de ese objeto que llamamos película, no solamente en lo que a su dimensión signifiicante se refiere, sino también, en lo que esos significantes bordean: lo real que el cine nos permite vislumbrar, el objeto mirada o el objeto voz, primordialmente.

Son elementos de la construcción cinematográfica el guión, la puesta en escena (los personajes, la iluminación, la música, los sonidos, los decorados, el vestuario), los elementos de la puesta en cuadro (los tipos de plano, los movimientos y las angulaciones de la cámara) y la puesta en serie (montaje o edición). Un signifiicante del lenguaje cinematográfico adquiere sentido al relacionarse con otros significantes, evocando diversos significados en el espectador. Por ejemplo, de un paneo transversal (movimiento rápido de la cámara lateralmente) implica una dimensión signifiicante que no tiene un significado único ni universal, sino que depende de su relación con otros elementos evocaciones significantes, como los objetos del encuadre, inscritos en una determinada escala del plano, un particular color del cuadro, la composición del plano anterior o del plano siguiente, etc. , estableciendo así relaciones metafóricas y metonímicas dadas por el autor del film, relaciones que a la vez cada espectador mira y articula de una manera específica, adquiriendo un sentido, y un sinsentido particular para cada sujeto.

Lo importante del análisis de films desde la teoría psicoanalítica es descifrar el entrelazamiento de significantes para dar cuenta de eso real que está en juego, cernido por esa red de significantes, ese real que explica algo de la condición y la causa del sujeto. La metodología no es lineal, todo depende de la interacción del sujeto con su objeto de estudio y no hay un camino universal a seguir, cuenta el deseo del investigador.

En este punto es necesario anotar que hay varios psicoanalistas lacanianos interesados en analizar películas como textos de estudio, utilizando los elementos del lenguaje cinematográfico como herramientas para dilucidar significantes, y para dar cuenta en últimas de eso real bordeado por ellos. Slavoj Žižek es un ejemplo. Él y muchos de sus colegas usan todos los elementos de la construcción del lenguaje fílmico como el análisis de la puesta en escena, de tipos planos, del montaje, entre otros, para descifrar conceptos psicoanalíticos en el relato de varios films⁶⁵.

Existen varios ejemplos de análisis de films realizados por Žižek y sus colegas citados en el libro *Todo lo que usted siempre quiso saber de Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*. En el capítulo 1, Mladen Dólar interpreta la relación dual, especular de los principales personajes de la película *La sombra de una duda*⁶⁶, evidente en la puesta en escena de las dos secuencias de apertura: “En un suburbio de Filadelfia, el tío Charlie, esta tendido en la cama completamente vestido, con la cabeza vuelta hacia la derecha, y en el fondo se ve una puerta también a la derecha...En Santa Rosa, California, su sobrina Charlie esta tendida en la cama con la ropa puesta, la cabeza vuelta hacia la izquierda, mientras en el fondo se ve una puerta también a la izquierda, como reflejo en espejo de la escena anterior”⁶⁷. Más adelante el mismo autor resalta el elemento central de la película, un anillo. Este anillo circula entre los dos protagonistas (tío Charlie y sobrina Charlie), hasta el punto, dice el autor que “la relación dual entre estos dos personajes puede

⁶⁵Dólar, M. “Los objetos de Hitchcock” en Žižek, S. *Todo lo que usted siempre quiso saber de Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*. Op. cit., 19 -32

⁶⁶Hitchcock, A. (Director). *La sombra de la duda* (Productora Universal Pictures, 1943)

⁶⁷Ibid, 19

considerarse como el trasfondo de dicho circuito de objeto”⁶⁸. En varios momentos de la película se resalta la imagen del anillo, especialmente en uno, en el que un *travelling* (movimiento de la cámara siguiendo al objeto) coincide con el momento de reconocimiento de la sobrina de Charlie de que su tío es culpable de un delito. Allí la imagen de su tío cae, y aparece la falta representada en el objeto. En el capítulo 2, Slavoj Žižek explica como “la función del *travelling* Hitchcockiano consiste precisamente en producir una mancha. En el *travelling* la cámara se mueve desde el plano general al detalle, que debe seguir siendo una mancha borrosa pues la toma se realiza desde una visión de costado, anamorfótica, que aísla el objeto. Este objeto generalmente es un objeto siniestro, mancha desencadenadora de la mirada. ...el montaje (la concatenación de las imágenes) interviene en el *travelling*, es decir, que el acercamiento continuo de la cámara es interrumpido por cortes”⁶⁹.... esto significa que para evidenciar la mirada, Hitchcock realiza los *travelling* desde una toma subjetiva (la cámara reemplaza la mirada del personaje) que se acerca al objeto-mancha desde un costado alternándola con una toma “objetiva” de la persona en movimiento en su caminata hacia la cosa siniestra.

A continuación citaré y definiré los elementos del lenguaje cinematográfico que tendré en cuenta para el desciframiento de significantes en las películas, tomando como referencia el libro *Cómo analizar un film* de Casetti y Chio⁷⁰, que podrán ser usadas según el caso y el film en particular.

Los modos de representación:

1. *La puesta en escena*, que son los elementos que conforman el universo del filme incluye la iluminación, el decorado, el vestuario, el color, el sonido, los actores y su actuación, etc. En estos movimientos de nuevo cine, se utilizan a veces, por ejemplo, elementos que estén fuera de la *diégesis*, es decir elementos que estén ocasionalmente fuera de contexto dentro de la historia o simplemente desencuadrados por fuera de las normas de composición de la imagen y por lo tanto funcionan como elementos generadores de mirada.

2. *La puesta en cuadro*, que se refiere a los encuadres, a los planos capturados por la cámara, a los ángulos de toma y a los movimientos de cámara. En resumen, la puesta en cuadro son las imágenes obtenidas, es el cómo la disposición de los elementos de la puesta en escena son capturados por el marco visor de la cámara. El tamaño del plano está determinado por la distancia entre la cámara y el sujeto y por la longitud focal del objetivo empleado. Hay los llamados plano general (plano que encuadra gran volumen del espacio), plano americano (plano que encuadra una persona de la cabeza hasta las rodillas), plano detalle (plano que encuadra una parte específica del cuerpo) etc. Los ángulos de toma como el contrapicado (angulación de la cámara hacia la cabeza humana tomada desde debajo de la altura de los ojos) normal (angulación de la cámara a la altura de la cabeza) o el picado (angulación de la cámara hacia la cabeza humana tomada desde arriba de la altura de los ojos), etc. Los movimientos de la cámara como el *travelling* (desplazamiento total de la cámara siguiendo una toma de movimiento), panorámica (movimiento de la cámara sobre su propio eje) y combinado (*travelling* + panorámica). En estos nuevos movimientos cinematográficos a estudiar, se hace uso más frecuente de los lentes “gran ocular”, las tomas subjetivas, el *travelling*, etc.

3. *La puesta en serie* que se refiere al *montaje* o la concatenación de planos y está en estricta relación con la narrativa de un film. En estos nuevos movimientos aparecen muchas veces, rupturas, es decir pueden aparecer dos planos continuos sin relación temática aparente. “Slavoj Žižek plantea [que...] las tomas sucesivas forman parte de un movimiento metonímico [...], si

⁶⁸Ibid, 22

⁶⁹Ibid, 43

⁷⁰Casetti y Chio, Op. cit., 121- 162 y 171- 210

interviene el montaje, éste corta, separa, une imágenes diferentes, relaciona elementos heterogéneos y crea un nuevo significado metafórico que nada tiene que ver con el valor singular de cada una sus partes. Por ejemplo el montaje intelectual de Eisenstein, el montaje paralelo, el montaje interior, o el antimontaje de Rossellini”⁷¹.

4. *El uso del espacio*, por ejemplo si está (orgánico) o no en relación a la historia.

5. *El uso del tiempo*, discernir si es por ejemplo lineal (punto de llegada diferente al del origen), circular (punto de llegada igual al punto de origen), cíclico (esta organizado en serie, en el que el punto de llegada es análogo al del origen pero no idéntico) o anacrónico (hay una completa pérdida del hilo del orden en el tiempo).

Para concluir, el objetivo aquí planteado para la tesis es el de examinar cómo se exhiben los objetos y las relaciones sujeto-objeto del psicoanálisis en los Films de François Truffaut, valiéndose del análisis del lenguaje cinematográfico.

⁷¹**Kozameh**, G. El cine y el espectador que "mira", 2001. http://www.tramayfondo.com/numeros_revista/14/Guillermo_Kozameh.pdf (Consultado Mayo 19 2007)

3. Análisis de las películas del *ciclo de Antoine Doinel*

3.1 Breve reseña del director, su contexto y sus films

François Truffaut (1932-1984) nació en París, según su criterio y el de sus biógrafos, tuvo una infancia triste y problemática, hecho que él mismo describió explícitamente en muchas entrevistas, en las que repetía que fue un niño “no tratado”, haciendo clara alusión al abandono que él siempre sintió de sus padres.

Su madre, Janine de Monferrand, tuvo a su hijo como madre soltera, en la clandestinidad. Del padre del niño nunca se supo nada. La abuela materna de François pagó para que el niño fuera criado por una nodriza en sus primeros años, mientras tanto, se casa con Roland Truffaut en 1933, quien reconoce a François como su hijo y le da su apellido. Su madre y padrastro lo ven poco, hasta el punto que a los tres años de edad, su abuela se compadece del niño y lo acoge en su casa. En 1942, la abuela muere, y la madre y el padrastro de François lo trasladan a vivir a su pequeño apartamento en donde no hay casi espacio para él, y como no estaban acostumbrados a la presencia constante del pequeño, de alguna manera, enfatiza Gispert, analista de la vida de Truffaut y de su primera película⁷², la relación entre padres e hijo se hace dura y complicada.

Según Gispert⁷³, el pequeño Truffaut descubrió un día, mientras curioseaba unos documentos de su madre, que Roland era su padrastro, lo que significó un duro golpe para el niño. Durante el rodaje de *Besos Robados*⁷⁴, el propio director aprovechó la participación en su film de una agencia de detectives privados, para encargarles buscar la identidad de su verdadero padre. Solo logra averiguar que era un dentista de origen judío. Esa búsqueda del padre, ese llamado, y más allá, el llamado a un padre que separe a un niño de la madre, estará siempre en sus películas.

Para muchos analistas de las películas de Truffaut, el problema subyacente a ellas, es la denuncia que hace Truffaut de la niñez abandonada y de la falta de amor parental. Esto se hace muy evidente, para sus críticos, en su opera prima *Los Cuatrocientos Golpes*, su película más autobiográfica, ya que cuenta su vida de niño y su malestar ante sus padres, por sentirse rechazado. Sin embargo, la lectura que se puede hacer de las películas de Truffaut, especialmente de esta, es diferente desde el psicoanálisis. El llamado de Truffaut en esta película, es un grito de desesperación ante la seducción materna y un reclamo por el lenguaje, el símbolo, la cultura, el nombre del padre que lo separe de la madre, lo cual explicaré ampliamente en el cuerpo de la tesis. Esta misma metáfora se

⁷²Gispert, E. *Los cuatrocientos golpes* (Buenos Aires: Paidós, 1998), 18

⁷³Ibid, 18

⁷⁴Truffaut, F. (Director). *Besos Robados* (Productora Les Films du Carrosse, 1968)

encuentra en su película *El Niño Salvaje*⁷⁵ que relata una historia basada en un evento real. Es la historia de un niño *feral*, Víctor de Aveyron, encontrado en el bosque en 1797 y acogido por el profesor Jean Itard, quién lo toma como objeto de sus investigaciones y se convierte en su mentor, trata de librarlo de la selva e introducirlo al mundo de la cultura enseñándole el lenguaje articulado. Es bastante llamativo que el niño sea liberado, rescatado, redimido, salvado de la naturaleza (selva-madre), e introducido al mundo de la cultura por un tutor (el padre quien lo salva de la madre) y que no en vano es interpretado en el filme por el propio Truffaut.

Desde muy pequeño François Truffaut fue aficionado al cine. Se escapaba de su casa cuando sus padres salían a divertirse, para encontrarse con su gran amigo de infancia, Robert Lachenay, e ir al cine. Más adelante, Truffaut reconoce que el cine le atraía no solo por su fascinación por las películas, sino por el nerviosismo que le producía ir al cine en situaciones clandestinas sin el permiso de sus padres. Entonces, de alguna manera, el cine es una escapatoria sublimatoria y también una transgresión, un encuentro con lo prohibido, lo clandestino.

Cuando sólo contaba con quince años de edad funda un cine club en el barrio latino de París con su amigo Lachenay, y por una coincidencia conoce a André Bazin quién ya era un crítico cinematográfico de renombre. Rápidamente se convierten en amigos, o más bien Bazin se convierte en su mentor, en la figura paterna que François siempre buscó.

Al cabo de un tiempo, Truffaut y su amigo no pueden pagar sus facturas y el cine club debe cerrar. Truffaut es encarcelado, inicialmente es encerrado con ladrones y prostitutas, y luego es enviado a una penitenciaría para menores, de donde es rescatado por André Bazin. Bazin le incita a que escriba sobre cine, y a convertir su pasión en una profesión. Por un desengaño amoroso, en 1950, Truffaut se alista de voluntario en el ejército pero deserta al poco tiempo, y es nuevamente acogido por su maestro.

Truffaut entonces se convirtió en un importante crítico de cine escribiendo para *Cahiers du Cinema* la famosa revista fundada por Bazin, en 1951, cuya ideología era la de promover la *política de autores*. Uno de los artículos de Truffaut más sonados “Una cierta tendencia del cine francés”⁷⁶ se convirtió en una insignia para la revista. La *política de autores* como ya se explicó previamente, proponía la crítica cinematográfica explicativa que valoraba acérrimamente aquellos directores que a través de un uso personal de la puesta en escena, cuadro y serie, expresaban su personalidad en los films creando un sello estilístico propio. Finalmente, hacia el año 1958, él y sus colegas pasaron de críticos a realizadores y comenzaron a escribir guiones y dirigir películas imprimiendo sus propios sellos personales, fundando así el movimiento vanguardista de la *Nouvelle Vague* (1958-1962), que gracias a la influencia Baziana buscaba capturar la realidad de la vida a través de la cámara, pero más que social, como ya se dijo (ya lo habían hecho sus antecesores neorrealistas), buscaban capturar la realidad íntima de los personajes, subjetiva, donde se promovía que el director expresara su visión acerca de los conflictos humanos del amor, la sexualidad, la paternidad, la libertad.

Los personajes de las películas del movimiento, fueron hombres y mujeres comunes, afectados por las circunstancias de la vida. Nunca trataron de contar historias heroicas fuera de la realidad, todo lo contrario, contaron historias sencillas y cotidianas. Técnicamente, la mayoría de los autores de la *Nouvelle Vague* hacen uso de la narración débil. Por ejemplo, usan los tiempos muertos para evidenciar los estados emocionales internos de los personajes, el relato de sus films escudriña la vida subjetiva más que el accionar externo del personaje, no usan frentes concretos de acción

⁷⁵ Truffaut, F. (Director). *El niño salvaje* (Productora Les Films du Carrose, 1970)

⁷⁶ Truffaut, F. Op. cit.

(buenos versus malos), no hay final cerrado, ni necesariamente feliz. En últimas, las películas de estos cineastas buscan indagar los deseos insatisfechos de sus personajes, las relaciones con los objetos de amor, pulsión y deseo, haciendo evidente la crudeza, el vacío de la existencia y la eterna inconformidad de la condición humana, es decir sacar a flote al sujeto en falta.

Truffaut fue una figura destacada dentro de la vanguardia siguiendo fielmente los lineamientos estéticos ya explicados y puede ser considerado como todo un autor, tal como lo promovía el movimiento, pues no sólo dirigía sus películas sino que además realizó el guión original de muchas de ellas y adaptó otros tantos tomados de novelas. Truffaut hace películas toda su vida, pero sólo las primeras pertenecen a la *Nouvelle Vague*, ya que por definición, el movimiento solo abarca las películas realizadas entre 1958 y 1962 cuando sus cineastas todavía no eran tan famosos, ni ricos y se ceñían a los ideales en común: apostar por el cine natural, de sello personal, de bajos costos, cámara de 16 mm, películas filmadas gran parte en los exteriores de las calles de su adorado París, sin grandes decorados y tratando de dilucidar la realidad del sujeto. Después de 1962, Truffaut obtiene más dinero por la buena acogida de sus películas en la taquilla y comienza a realizar películas de más altos costos y además, comienza a invitar a actores renombrados dentro del *Star System* Francés, que el mismo potencia, pero se puede decir que sus búsquedas se mantuvieron intactas: la indagación del sujeto en falta en relación a los avatares del amor y del deseo.

Su cine siempre mantuvo un interés individual o psicológico, y sus películas siempre se centraron, en sus dos grandes obsesiones: los avatares del amor y el deseo, y en la niñez desprotegida. Sin embargo, Truffaut siempre fue el más romántico del grupo de la *Nouvelle Vague*, inclusive llegó a ser criticado por algunos de sus compañeros por mantener esa visión romántica de la vida, cosa que rechazaban sus compañeros. Más allá de sus críticos, Truffaut tiene un destacado lugar en la historia de la filmografía mundial. Sus películas en orden cronológico son:

1955 : *Une visite*

1957 : *Les mistons* (Los golfillos)

1959 : *Les quatre cents coups* (Los 400 golpes) su primer largo metraje y su película más afamada

1960 : *Tirez sur le pianiste* (Disparen sobre el pianista / Tirad sobre el pianista)

1961 : *Une histoire d'eau* codirigida con Jean-Luc Godard

1961 : *Tire au flanc*

1962 : *L'amour à vingt ans* (El amor a los veinte años) (1962) (Episodio "Antoine et Colette")

1962 : *Jules et Jim* (Jules y Jim)

1964 : *La peau douce* (La piel suave)

1966 : *Fahrenheit 451*

1968 : *La mariée était en noir* (La novia vestida de negro)

1968 : *Baisers volés* (Besos robados)

1969 : *La sirène du Mississippi* (La sirena del Misisipi)

1969 : *L'enfant sauvage* (El pequeño salvaje)

1970 : *Domicile conjugal* (Domicilio conyugal)

1971 : *Les deux anglaises et le continent* (Las dos inglesas y el amor)

1972 : *Une belle fille comme moi* (Una chica tan decente como yo)

1973 : *La nuit américaine* (La noche americana)

1975 : *L'histoire d'Adèle H.* (Diario íntimo de Adèle H.)

1976 : *L'argent de poche* (La piel dura)

1977 : *L'homme qui aimait les femmes* (El amante del amor o El hombre que amaba a las mujeres)

1978 : *La chambre verte* (La habitación verde)

1979 : *L'amour en fuite* (El amor en fuga)

1980 : *Le dernier métro* (El último metro) César a la mejor película y mejor director

1981 : *La femme d'à côté* (La mujer de la puerta de al lado / La mujer de al lado)

1983 : *Vivement dimanche!* (Confidencialmente tuya / Vivamente el domingo)

Es de mi especial interés intentar descifrar o analizar el problema del amor y el deseo en el ciclo de películas dedicadas a contar la vida de Antoine Doinel. Son cuatro películas y un corto en las que se sigue la vida del personaje, desde su niñez, hasta su vida adulta. La vida del personaje, cuando niño en el primer film del ciclo, *Los Cuatrocientos Golpes* es muy similar a la vida del propio Truffaut como el mismo lo reconoció, y aunque las otras películas no son estrictamente autobiográficas, si conservan a través de la vida del personaje Antoine, la visión, la personalidad y las obsesiones del director, lo que hizo que Gispert dijera que el personaje Antoine Doinel y el actor que escogió para personificarlo en las cinco películas, Jean Pierre Leud, fueran el alter-ego de Truffaut⁷⁷. Fue tan importante este actor en la vida de Truffaut, que no sólo lo escogió para personificar a Antoine Doinel, sino que también lo escogió para protagonizar muchas de sus otras películas y hasta le dedicó una de ellas, justamente, *El Niño Salvaje*. Siendo Leud su alter-ego, como lo dice Gispert, podríamos decir que Truffaut se dedica esta película a sí mismo.

Entonces, el ciclo de películas que analizaremos en esta tesis es llamado *ciclo de Antoine Doinel*. En su orden cronológico las películas pertenecientes al ciclo son: *Los Cuatrocientos Golpes*⁷⁸ designada como una de las películas más importantes de la historia del cine, el corto llamado *Antoine y Colette*⁷⁹ de la película *Amor a los Veinte*, *Besos Robados*⁸⁰, *Domicilio Conyugal*⁸¹ y *Amor en Fuga*⁸².

La película *Los Cuatrocientos Golpes* fue ampliamente aclamada, ganando numerosos premios, incluyendo el Premio al Mejor Director en el Festival de Cannes de 1959, el Premio de la Crítica del Círculo de Críticos de Cine de Nueva York (1959) y el Premio a la Mejor Película Europea en 1960 de los Premios Bodil. Fue nominada para el Mejor Guión Original en la 32ª Premios de la Academia.

3.2 Los objetos de Antoine

Lo que llamó mi atención de la vida de nuestro personaje en estas películas son las relaciones que establece con las mujeres pues esto da claras pistas de sus búsquedas subjetivas. En las cinco películas el personaje vive en una constante pesquisa del *objeto* amado, plasmada en una infinidad de encuentros y desencuentros. Cuando cree haberlo encontrado parece no saciarse del todo, nunca logra colmar su deseo. Es allí donde el objeto de amor, el objeto de deseo y el objeto de pulsión se entrelazan en relación a un sujeto dividido que nunca está completamente satisfecho.

Son seis los temas centrales que llamaron mi atención en el ciclo de películas de la vida de Antoine Doinel y que desarrollaré seguidamente: 1) La relación de Antoine con la madre, sus dificultades para elaborar el duelo con ella y la función que en esto jugó la escritura 2) Las mujeres de Antoine: la mujer idealizada versus la mujer rebajada y el *objeto a* como causa de deseo 3) El análisis de cómo el amor se vuelve recíproco, mas no simétrico, cuando circula la falta en una pareja⁸³ 4) Las

⁷⁷ Gispert, E. Op. cit., 45

⁷⁸ Truffaut, F. (Director). Op. cit.

⁷⁹ Truffaut, F. (Director). *Antoine y Colette* (cortometraje) en *Amor a los veinte* (Película realizada con varios cortos de diferentes directores) (Coproducción, 1962)

⁸⁰ Truffaut, F. (Director). Op. cit.

⁸¹ Truffaut, F. (Director). *Domicilio conyugal* (Productora Les Films du Carrosse / Valoria Films / Fida Cinematográfica, 1970)

⁸² Truffaut, F. (Director). *Amor en Fuga* (Productora Les Films du Carrosse, 1978)

⁸³ Lacan, J. *El seminario. Libro 8. La transferencia*. Op. cit., 51

dificultades que manifiesta Antoine frente a la diferencia sexual y su angustia ante lo femenino 5) Las relaciones entre amor, deseo y goce en la vida de Antoine. Estas relaciones ilustran las tendencias explicadas por Freud acerca de la libido masculina. En el inconsciente del hombre neurótico la libido está escindida en dos corrientes de elección de objeto: la tierna y la sensual⁸⁴, retomando lo que plantea Freud, se podría decir que a un hombre le es difícil amar, desear y gozar en su vida adulta de una misma mujer 6) Resolución de los duelos por los objetos perdidos, aceptación de la falta como condición para amar y liberación consolidada en la escritura.

3.2.1 La relación con su madre, duelo y escritura

Nuestro Antoine Doinel aparece por primera vez en *Los Cuatrocientos Golpes*, la película con la que comienza el ciclo que lleva su nombre, la más célebre de toda su filmografía. La cinta nos presenta a un Antoine en sus 14 años. Los primeros ocho años de su vida los había vivido con su abuela materna, y ahora, muerta ella, vive con su madre y su padrastro.

La primera escena del film está conformada por varios planos generales de París en contrapicado bordeando en círculo la torre Eiffel. El contrapicado quiere darle a París su relevancia, enaltecéndolo como ciudad y anticipándonos que París es el centro de la vida de nuestro Antoine. El *travelling* circular parece predecirnos que se bordea algo del sujeto que se repite, que todo gira y vuelve al mismo lugar. El ambiente es frío, los árboles no tienen hojas, lo que inmediatamente da al espectador una sensación de nostalgia, acentuada por el color blanco y negro de la película. Sabemos que es el fin del otoño y el comienzo del invierno. Ese clima frío también nos anticipa las emociones del personaje protagónico que perdurarán todo el film, una tristeza constante no evidenciada explícitamente, pues la actuación de Jean Pierre Leaud personificando a Antoine es casi neutral, en sus expresiones faciales casi nunca hay matices evidentes. Es a través de la mirada del gran actor que podemos percibir la sobrecogedora soledad del personaje, hay algo en su interior que es triste y sombrío y que finalmente refleja la difícil convivencia de Antoine con su madre y su padrastro. Durante estas primeras imágenes de los espacios cercanos a la torre, aparecen los créditos.

La primera escena de la película nos enmarca ya claramente el conflicto de nuestro Antoine como sujeto, y el conflicto a resolver en el relato de su historia contada a través de los cinco Films. Antoine está sentado en un salón de su escuela recibiendo una clase junto con sus compañeros y mientras el profesor está distraído en su escritorio, uno de sus compañeros saca un almanaque con una *pin up* (ilustración de una mujer seductora, atractiva, en ropa interior o vestido de baño, que no muestra todo su cuerpo sólo sus piernas y escote) y la pone sobre la mesa del pupitre. Estamos frente a lo evidente, se pone sobre la mesa desde el inicio del film el conflicto de Antoine: su relación con lo femenino. El almanaque circula en la clase de puesto en puesto, los compañeros ríen entre sí al recibir el dibujo de la seductora mujer. El almanaque finalmente llaga a Antoine quien le pinta unos bigotes. Me pregunto si ese gesto de querer “masculinizar” a la mujer en el afiche manifiesta la dificultad de Antoine ante la diferenciación sexual. Lo femenino por un lado, le atrae, le genera curiosidad, fascinación (pues él y sus compañeros se sienten atraídos por el afiche a espaldas del profesor, quién en su contexto representa la ley), pero a la vez le genera horror, pues le pinta bigotes. Lo que viene en el resto de la escena es aún más dicente: en el momento que Antoine tiene el afiche en sus manos y le pinta los bigotes, el profesor levanta la cabeza, descubre a Antoine y lo amonesta por ello. Es decir, la ley representada por el castigo del profesor, marca a Antoine y su relación con lo femenino. Lo que veremos en el resto del film y los siguientes, es precisamente

⁸⁴Freud, S. “Sobre la más generalizada degradación de la vida amorosa” (Contribuciones a la psicología del amor II) en *Obras completas*, Volumen XI (Buenos Aires: Amorrortu, 2006), 174

cómo la marca de Antoine determina su relación con las mujeres como objetos de amor, pulsión y deseo.

El castigo del profesor fue mandarlo a la esquina del salón, tras un tablero, e impedirle salir a recreo. En ese rincón Antoine escribe sobre la pared el siguiente poema testimonial:

“Aquí sufrió el pobre Antoine Doinel
Castigo injusto de un profe cruel
Por culpa de una *pin up* caída del cielo,
Dibujada en un papel”.

Entonces es a través de la escritura que Antoine se manifiesta, se desahoga, testimonia, desde el inicio del film, su relación con lo femenino. El escribe que por culpa de una *pin up*, caída del cielo, recibe castigo cruel. Por eso femenino y sugerente que le atrae de la *pin up*, le cae la ley, generándole culpa y horror hacia ello. Además subraya, que es una mujer caída del cielo, o sea, no es la versión virginal sino la caída, la versión seductora de la mujer, lo que lo pone en problemas con la ley. “Le cae del cielo” también señala que fue un encuentro, una *Tiché*, lo que la llevó a sus manos y fue también por azar que el profesor lo sorprendió justo a él y no a sus compañeros. Además, está dibujada, ilustrada en un papel, lo que acentúa cómo el objeto pulsional que lo mira es lo que lo enfrenta a su deseo y al horror que ello le produce.

Más tarde, Antoine llega a su casa. Un apartamento muy pequeño que consta de la habitación de sus padres, el comedor, la cocina, y un pequeño corredor en donde Antoine duerme en un saco de dormir sobre un pequeño sofá. Antoine no tiene su propia habitación, ni sus propias sábanas, inclusive más adelante el padre le reclama a la madre por haberse gastado el dinero que estaba destinado para las sábanas del pequeño. Es como si la madre no le diera un lugar a su hijo, como si estuviera de paso. El apartamento es estrecho, no hay suficiente espacio para tres personas, y ese ambiente agobiante denota la relación de la madre hacia Antoine que se hace explícita en el momento que la señora llega.

Desde que entra al apartamento se muestra molesta y agria, casi ni le saluda, le regaña por no haber visto la nota que ella le dejó (de nuevo la escritura) en la que le pedía que comprara la harina para la comida y lo manda a comprarla. En el mercado, Antoine se topa con dos señoras del vecindario que hablan de otra vecina que tuvo un parto muy difícil, el niño escucha la conversación muy atento y hace un gesto de asco ante la idea del parto, es decir ante eso imposible de la maternidad misma. Luego, de regreso, se encuentra con su padrastro, Julián Doinel, subiendo las escaleras hacia el apartamento. Cuando entran, su madre que está cocinando se muestra nuevamente fría y distante no sólo con el niño sino también con su esposo. Durante la cena, la madre hace un comentario en el que se enfatiza que el asco hacia la maternidad proviene de la madre misma, pues con palabras textuales comenta la molestia que le produce que una prima de ella hubiera quedado embarazada de un cuarto hijo y la desdeña diciendo que parece un conejo. Este comentario muestra explícitamente como esta mujer no se siente cómoda en su papel de madre. El padrastro hace otro comentario que igualmente demuestra el estorbo que representa Antoine para ellos pues le pregunta a su mujer a dónde van a mandar al niño de vacaciones, ella le responde que hacen falta ocho meses para ello, y el replica que nunca es tarde para pensarlo. Esa noche antes de ir a dormir, la madre le ordena a su hijo que saque la basura, esta es su función siempre antes de ir a la cama, como si él mismo fuera el desecho en su casa, o por lo menos, el que se encarga de eso. Cuando Antoine se dispone a ello, se oyen las voces de sus padres discutiendo en su cuarto, Julián comenta que espera ser ascendido de secretario a director, en su trabajo, y ella le responde que no se lo cree, que él sirve más como secretario que como director. La señora Doinel desprecia también a su marido, no puede concebir que él logre ascender, no accede a imaginarlo en el lugar de autoridad que él desea.

Al día siguiente, todos salen temprano de casa, los señores Doinel van al trabajo y Antoine, supuestamente al colegio, pero en realidad se escapa con su amigo de clase para pasar el día por ahí. En ese “dar vueltas” sin rumbo fijo, otro mal encuentro lo sorprende: en una calle de París pilla a su madre con un amante. En la noche, el padre llega temprano a casa y le dice a Antoine que su madre le ha telefoneado para avisarle que llegaría tarde, por su trabajo. Antoine sabe que está con su amante, pero no le dice nada a su padrastro, entonces preparan la cena juntos, como padre e hijo. Julián Doinel le había dado el apellido a Antoine desde que se casó con su madre muchos años atrás, la madre lo repetirá en varias oportunidades durante el film; es más, el mismo Antoine le llama padre. Entonces la función paterna existe para Antoine, pero parece que la imagen paterna del señor Doinel está algo caída. Primero porque la madre ya no lo desea, eso lo sabemos por el desdén con que lo trata y también porque ella a quien desea es a su amante, y segundo, porque la madre lo ve como un secretario (eso fue lo que le dijo la noche anterior). Antoine se da cuenta de ambas situaciones, sabe que su madre ya no desea a su padre pues la vio con su amante y también la oyó diciéndole que él era un secretario y que no podía ascender a director. Es decir, que ante Antoine, hay algo de la imagen del padre que cae al “darse cuenta” del trato de su madre a su padre.

Por otro lado, el padre se da clara cuenta del distanciamiento e indiferencia de la madre con Antoine, y no hace nada por remediarlo, pues a pesar de que él se preocupa por el pequeño, siempre accede primero a los caprichos de la madre. Esto se observa en numerosas escenas, pero en la conversación que estamos describiendo entre padre-hijo esa noche mientras cocinan la cena, se hace muy evidente. Julián le pide a su hijo que en su cumpleaños le regale un presente a su madre, como el niño no le contesta, el padre le reconoce que su madre ha sido dura y distante, pero la justifica diciéndole al niño, que tiene muchos problemas en el trabajo; Antoine solo ríe burlonamente y el padre se hace que no es con él. Para compensar esa especie de rechazo de la madre, el hombre trata de ser amable con el muchacho, pero le importa más su esposa y su trabajo, y esto se evidencia al final del film cuando permite que la madre interne a Antoine en el reformatorio desapareciéndolo de su vida.

El deseo de la madre está más centrado en salir de la pobreza y en encontrar otro amor pues se siente durante todo el film la insatisfacción de la mujer con su vida familiar; no solo es indiferente con su hijo sino también con su esposo y esa insatisfacción es compensada tratando de buscar un amante. Ella misma confiesa al juez de instrucción del reformatorio al final de la película, que se casó con el padrastro del niño apenas nació Antoine y que siempre vivió agradecida con él por haberle “dado el nombre a su hijo”, más que amor por su esposo, es gratitud lo que la une a él.

Su madre siente claramente rabia, un rencor contra el pequeño y él lo sabe, no en vano al final del film cuando es llevado a un reformatorio para menores, la Psicóloga le pregunta por qué no quiere a su madre y él responde “Primero me dejó con la nodriza. Cuando no tuvieron más dinero, me dejaron con mi abuela. Mi abuela envejeció y todo eso.... ya no podía estar con ella. Así que tuve que volver con mis padres a los ocho años. Me di cuenta de que mi madre no me quería mucho. Siempre me regañaba, además por nada, por cosillas sin importancia. También me enteré cuando había discusión en casa...yo...me enteré...de que mi madre me tuvo.... cuando era.... cuando era...cuando estaba sotera. También discutí una vez con mi abuela. Entonces supe que quiso abortar. Si nací fue gracias a mi abuela”.

Además, ni ella ni su esposo se dirigen a Antoine por su nombre. Como dice el propio Truffaut cuando es entrevistado acerca de su película, “Su madre nunca lo llama por su nombre: Le dice - chico, podrías por favor limpiar la mesa- y mientras él la limpia, su padre habla del niño como si no

estuviera presente -¿Que vamos a hacer con el niño durante las vacaciones?-dice”⁸⁵. En pocas palabras y como lo señaló también Truffaut “Antoine Doinel es lo contrario de un niño maltratado, es un niño que nunca ha llegado a ser tratado”⁸⁶ refiriéndose a sus padres. Pero este reclamo parece dirigirse más a la madre del pequeño. Su madre quiso abortarlo, no lo crió pues lo dejó al cuidado de su abuela, su madre le grita por pequeñas cosas, su madre no le compra las sábanas para que duerma mas cómodo, y no tiene ningún problema en dejarlo ir al reformatorio al final del film y ojala bien lejos, al lado del mar (ella es la que propone que lo manden a un reformatorio al lado del mar). Entonces ella pocas veces manifiesta ese el lado amoroso, deferente de una madre con su hijo durante el film. Es decir, pareciera que el lado tierno de ella, que el mismo Freud dice toda madre tiene, estuviera cuestionado en el relato.

Igualmente, hay otras dos escenas que evidencian otro conflicto que está ligado al ya explicado. Una al comienzo del film, cuando el niño llega a su casa después del colegio y su madre llega justo después y lo regaña por no haber comprado la harina. Ella se dispone a cocinar, pero antes se sienta enfrente de Antoine y muestra sus piernas, se quita las medias veladas dejando expuesta sus piernas desnudas y le ordena a Antoine que le traiga las zapatillas. Ella es capturada por la cámara en un plano entero y la mitad del plano son sus piernas. Acá la madre no le muestra de manera directa las piernas a Antoine, pero sabemos que él las ve pues aunque está fuera de campo, sabemos que está situado al lado de la cámara en frente de su madre; luego él atraviesa el cuadro dirigiéndose por las zapatillas. Curiosamente, algunas escenas posteriores su padre le señala en broma qué bonitas son las piernas de su madre y además en las siguientes películas de Antoine, ya adulto, siempre se muestran con especial dedicación, en planos detalle, las piernas de sus mujeres y se hace evidente cómo se convierten para él, en aquello que le atrae de las mujeres. Así mismo, hay una escena en la película *Besos robados* (la tercera del ciclo) en la que Antoine trabaja como investigador privado en una tienda de zapatos y allí conoce a la esposa del dueño justo cuando ella está mostrando sus piernas, al momento de probarse unas zapatillas, y ordenándole que le traiga otras, en ese momento se siente atraído por ella. Por *Après coup* esa escena nos recuerda aquella en la que su madre le muestra las piernas y le ordena que le traiga las zapatillas. No solamente las dos mujeres muestran seductoramente sus piernas sino que comparten el carácter dominante ordenándole que les traiga las zapatillas.

Entonces, ya sabemos que las piernas lo seducen, y la primera que lo seduce mostrándolas, es su madre, la madre seductora. La otra escena en *Los Cuatrocientos Golpes* en la que la seducción de la madre se muestra de manera evidente, se produce al día siguiente de que Antoine la descubre con su amante. Ella de alguna manera chantajea a Antoine, primero secándolo después de que el toma su baño y luego acostándolo junto a ella en su cama. La escena parece inocente, ¿Pero cómo es posible que la madre no le dé un lugar a su hijo comprándole su propia cama con un cuarto para él, y sí le haga lugar en su propia cama? ¿No es como decirle, te permito dormir conmigo siempre y cuando no cuentes que me viste con mi amante? ¿No está poniendo a su hijo de esta manera en el lugar de otro amante más? Hay que resaltar que hay un claro ambiente y tono de complicidad en la madre, que con su inusual consentimiento busca ganarse a Antoine como cómplice. Además, no en vano, recordemos que ella gastó el dinero de las sábanas de su hijo como si no quisiera darle un lugar propio para dormir.

Entonces, el conflicto de Antoine como sujeto que queda marcado en este film, y que lo determinará en su vida adulta en el resto de Films del ciclo, es la dualidad que le generó en su inconsciente el trato de su madre. Por un lado, ella fue seca y tirana con su hijo casi sin manifestarle su lado tierno y maternal, y por el otro, muchas veces se le presentó como la mujer seductora. Esta

⁸⁵Truffaut, F. *Truffaut by Truffaut* (New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1987), 35

⁸⁶Ibid, 36

dicotomía materna, unida a la caída de la imagen del padre, dejó a Antoine indefenso frente a esa madre seductora, que sin duda le generó a Antoine un conflicto con lo femenino lo cual explicaremos de manera detallada más adelante.

Existen otras escenas que dan pistas acerca de la relación de Antoine con su madre. Una, al comienzo de la película, nuevamente la primera escena en que llega a su casa después de la jornada de clases. Antes de que lleguen sus padres, el niño se sienta en el tocador de su madre, se ve al espejo de frente y hay otros dos espejos que lo reflejan desde diferentes ángulos, el del armario y uno pequeño que yace sobre el tocador. Toma el encrespador de pestañas de la madre, lo examina con una expresión de curiosidad e interrogación, como si este instrumento y la femineidad para la que está destinado, fueran un enigma para Antoine... Entonces lo ensaya en sus propias pestañas ante el espejo y lo suelta bruscamente, como decepcionado y como si hubiera tocado un instrumento que ahora le molesta. En otra escena, más adelante, es la madre la que, en el mismo tocador, ante los mismos espejos, se encrespa las pestañas. Entre la escena en que Antoine se ve al espejo y la escena en que su madre también lo hace, aparecen dos escenas adicionales, separando así la relación especular entre el niño y su madre. Una de ellas muestra como Antoine se ve al espejo pero esta vez aparece borroso por el vapor de agua que sale del baño, Antoine lo limpia y ve su imagen reflejada en él, pero además de su imagen aparece el reflejo de su padrastro quien detrás de Antoine mira también al espejo. La otra escena que se interpone entre las visiones al espejo por parte de la madre y por parte del hijo, es la que muestra a su madre besándose en una calle parisina con su amante, cuando Antoine la descubre.

Pareciera entonces que quiénes se interponen entre madre e hijo, y que de alguna manera salvan a Antoine de la seducción y el dominio materno, son el padrastro y el amante de su madre. Entonces, esta escena de Antoine y su padre frente al espejo que separa la imagen especular de la madre e hijo, parece ser un llamado de demanda al padre, de ayuda para defenderse de su madre. Para Antoine la función paterna de su padrastro opera tanto, que es por eso que lo llama frente al espejo, y a la vez también es un reclamo de Antoine (reclamo neurótico), pues su padre no está a la altura de un padre ideal (ya habíamos dicho que es un padre caído), y por lo tanto hay un constante reclamo para que este a la altura de su función. También hay en estas escenas, una envidia de Antoine hacia el padrastro y el amante, como resultado del Edipo, pues sabe que su madre desea más allá de él, lo cual lo salva, pero esos celos primordiales están presentes en su inconsciente. En últimas Antoine sabe, que tanto el padrastro, como el amante, conocen algo de la madre como mujer, a lo que él no tiene acceso, y cuando Antoine se encrespa las pestañas frente al espejo, lo que realmente surge allí es la pregunta crucial por el significado de la diferencia de los sexos y lo enigmático de lo femenino ¿Qué es eso de lo femenino, que a él le atrae tanto pero que por la castración le es prohibido en su madre y por consecuencia le horroriza? eso a lo que sí tienen acceso su padrastro y el amante?. Esa pregunta también está en íntima conexión con la pregunta de Antoine acerca del deseo de la madre, pues la cuestión es: ¿Qué es eso de lo femenino que hace desear a mi madre algo más allá de mí? ¿Cuál es el deseo de mi madre?

Entonces, esa posición de la madre frente Antoine, como una madre más seductora y dominante que tierna y protectora, le genera al pequeño una angustia marcada hacia ese lado seductor de ella, pues eso está prohibido por la castración, que últimas se evidencia con la angustia/atracción del pequeño ante la diferencia de sexos y a lo femenino.

Anne Gillain⁸⁷ quien publicó un libro dedicado a analizar esta película, soporta la idea de que existe angustia en el pequeño ante lo femenino producto, dice ella, de la problemática relación con la

⁸⁷Gillain, A. *Les 400 coups* (Paris: Nathan, 1991), 48 y 49

madre. Sin embargo, ella no señala que la excesiva presencia del lado seductor de la madre es lo que pone a Antoine en problemas con lo femenino, como lo sugiero yo en el presente trabajo.

Ella cita en su libro numerosas escenas en donde dice notarse la angustia de Antoine ante el femenino que son también para mí soporte de la demostración de la angustia del muchacho: van desde cuando Antoine aparece en el salón de clases dibujando sobre la *pin up* el bigote en su cara, pasando por la escena en la que dice que su madre ha muerto para justificar su ausencia del colegio en venganza por haberla visto con su amante en la calle, siguiendo con el plagio que realizó de un libro Balzac por querer obtener una buena nota en la clase, pues ese era el deseo de su madre. También hay otras escenas de la película que corroboran esa relación angustiada de Antoine con lo femenino a las que hace referencia sin explicarlo desde el psicoanálisis, otra autora, Gispert⁸⁸. Solo hay que recordar como Antoine le cuenta a la psicóloga que su madre había querido abortarlo. En otra escena, el horror que le produce al pequeño oír a sus vecinas en el mercado hablar de como una mujer tuvo un parto muy difícil. En la sala de cine a donde se escapa con su amigo René para ver películas, arranca de la pared un póster de la actriz Harriet Anderson, protagonista de la película de Igmarr Bergman *Un verano con Mónica*. Una de las últimas escenas, cuando Antoine pasa una noche en la cárcel por el robo de la máquina de escribir, se topa con prostitutas en una celda muy pequeña, y lo incomodan al tenerlas tan cerca. Para terminar, antes de entrar a la entrevista con la Psicóloga un amigo le advierte que se abstenga de mirarle las piernas pues puede ser reprendido por ello.

Una de las escenas más impactantes de este primer film del ciclo es precisamente cuando Antoine deja de ir al colegio, para dedicarse con su amigo a vagar por las calles de París, ir al cine e ir al parque de diversiones. Pareciera que estos placeres clandestinos, prohibidos, le generan euforia y le dan una dimensión de goce, además pareciera que estos placeres fueran una manera de escapar de las imposiciones de su colegio, pues ese día debía entregar mil frases escritas, que como castigo le había impuesto su profesor por circular el almanaque de la *pin up*. Ese fue el mismo día en el cual sorprendió a su madre con su amante en una calle Parisina, justo en el momento en que se estaban dando un beso. Esta escena está compuesta en varios planos impactantes. Se muestra un plano conjunto de Antoine y René, su amigo, cuando Antoine observa aterrado a su madre. El siguiente es un plano subjetivo de Antoine observando a su madre besando al amante. Luego, nuevamente, es un plano conjunto de Antoine y su compañero, y el último, otra vez, uno subjetivo de Antoine mirando su madre. Esta escena, en donde se intercalan los planos subjetivos con los que encuadran a Antoine, produce la sensación de *mirada*. El cuadro de su madre besando al amante *mira* a Antoine, ahí se realiza el encuentro con la mirada, que enfrenta a Antoine a su deseo y le genera una mezcla de horror/fascinación. Su madre se da cuenta de la presencia de su hijo pero los dos siguen su camino.

Son tres los conflictos que este encuentro le genera a Antoine. Primero, sentirse traicionado por su madre, lo que lo enfrenta con el deseo de estar en el lugar del amante, ser el amante de la madre. Segundo, el horror al incesto y a enfrentarse a ese real de la madre seductora y de alguna manera gozosa, de la que Antoine prefiere huir. Tercero, ubicarse en este lugar implica también, la rivalidad con el padre, padre que se confirma acá, con esta escena, como no deseado por la madre, como un padre caído, que después de esto cae aun más.

Después de este suceso, Antoine le señala a su amigo René, que no sabe cómo hará al día siguiente en el colegio, ¿qué excusa dará para disculpar su falta? René le entrega un papel con una excusa vieja que había hecho su padre. Le dice que la copie imitando la letra de su propio padre. Antoine le replica que le quedará difícil pues la letra de su padre es puntiaguda, pero que lo intentará. Cuando

⁸⁸Gispert, E. Op. cit., 85

llega a casa se dispone a escribir la excusa imitando la letra del padre y escribe: “excuse a mi hijo René que por su enfermedad no pudo asistir al colegio”. En lugar de escribir su propio nombre, se equivoca y pone el de su amigo. Al darse cuenta de su error, bota el papel y no realiza ninguna excusa. Como analizaremos más adelante, imitar la escritura del padre justo después de ver a su madre con un amante ¿no puede explicarse como un llamado al padre para que este a la altura de su función paterna? ¿no es decirle, tú eres el autorizado al saber del goce de mi madre, no el amante? Sin embargo, ese lapsus de escribir el nombre de su amigo lo detiene en el acto que estaba a punto de cometer, suplantar la escritura del padre, sustituirlo. Podríamos preguntarnos si al detenerse en plagiar la escritura y no atreverse a firmar con el nombre del padre representa su negativa al deseo de sustituirlo ante la madre, de identificarse con el amante de ésta. De hecho lo detiene es confirmar que no sólo está sustituyendo al padre (su escritura), sino que al hacerlo se sustituye él y se hace otro: “mi hijo René” como si negara su filiación y su nombre. Su acto es su interpretación y se detiene. Con esta detención sí hay un llamado al padre, o una aceptación.

En el instante que Antoine bota la mal escrita excusa a la caneca, su padrastro llega a casa y le dice que su madre ha llamado a decir que llega tarde pues sigue trabajando y Antoine, aunque sabe que esto no es cierto, sino que está con su amante, no dice nada. Ella llega cuando el niño supuestamente ya está dormido, pero no es así, Antoine escucha como pelea con su padrastro, su madre no deja de quejarse de su vida y el padrastro le recuerda que él le ha dado el nombre a Antoine. Ella le responde que si está tan cansado de Antoine que lo manden a vivir a otro lado, pareciera que ella se queja más de su hijo que el mismo padrastro. Es interesante observar como durante todo ese día del relato prevalece en las imágenes un alejamiento casi radical entre madre y el hijo que va desde el encuentro de Antoine con su madre y amante, hasta algo que puede tomarse como la declaración del nombre del padre, cuando el padrastro le recuerda a la madre que fue él quien le dio el nombre a su hijo. Al siguiente día en el colegio el profesor le pide explicación a Antoine por no asistir a clase. Curiosamente, de una manera entre calmada, fría y apesadumbrada él da como excusa que su madre ha muerto. Para nuestro Antoine, su madre ha muerto, pues no solo ha tenido que lidiar con una madre protectora casi ausente, sino que el problema de la seducción materna se le presenta como un *Tyche* en ese mismo instante que el profesor (la ley) lo cuestiona por faltar al colegio el día anterior, que fue cuando vio a su madre besando al amante. Lo que ahí hace que la madre muera, es algo que lo desborda, es el encuentro con la cara del goce femenino de la madre, con su sensualidad, con lo que de ahí lo reenvía a los celos primordiales, a la escena originaria, a estar en el lugar de testigo de algo imposible.

Los padres terminan por enterarse de que el niño faltó al colegio el día anterior. Padre y madre van al colegio y se dan cuenta de que la excusa que dió Antoine por su falta fue ¡nada más y nada menos que su madre había muerto! El padrastro entra con furia a la clase de Antoine para reprenderlo y le pega al niño en frente de sus compañeros. Como siempre, Antoine no dice nada, calla, no llora y al final de la clase prefiere escaparse de su casa y pasar la noche fuera. Su amigo René le ayuda, lo lleva a una vieja imprenta a pasar la noche de la fuga, justamente a este lugar de escritura, ¿Entonces el refugio de Antoine será la escritura?

Ese día, como si no hubiera pasado nada, Antoine va al colegio. Asiste a la clase de inglés, en donde el maestro les enseña a decir, *Where is the father?* (¿Dónde está el padre?), un niño repite la frase pero le queda difícil pronunciar la palabra *father*, nuevamente un llamado al padre, y luego el profesor le pide que repita *Where is the girl?* (¿Dónde está la niña?) nuevamente el llamado al padre para que lo salve de lo femenino y también tal vez para que le de acceso a eso femenino, más allá de la madre. Padre y mujer, las dos grandes obsesiones de Antoine parecen estar presentes como en otra lengua, en una lengua extranjera. Ese día su madre siente remordimiento, lo busca en el colegio, lo acoge, y como ya había descrito anteriormente lo baña, lo seca, lo mimó y hasta le permite dormir en su cama en una especie de chantaje para que su hijo no cuente que la vio con su

amante. Estando en la cama, en una conversación muy íntima entre madre e hijo, la cámara es subjetiva, mostrando como Antoine acostado observa atentamente a su madre y oye lo que ella le dice; el contrapicado enaltece a su madre en relación al niño. Ella le dice que de pequeña también tenía broncas con sus padres y se liberaba escribiendo en un diario; allí consignó cuando, en secreto, se fugó en una de sus aventuras amorosas, con un niño. Nuevamente aparece allí ante Antoine, la madre gozona que escribe de su goce en secreto, en un diario. También le señala que la abuela le encontró dicho diario pero que jamás le contó nada al padre. Nuevamente pone al padre fuera de todo, un padre engañado. Su madre le insinúa con ello que no le cuente al padre que la vio con su amante. También le pide que estudie, que ella entiende que no le gusten algunas materias, pero que estudiar bien el Francés es indispensable para el placer, y repite nuevamente la palabra “placer” pues siempre se tendrá, le dice a su hijo, que escribir cartas, y le añade que es indispensable estudiar para que no quede bruto como su padre.

La madre, entonces, le dice a Antoine que libere su goce a través de la escritura, pero le presenta a la escritura como un goce que no tiene el padre. Nuevamente la imagen del padre es rebajada ante Antoine por la madre, pero esta vez rebaja al padre en su misma cama, es decir que Antoine queda en el lugar del padre, en el lecho conyugal frente a la madre y sus confesiones de amoríos y goces ocultos al padre. Inclusive le promete que si obtiene buenas notas en sus escritos de francés le obsequiará dinero. Esta escena nos muestra complicidad y seducción por parte de la madre. Son dos seducciones en juego: dormir con la madre luego de peleada con el padrastro, y escribir. La primera seducción es fatídica pero la segunda puede representar una salida.

Todas estas dificultades en relación con su madre traen como consecuencia el primer duelo no resuelto de nuestro Antoine. Entonces tomaremos la explicación de Freud como ya la habíamos referido anteriormente, pero esta vez haciendo una explicación mas detallada. Para Freud⁸⁹ hay dos versiones de mujer en el inconsciente de todo sujeto, ambas inspiradas por la madre. Una es la versión tierna e idealizada, si se quiere virginal, la madre protectora, como objeto total de amor; y la otra, es la versión de la mujer rebajada, si se quiere la madre seductora, que es objeto de goce y pulsión, que le es prohibida en la castración. Esa prohibición hace que el sujeto no quiera saber nada de esa versión de la madre. El problema de Antoine es que la primera versión de su madre está completamente caída, lo que genera en el niño una especie de duelo no resuelto, pues no acepta que esa madre versión tierna que tanto buscó, no la encuentre del todo en ella. Mientras que la segunda versión, la madre seductora, está mucho más presente, por lo que le genera esa angustia, que se evidencia en la angustia que siente Antoine ante la diferencia de sexos y en consecuencia ante lo femenino de toda mujer. Pero más allá que una versión de su madre este algo ausente y otra muy viva, el problema es que esa escisión de esas dos versiones de madre quedan además de divididas en su inconsciente, irreconciliables entre sí.

De hecho, en su vida adulta buscará mujeres virginales e idealizadas, mujeres que le completen su imagen y le colmen su falta como objetos de amor total, para de esa misma manera, reconstruir una imagen más armoniosa de su madre, taparle su falta. Siempre repetirá el hecho de ligarse a estas mujeres a través de fotografías, queriendo completarse especularmente, sin embargo, no logrará gozar con ellas. Opuestamente, también buscará mujeres rebajadas, pulsionales que le recuerdan ese lado gocetas de la madre, y por las cuales se sentirá muy atraído sin consolidar con ellas una relación amorosa pues el horror que le genera ese lado seductor de estas mujeres le recordara ese lado demasiado presente y angustioso de su madre. Solo podrá anudar amor, deseo y goce hasta que resuelva ese duelo por su madre, y para resolver el duelo tendrá que: aceptar esa versión seductora de ella, dejándola ir, y además tal vez reconocer que también su madre tenía su lado tierno aunque

⁸⁹ Freud, S. “Sobre la más generalizada degradación de la vida amorosa” (Contribuciones a la psicología del amor II), Op. cit., 173-183

este no fuera su fuerte. Solo cuando acepte la falta en su madre y en él mismo, logrará aprender a amar.

Pareciera que la misma madre le hubiera señalado una posible vía de escape de ella en tanto madre seductora: la escritura. En la escritura Antoine puede encontrar una posibilidad de sublimación que aunque sigue estando ligada al deseo de la madre, le permite también escapar a ese imposible del deseo de ella. La escritura es su salvación al goce en exceso de aquello innombrable que lo ataba a su madre. “La escritura ...se hace fecunda en la medida en que el sujeto se desprende del –deseo- de saber lo que él es, para autorizarse a hacer, en el no saber, con su falta”⁹⁰.

Es claro además que para nuestro Antoine el escribir no es un martirio, todo lo contrario, es un gusto, adora la literatura, especialmente a Balzac. Para él, escribir e ir al cine son las grandes pasiones que le permiten sobrellevar su dura vida. Antoine aprovecha su extrema devoción por Balzac y le rinde culto, se inspira en él para realizar su mejor composición escrita para su clase de francés en el colegio, como se lo había prometido a su madre. Inclusive, una tarde cuando llega del colegio lee un libro de Balzac con la mejor disposición, y está tan inspirado por su ídolo que hasta prende una vela de adoración a su foto. Desafortunadamente, como si el azar siempre fuera en su contra, la vela termina por incendiar el altar. Es como si el deseo de escribir, alentado por su madre, terminara en desgracia y a la vez angustia para el pequeño. Entonces podríamos preguntarnos si este incendio, aparentemente sin intención ¿no fue un acto fallido de Antoine? ¿Hay algo aquí que quemar en ese deseo? ¿La seducción materna? Miremos más detalladamente la relación de Antoine con la escritura, y de la escritura con la seducción materna, que aparece en otras escenas posteriores en el film para así intentar contestar esa pregunta.

El ambiente en el que se muestra a Antoine escribiendo en su aula de clase es totalmente opresor. Se muestra así la educación francesa de aquella época como extremadamente restrictiva, cuyos profesores cortaban la inspiración de cualquier alumno. El profesor de Antoine tiene hacia él una particular inquina: primero lo castiga por sorprenderlo con las manos en la *pin up*, luego por el verso que Antoine escribió en el rincón del castigo. Entonces, nuevo castigo, nueva escritura, escribir mil veces la frase “debo respetar al profesor”. Posteriormente el profesor les pide a los alumnos redactar un texto y reprende a Antoine por su escrito afirmando que es una copia exacta de Balzac, lo maltrata y avergüenza delante de sus compañeros. Definitivamente, el deseo de escribir termina en angustia ya no solo por casi quemar su casa, sino porque el profesor, representante de la ley, convierte al deseo de escribir en un acto del que Antoine ya no quiere saber. Antoine, decepcionado, escapa de su vida, del colegio y de sus padres y termina en la calle queriendo robar. Él ya había robado antes, había hurgado el monedero de su madre, había robado su dinero, había robado el estilógrafo a un compañero, había robado la guía Michelin de su padrastro, entre otros. Podemos entender el transgredir, el hurgar en el monedero de su madre, tomar el dinero de ella, como tomar lo que ella desea. Sabemos que para su madre es muy importante el dinero, se queja de su falta. Es esa transgresión lo que recicla Antoine, el dinero se convierte allí en el objeto circulante que taponan la falta. Pero el último artículo que Antoine desea robar cuando vaga por las calles junto con su amigo René, en el momento en el que el film se acerca a su desenlace, es la máquina de escribir con la que trabaja su padrastro en la oficina. ¿Por qué Antoine decide robarle al padre la máquina de escribir justo después de habersele truncado su deseo de escribir, al ser acusado de plagio en el colegio?

Es posible comprender que el robo al padrastro representa para Antoine un llamado al padre y a la ley para que lo salve de esa madre seductora, pero a la vez representa querer tomar del padre algo

⁹⁰Gerber, D. “Del significante a la letra: un destino de escritura” en *Escritura y psicoanálisis* (México: Siglo XXI Editores, 1996), 26

que Antoine sabe es del deseo de su madre que hace deseo suyo, una máquina para poder escribir. ¿Qué es eso en realidad que quiere tomar del padre?

Para contestar esa pregunta debemos remitirnos a los últimos aportes de Lacan en cuanto a la función paterna. “Pensar que la función paterna se reduce a la encarnación de la ley es un contrasentido que Lacan corrige al final de su enseñanza”⁹¹, destacando que lo que le confiere al padre la autoridad, no es ser el amo, sino su propio deseo. “Al padre se le supone un saber sobre el goce que no tiene nombre, lo impensable del goce de la madre, especialmente en su vertiente femenina”⁹² y eso es en últimas lo que hace posible la castración, el acceso del padre como hombre a su mujer en el goce, a lo cual el hijo no tiene acceso⁹³. Así que no podemos decir que la función paterna, aclara Nominé en un punto, esté caída en los tiempos contemporáneos, pues si el padre es a quien se le supone el saber del goce de la madre (aunque no posee ese saber de manera completa pues entonces sería un perverso), sólo con eso, ya ejerce su función, pues el hijo queda en la ignorancia al respecto. Creo que a partir de aquí podríamos pensar que es por ello, que Antoine recurre al padre para robarle la máquina, pues sabe que el padre es el que está autorizado a conocer el goce de su madre y quiere tomar del padre ese secreto, pero por la vía del significante, pues la escritura, la palabra, es significativa y salva a Antoine del enfrentamiento con el goce materno sin mediación alguna, lo salva del encuentro con lo real, con el incesto mismo. “La escritura es la imposibilidad de la palabra, respuesta de lo real al goce imposible, inscripción que ya no apela al saber del otro y por esta razón permite alcanzar el silencio que llega para poner punto final a la cadena del significante y el sentido”⁹⁴.

Antoine es atrapado en el acto, para finalmente ser denunciado por sus propios padres, encarcelado y enviado al reformatorio de menores. Pero prácticamente fue Antoine mismo quien se expuso a ser capturado por el robo, no en el momento en el que robó la máquina de escribir, sino cuando la devolvió al sitio de donde la hurtó, prácticamente hizo todo para ser atrapado. ¿Por qué se expuso de esta manera? Tal vez al devolver la máquina de escribir al padre, le hace nuevamente un llamado al castigo, a la ley para que lo salve de la madre seductora, pues, al devolver la máquina de escribir, ser atrapado y sentenciado, la culpa se castiga, es decir, la culpa opera acá como mecanismo de llamado a la ley. Además recordemos que la madre no le da lugar al padre en su goce, se lo dice a Antoine en aquella conversación que sostuvieron en su cama, prácticamente le dice que el padre es un bruto que por no estudiar, en últimas perdió el goce de escribir. Entonces, creo que Antoine le devuelve la máquina a su padrastro, queriendo darle ese saber del goce de su madre que le correspondería a él y a nadie más. Pero al devolver la máquina de escribir al padre, no sólo le está devolviendo lo que representa el deseo de la madre, la escritura, sino renunciando también a su propio deseo de escribir. Esto nos dice qué, claramente en este film, Antoine no resuelve su malestar, no acepta que la escritura, aunque ligada al deseo materno, no lo enfrenta al real del goce materno sin mediación, sino que lo salva de ello a través del significante. Entonces, no será en este film que Antoine logre sobreponerse a esa madre seductora, ni a la angustia que ella le genera. Es más, dicha angustia la transferirá a su relación con otras mujeres en su vida como adulto en las siguientes películas del ciclo, y aunque la escritura lo acompañará en el resto de las películas, solo hasta la última, Antoine logrará sentirse completamente cómodo escribiendo, pues de alguna manera, sólo hasta ese momento, Antoine logrará lidiar con el horror que le produjo la seducción materna.

⁹¹Nominé B. *Psicoanálisis de la vida amorosa* (Valencia: Alfa impre., 2007), 13

⁹²Ibid, 15

⁹³Lacan J. *El seminario. Libro 22, RSI*. Inédito, Lección 21 de Enero 1975

⁹⁴Gerber, D. Op. cit., 30

El cine también es para Antoine otra salida sublimatoria. Desde el inicio del film, pareciera que es una salida menos angustiada que la escritura. Si bien es cierto que no hay ningún deseo que esté completamente desligado del deseo del Otro, en este caso de la madre, su madre no le festeja tanto el cine, como sí lo hacía con la escritura. Inclusive Antoine va a cine cuando se escapa del colegio, a escondidas de sus padres y su madre de alguna manera desapruueba estas escapadas cuando le dice al juez de instrucción: “Detesta el deporte, prefiere encerrarse en el cine durante horas estropeándose la vista”. Sin embargo, como ya dije, ningún deseo está totalmente desligado del deseo de madre, ya que el único momento en la película en el que vemos a Antoine sonreír y a su madre también, es cuando van padres e hijo juntos al cine, lo que nos dice que de alguna manera ella también compartía este gusto por el cine. Van al teatro Gaumont-Palace, ven la película *París nos pertenece*⁹⁵. Al mostrar que la familia va a ver esta película, “Truffaut hace un guiño a su colega de *Cahiers du Cinema* que acababa de estrenar su primer largometraje. Entonces aunque el cine es mirada, y la mirada está relacionada con la madre, pareciera que la fascinación que esta afición le produce a Antoine, supera la angustia y le permite una salida menos angustiante que la escritura, al menos en esta primera etapa de su vida. En la vida adulta de Antoine, la escritura se irá poco a poco convirtiendo en su afición favorita, sobretodo en el último Film, y el cine ya no será nombrado.

Retomando los últimos aportes de Lacan, Nominé señala que podemos dilucidar cómo la función paterna definida por el saber, por parte del padre, del goce de la madre, de alguna manera influencia el modo de gozar de sus hijos en la vida adulta. Analicemos la explicación teórica que señala Nominé, retomando a Lacan, para sacar dicha conclusión. La especificidad del deseo del padre, dice Lacan, tiene a la mujer en su fantasma, como objeto causa de su deseo. Nominé aclara, mujer como objeto causa de su deseo, no madre, pues la madre no es toda madre, también es mujer para su compañero, y es precisamente la femineidad lo que implica, el no todo. Por deducción entendemos que el objeto causa de deseo de un hombre estaría en lo que le atrae como femenino de la mujer.

El modo de gozar de un hombre en relación a lo *femenino*, precisa Nominé, guarda relación con el lazo entre el padre y la madre. El modo en que el padre goza de su mujer, influenciará el modo en que gozará su hijo en su vida adulta⁹⁶. Hay una escena clave que puede esclarecer el asunto. Padres e hijos vuelven de cine después de que Antoine había sido reprendido por su padrastro por quemar el altar a Balzac, es la primera vez como habíamos dicho, que vemos a la familia feliz. Cuando suben las escaleras que llevan a su apartamento, el padrastro le dice a Antoine: “Mira las piernas de tu madre ¡qué bonitas son!” señalando las piernas de su mujer que va delante de ellos en la escalera. Antoine está feliz de llegar del cine (mirada) y justo después de ello, se enfrenta a las piernas como mirada. Pareciera entonces que el modo de gozar del padre, de su mujer, sirve de guía al modo según el cual gozará Antoine en su vida adulta. Pero no solo porque fue indicación de su padre, recordemos que la madre, fue la primera que le mostró sus piernas. Todos los films siguientes demostrarán que si hay algo que le guste a Antoine de las mujeres, son sus piernas. En las piernas *la mirada* prevalece en todos los films de la secuencia del ciclo de Antoine Doinel, e incluso, en todas las películas de Truffaut. Los planos detalle de las piernas de las mujeres de la vida de Antoine son una constante. Cómo veremos más adelante en el análisis de la cuarta película del ciclo de Doinel *Domicilio Conyugal*, hay un plano secuencia en *travelling* y plano detalle de las piernas de su esposa andando por las calles parisinas. También hay otras muchas escenas en donde se muestra el plano detalle de las piernas de otras de sus mujeres al andar. En *El Hombre que Amaba a las Mujeres*⁹⁷ por ejemplo (una película que no pertenece al ciclo), el signo que sigue el hombre es

⁹⁵ Rivette, J. (Director). *París nos pertenece* (Producción del director, 1960)

⁹⁶ Nominé B. *Psicoanálisis de la vida amorosa*, Op. cit., 17, 19 y 20

⁹⁷ Truffaut F. (Director). *El hombre que amaba a las mujeres* (Productora Les films du Carrosse, 1977)

solo el de las piernas de las mujeres, incluso sin verlas a ellas, el protagonista queda prendado sólo de las piernas como fragmento, vistas a través de un tragaluz. En *La Piel Suave*⁹⁸ el protagonista queda enamorado de una azafata cuando, en la cabina del avión, solo ve tras una cortina, los pies y parte de las piernas de una mujer que se cambia de zapatos. Las piernas son el señuelo, la pantalla⁹⁹ del *objeto a- mirada*, las piernas son aquello del campo de lo femenino que causa la fascinación, pero que también implica lo prohibido por la castración, pues fueron las piernas de su madre las que originalmente lo sedujeron. Recordemos que la madre muestra sus piernas a Antoine en el inicio del film, inclusive antes de que el padre le muestre al niño las piernas de la madre. Entonces aquí vemos como las piernas quedarán fijadas en Antoine por poseer un efecto de *mirada* desde su infancia, que rememora el objeto seductor de la madre, y el objeto de goce del padre.

3.2.1.1 Vacío, sideración y goce

Existe además un contraste en el ánimo de Antoine que se observa principalmente en *Los Cuatrocientos Golpes*. Los espacios interiores donde transcurre el film: el apartamento, el salón de clases en la escuela, la cárcel y la penitenciaría para menores, son ambientes en los que Antoine se siente triste o angustiado y son identificados en el film por la presencia de adultos restrictivos, ya sean sus padres, sus profesores, los policías o guardianes; siempre personajes relacionados con la ley. Pareciera que cuando Antoine se enfrenta a lo femenino la ley le cae encima, produciendo la angustia que siente hacia la diferenciación sexual. En estos lugares tristes y opresivos, la cámara, con planos cercanos, capta la expresión de Antoine, triste casi siempre, fría en otros momentos. Pero esto era lo que quería Truffaut, un actor que practicara la actuación autocontenida, si se quiere reprimida, y Leaud lo logra a la perfección. Solo una vez llora, cuando se despide de París al ser llevado en un camión hacia la penitenciaría de menores. La cámara captura ese momento con un cuadro en el que se observa la cara de Antoine mirando a través de los barrotes de la ventana del camión, su expresión es triste pues se despide de su adorada ciudad. París representa alegría y liberación para Antoine. En los espacios exteriores Antoine es otro, siempre está entusiasta. Las calles de París son sus cómplices, especialmente las calles del barrio donde creció, Pigalle. En sus calles, Antoine siempre aparece corriendo usualmente en compañía de su amigo René, ya sea porque se escapan de clase o porque se escapan de casa. París representa la fuga, la libertad de poder buscar lo que desea para encontrarlo y desencontrarlo. Antoine corre por las calles siempre apresurado, en busca de algo, algo que ni el mismo parece saber qué es, ¿Qué importancia tienen estos momentos aparentemente muertos en la narrativa del film pero, al final, supremamente tocantes en la curva dramática del mismo? ¿Es entonces una fuga de la madre seductora y a la vez una búsqueda por un objeto que llene esa vacío también dejado por su madre, lo que hace que nuestro Antoine recorra las calles de su ciudad a paso ligero?

El cine y las calles de París representan una salida, una liberación, una fuga y a la vez una búsqueda constante. Además, el cine está relacionado con las calles de su adorado París de manera simbólica:

⁹⁸ Truffaut F. (Director). *La piel suave* (Productora Les films du Carrosse, 1964)

⁹⁹ “El sujeto del deseo no se queda en la captura imaginaria del señuelo...sabe orientarse en ella en la medida que aísla la función de la pantalla y juega con ella. El hombre en efecto, sabe jugar con la máscara como siendo ese más allá del cual está la mirada. En este caso el lugar de la mediación es la pantalla... La mirada siempre es un juego de luz y de opacidad...si la luz de la mirada nos cautiva hasta impedirnos ver lo que ilumina, el solo hecho de introducir una pequeña pantalla hace que la luz se desvanezca en las sombras y aparezca el objeto que ocultaba” Lacan J. *El Seminario, Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del Psicoanálisis*, Op.cit., 14...O sea que las piernas, para Antoine, sirven como un señuelo o pantalla, las piernas serían la pantalla como representantes de la falta, la pantalla taponaría lo real en cuanto rememoran la falta, pero al mismo tiempo desenlazan el efecto de mirada pues lo que taponaría como falta, es precisamente la falta de la falta, el objeto pulsional que recuerda el incesto.

Luego de ir a ver con sus padres la película “Paris nos pertenece” Antoine está completamente feliz. La película está identificada con la libertad que los exteriores, el mundo de la calle de París le brinda.

Otras imágenes muestran esa permanente búsqueda/fuga, encuentro/desencuentro, satisfacción/insatisfacción del pequeño Antoine. El día que se escapa del colegio y corre con su amiguito por las calles de París, entran a cine y luego van a un parque de atracciones en donde hay una rueda centrífuga. Antoine entra a la rueda y esta gira a gran velocidad. Hay una cámara situada justo en el centro de la misma, que captura en un plano el movimiento circular de la centrífuga y a Antoine pegado a las paredes de la rueda por la inercia del movimiento, y otra cámara subjetiva que captura la mirada de Antoine al público que lo observa desde arriba de la rueda mientras da vueltas. La sensación de vacío, de descontrol, de vértigo, de exceso y locura, es capturada por la relación de los planos contrapuestos por las dos cámaras. Antoine, por la fuerza centrífuga inclusive se voltea 180 grados y queda totalmente patas arriba. La sensación física de ser expulsado pero a la vez retenido, de perder el centro (descentralización del yo) que produce la pérdida de gravedad se traduce en un goce en exceso, del que disfruta, pero que a la vez le genera vértigo. Ese vacío que bordea lo real, como la centrífuga, en sí bordea un vacío, lo enfrenta y la vez lo libera de ese horror que le genera esa madre seductora. Además la rueda circula, como ese real que siempre vuelve al mismo lugar. La sensación de *Tiché* es abrumadora. No en vano justo después de salir de la rueda centrífuga, Antoine encuentra en las calles de París a su madre besando al amante. Entonces la rueda centrífuga nos anticipa ese encuentro de Antoine con lo real que horroriza de la madre seductora con su amante, madre que traiciona al padre. No solo ello, como ya dijimos, además de los celos, muy seguramente el niño se visualiza en la posición del amante y se enfrente a ese goce sin salida, enfrentado al padre y preso de la seducción materna.

3.2.1.2 ¿Correr... a dónde?

La escena final de la película también es impactante en este sentido: Antoine se escapa del reformatorio, corre y corre sin parar hasta encontrar la infinitud, el vacío nuevamente y la dimensión sin límites del mar; en francés, mar y madre (*mer* y *mère*) mantienen una estrecha homofonía. Una vez más, la fuga del yugo materno en desenfadada carrera, no lo lleva claramente a ningún lado sino que le genera, por azar, el encuentro con algo que linda con lo real, con ese goce sin límite del mar, de la tentación de arrojarse, de ahogarse en él, que es lo que los espectadores temen al ver estas imágenes. No es fácil desprenderse de esa madre gozante pues lo real siempre se le devuelve recordándole su existencia.

Vale la pena analizar más detenidamente el final de la película, el encuentro con el mar está anunciado por Antoine y por su madre en dos escenas que anteceden el final de la película. En la primera Antoine, se encuentra hablando con su amigo René, acerca de la posibilidad de que su padrastro le envíe al servicio militar, a lo que Antoine responde “¡Ah, si pudiera ser en la marina! Me gustaría tanto ver el mar, no lo he visto nunca” y la segunda cuando su madre está hablando con el juez de instrucción acerca de que lo mejor para el niño es que sea llevado a un centro para menores, a lo que la señora Doinel responde “¡Oh, si pudiera ser al borde del mar!”. Entonces ese encuentro con el mar no sólo es deseo de Antoine, sino una vez más también es deseo de su madre. El mar a la vez que libera a Antoine de su madre y de la opresión de la autoridad, de alguna manera lo une una vez más a ella.

Antoine emprende la fuga, escapándose del centro para menores cuando está jugando fútbol con sus compañeros, corre tras la pelota, corre tras el objeto, pero cuando ya la va a atrapar, sigue de largo, y es él quien se escapa. La decisión es súbita, no parece premeditada, más parece un acto. Cuando

finalmente se escapa, no deja de correr. La cámara lo sigue en un *travelling* lateral corriendo sin parar, como lo hacía en las calles parisinas tratando de liberarse. Varios minutos de la escena final del film están dedicados a seguir a Antoine en su paso ligero sin rumbo fijo. Recorre campos, pastizales, hasta que por fin llega a la playa y parece una vez más que el azar lo ha traído al mar que tanto deseaba. En este instante hay un efecto de ralentización o dilatación del tiempo que emplea el protagonista en recorrer la playa para llegar al mar. Esto tiene un efecto de gran expectativa sobre el espectador. No hay palabras, solo música extradiagética¹⁰⁰. Se evidencia una descomposición del espacio pues la cámara toma un primer plano de la cara de Antoine separándolo así del paisaje. Por fin llega al mar. Pero igual, ese encuentro con el mar produce desasosiego, el horizonte del océano es infinito, no puede caer a ese vacío que no lo lleva a ningún lado, sólo a la muerte. El mar es equivalente al real en juego que lo ata a su madre, a esa madre seductora, y aunque el espectador percibe su deseo de lanzarse a él, el niño no lo hace. Es decir que de alguna manera logra poner distancia con esa madre seductora al final del film. Sin embargo, esa angustia que ella le produce seguirá presente en su vida adulta. Es por eso que, en el último instante de este film, Antoine se voltea para mirar la cámara de frente, cuestionando al espectador, induciéndole un efecto de *mirada*, pues esta imagen se congela y los ojos de Antoine lo miran a uno. La angustia de lo real que atañe a su vida, el vacío de su existencia, la presencia de eso innombrable que lo une a su madre pero que, aunque sea por un instante se desliga de él, atañe allí ya no solo al personaje, sino también al espectador, pues Antoine cuestiona al espectador con su mirada final, congelada en el tiempo.

Para culminar el análisis de *Los cuatrocientos golpes*, la opera prima de Truffaut, anotaré algunas anécdotas importantes en relación a dos significantes de la película. Truffaut tenía siete u ocho historias cortas preparadas y escogió una de ellas, llamada *La fuga de Antoine* de la cual obtuvo el guión final de *Los Cuatrocientos Golpes*. Recordemos que la película final del ciclo de Antoine Doinel se llama *Amor en fuga*. La palabra *fuga* entonces parece estar en conexión con el intento de liberación del yugo de la madre seductora, pero a la vez es *búsqueda*, búsqueda de un objeto perdido que le tapone la falta. La falta que en su inconsciente dejó la no existencia de una madre protectora, idealizada como objeto total de amor, y a la vez, la falta dejada por ese objeto parcial, las piernas de su madre, de la madre seductora, que tanto fascina pero que a la vez le horroriza en cuanto prohibida. En últimas, ambas pérdidas, ya sea la pérdida del objeto total o la pérdida del objeto pulsional, están condicionadas como lo dijo Freud, por la falta primaria del objeto de deseo, aquello que satisfizo de manera plena en la infancia en el encuentro con el primer otro dejando una huella mnémica en la psiquis del sujeto, que nunca más será satisfecha.

El otro signifiante que es necesario poner en contexto, es el nombre y el apellido que Truffaut escogió para el protagonista de sus cinco películas: Antoine Doinel. Acerca de esta elección el director señaló: “¿Dónde encontré el nombre de Antoine Doinel? Pensé al principio usar un nombre que fuera sonoro, como el de Ethiene Loinod, un colaborador de *Cahiers du Cinema* (en realidad el anagrama-seudónimo de Jacques Doniol-Valcroze). Sinceramente creía que yo había inventado el nombre de Antoine Doinel hasta el día que alguien me hizo caer en la cuenta de que simplemente ¡había utilizado el apellido de la secretaria de Jean Rendir, Ginette Doinel!”¹⁰¹ Entonces el nombre de nuestro protagonista fue extraído del de una mujer empleada de un hombre que en ese momento era importante para Truffaut, como en una estructura triangular que recibirá con Antoine, el personaje, un cuarto elemento. Es decir una mujer que de alguna manera lo marca a él mismo. El sujeto está marcado por lo *femenino*, y si está marcado en su nombre, está marcado en su vida, en

¹⁰⁰ Música extradiagética: música que proviene de la banda sonora del film, es decir que se monta sobre la película.

¹⁰¹ Truffaut, F. *Truffaut by Truffaut*, Op. cit., 35

todos los films del ciclo. El objeto que tanto busca a lo largo de las cinco películas entonces estará ligado a aquello, ese objeto parcial que guarda el enigma de lo femenino.

3.2.2 La mujer idealizada versus la mujer rebajada y el *objeto a* como causa de deseo

Las mujeres comienzan a ser para Antoine, desde esa adolescencia triste, sus objetos predilectos. La siguiente película del ciclo de la vida de nuestro protagonista, es un cortometraje llamado *Antoine y Colette*. Este cortometraje hace parte de una película sobre el amor llamada *Amor a los Veinte*, en la que también figuran otros cortometrajes de diversos directores. Truffaut ideó este cortometraje mostrando la historia del primer amor de Antoine, en el que se enamora platónicamente de Colette, la mujer de las “Juventudes Musicales”, como él la llama. En la siguiente película, *Besos Robados*, Antoine aparece como un joven de un poco más de veinte años, que ya ha vivido sus primeros amores, siendo la historia con Colette la que más le marcó.

Besos Robados inicia cuando Antoine decide dejar el ejército después de pasar allí tres años de su vida. Ahora quiere ganarse la vida ocupándose en cualquier trabajo que se le presente como si quisiera que el azar lo sorprendiera al paso. Lo primero que hace al salir del ejército es ir a su apartamento, una vez allí, la cámara lo muestra en su cuarto; aparece un plano de él y justo al lado, colgada en la pared, la foto de Christine, una joven mujer muy bonita. La foto es la primera referencia por la que el espectador sabe que Antoine ya la conoce. En este film inicia su amorío con ella, y ella se convertirá en una mujer fundamental de su vida, su futura esposa.

Justo después de pasar por su apartamento, sale a buscarla a la casa donde Christine vive con sus padres, pero no la encuentra. Así que es ella quien entonces lo busca a él, en el primer trabajo que consigue, gracias al padre de Christine, como portero en un motel. Es obvio que a Antoine le gusta Christine y le ha gustado por mucho tiempo, pero ella parece algo esquiva con él. En la conversación que sostienen allí, Christine le recuerda que él le escribía hasta 19 cartas por semana cuando estaba en el ejército. Él también le reclama no haber contestado todas sus cartas. Parece que Antoine se tomó en serio la sugerencia de su madre cuando en *Los Cuatrocientos Golpes* le dijo que debía estudiar francés para aprender a escribir cartas. Nuevamente aparece aquí la escritura.

Antoine tiene una relación estrecha con los padres de Christine, ellos lo tratan muy cariñosamente y él se siente muy cómodo con ellos. Más adelante, en su siguiente película *Domicilio Conyugal*, cuando ya aparece casado con Christine, reconoce este gusto, esa predilección, y lo dice abiertamente cuando alguien le pregunta si le gusta visitar a los padres de su esposa: “Me gustan las chicas educadas con padres educados, me gustan los padres de los demás”. Para él es claro que algo que repetidamente busca en las mujeres es que sean chicas de “padres educados”, chicas “educadas” haciendo referencia a que sean chicas de casa, unidas a sus padres. Es interesante rescatar que los dos grandes amores de esta etapa temprana de su vida adulta (primero Colette y después Christine) compartían este rasgo; sus respectivos padres querían más a Antoine que ellas mismas. Colette nunca llegó a enamorarse de Antoine, pero en los *flashback* de la última película del ciclo *Amor en Fuga*, resulta evidente como Antoine buscaba cualquier oportunidad para visitar a los padres de ella más que a ella misma; es más, muchas veces iba a visitar a los padres cuando ella no estaba presente. Lo mismo sucede con Christine. Inicialmente Christine solo ve a Antoine como un amigo y no se atreve a dar otro paso con él, y él tampoco con ella; la busca incesantemente pero no la aborda de frente, siempre por el sesgo, como esa mujer inmaculada e inalcanzable de los cuentos de hadas, del amor cortés, y termina la mayoría de las veces, como ya dije, visitando a los padres de ella cuando ella está fuera de casa.

Pareciera que hay algo en ellas que le faltara a Antoine. Lo único que ellas dos comparten y que Antoine no tiene, son unos padres educados y dedicados que le dan un lugar de protección a sus hijas, protección que Antoine no sintió en su casa de parte de sus padres. Además el amor en su aspecto imaginario busca completitud, en este sentido, sobre todo Christine, refleja esa completitud tan anhelada aunque ficticia. Pues Christine se acomoda un poco a esa imagen de mujer de casa, protectora, inmaculada y virginal, versión de la madre que Antoine nunca tuvo; en últimas Christine es su objeto de elección amorosa, unificado, pues imaginariamente taponando su falta. A través de ella, Antoine reconstruye una imagen armoniosa de su madre, obturando fantasmáticamente su falta, y a la vez taponando la suya propia. Recordemos que lo primero que se muestra de Christine en *Besos Robados* es una fotografía, una proyección, pura imagen, algo del campo de la visión. Antoine busca en Christine una relación que le haga olvidar sus carencias.

Cuando Antoine y Christine todavía no han comenzado su romance pues el está algo cansado de buscarla sin tener una respuesta, Antoine consigue trabajo como detective privado, averiguando sobre la vida personal, amorosa e íntima de la gente. Este empleo le llegó por azar, pero no en vano, pues asemeja las búsquedas de Antoine como sujeto. Antoine, como ya lo hemos dicho, tiene una marca en relación a lo femenino, que le intriga, lo seduce, le fascina y le horroriza, y ello motiva su “investigación” tanto en su vida personal, como en su nuevo empleo.

Tampoco es tan casual que uno de los casos que en su trabajo se le asigna para investigar sea el de averiguar por qué el dueño de un almacén de zapatos, cuyo nombre es Fabián Tabar, es odiado y envidiado por sus empleados. Antoine debe hacerse pasar por uno de sus empleados para cumplir dicha misión. Un día se queda a trabajar hasta tarde, y es entonces cuando conoce a la esposa del dueño del almacén. La situación en la que conoce a la mujer es bastante particular. Ella llega a medirse unas zapatillas y le pide a Antoine que se las busque. En el momento que se las prueba, le muestra sus piernas. Nos recuerda inmediatamente la escena de la película anterior, *Los Cuatrocientos Golpes*, cuando su madre sentada mostrándole sus piernas, le pide al joven Antoine que le traiga sus zapatillas. Es allí, en ese instante, que Antoine queda prendado de la mujer de Fabián Tabar, sin saber que ella es su esposa, su grado de fascinación es evidente en su expresión facial. Además, como veremos en el transcurso de *Besos Robados*, ella se convertirá en su obsesión, ella lo seduce hasta el punto que lo angustia ¿Y por qué lo angustia? La madre y esta mujer comparten muchos rasgos: ambas seducen a Antoine mostrándole sus piernas y pidiéndole las zapatillas, a ambas les gusta Balzac, ambas lo meten en su cama, ambas son mujeres mayores que él, maduras, atractivas, seductoras y dominantes, no son la versión de mujer de casa, ni virginales y ambas buscan amantes fuera de su matrimonio. Entonces, es claro que esta mujer que aparece en la vida de Antoine, que llegará a obsesionarlo, y que se convertirá en su amante de una noche, le rememora esa parte de la madre seductora que lo pone en tropiezos y que le genera fascinación y horror a la vez.

Esta fascinación también es animada por el hecho de que la sabe de otro hombre, justamente del jefe, es una mujer prohibida, rememorando la misma condición de su madre. Además no en vano debe averiguar por qué el esposo de esa mujer, Fabián Tabar, es odiado y envidiado por sus empleados. Rememora la envidia al padre por acceder a la madre. Por si fuera poco, Fabián Tabar guarda también un parecido con su padrastro, pues es una figura débil ante su mujer, en algún momento dice que su mujer se ríe de él.

¿Qué es lo que le fascina a Antoine de esta mujer? Ese lado femenino que se le presenta sin ningún velo y hay una bonita anécdota que nos lo sugiere: justo después de que la mujer de Fabián Tabar seduce a Antoine mostrándole las piernas al probarse sus zapatillas, Antoine recibe una llamada al teléfono del almacén, y es un señor que pregunta por la señora Tabar, en inglés. Ella pasa al teléfono y le habla en un inglés muy fluido, su tono permite suponer que hay una seducción en

juego con su interlocutor. El inglés es allí un enigma pues el mismo Antoine reconoce que no conoce el idioma pero menciona que la señora Tabar lo habla muy bien. Dos escenas después, se muestra a Antoine oyendo un disco de un curso básico de inglés en su casa. El repite frente al espejo, mientras se afeita, las oraciones en inglés que oye de la grabadora y que hablan del enigma del idioma: “*does your friend speak English? No, he does not speak English, he understands it, but he does not speak it. He does not pronounce it very well, he needs to practice*”.

Más adelante cuando Antoine almuerza con el señor y la señora Tabar, él pregunta si Antoine sabe inglés, Antoine le responde que no sabe, pero que lo está aprendiendo con cursos en discos. El señor Tabar le dice que así no se aprende inglés, que la única manera de aprenderlo es en la cama con una inglesa. Todo esto nos habla nuevamente y de manera reiterativa de las búsquedas de Antoine: como si su jefe lo estuviera animando a esta traición dentro de la cual, el inglés, en tanto lengua enigmática, pareciera representar en el film, el enigma de lo que es una mujer, de su forma de gozar y de su feminidad, un enigma del que sólo sabe bien la señora Tabar, como también lo sabía su madre. El hombre que llamó a la señora Tabar y que le habla en inglés podría ser aquel que tiene acceso a su goce, y equivaldría al amante de su madre. Nuevamente el señor Tabar queda como aquel que aunque tiene la posibilidad de ese saber, no lo tiene y ante esa figura débil, Antoine queda sometido a la seducción de la señora Tabar, quién terminará por metérsele a la cama. Sin embargo, el señor Tabar le dice a Antoine, que el aprendió inglés en la cama con una Australiana, es decir que de alguna manera el también conoce algo del secreto de una mujer, aunque no es lo suficientemente idóneo, según su esposa, para darle lo que ella desea.

Justo después de esta escena muestran a Christine buscando a Antoine en el almacén de zapatos. Él se molesta mucho cuando ella llega pues quien la atiende es la mujer de Fabián Tabar y como en ese momento está prendado de dicha mujer, no quiere que piense que tiene una novia. Antoine, molesto, accede a hablar con Christine y salen a caminar por el parque, pero le advierte que no le gusta que le llegue sin avisarle. Ella le pregunta por qué está tan frío y por qué ha dejado de buscarla. Él le insinúa que todo ha sido culpa de ella y su lejanía, además le dice que no siente *admiración* por ella, con esto tal vez nos dice que no hay en ella ese efecto de mirada que tanto le atrae y horroriza en la mujer de Fabián Tabar.

Más adelante, en el film, en una angustiante escena, Antoine, mirándose fijamente en el espejo, comienza a repetir, el nombre de Fabián Tabar, primero lentamente, luego va aumentando la velocidad y el volumen de la voz, luego repite el nombre de Christine, justo después nuevamente el nombre Fabián Tabar, y por último repite varias veces, y ya desesperado y extremadamente angustiado, su propio nombre, Antoine Doinel, también frente al espejo. ¿Por qué hace esto?

El llamado a Christine representa ese llamado a ese lado virginal de una mujer, la mujer “pura”, la mujer de casa, la mujer en la que puede encontrar un refugio y defensa contra ese goce sin límite de la otra mujer, la esposa de Fabián Tabar. El llamado a Fabián Tabar, es un llamado al padre, a la ley que organice la situación y regule el goce, para que lo separe, lo salve, de esa versión de la mujer seductora, provocadora, representada por su esposa. Finalmente muy angustiado repite su nombre, Antoine Doinel. Entonces, toda esta situación de Antoine frente al espejo, podría implicar un momento de *mirada* pues pareciera que su imagen no los sostiene, que pasara por la de Christine y Fabián Tabar para salir luego de esa confusión repitiendo o invocando su propio nombre. Además sabemos, como lo dijimos en el capítulo anterior, que su propio nombre está marcado por lo femenino evidenciando esa angustia y horror ante el espejo pues lo femenino lo cuestiona en un momento de mirada. Le recuerda eso de la madre seductora que estuvo tan excesivamente presente en su adolescencia, que lo abruma, lo angustia y de lo que prefiere huir. Lo que le fascina-horroriza de la mujer de Fabián Tabar a nuestro Antoine, es ese lado de goce, seductor, que le recuerda el lado prohibido de su madre. Es bien sabido que “La mujer prohibida por pertenecer a Otro, es decir

prohibida por la ley, es la que asegura el goce”¹⁰², por eso le atrae, pero a la vez, al ser prohibida, cuando se presenta sin la mediación del Otro, produce angustia y horror.

Esa fascinación/ horror ante esta mujer, llega a un momento cumbre cuando es invitado a almorzar en la casa del señor y la señora Tabar. En el instante en que toman el café, se queda a solas con la mujer y después de un largo silencio en el que Antoine parece muy nervioso, le llama por equivocación “señor”. Este lapsus le genera a Antoine una angustia extrema, hasta el punto que riega el café y sale huyendo de la casa, pues es allí que aparece el sujeto justo en la división subjetiva producto del lapsus. Esa extrema angustia ante el lapsus, demuestra el horror a la feminidad de esta mujer; llamándola “señor” quería taponar la diferencia de sexos e invocar al padre. Justo después de ello, Antoine decide que no puede acceder a ese goce que le presenta esta mujer, y entonces así como la única manera de matar la Cosa es con la palabra, Antoine recurre nuevamente a la escritura para, a través del significante, evadir así, si se quiere, ese real: le escribe una carta diciéndole que es una mujer excepcional, una aparición, pero que su amor es imposible, tratando de elevar a la mujer a una idealización ficticia para así borrar eso femenino de ella. Compara su relación, con la de una pareja idealizada en el libro *El lirio del Valle* de Balzac, que por cierto nunca consolida su amor. Pero la mujer de Tabar persiste en su intento por seducirlo y le llega de improviso a su apartamento, de mañana, cuando él está todavía en su cama, recordándonos nuevamente el momento en que la madre se le presenta a Antoine estando en la cama, de niño. Esta mujer le dice que ella ha leído también el libro de Balzac pero que ella no quiere quedarse en un imposible para él, y le señala: “Yo no soy una aparición, soy una mujer, que es todo lo contrario. Por ejemplo, esta mañana me he maquillado, me he puesto polvos, me he pintado los ojos”, esto último lo dice mirándose al espejo, recordándonos también cuando su madre se pintaba los ojos frente al espejo. Todo esto es una escena clara de seducción y recalca de alguna manera, que ella, la mujer de Tabar, está allí para mostrarle su lado femenino del cual, él puede gozar. Ella quiere romper ese encanto de mujer excepcional que Antoine había decidido imponerle, y lo consigue. Le pide que la mire, diciéndole: “me gustaría que me mirase, ¡míreme! Usted ayer me escribió y la respuesta soy yo”. Lo que ella le evoca a él, es la mirada de ese real, el goce prohibido, cuando ella solo le pide que la mire como una mujer, con esta frase la mujer nuevamente le liga a Antoine, la escritura con la cama, entonces, la escritura nuevamente queda truncada, tardará más tiempo nuestro protagonista (dos películas más), en encontrar en la escritura una salida sublimatoria. La mujer claramente quiere acostarse con él, y su última frase es la que convence a Antoine de acceder a ese goce que tanto le atrae pero a la vez le asusta. Ella le propone que pasen unas horas en la cama y después jamás se vuelvan a ver.

En la escena siguiente, Antoine le cuenta al director de la agencia de detectives, lo que ha hecho. En el mismo instante en que cuenta que se acostó con la mujer de Fabián Tabar, uno de sus colegas se desmaya y muere en el instante. Nuevamente algo terrible sucede justo después de un encuentro con lo femenino. Van al cementerio y a la salida algunas mujeres prostitutas seducen a Antoine. El se acuesta con una de ellas, pero antes le pide que no se desvista, queriendo ocultar después de lo sucedido, la diferencia de sexos.

Algunos días después, Antoine aparece conduciendo un automóvil de una empresa de servicio técnico a domicilio para arreglar televisores, y por casualidad se choca con el automóvil del padre de Christine. Allí intercambian información pues ni Christine ni sus padres habían vuelto a saber de él. Christine, sabiendo ahora de su paradero, lo busca y encuentra, daña su televisor para tener una excusa para llamar a Antoine devenido técnico en reparación de TVs. Antoine vuelve a Christine, consolidando su amor con un compromiso y así termina el film. En este momento, al final de la tercera película del ciclo, ella representa su salvación, el amor idealizado, unificado en donde lo

¹⁰²Miller J. *Lógicas de la vida amorosa* (Buenos Aires: Manantial, 1991), 26

pulsional aunque existe, está velado. Ella representa el extremo opuesto al goce, representa más bien el amor puro, amor que lo salva del goce extremo. El amor narcisista como proyección unificada y completa del objeto “funcionará como escalón ineludible en la construcción del objeto de deseo, que moldeado por formas del registro imaginario irá adquiriendo colorido y brillo, como mascarada para los rasgos de la condición de amor”¹⁰³. Esta reseña nos indica que igual, el paso por el amor narcisista es necesario en cuanto a que el imaginario es un componente inicial y primordial en una relación amorosa, el creer que el otro es la media naranja. Sin embargo, y aunque la fase narcisista siempre aparece como primera instancia y como un paso ineludible en el amor, también debe existir como los discutiremos mas adelante con referencias de Lacan, un componente real es decir el goce, y uno simbólico, la aceptación de la falta, en la construcción de una relación amorosa.

¿Pero qué es lo que motiva el deseo de Antoine por estas mujeres, ya sea la mujer idealizada (Christine) o la mujer seductora (La Señora Tabar)?

Lo que atrae a Antoine de una mujer es lo que está reprimido por la castración, su *objeto a*, causa de deseo. Como habíamos anotado en el análisis del capítulo anterior, el lado de la mujer que le atrae a un hombre, es lo que la desliga de la madre, es el *no todo* madre, es eso que queda y está en relación a lo femenino¹⁰⁴. Entonces, lo femenino es el aspecto indefinible, esa parte del no todo, que representa para el hombre un enigma en una mujer y es ello lo que causa su deseo, “lo femenino es lo que cumple esta función de causa de deseo en la libido masculina”¹⁰⁵ como vemos en la figura 3-1.

Figura 3-1: Lo femenino es lo que cumple la función de causa de deseo en la libido masculina.



Fuente: Tomado de Nominé¹⁰⁶

¿Pero de dónde surge el *objeto a*, causa de deseo? El *objeto a* causa de deseo surge como resto, resultado de la castración, en la forma de objeto parcial que evoca lo real, es decir aquello por lo que se accedería al incesto si este fuera posible. Es eso que motiva el deseo del otro, sin que el sujeto pueda nombrarlo, hacerlo consciente. El objeto que causa el deseo es, en cuanto perdido, el *objeto a* en una de sus modalidades pulsionales.

Algunas veces los objetos pulsionales le aparecen a Antoine sin velo, de frente, evocando lo real de manera desbordante como lo es la *mirada*, a través de un señuelo o pantalla: las piernas de la mujer de Fabián Tabar, pues esta mujer le rememora inmediatamente ese lado de la madre que estuvo tan presente en su infancia, la madre seductora. En otras, ese objeto pulsional *mirada*, aparece velado como en el caso de Christine, pues ella toda, sin fracciones, es su objeto de amor unificado e idealizado, por cuanto evoca el lado tierno de la madre que Antoine nunca tuvo. En tanto idealizado e imaginario, lo femenino en Christine, aunque presente como *objeto a* causante del deseo de Antoine, está oculto, pues es algo de lo que Antoine no quiere saber, al menos no en relación a su

¹⁰³ Lemovsky, C, “Amor, deseo y pulsión en los destinos de la pareja” en: Piaget, J. (Comp) *Psicoanálisis de Pareja, del amor y sus bordes* (Buenos Aires: Paidós, 1997), 54

¹⁰⁴ Nominé, B. *Psicoanálisis de la vida amorosa*. Op. cit., 16

¹⁰⁵ Ibid, 32

¹⁰⁶ Ibid, 32. Nominé construye estas fórmulas valiéndose de elementos de los tetrápodos de Lacan, utilizados como estructura base para los cuatro discursos

causa (solo hasta que Antoine finalmente se casa con Christine aparecen planos detalle de sus piernas, en la época de cortejo nunca).

Entonces Christine, es una mujer puesta en el lugar de lo inalcanzable, recordándonos, la mujer del amor cortés del que habló Lacan en su seminario VII de la Ética¹⁰⁷. Él señala que en la época del amor cortés se inventa el amor, dirigido siempre a una mujer idealizada, *La Dama*¹⁰⁸. En el amor cortés hay un componente imaginario de idealización, pero lo que opera allí es una sublimación, elevando al objeto, en cuanto femenino, a la dignidad de la Cosa, lo innombrable, es decir que hay una operación simbólica que da cuenta de lo real evitando en lo posible la meta sexual, es decir impide que el goce pase por la diferencia de los sexos dejando a la mujer del lado ideal y virginal. En el amor cortés se inventa el amor y se da cuenta de lo femenino en el amor, pero negándolo, como algo innombrable del lado de la Cosa¹⁰⁹. Sin embargo el mismo Lacan en Seminarios posteriores, afirmó que el amor no puede solamente quedarse en esa idealización imaginaria, ni en una sublimación.

Una vez Lacan inventó el *objeto a*, como causa de deseo (en el seminario X de la Angustia), el *objeto a* comenzó a tener cabida y prevalencia en el entendimiento del amor para Lacan en los seminarios posteriores: En el seminario *El saber del psicoanalista*, Lacan usó un juego de palabras con las que nombró al amor: el *a-muro*¹¹⁰ (jugando con la homofonía en francés, con la palabra amor). Para Lacan, *muro* es la castración, como paso obligado del amor. Este obstáculo, o muro, evoca la falta como condición para el amor. En pocas palabras, para que haya amor hay que pasar por la castración y aceptar la falta. A la vez, la letra *a* –que precede a la palabra *muro*– se refiere al *objeto a*, no solo como objeto causa de deseo que rememora la falta, sino que habla también de ese real en juego en el amor, es decir, del *objeto a* como objeto de goce que debe estar allí presente en el amor. En el seminario XX¹¹¹ avanza importantes elementos en cuanto al amor y la diferencia de los sexos, aceptando ya abiertamente que la diferenciación sexual y el *objeto a* del lado de lo femenino, son condiciones necesarias para amar. Dice que en el amor el encuentro debe ser con el goce femenino. Todo ello además apunta a que el amor es posible a pesar de que la relación sexual no sea simétrica (y es el *objeto a* como resto que impide esa simetría). Es más, el amor a la vez, salva la disimetría¹¹². Entonces, el amor idealizado, en su forma narcisista, donde lo femenino y el *objeto a* se velan, no es suficiente, pues el amor implica darle cabida al goce femenino, lo que involucra la diferencia sexual. Así la complementariedad no sea simétrica, aceptar la no simetría, es aceptar la falta como condición para amar, y esta sería una salida airosa para la relación de pareja.

Es un juego de palabras, pues “ubicado detrás del muro de la castración, el-*objeto a*- que causa el deseo, orienta todo lo que se escribe en el muro pero permanece inadvertido e inalcanzable”¹¹³. En tanto para un hombre, ese *objeto a* es algo de lo femenino en una mujer que permanece inadvertido e inalcanzable, el hombre, como sujeto dividido nunca está conforme. Freud decía al respecto: “el hombre siempre busca encontrar otra mujer y no puede alcanzarla jamás pues el objeto por definición es inalcanzable”¹¹⁴.

¹⁰⁷ Lacan, J. *El seminario. Libro 7. La Ética*, Op. cit., 53

¹⁰⁸ Soria, N. *Los nudos del amor* (Buenos Aires, Ed. Artes Gráficas del sur, 2011), 16

¹⁰⁹ Ibid., 16, 112

¹¹⁰ Lacan, J. *El saber del psicoanalista*, inédito, clase del 4 de noviembre de 1971

¹¹¹ Lacan, J. *El seminario. Libro 20. Aún*. (Buenos Aires: Paidós, 1985)

¹¹² Soria, N. Op. cit., 19

¹¹³ Nominé, B. “El Amor y lo Inconsciente o el (a) Muro” en *Clínica psicoanalítica. Cuadernos de una enseñanza itinerante* (Bogotá: Ed. Colección Ánfora, estudios de psicoanálisis, 2007), 88

¹¹⁴ Freud, S. “Sobre la más generalizada degradación de la vida amorosa” (Contribuciones a la psicología del amor II), Op. cit., 174

Entonces, más allá de si surge o no el amor ¿cuál es, para Antoine, el *objeto a* predilecto que le atrae tanto de las mujeres? ¿Cuál es ese *objeto a*, de las mujeres que pasan por su vida como Colette, Christine, la esposa de Fabián Tabar y otras?. Ya lo dijimos: *la mirada*. Las piernas parecen ser la pantalla (representan la falta recubierta por un brillo fálico en cuanto representan lo que no tienen: el falo) para taponar lo real, pero que a su vez evoca ese real ya que generan la mirada en Antoine (la falta de la falta), así como pueden también generar el mismo efecto en el espectador en tanto sujeto enfrentado a la pantalla de cine. El *objeto a* entonces es escópico por excelencia; las continuas miradas de Antoine a las piernas de las mujeres lo delatan, e inclusive la cámara misma siempre actúa como *voyeur* ya que el director hace planos cortos, planos detalle de las piernas de las mujeres de la vida de Antoine. En *Los Cuatrocientos Golpes*, las piernas de su madre; en *Besos Robados*, las piernas de la mujer de Fabián Tabar; en *Domicilio Conyugal* todo el primer plano secuencia, es decir una toma completa de por lo menos un minuto de duración, dedicada a seguir las piernas de Christine mientras hace sus compras de recién casada con Antoine, por las calles de París. Inclusive en casi todas las películas de François Truffaut a lo largo de su vida, aparecen planos detalle de las piernas de las mujeres, esto ocurre en películas como *La piel suave*, *El hombre que amaba a las mujeres*, *Las dos inglesas y el amor*, entre muchas otras.

3.2.3 El amor recíproco implica un cambio de lugares y la circulación de la falta

En la primera parte del seminario de la Transferencia, editado bajo el título de “El resorte del amor”, Lacan realiza un análisis de lo que significa el amor y para ello toma como corpus el discurso “El banquete” de Platón. Lacan señala que en el amor siempre hay un *Erastes*, sujeto deseante (el amante), quien está en falta y no sabe qué le falta; y un *Eromenos*, objeto deseado (el amado), como el que lo tiene y no sabe lo que tiene, “eso que tiene escondido y constituye su atractivo”¹¹⁵. Lacan dice que cuando hay una sustitución del *Erastes* por el *Eromenos*, esta sustitución es la metáfora que engendra la significación del amor¹¹⁶. Es decir, que el amor solo surge cuando el deseado se convierte en deseante, esto es la sustitución, la metáfora, y para que esto suceda, debe circular la falta. Sin embargo, la sustitución no implica una simetría, pues siempre hay disimetría en dos sujetos que se aman. Es más, Lacan también habla de que no hay, entre *Erastes* y *Eromenos*, ninguna coincidencia: “Lo que le falta al uno no es lo que está, escondido, en el otro. Ahí está todo el problema del amor”¹¹⁷.

Más adelante, Lacan también analiza lo que Sócrates dice respecto del amor. Sócrates habla en la voz de *Diotima*, la extranjera de *Mantineia* y a través de esta voz, voz de mujer, introduce uno de los mitos griegos del nacimiento del amor que le sirve a Lacan para explicar como el amor es una metáfora: El mito de *Poros* y *Penia* (o *Aporia*)¹¹⁸. *Poros*, que significa recurso, es presentado como el que lo tiene todo y *Penia*, que significa pobreza, es presentada como la carente de recursos, aquella a quién le falta. En un gran banquete, *Poros*, el que lo tiene todo, se emborracha y se duerme, mientras él duerme *Penia* se hace embarazada de él y tiene un hijo al que hace llamar *Amor*. *Penia* actúa aquí como *Erastes*, y *Poros* como *Eromenos*. En el amor, dice Lacan, se trata de *dar lo que no se tiene*, pues *Penia* no tiene nada más que ofrecer que su propia falta. “Sócrates ha introducido allí -dice Lacan- el giro decisivo al presentar la falta en el corazón de la cuestión sobre

¹¹⁵Lacan, J. *El seminario. Libro 8. La transferencia*. Op. cit., 51

¹¹⁶Ibid, 51

¹¹⁷Ibid, 51

¹¹⁸Ibid, 145

el amor. El amor en efecto sólo puede articularse en torno de la falta, por el hecho de que, de aquello que se desea, solo puede obtener su falta”¹¹⁹

Cuando *Penia* se hizo embarazada de *Poros* hubo un cambio de lugares, *Poros* se convierte en *Erastes*. Lacan subraya “el amor como significante, como metáfora, ya que es una sustitución. La significación del amor se produce en la medida en que la función del *Erastes*, del amante, como sujeto de la falta, se sustituye a la función del *Eromenos*, el objeto amado, ocupa su lugar”¹²⁰; la sustitución que dio como producto el nacimiento del amor. Me parece acertado traer en este punto la explicación de Nieves Soria a la elaboración de la metáfora del amor de Lacan, en cuanto es aclaratoria: “No se trata allí de complementariedad, no es un encuentro de un sujeto con objeto. Si de eso se tratara no habría operación metafórica, no habría sustitución. El deseante (*Erastes*) no encuentra lo que buscaba ya que el amado (*Eromenos*) se transforma en deseante (*Erastes*). Es una operación de un encuentro en un desencuentro. Ese encuentro en el desencuentro, propio del amor, lleva a Lacan a definirlo como dar lo que no se tiene a alguien que no es. Se trata de una doble dimensión de la falta, o de un redoblamiento de la falta”¹²¹. En últimas, para que nazca el amor es necesario que el *Erastes* no reciba lo que el *Eromenos* tiene y con ello el *Eromenos* decide dar más allá, dando lo que no tiene, volviéndose ahora también un *Erastes* ¿El amor entonces surge cuando ambos *partenaires* se encuentran en posición *Erastes*?. Soria lo dice así: “En cuanto no recibo lo que el otro tiene, es que el otro decide dar lo que no tiene y allí nace el amor”¹²². “Aquello que me falta en el amor, no es lo que el otro tiene, sino lo que no tiene, entonces las faltas que forman parte del encuentro amoroso no se recubren”¹²³

Volvamos a “El resorte del amor” en el seminario de La transferencia: ¿Cuál es ese objeto que atrae al *partenaire*? En un punto del discurso de Platón, Alcibiades, un joven hombre eternamente enamorado de Sócrates, dice que lo que le atrae de Sócrates no es propiamente lo bello, sino algo de su esencia, el *agalma*. La idea de *agalma* en la antigua Grecia estaba ligada al *brillo*, algo que atrae. Lacan pregunta “¿De qué se trata esto? Sino de aquello cuya función hemos descubierto nosotros los analistas, bajo el nombre de objeto parcial...aquí hay un hallazgo, el del aspecto fundamentalmente parcial del objeto como eje, centro, clave, del deseo humano”¹²⁴. “Si este objeto les apasiona es porque ahí dentro, oculto en el, está el objeto del deseo, *agalma* [...] Este objeto cualquiera que sea la forma en que hablen de el en la experiencia analítica, llámenlo el pecho, el falo, o la mierda, siempre es un objeto parcial. Esto es lo que está en juego, en la medida en que el psicoanálisis es un método, una técnica que se ha adentrado en este campo abandonado, desprestigiado, el campo excluido por la filosofía por no ser manejable, por no ser accesible a su dialéctica, que se llama el deseo.”¹²⁵. Yo traigo a colación esto del *agalma* u objeto parcial solo para señalar que aunque en este seminario de la Transferencia Lacan todavía no ha desarrollado completamente el concepto del *objeto a* como causa de deseo, ya lo nombra como objeto parcial y reconoce que es fundamental en el nacimiento del amor, a la vez que señala claramente que se trata de un objeto pulsional ya que dice que tiene múltiples acepciones como pecho, falo o mierda. Entonces a la altura de este seminario base de discusión de este capítulo de mi tesis en cuanto al entendimiento de la metáfora del amor, Lacan ya reconoce que hay en el amor algo de objeto parcial que motiva, aunque todavía no lo enlaza con el goce femenino ni diferenciación de sexos (enlace que hará como ya lo señalé, en seminarios posteriores).

¹¹⁹Ibid, 149

¹²⁰Ibid, 51

¹²¹Soria N. Op. cit., 55

¹²²Ibid, 56

¹²³Ibid, 57

¹²⁴Lacan, J. *El seminario. Libro 8. La transferencia*. Op. cit., 169, 170

¹²⁵Ibid, 173

Habiendo entendido el corpus teórico de la metáfora del amor, podemos preguntarnos cómo ocurre esta metáfora entre Antoine y Christine. La historia entre ellos se remonta al inicio de *Besos Robados*, allí se puede observar que Antoine está en la posición de deseante (*Erastes*) ya que es él quien busca a Christine, mientras ella está en posición de deseada (*Eromenos*) e indiferente. Entonces, Antoine se encuentra en posición de sujeto tachado, es decir en falta, mientras Christine guarda eso que Antoine desea alcanzar. Ella tiene el recurso que él no tiene, es una chica de casa, decente, con recursos, lo que a él siempre le faltó; pero esa es solo la fachada de Christine que lo atrae, el brillo fálico si se quiere. Lo que motiva su deseo por ella es algo que ese brillo fálico recubre y tiene que ver con el objeto parcial u *objeto a*, de lo que él no quiere saber por cuanto como mujer idealizada quiere tapanlo y es el señuelo de sus piernas que parecen ocultas durante toda la época de cortejo en *Besos Robados* (nunca las muestran con planos cercanos en esta película como si lo harán en la siguiente). Sigamos con el análisis del cortejo que es lo que nos interesa en este instante; entonces él es quien siempre la busca, y ella muchas veces se le pierde y no responde a sus galanteos. En una ocasión la llama y ella es muy descortés, en otra ocasión, Antoine llega a visitarla a su casa, ella se esconde en el jardín de atrás y cuando Antoine entra a su casa recibido por los padres de Christine, ella huye.

Todo cambia cuando él conoce a la esposa de Fabián Tabar, y se deja llevar por sus piernas (aquí las piernas de esta mujer seductora sí aparecen claramente demarcadas en la pantalla, ya que al ser mujer con la que se goza, el señuelo no se tapa). En ese momento, comienza a dejar de cortejar a Christine ya que se siente atraído temporalmente por esa otra mujer. Christine es ahora quien lo busca pues él no responde sus atenciones. Antoine no recibe lo que ella tiene para darle (atenciones, invitaciones etc). Es entonces cuando nace la metáfora: Christine se transforma en el sujeto deseante (*Erastes*), y ahora sí quiere dar lo que no tiene, su propia falta, al incentivar el comienzo de una relación amorosa con Antoine. Ella ahora está en la posición activa, y se produce un cambio de lugares.

Este cambio de lugares (la transformación de Christine de *Eromenos* a *Erastes*) se hace evidente en dos escenas de diferentes películas: En *Besos Robados*, cuando Antoine está cortejando a Christine, la visita en casa de sus padres para cenar, ambos bajan al sótano por vino y él le roba un beso a ella y, en *Domicilio Conyugal*, recién casados, hay otra escena casi idéntica a la anterior, en el mismo espacio y tomada con el mismo ángulo de cámara, el mismo cuadro, y con el mismo movimiento de cámara, en que ambos bajan al sótano en busca de vino; la única diferencia es que ahora es ella quien le roba un beso a Antoine. Estas dos escenas ocurren en el sótano, bajo el telón de fondo o el velo de la familia de Christine, en secreto, en donde lo real del deseo emerge.

Lacan se pregunta: “¿Por qué no concebir que en la pareja, en el caso heterosexual, es del lado de la mujer donde está la falta y la actividad?”¹²⁶ “*Penia* es el *Erastes*, el deseante original en su posición verdaderamente femenina, definida por aquello que le falta”¹²⁷. Aunque Christine no fue el *Erastes* original, el amor se consolida entre Antoine y Christine cuando Christine pasa de ser *Eromenos* a *Erastes* y surge como lo planteó Lacan, la metáfora del amor. Ella es el sujeto deseante al final de *Besos Robados* y le pone una trampa a Antoine: ella se entera por su padre, que Antoine ahora trabaja como técnico de televisores y entonces aprovecha que sus padres salen el fin de semana fuera de la ciudad y adrede daña el televisor. Llama al servicio técnico para que Antoine vaya a su casa, *el no sabía* que Christine se proponía seducirlo, creía que efectivamente el televisor estaba dañado y que este encuentro era un azar; finalmente terminan en la cama; es la primera vez que están juntos, nace la metáfora del amor. Al día siguiente, él le propone matrimonio, mediante un intercambio de cartas.

¹²⁶Ibid, 60

¹²⁷Ibid, 155

Ese juego de intercambios entre ser sujeto deseantes es lo que mantiene a una pareja unida. Es decir, para que un sujeto se mantenga deseante no debe percibir que el objeto lo colma totalmente ya que lo que mantiene el deseo es precisamente no alcanzar del todo al objeto. En ese sentido se muestra una escena muy bonita al final de *Besos Robados* en la que Christine y Antoine están sentados en el parque, ya comprometidos para casarse y se les acerca un hombre de manera aparentemente gratuita y furtiva, de quien no sabemos nada, que ha estado siguiendo a Christine en distintos momentos de la película. Este hombre por fin habla y le dice a ella: “todas las relaciones son pasajeras, pero yo puedo ofrecerte un amor incondicional y estar siempre allí, no me separaría ni siquiera una hora de tu lado”, después de decir esto, el hombre se va y Christine, asombrada, le dice a Antoine: “¡es un loco!”. Esta escena ilustra como un objeto que se ofrece de manera desmesurada produce huida por parte del sujeto e introduce algo del orden de la locura.

3.2.4 ¿Qué es una mujer? ¿Qué quiere una mujer? Encuentros, desencuentros y la angustia ante lo femenino

Como ya habíamos anticipado, en *Besos Robados* hay varios pasajes que plantean las preguntas ¿qué es lo femenino? ¿qué busca una mujer?. Esas son las búsquedas y preguntas de Antoine como sujeto. También en la película se muestran algunos de sus desencuentros amorosos, relaciones no logradas que le ocasionan malestar y que en últimas evidencian la angustia de Antoine frente a la diferenciación sexual, ante lo femenino. Todo infante cuando atraviesa por el Edipo y por lo tanto, por la castración, subjetiva la diferenciación sexual ya que admite que su madre no es poseedora del falo. Es allí donde lo simbólico, que lo determina desde antes, se asume en el infante como un corte efecto del cual queda un resto, un real, eso de la madre que la hace mujer, lo femenino, inaccesible al pequeño, y a la vez, ahora causa de fascinación y horror en cuanto prohibido. Sin embargo en nuestro Antoine esa fascinación y ese horror frente a lo femenino es exacerbado, podría decirse, convirtiéndose en una angustia producida, como ya lo habíamos anotado, por la excesiva presencia del lado seductor y prohibido de la madre. Ahora como adulto esa angustia se hace más evidente, y también se traduce en una búsqueda por saber qué es eso de las mujeres que le produce tanta fascinación y temor. Ya hemos ilustrado en los capítulos anteriores las relaciones de Antoine con Christine, Colette y la mujer de Fabián Tabar. A continuación analizaremos otros episodios que le suceden, algunos de ellos también en relación a estas mujeres, y otros en relación a diferentes subtramas del film, que bellamente muestran los dilemas de Antoine como sujeto.

En la primera escena de la película, Antoine es expulsado del ejército ya que su mayor le reclama por nunca haberse “incorporado” a ningún aspecto de la vida militar durante los tres años de servicio. Si se quiere ver así, le reclama su evasión y desinterés con la vida militar. Además, el mayor lo desdeña diciéndole que seguro entró como voluntario al ejército sólo para huir de la imposibilidad de un amor, del amor de sus veinte. Desde el inicio del film, se manifiesta entonces, esa imposibilidad o desencuentro con lo femenino que se repetirá en numerosas ocasiones como veremos a continuación.

Justo cuando es expulsado del ejército y después de pasar por su casa, Antoine va donde las prostitutas. El desea besar una de ellas pero la chica no se lo permite. Después busca a Christine, a quien corteja durante gran parte del film, como ya sabemos, sin obtener respuesta (solo hasta el final de la película la historia de amor termina positivamente con un compromiso). El primer gran desencuentro con ella, ocurre cuando Antoine va a buscarla a casa de sus padres y ella no está allí; luego ella le busca en su trabajo como recepcionista de motel, e intenta saludarlo con un beso en la mejilla, pero él se quita por temor a quedar en ridículo al admitir su amor. En otro momento la

busca nuevamente en casa de sus padres y ella hace que sus padres lo atiendan, mientras ella escapa por la puerta trasera de su casa.

Cuando trabaja como recepcionista de un motel le ocurre un nuevo desencuentro. Una mañana un detective privado entra intempestivamente al motel y le dice a Antoine que hay que forzar la puerta del cuarto 19 pues allí hay una mujer tratando de suicidarse. Antoine le cree, y sube al cuarto 19 con el detective y con el esposo de la señora. Entran a la habitación y la descubren en la cama con otro hombre. El detective ya sabía las andanzas de la señora, pero debía subir con el esposo y mostrarle la evidencia. En ese momento el marido indignado rasga la ropa interior de la señora en frente de ella mientras ella yace desnuda en la cama. El detective hace alboroto gritando “¡llamen a la policía, policía!”. Antoine aterrado se da vuelta y hace que no es con él. La angustia de haber cogido a una mujer infiel en la cama con otro hombre, no es más que una rememoración de la situación de su madre en la infancia; y el llamado a la policía, es decir, a la institución que penaliza la falta contra la ley, hace de la situación, algo muy angustiante, nuevamente marcando la angustia de Antoine ante el goce y lo femenino.

Antoine es despedido del motel por permitir al investigador privado entrar a la habitación de la mujer, es decir, el pobre Antoine terminó pagando otra vez castigo cruel, por culpa del goce de una mujer. El investigador privado se compadece del muchacho y es quien lo lleva a presentarle al dueño de la agencia de detectives para que lo contraten. Este nuevo empleo como investigador, ya lo habíamos señalado, guarda analogía con las búsquedas de Antoine pues vive en constante preocupación por investigar, tratar de descifrar lo indescifrable ¿Qué es lo femenino? ¿Qué quiere una mujer?

Hay numerosas situaciones relacionadas con ello. En una reunión en la agencia, los investigadores hablan de los diferentes casos en los que están trabajando. Comentan que en uno de los casos deben seguir a una mujer quien trabaja en un almacén, pues el dueño del negocio piensa que su empleada lo roba. El investigador encargado, colega de Antoine, informa que la mujer no roba y el jefe de la agencia concluye del caso, que al dueño del almacén simplemente le atrae dicha mujer y no sabe como decírselo, quiere que la sigan sólo para averiguar más de ella. En la agencia, uno de los colegas de Antoine está enamorado de otra compañera de oficina y ella no le corresponde o le corresponde a medias. En el baño, mientras se refrescan, Antoine y él hablan al respecto. El hombre se queja de que no sabe qué quieren las mujeres, pues él le propone que se casen y ella es la que no quiere; Antoine le replica que él también corteja a una mujer desde hace dos años (refiriéndose a Christine) pero que tampoco sabe qué es lo que ella quiere.

En otra escena Antoine le cuenta a la madre de Christine lo aterrado que está con uno de sus casos. Le fue encargado espiar a una niñera que cuida unos bebés gemelos pues la madre no está muy segura de qué hace la niñera con ellos, siente que algo anda muy mal. La sigue cuando supuestamente debe llevar a los niños al parque. Antoine aterrado, descubre que la niñera deja a los niños en una destaralada casucha, mientras ella va a hacer *striptease* a un cabaret; ¡dentro de su show juega seductoramente con los teteros de los niños! Es evidente que Antoine se siente conmovido con este caso pues se refleja en esos pobres pequeños y refleja a su madre seductora: la niñera que abandona a los niños para saciar su propio goce, y además completa su espectáculo seductor con los teteros. Tampoco es en vano que Antoine no solo se sienta conmovido por el caso, sino que se lo cuente precisamente al modelo de madre protectora para él, la madre de Christine, la madre que siempre quiso.

Otro de los clientes es un hombre homosexual que encarga a los detectives que sigan a su amante pues lo siente distanciado, ellos descubren que el amante se casó con una mujer y al citarlo en la oficina para contarle al hombre el destino de su amante, este casi se vuelve loco, comienza a gritar

de desesperación por haber perdido a su amante por una mujer, y en su estado histérico se estrella con Antoine haciéndolo caer al suelo. Es muy dicente que preciso en el instante en que Antoine se entera de que la pareja del hombre homosexual lo dejó por una mujer, se tropieza con el hombre y cae al suelo. La idea de que el hombre deje a su pareja hombre, por el sexo opuesto, en donde queda en evidencia la diferencia sexual y lo femenino, lo descompone.

Otro ejemplo vital que demuestra como Antoine se horroriza ante la diferencia sexual, es el desencuentro que tiene con la mujer de su jefe, Fabián Tabar, al que nos habíamos referido en un capítulo anterior. Cuando esta mujer y Antoine se sientan a tomar el café después del almuerzo en la casa de los Tabar; por equivocación y en medio de la tensión del momento pues se siente claramente atraído por ella y no sabe qué decir, solo se le ocurre llamarla “señor” en el instante que iba a replicar algo. La angustia es tan grande por llamarla así, que bota el café y huye de la casa despavorido. Este lapsus y consecuente angustia, solo evidencia que como sujeto Antoine no quiere saber de eso femenino que le atrae. Finalmente como ya sabemos, se acuesta con ella y justo después que confiesa a su jefe de la agencia haberse acostado con esta mujer, lo cual es gravísimo tratándose de la mujer de su cliente, uno de sus colegas muere en el acto, en el preciso instante que Antoine se confiesa. No es cualquier colega, sino el más viejo de la agencia, aquel que lo burló cuando trabajaba de portero pero quien, un poco como un padre, lo llevó a trabajar a la agencia, lo aconsejaba y protegía. Esto hace más significativa esta muerte, señala que el problema no es sólo lo femenino sino esa seducción de la madre que implica la traición del padre, su caída y el respectivo castigo.

Hay algo allí que se repite después de su encuentro con el goce femenino, sobreviene un regaño de un jefe, un sujeto en posición de autoridad, y la consecuente expulsión de una institución. Nos recuerda cuando fue expulsado de su trabajo como recepcionista del motel por dejar acceder a un investigador privado a una habitación en donde una mujer goza con su amante. También pierde el trabajo como técnico de televisores por acostarse con Christine en la última escena de *Besos Robados*, y recordemos la primera escena de todo el ciclo, en *Los Cuatrocientos Golpes*, cuando es castigado en clase, por mirar la seductora *pin up*, situación se agrava por mirar a su madre besándose con su amante, que por una serie de encadenamientos fortuitos hace que termine en las calles y finalmente en el reformatorio para menores donde le cae todo el peso de la ley.

Todos estos ejemplos de *Besos Robados*, sumados a los que ya describimos en la primera película del ciclo, y los que veremos en el análisis de *Domicilio Conyugal*, nos muestran cómo eso de lo femenino, que le intriga, le produce angustia y horror, es lo que genera en Antoine todas esas trabas en el amor. Sólo hasta su última película, *Amor en fuga*, logrará anudar el goce femenino de una mujer, al amor.

3.2.5 El amor tierno versus el amor sensual: Las relaciones de amor, deseo y goce

Domicilio Conyugal, la cuarta película del ciclo comienza como ya lo habíamos mencionado, con el plano secuencia y detalle de las piernas de Christine, la cámara sigue sus piernas en un *travelling* lateral mientras ella hace las compras. Antoine y Christine inician el film como recién casados y mientras la cámara persigue sus piernas, ella le dice, muy orgullosa, a todos los que encuentra en la calle que ya no es una señorita, es señora. Es como si ahora tuviera licencia para mostrar las piernas sin velo, pues Antoine ya es su esposo. El matrimonio entonces parece permitirle a Antoine acceder a ese objeto pulsional-mirada sin que le genere angustia.

Justo después de mostrar las piernas de Christine en el primer plano del film, la vemos llegar a su casa, el nuevo apartamento que comparte con su esposo, Antoine. Él ahora trabaja en un pequeño local que tiene en el primer piso del edificio de su apartamento, es su propio negocio, una floristería. Experimenta tiñendo las flores que vende, con diferentes colores y el color que más busca, con mucha insistencia es el rojo, quiere teñir todos sus claveles de un “rojo absoluto”, dice. Esto tal vez nos habla de la búsqueda de ese amor “absoluto”, puro, que tanto quiso encontrar al lado de su Christine y que ahora aparentemente tiene. Esta primera etapa de su vida conyugal pareciera muy feliz, visitan mucho a los padres de Christine remarcando esa necesidad de Antoine por taponar la falta de sus propios padres. Inclusive hay una mujer en el vecindario que se le presenta en su lado más sensual pues se insinúa todo el tiempo a Antoine, a espaldas de Christine, pero él no le presta atención. Es como si en esa vida de recién casado nada le hiciera falta. Christine además toca el violín referencia de que es una mujer educada y delicada, inclusive en una escena Antoine ha comprado una escalera de biblioteca a pesar de que no tienen una en su casa, y hace subir a Christine allí, quedando ella por encima de él en el plano, mostrando una vez más que ella representa ese amor puro e ideal que aparece por encima de él. Sin embargo, lo único que se observa en este plano son nuevamente sus piernas que ha quedado justo frente a la cara de él, quien las acaricia, apareciendo el señuelo de mirada nuevamente.

Poco después muestran a Antoine realizando el experimento final para obtener ese rojo profundo que tanto busca en sus flores, pero no lo logra, las flores se chamuscan en el proceso del tinte, tal vez recordándole que ese amor tan puro e ideal que aparentemente colma su falta, es una ilusión, nuevamente una búsqueda lo lleva a un desencuentro. Justo en la escena siguiente, encuentra una oferta de trabajo pues para él es claro que lo de la floristería no se le da, y es así como llega a una compañía americana que busca un asistente que hable inglés. Como ya sabemos, el hablar inglés es una metáfora en el film. Aprender inglés, como lo analizamos en la película anterior, *Besos Robados*, se convierte en una obsesión para Antoine pues este idioma le es tan enigmático como la feminidad. Así que en la película anterior se dedicó a tratar de comprenderlo y ahora que lo habla aunque muy precariamente, este nuevo trabajo pareciera permitirle seguir practicando, y por ello le interesa. Así es como re-establece su búsqueda por la feminidad que parece no encontrar en Christine.

Todo se reafirma aún más hacia la mitad de la película, después de que él y Christine, tienen su hijo, Alphonse. Ellos comen muy divertidamente frente al televisor unas compotas del bebé; todo parece muy completo, pues Antoine disfruta como un bebé comiendo las compotas de su hijo obteniendo en su hogar la tan anhelada protección que busca en su esposa. Pero ve en el programa que transmiten en la TV, algo que lo enfrenta nuevamente a su angustia. Resulta que uno de sus vecinos que en el vecindario nadie quiere y les produce más bien miedo, llamándolo “el estrangulador” por ser una persona enigmática e introvertida, aparece como actor en el programa. Cuando Christine y Antoine lo ven se sorprenden pues no sabían que era actor, pero Christine se sorprende positivamente y dice que actúa muy bien, mientras que Antoine, es evidente en su expresión facial, queda atónito y muy angustiado con las palabras que este señor pronuncia en su rol: “Yo no soy una aparición, soy una mujer, que es todo lo contrario”, pues son exactamente las mismas palabras que le había dicho la mujer de Fabián Tabar en la película anterior, *Besos Robados* justo antes de metérsele en su cama. Entonces esas mismas palabras ahora pronunciadas en la pantalla del televisor por aquel hombre tan enigmático; y temido de su vecindario, son como una especie de *déjà-vu* y constituyen una experiencia del orden de la mirada, pues cuando un hombre dice soy una mujer, está enfrentando nuevamente a Antoine a la diferencia de sexos, a eso de lo femenino que tanto le atrae como enigma y goce, pero que le horroriza enfrentarlo. Todo ello es enfatizado con la música extradiegética, pues cada vez que se topaban con este hombre en el vecindario se oía una música terrorífica, la misma música se oye cuando Antoine oye las palabras de este señor en la TV. En la escena siguiente, en su nuevo trabajo que, ya analizamos, le da una

oportunidad para practicar el inglés, es decir le permite continuar en su búsqueda de la feminidad, conoce a la mujer que se convertirá en su amante y por la cual casi va a acabar su matrimonio, una mujer japonesa muy enigmática, de la que Antoine no puede esta vez escapar. Después de conocerla queda tan atraído por ella que hasta se compra un libro sobre las mujeres japonesas, es decir, el hecho que sea japonesa subraya el enigma que para Antoine representa una mujer. En otras escenas cuando ella lo invita a su casa y lo seduce para llevárselo a su cama, en uno de los planos solo se muestran sus piernas, pues ya no aparece vestida de kimono como la primera vez que la conoció, sino que lleva una mini falda y Antoine queda prendado nuevamente de las piernas. Ella, es otra versión de eso femenino que tanto atrae a Antoine pero que teme hasta el punto de que una de las noches en las que se ven, ella le dice que hasta se suicidaría con él, mostrándose como un objeto pulsional incondicional, a lo que Antoine responde con un gesto de displicencia.

Christine no tarda en darse cuenta de la aventura de su marido, pues por equivocación recibe unas flores que la japonesa había regalado a Antoine y este, para disimular, dice que son para Christine. De lo que no se percata Antoine es que cuando los botones de las flores abren caen papelitos de mensajes de amor de la japonesa. Christine lee los mensajes y esa noche recibe a Antoine vestida de japonesa con lágrimas en la cara, explorando ese algo enigmático de esa mujer que atrajo a Antoine y que claramente no encuentra en Christine. Ellos se separan, pero Antoine pronto se da cuenta que extraña a Christine. Inclusive tomando un café con una colega del trabajo, habla con nostalgia de Christine. Cuenta como la llamaba Peggy, por ser una niña juiciosa. Esto se reitera, porque también dice que le gustaba como fumaba torpemente pues parecía una niña intentando ser mujer. Esta última frase es clave, Christine no es para Antoine una mujer en su aspecto femenino, sino una niña virginal e inmaculada que intenta ser mujer, espejismo como ya lo había señalado muchas veces, una idealización de la versión tierna, con la cual le es difícil gozar.

Cómo ya habíamos anticipado en la introducción del presente trabajo y aquí elaboraremos en más detalle, en Antoine se ilustran las tendencias de la libido masculina escindida en dos descrita por Freud en su texto *Sobre la más Generalizada Degradación de la Vida Amorosa*. Freud señala que existen dos corrientes en la elección de objeto masculino: la tierna y la sensual. La tierna rememora el amor hacia la madre o nodriza en la primera infancia y se actualiza en el hombre adulto dirigiéndola hacia una mujer idealizada objeto de su amor total y unificado. La corriente sensual, que también rememora la pulsión sexual dirigida hacia la madre en la primera infancia, pero que fue reprimida por la prohibición del incesto, se actualiza en el hombre adulto dirigiéndola a mujeres rebajadas que estén lo más alejadas posible del modelo de ese objeto ideal de amor¹²⁸.

El yo de un hombre, en este caso de Antoine, no quiere saber que esas dos corrientes pueden confluír en un único y mismo objeto. Si la mujer objeto de su amor es identificada inconscientemente con su madre, en el caso de Antoine con el ideal de madre protectora y virginal que siempre quiso y no tuvo, con ella solo puede descargar su corriente tierna, y no su corriente sensual, ya que por la prohibición del incesto el hombre no puede aceptar que amaba de manera sensual a su madre. Por esto descarga su corriente sensual con mujeres rebajadas las cuales no puede identificar con las personas incestuosas prohibidas. “La vida amorosa de estos seres permanece escindida en dos orientaciones que el arte ha personificado como amor celestial (tierno) y terreno (sensual-animal). Cuando aman no anhelan y cuando anhelan no pueden amar”¹²⁹.

Antoine ve en Christine el prototipo de mujer idealizada, esto se observa tanto en el aspecto físico de Christine como en su trato hacia ella. Christine como ya sabemos es una mujer muy virginal en

¹²⁸Freud, S. “Sobre la más generalizada degradación de la vida amorosa” (Contribuciones a la psicología del amor II), Op. cit., 179

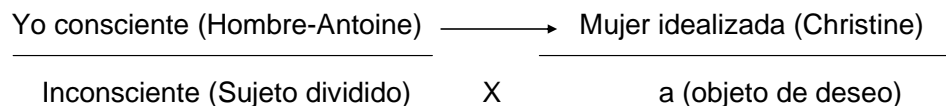
¹²⁹Ibid, 176

el total sentido de la palabra, es recatada, presenta rasgos finos y maneras “correctas” que en varias oportunidades Antoine subrayó. Además en casi todas las escenas juntos, él manifiesta hacia ella, más la corriente tierna que la sensual, y parece estar más dispuesto a liberar su corriente sensual con prostitutas. Esto lo hace en por lo menos dos ocasiones en *Besos Robados*, una apenas sale del ejército, justo antes de buscar a Christine, y en otro momento cuando él y Christine están distanciados. Sólo hasta el final de esta película, tiene relaciones sexuales con Christine por primera vez, relación que no es explícita, es decir, de alguna manera siempre se está velando la corriente sensual de Antoine hacia Christine en las imágenes. En *Domicilio Conyugal*, sólo una vez se hace referencia a un acto sexual de la pareja y nuevamente de manera implícita; es más, aunque se entiende por el contexto del film que sí hay vida sexual entre ellos, lo único que las imágenes muestran son las expresiones de ternura de él hacia ella.

Antoine además presenta, de una manera acentuada, esa escisión en su libido masculina como la explica Freud, ya que en su infancia y adolescencia esa versión de madre sensual, seductora, prohibida por la castración, estuvo demasiado presente. Entonces la separación que hace de los objetos, los de su corriente sensual versus los de su corriente tierna en su vida adulta, es diametral. Christine como mujer amada idealizada, representa la completitud imaginaria, la mujer pulcra, virginal, protectora, que tapona la falta en Antoine, la falta de esa versión de madre en su infancia, imaginariamente lo completa; pero con ella no puede gozar pues eso le recordaría demasiado la versión de madre seductora que le produce angustia al tenerla tan presente en su inconsciente. Todo esto se ve reflejado en *Domicilio Conyugal* cuando ya estando temporalmente separados por culpa de la japonesa, él le dice a Christine: eres “mi hermana, mi hija, mi madre” y ella le responde “hubiera querido ser también tu esposa”. Después de este episodio Antoine se va en busca de prostitutas.

En la figura 3-2 se explica la relación de Antoine con Christine de acuerdo con las fórmulas desarrolladas por Nominé, que de alguna manera solo actualizan la escisión del inconsciente masculino explicada inicialmente por Freud, añadiéndole elementos de la teoría lacaniana. Arriba de la ecuación se inscribe la *orientación tierna* de la relación consciente del yo con el objeto idealizado de amor según Freud, que en Lacan podría equivaler al amor en su corriente narcisista que el hombre siente por una mujer en su etapa de enamoramiento (recordemos que no se pueden separar del todo el deseo del enamoramiento, pues el deseo es el concepto base de cualquier relación de pareja que implique anhelo). Debajo de la ecuación tenemos la *orientación sensual* del sujeto del inconsciente en palabras de Freud, que en Lacan se puede interpretar por la relación del sujeto del inconsciente con el *objeto a* pulsional y de goce, objeto que a la vez es la causa de deseo que motiva al hombre para enamorarse de la mujer idealizada pero con el cual el hombre, por su defensa del yo no puede gozar pues le recordaría la fantasía del incesto con la versión idealizada de la madre. Por ello, algunos hombres buscan mujeres rebajas con la cuales gozar de ese objeto pulsional.

Figura 3-2: Relación de Antoine con Christine de acuerdo con las fórmulas de Nominé.



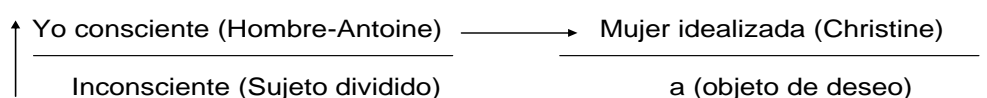
Fuente: Adaptado de Nominé¹³⁰.

¹³⁰Nomine, B. *Psicoanálisis de la vida amorosa*, Op. cit., 48

Debo aclarar que aunque tomé la fórmula de Nominé, no la expliqué del todo como él lo hace, por dos razones que tienen que ver con que, según mi parecer, Nominé usa erróneamente los términos: La primera es que Nominé llama equívocamente “corriente de deseo”¹³¹ al término *corriente tierna* que siente el hombre por la mujer idealizada en el numerador de la fórmula. Sabemos que la corriente tierna en Freud es el amor (no deseo) por el objeto total y persona total, que en Lacan equivale al amor narcisista de registro imaginario por el objeto total unificado, y que aunque tiene que ver con el deseo (como dice Nominé), no se limita a solo deseo. La segunda razón es la explicación errónea que hace Nominé de la letra *a* del denominador pues la toma como objeto de deseo, pero es claro que no podríamos entenderlo así desde Lacan: no es lo mismo objeto de deseo que *objeto a* causa de deseo u *objeto a* pulsional de goce en Lacan.

A pesar de que el objeto de deseo en el denominador es mal interpretado por Nominé, su conclusión es acertada en cuanto recoge bastante bien el pensamiento de Freud y Lacan respecto al amor. Nominé dice “La única manera de conciliar esas dos corrientes paralelas es anudándolas. El sujeto del inconsciente de abajo debe pasar por la relación inscrita en el nivel superior, es decir debe pasar por la corriente tierna para tratar de alcanzar su objeto y satisfacerse (es decir, desear, amar y gozar del mismo objeto). Unir el deseo y el goce: ese es el objetivo al que apunta el amor”¹³². Freud así lo sostenía: “Quien haya de ser realmente libre y de ese modo, también feliz en su vida amorosa, tiene que haber superado el respeto a la mujer y admitir la representación de incesto con su madre o con su hermana”¹³³. Lacan lo elaboró así: “Solo el amor permite al goce condescender al deseo”¹³⁴. En conclusión solo el amor verdadero permite anudar el amor narcisista (el imaginario del amor-objeto total y unificado de la mujer como persona), el deseo (la mujer como *objeto a* causa de deseo, aceptando la falta) y el goce (una mujer en cuanto *objeto a* de goce, que puede remitir a lo femenino) como se explicita en la figura 3-3.

Figura 3-3: Sólo el amor verdadero permite anudar el amor narcisista, el deseo y el goce.



Fuente: Adaptado de Nominé¹³⁵.

El sujeto surge cuando el deseo se instaura a consecuencia de la pérdida sufrida en la vivencia primaria de satisfacción en la más temprana experiencia del bebé, pérdida que se subjetiva en la castración. El deseo es entonces la búsqueda de la repetición de la satisfacción de esa vivencia primaria, pero como nunca se logra repetir la satisfacción total de la vivencia inicial, el deseo siempre permanece insatisfecho. El deseo es entonces consecuencia de la satisfacción perdida en la relación con el Otro primordial, la pulsión surge como consecuencia de la pérdida del objeto real y parcial, y el amor es la consecuencia de la pérdida de esa persona total. La primera pérdida, la de la satisfacción, condiciona las otras dos. En este sentido “el objeto de pulsión y el del amor son ya dos formas de sustitución del objeto de deseo”¹³⁶. Entonces Antoine amaba a Christine pero no lograba

¹³¹ Ibid, 48

¹³² Nominé, B. “El Amor el Inconsciente o el (a) Muro” en *Clínica psicoanalítica. Cuadernos de una enseñanza itinerante*. Op.cit., 87

¹³³ Freud, S. “Sobre la más generalizada degradación de la vida amorosa” (Contribuciones a la psicología del amor II), Op. cit., 179

¹³⁴ Lacan, J. *El Seminario. Libro 10. La angustia*, Op. cit., 194

¹³⁵ Nominé, B. *Psicoanálisis de la vida amorosa*. Op. cit., 49

¹³⁶ Rabinovich, D. *El Concepto del Objeto en la teoría psicoanalítica*, Op cit., 23

conciliar del todo el deseo y el goce en ella. Christine rememora entonces el objeto de amor perdido por Antoine en su infancia, la madre objeto total de amor y protección que nunca tuvo. Al final de *Domicilio Conyugal*, Antoine vuelve con Christine pues ella es su amor, pero esa incapacidad de anudar el goce femenino al amor con ella, hará como veremos en su última película, *Amor en Fuga*, que después de unos años se divorcien definitivamente. Hay algo que Antoine no ha resuelto, un duelo, que debe superar antes de poder amar.

3.2.6 Amor en fuga: resolución de duelos, aceptación de la falta como condición para amar y liberación en la escritura

Desde pequeño nuestro Antoine había querido escribir, pero la escritura se le presentó siempre como un goce muy ligado a la seducción materna y por lo tanto siempre terminó en angustia. En su vida adulta cuando aparece ya casado con Christine en *Domicilio Conyugal*, decide escribir de nuevo, esta vez un libro, que resulta ser como él mismo lo dice, autobiográfico. Sin embargo, esa angustia ligada a la escritura, se le presenta una vez más cuando Christine lo cuestiona, pues no está de acuerdo con que Antoine cuente en el libro intimidades sobre su vida, ella le dice: “una obra de arte no es para saldar viejas cuentas pues entonces ya deja de ser una obra de arte”. Antoine se queda pensando al respecto. Curiosamente el mismo Truffaut, sabemos, como promotor de la *política de autores*, siempre defendió la idea de que un autor, fuera en la literatura o en el cine, se expresara a sí mismo. Así que era de esperarse que en el último film del ciclo, *Amor en Fuga*, Antoine lograra encontrar su liberación en la escritura.

En esta película, Antoine aparece ya separado de Christine y con un nuevo amor, Sabine. La primera escena es llamativa. Antoine está con su nueva pareja, justo después de haber tenido relaciones sexuales. Ella le dice que él fue muy cariñoso y Antoine se avergüenza, pero justo después vuelven a tener relaciones sexuales y esta vez, es explícito para el espectador, no como cuando Antoine sostenía relaciones con Christine, apenas insinuadas. La cámara muestra a Antoine y Sabine teniendo relaciones con la luz apagada, mientras tanto suena una música extradiegética, una canción hecha para Antoine, que habla del amor, de las fotos de la mujer que ama, del matrimonio y de la felicidad. Entonces, sabemos desde ya que hay algo en Sabine que mueve profundamente a Antoine, inclusive el que ella le diga que fue cariñoso mientras tenían relaciones nos dice que algo está anudando nuestro protagonista respecto al goce y al amor. Pero no está del todo resuelto, pues después de tener relaciones él se afana porque debe irse y ella le dice que si trajera algo de ropa de su casa no tendría que tener tanto afán. Antoine entonces todavía no quiere establecer una relación seria con ella. En ese instante, ella le comenta que le tiene un regalo, los 19 diarios del escritor que él buscaba. Antoine señala que ese escritor confiesa en sus diarios que le gustaría hacer el amor con su madre y que ella, la madre, compartía ese deseo, pero que el autor se rehusó pues le dio miedo. El hecho de que Sabine haga este regalo, enfrenta a Antoine al temor-deseo de acostarse con la madre seductora personificada en Sabine y por ende este enfrentamiento es el que le impide establecer, por ahora, una relación seria con ella.

El número 19 de los 19 diarios, inmediatamente nos recuerda las 19 cartas de amor que semanalmente Antoine le escribía a Christine cuando años atrás estaba en el ejército (en *Besos robados*). Esto parece tener relación con lo que aparece en la siguiente escena: Christine llama a Antoine a recordarle que ese día tienen cita para firmar su divorcio, pues él lo había olvidado. Cuando van juntos en el automóvil, camino a la cita donde los esperan sus abogados para la firma, Christine le hace ver a Antoine que había olvidado la fecha de esta cita para el divorcio y le dice que seguramente habrá olvidado también la fecha del día de su matrimonio; pero no es así, él se acuerda perfectamente del día en que se casaron años atrás. Pareciera que olvidar la cita de su

divorcio fuera un acto fallido, hay algo de Christine que no quiere dejar ir, y es esa versión idealizada de madre tierna, que lo salva de la seducción de Sabine .

Antoine siente mucha nostalgia, se nota por su expresión. En el automóvil, de camino al tribunal y luego en la sala de espera, tiene muchos recuerdos de su amorío con Christine, de sus encuentros y desencuentros, pero pareciera que hay algo que no logra olvidar de ella ¡él sí que la amó! pero había algo en él, como ya lo sabemos, que le impidió hacer que las cosas funcionaran entre ellos. El divorcio nuevamente enfrenta a Antoine a un nuevo duelo, la pérdida de Christine. El nuevo duelo le revive el duelo de la pérdida de Colette y en últimas el duelo por la pérdida de su madre. Es un duelo redoblado. En la sala de espera del lugar de la firma, ambos ex-esposos, ensimismados, recuerdan un momento especial sin decírselo al otro. Ambos recuerdan su propia escena en el sótano de los padres de Christine en la que cada uno le roba un beso al otro. Antoine recuerda cuando le robó el beso a Christine en la época en que la estaba cortejando en el film *Besos Robados*, y Christine recuerda cuando le robó el beso a Antoine, estando ya casados en *Domicilio Conyugal*.

Cuando Antoine y Christine salen del tribunal con el divorcio concluido, sucede algo curioso. En ese instante, Colette, el primer gran amor platónico de Antoine, quien es ahora abogada del tribunal, se topa con el abogado que divorció a Antoine, a unos metros de distancia de Antoine. Ella ve de lejos a Antoine y lo reconoce, pero él no se percata de su presencia. Colette le dice al abogado que ella conoce a su cliente, el abogado a su turno, le cuenta que se ha divorciado. Antoine se siente apesadumbrado por su divorcio y sale corriendo hacia la calle, huyendo nuevamente,... la fuga del amor. Cuando Colette lo observa correr a la distancia, dice, “eso es típico de Antoine, siempre corre”.

En la siguiente escena aparece Colette, preguntando en una librería por el libro que escribió Antoine sobre su autobiografía, el mismo que empezó a escribir cuando estaba aun casado con Christine. Colette dice que el libro es sobre el amor, abre una página al azar y lee un episodio de la vida de Antoine. Con una imagen se nos muestra lo que lee, y aparece una escena de *Los Cuatrocientos Golpes*, cuando Antoine era maltratado en el reformatorio para menores. Nuevamente aparece el amor en relación con la angustia, pero ahora mediado por la escritura y por el lector; después de cinco películas, Antoine parece estar superándolo.

Esa tarde, Antoine debe además llevar a su pequeño hijo, Alphonse, hijo de él y de Christine, a la estación de tren. Entonces llama a Sabine a decirle que no pueden verse esa noche con ella. Sabine le reclama por no querer presentarla con su hijo y por no querer introducirla de una vez por todas en su vida, y discuten. El cuelga el teléfono y se va a montar a su hijo en uno de los trenes pues parte con sus amigos de colegio, de paseo. Se da cuenta que en otro tren parte su antiguo amor platónico, Colette, quién justamente, en ese momento está leyendo su libro. Sin decir nada, sube al tren donde ella va. Antes de encontrarla, ella lee su libro en su camarote y encuentra el capítulo en el que Antoine relata su enamoramiento de ella, cuando todavía eran unos jovencitos. Recordemos que el cortometraje que relata ese primer amor se encuentra en *Amor a los Veinte*, que es el cortometraje, segunda película del ciclo. En los *flashbacks* que aparecen mientras ella lee el libro, se nota que Antoine estaba muy enamorado de Colette, pero ella no le ponía atención, él estaba prendado de sus piernas pues cuando la conoce en el cine, en la imagen aparece ella sentada moviendo sus piernas. También le atrae que sus padres son educados y quieren mucho a su hija, como ya lo habíamos hecho notar anteriormente. Sin embargo es una mujer diferente a Christine pues no es tan angelical como ella, es más bien dominante como la madre de Antoine. Incluso Colette lee un párrafo en el que Antoine compara a Colette con Christine diciendo que Christine era una chica más buena, más lista y además tocaba el violín, haciendo alusión tal vez a que es una chica opuesta en ese sentido a Colette. En otro *flashback* mientras ella lee el libro, se muestra como Colette siempre lo dejaba

plantado para irse de juerga con sus amigos, mostrándose definitivamente como una chica no de casa. En el momento que Colette lee todo esto, entra a su camarote un oficial del tren y le dice que alguien la espera en el comedor. Ella esperaba encontrar a otro hombre pues nunca se percató de que Antoine había subido al tren, pero se encuentra con Antoine quien fue el que la llamó. Ambos se ven emocionados por el encuentro.

Se sientan y conversan acerca del libro de Antoine y él le cuenta la causa de su separación de Christine. Comenta que mientras estaba todavía casado con ella, escribió su primera novela acerca de su adolescencia y dice que para él fue muy angustioso escribir acerca de ello. También dice que Christine no lo apoyó en el momento en el que escribía su novela y que ahí se dio cuenta que ella no lo quería. Es entonces cuando aparece un *flashback* en el que se muestra la escena del anterior film, *Domicilio Conyugal*, en el que ella está muy disgustada con el por engañarla con la amante Japonesa y lo cuestiona por escribir una novela acerca de su vida. Antoine dice que después de esa crisis conyugal, él y Christine volvieron, pero que él era frecuentemente infiel. Pareciera entonces que la misma Christine no lo apoya en la posibilidad de ligar la escritura al goce y a la vez al significativo. Por lo tanto no solo le impide una salida en la escritura como sublimación, sino también le imposibilita gozar con ella, pues Christine le sigue dejando la escritura como puro goce, sin mediación, del lado de la madre seductora, de lo que él no quiere saber.

Le cuenta también, que más adelante apareció en la vida de ellos una mujer que “pretendía” aprender a tocar violín y que era muy opuesta a Christine, parecía algo masculina, sugiere Antoine, pero también muy atractiva. Christine y esta mujer se volvieron muy amigas, Antoine aclara que eran tan opuestas que hasta querían parecerse la una a la otra, y deja ver que de algún modo también se sentía atraído por esta mujer. Son las versiones opuestas de mujer, la dicotomía del inconsciente de Antoine. Esa mujer le recuerda el lado sensual y seductor de su madre, y Christine, el lado tierno y angelical que nunca tuvo. Antoine le insinúa a Colette que esa mujer, versión seductora, fue la causa de la terminación final de su matrimonio. Nuevamente, el lado seductor de una mujer lo pone en problemas con lo que el tanto quiso proteger, su amor ideal, su esposa.

Colette y Antoine se dirigen al camarote. Colette le dice a Antoine que no escriba más libros autobiográficos, sino más bien una historia de la fantasía, y Antoine le cuenta una supuesta historia de la fantasía que dice será su próximo libro. Mientras le cuenta en qué consistirá el argumento, va apareciendo en *flashback* la historia en imágenes del instante en que conoció a Sabine. Entonces su nuevo libro no va a ser una historia de la fantasía, sino la historia del propio fantasma (fantasía-fantasma) de nuestro protagonista, de la manera como su fantasma lo guió en este momento de su relación con Sabine, y es nuevamente autobiográfico: Antoine estaba esperando fuera de una cabina telefónica y se dio cuenta que en ella había un hombre, que estaba discutiendo por teléfono, más aún, todo parecía indicar que los manotazos, la voz y las expresiones de ese hombre, correspondían a la última pelea con su amada. Mientras hablaba con ella, el extraño hombre tomó una fotografía de su novia y la rompió en múltiples pedazos botándolos al piso dentro de la cabina. Cuando este hombre sale, Antoine entra a la cabina, recoge los pedazos y reconstruye la fotografía de la misteriosa mujer. Aparece la imagen remendada de Sabine en ella. Antoine dice claramente que el protagonista de su novela, es decir el mismo, se enamora de la fotografía de Sabine sin ni siquiera conocerla y se dedica a investigar el paradero de esta misteriosa mujer (nuevamente la investigación buscando las pistas de una mujer). Descubre que trabaja en algún almacén de discos de Paris. Emprende su tarea de buscarla hasta que la encuentra, también como por casualidad, para iniciar un tórrido romance. Así es como conoce a Sabine. Es tan diciente que se trata de la vivencia desde su propia fantasía, que en el *flashback* cuando muestran a Antoine esperando a que el hombre salga de la cabina, Antoine mismo relata la atracción que siente por la fotografía rota y lo hace mirando de frente a la cámara, haciéndole sentir a al espectador que es su propia historia.

¿Por qué nuestro Antoine se obsesiona de una Sabine fracturada, objeto de “desecho” de otro hombre que literalmente *rompió* con ella? Es llamativo que lo que le interesa a Antoine de Sabine, es que el hombre extraño de la cabina termina una relación amorosa con ella por teléfono y rompe en pedazos su fotografía botándola al suelo. Antoine ni siquiera alcanza a oír la conversación telefónica, sólo observa desde afuera y le atrae que este hombre furibundo rompa la foto y la tire. Es allí que Antoine se interesa por recoger la foto, reconstruirla e ir en la búsqueda de esta mujer. Entonces, mientras que Christine era percibida por Antoine como mujer completa, sin fisuras, la media naranja que lo completaba, Sabine es percibida como una mujer fracturada, fisurada como se ve en la foto, así como él también lo está, desprovista. ¿Quiere Antoine salvarla de la fractura y con eso salvarse a sí mismo? ¿Antoine identifica en Sabine su propia falta y fragilidad? ¿Será este el primer gran paso de Antoine para reconocer la falta como condición para el amor?

Mi hipótesis es que sí. En realidad lo que enamora a nuestro Antoine de Sabine es su falta, que se identifica con su propia falta (aunque no les falte lo mismo). Recordemos que el amor es una circulación de la falta. En palabras de Lacan “El amor en efecto solo se puede articular en torno a esa falta, por el hecho de que, de aquello que desea, solo puede obtener su falta”¹³⁷. Él se enamora de su foto fracturada es decir de su propia fractura. Sin embargo, para conseguir una relación amorosa con Sabine, Antoine necesita unir los retazos de la foto para identificarla y salir a buscarla, de alguna manera eso unifica la imagen, unifica su proyección imaginaria en Sabine lo que da inicio al amor, aunque las fisuras de la foto, remendadas, todavía se observan. Es hermosa esta metáfora de la vida, Antoine necesita reconstruir su imagen a través del otro para poder amar, pero solo si a la vez acepta sus fisuras, la falta originaria. Aceptar la falta como condición para amar, es para nuestro Antoine subjetivar el hecho de que esa versión de madre tierna y protectora no estuvo tan presente (pero tampoco nula), y por lo tanto no podrá colmar esa ausencia con ninguna otra mujer, y también subjetivar que no toda sensualidad en una mujer es la seducción de la madre y, por lo tanto, no es peligroso amar a una mujer sensual.

Hay tres factores que muestran que Sabine es la mujer con la cual Antoine puede anudar el amor, goce y deseo: el primero es que en ningún momento muestran a los padres de Sabine, es decir Antoine no está ya buscando en ella unos padres educados que le colmen su falta; el segundo es que Antoine se enamora de una foto de Sabine en la que se notan sus fisuras, es decir, es una mujer a la cual acepta en falta, a pesar de que también logra identificarse imaginariamente en ella al unificarla pegando los retazos de la foto, y el tercero, consecuencia de los dos anteriores: pareciera que Antoine logra condensar el amor tierno y sensual con ella pues hay escenas explícitas de sexo entre los dos, logra con ella anudar el goce de lo femenino al amor. Logra dar ese paso que dice Freud es condición para amar: puede gozar, amar y desear a la misma mujer pues ya no la identifica con esa suplencia de la versión tierna de la madre que nunca tuvo o que tuvo muy poco, ni le angustia la dimensión sexual de su pareja. Logra a través del amor regulado por la castración (aceptando la falta), que su deseo por ella, le permita también dar cabida al goce. Es interesante en este punto analizar los orígenes del nombre Sabine. Las Sabinas fueron las mujeres raptadas por los romanos a una tribu vecina. Las raptaron ante la ausencia de mujeres en su recién fundada Roma. Las sabinas son una especie de ejemplo de una resolución de un conflicto entre la obediencia y fidelidad al padre o al marido, es decir, el amor tierno y el sensual, de alguna manera. Ellas aceptan quedarse con los romanos pero a condición de ser Dóminas, del *domus*, es decir, mandar en la casa y solo dedicarse en ella a los tejidos, actividad que Freud señala como esencialmente femenina y tiene que ver con hacer lazo (social). Tiempo después, en el momento en que los dos pueblos se iban a enfrentar en guerra, las Sabinas se interponen y solucionan el conflicto. Me parece que el nombre de Sabina en el film tiene mucha relación con esto de solucionar un conflicto entre esas dos tendencias.

¹³⁷ Lacan, J. El Seminario, Libro VIII, La transferencia. Op. cit., p. 149

Retomando el relato de la película, Antoine, para de contar la historia de cómo se enamora de Sabine a través de una foto, y le confiesa a Colette que no sabe cómo continuar la novela pues teme escribir lo mismo acerca de las relaciones, teme *repetir* las fallas que cometió con sus amores antiguos y no llegar a nada. Con estas frases lo que quiere decir nuestro Antoine es que aunque ha comenzado a aceptar la falta en Sabine, en el mismo y en el amor, no lo ha logrado del todo, ya que inconscientemente sigue buscando alguien que lo complete, y a eso se refiere cuando dice temer repetir las mismas fallas. Para superar ello, sabemos debe resolver sus duelos pasados, pero Antoine no sabe que puede estar allí la salida. Colette se enfurece con Antoine al oír que él no sabe como continuar la historia de la mujer de la fotografía y su personaje. Le grita que NO siempre las relaciones terminan después de un encuentro, le hace ver que hay mucho más en una relación que un encuentro, y le reclama por su egoísmo, por nunca entender en su pasado que ella nunca le correspondió en el amor y que aun así el no dejó de tratar de conquistarla. Estas frases son importantes, pues le hacen ver a Antoine que en el amor nunca va a encontrar el objeto absoluto que lo llene del todo y que no por ello debe huir. Como ya lo habíamos anotado, Lacan señala que el amor aunque en su primer momento es de identificación imaginaria, debe aceptar la falta para que sea un amor regulado desde la castración. Pero hay algo que lo angustia aún más de Colette, ella le pide que se vaya pues está esperando a un cliente, le insinúa que utiliza los trenes para conseguir clientes sexuales y ganar algún dinero extra. Es decir, se le presenta como una prostituta y sabemos que esa es la versión de la madre de la que prefiere huir. Antoine es enfrentado por Colette a sus propias angustias y en ese instante deja caer la foto de Sabine, la misma que había reconstruido pegando sus pedazos. Es como si la angustia de enfrentarse a eso femenino y seductor de una mujer muy parecida a su madre, en este caso representada por Colette, le hiciera tropezarse nuevamente con ese real horroroso y lo que había ganado con Sabine pareciera esfumarse por un momento. Por ello decide frenar en seco y bajarse de ese tren, no sólo de manera figurada, sino literal. Como no hay una estación próxima y en honor a la emergencia angustiante en la que se encuentra, decide tirar del llamado de emergencia y de esta manera se baja y huye.

Después de este incidente, Antoine retoma su vida solo, pues como habíamos dicho, está peleado con Sabine. No pasa mucho tiempo sin que comience a extrañarla y decide buscarla, le dice que no ha podido escribir pues la tiene en mente todo el tiempo, le dice además que ella ejerce un gran poder sobre él y que ha decidido que no se va a suicidar en la novela si ella vuelve. Creo que si Antoine dice que no se va a suicidar en la novela, gracias al amor a Sabine, es porque ella, en falta como el, lo salva de ligar la escritura con el goce mortífero. Entonces de alguna manera hay una esperanza, si Antoine logra superar sus duelos pasados y volver a Sabine, podrá empezar a anudar la escritura con un goce regulado que le permitirá encontrar una salida vía sublimación, además ya ha escrito su primera novela, es decir que va por ese camino.

Sin embargo, Sabine no le perdona tan fácilmente y están de por medio muchos duelos no resueltos, especialmente el duelo original, ese duelo por su madre que todavía le falta resolver. Antoine se encuentra con el antiguo amante de su madre por casualidad, aquel con quien la sorprendió besándose en la calle el día que se escapó del colegio en *Los Cuatrocientos Golpes*, cuando solo contaba con catorce años de edad. Antoine y este personaje, ahora viejo, van a almorzar juntos. El hombre se muestra muy cariñoso con Antoine y le dice que su madre sí le quería, a su manera, y que en realidad su madre en la intimidad era una gran mujer, “parecía un pajarito”, le señala. Nuevamente este hombre le presenta el nudo de la madre a la intimidad con esa intimidad de la que Antoine prefiere no saber, así que Antoine se extraña un poco con este comentario. El señor le pregunta si se acordaba de él, Antoine dice que la primera vez que lo vio fue en un recital de Edith Piaff y el señor le corrige diciendo que no fue así, le recuerda el día que Antoine los vio besándose con su madre en las calles de París. Antoine olvidó ese episodio pues prefiere no saber de ese encuentro. Inmediatamente le viene el recuerdo de la vez que los descubrió dándose ese beso. Las

imágenes vuelven y retornan a un instante de mirada pues justo se muestra, mediante un plano subjetivo, cuando Antoine los descubrió, y luego aparece la imagen de su madre en el instante que besa a su amante y se voltea a mirar a su hijo, en este momento queda la imagen congelada, momento de mirada por excelencia. En el mismo *flashback* Antoine recuerda cuando se excusó con el profesor diciendo que su madre había muerto y luego cuando su padre le pegó delante de todos sus compañeros por decir mentiras. Nuevamente recibió “castigo cruel” por culpa del goce de una mujer. Justo en el momento que Antoine vuelve del recuerdo, este hombre le señala que su madre sí le quería, aunque fuera de manera “extraña”. En ese instante Antoine se angustia tanto con la palabra “extraña” que come desafortunadamente su almuerzo pues claramente su madre le mostraba una faceta extraña, su seducción. También hablan de la muerte de la madre, de el momento de su muerte, Antoine dice que en ese momento estaba en el ejército castigado en el calabozo (nuevamente castigado en el momento de la muerte de la madre) y que le dieron tres días para ir a su entierro pero que como no tenía dinero, prefirió quedarse en el calabozo, prefirió el castigo cruel. El amante de su madre le pregunta que si ha visitado su tumba. Antoine le contesta que ni siquiera sabe dónde está y entonces el compañero de la madre, lo lleva ante su tumba.

En el cementerio, frente a la tumba, este hombre no hace sino redimir la imagen de la madre, le dice que no fue sólo por culpa de ella que las cosas andaban mal con su padrastro, agrega que Antoine es la viva imagen de su madre. De alguna manera este extraño hombre, el amante de su madre, adquiere, aunque sea por un instante, la función de padre para Antoine, incluso lo llama hijo en el momento en que se despiden.

Hasta ese instante nuestro Antoine estaba atrapado en dos muertes. Para él, su madre había muerto desde aquel episodio de su infancia en que dijo que estaba muerta para disculpar su falta al colegio, pero no había podido inscribir del todo su muerte, estaba todavía viviendo su duelo, pues por un lado el sentía que nunca tuvo esa versión de la madre tierna, es decir esa versión estaba muerta en él, y por el otro lado, había querido matar eso de la madre seductora que tanto le agobiaba, pero ese lado se le devolvía en lo real continuamente a través de mujeres que le recordaban ese aspecto del goce de su madre, y por lo cual lo femenino tanto le angustiaba. Fue sólo hasta este momento en que visita su tumba, llevado por el propio amante de su madre, que le da una inscripción a su muerte. De alguna manera acá Antoine acepta a su madre como era, acepta que ese lado tierno aunque poco presente no estuvo del todo ausente, y que ese lado seductor ligado a su amante, era simplemente ella. Antoine por fin dejó morir a su madre en paz, pudo terminar su duelo.

En la siguiente escena, le escribe una carta a su amada Sabine. De alguna manera busca que ella le perdone y por otro lado, a través de la escritura, hace una confesión en la que a partir de recuerdos elabora el duelo por su madre: en la carta habla del “extraño encuentro”, dice él, con el amante número uno de los muchos amantes de su madre. Le cuenta que el amante le dijo, que su madre era como un pajarito, lo cual le parece extraño, e inmediatamente recuerda como su madre lo bañó, lo secó y lo llevó a su cama después de que la descubrió con su amante, y en su recuerdo escribe en la carta, que su madre ¡sí que sabía del amor! Nuevamente la madre seductora aparece más vívida que nunca. También recuerda cuando su madre llegaba tarde a casa después de encontrarse con su amante. Finalmente escribe que todo esto le recordó la entrevista que tuvo con la psicóloga en el reformatorio para menores por esa misma época cuando sólo contaba con 14 años. La Psicóloga le preguntó que si había tenido un encuentro con alguna mujer, él le dijo que intentó con prostitutas pero que le dio miedo, a esa escasa edad, nuevamente la angustia ante lo femenino le retorna. Pero después, en su vida adulta, dice él, se desquitó pues probó con todo tipo de mujeres para sentir consuelo. Todo esto que le cuenta a Sabine, liga casi de manera directa el recuerdo de su madre seductora con la angustia ante lo femenino. Pero mientras escribe, trata de elaborar esa extrañeza, que bien cierto es la extrañeza ante la otredad del goce de la madre en tanto mujer, y del goce incestuoso; entonces ahora la escritura le permite elaborar eso que tanto lo atormentaba. Se angustia

tanto con todos estos recuerdos, que concluye la carta a Sabine diciéndole que se siente tan desconsolado por perderla que a lo mejor sí va a suicidarse a su personaje en la novela. Allí es cuando arruga el papel donde escribe la carta y lo bota. Es así, botando este escrito, que él arroja ese objeto, se desprende de algo. No es que le falle la escritura, es que ese es su destino, el de la escritura, ella nos permite eso, desechar, arrojar eso escrito, transmutarlo a desecho.

La siguiente escena, justo después del momento de angustia de Antoine, muestra a Colette en su trabajo como abogada en un tribunal. Se le presenta un caso espeluznante. Un hombre que mata a su hijo pues piensa que su esposa le fue infiel y no es hijo suyo. Ella debe defender a este hombre en el juicio, y se siente consternada, hasta menciona que la sociedad puede pensar que por culpa de una mujer este hombre llegó a cometer semejante crimen. Nuevamente, justo después de la escena en que Antoine se siente consternado y angustiado ante el goce femenino, aparece como este goce puede llegar a ser mortífero, pues por culpa de una mujer infiel este hombre mata a su propio hijo, y no es en vano que quién deba lidiar todo este proceso sea Colette, la mujer cuya seducción y dominio le recuerda eso de su madre.

El desenlace a continuación es prometedor. Antoine ya venía resolviendo algo de sus cuestiones como sujeto: había logrado avanzar en el duelo de su madre, en la inscripción de este, había logrado inclusive escribir una novela, había logrado anudar el goce con el amor de Sabine, pero el enfrentamiento con Colette, el duelo no resuelto por Christine y la pérdida de la foto de su amada Sabine y su distanciamiento, habían hecho que todo le retornara. En estas últimas escenas del film, se logran anudar algunas situaciones que permiten que nuestro personaje logre superar sus trabas. Colette había guardado la foto de Sabine que a Antoine se le cayó cuando se enfrentó a la angustia de saber que Colette era prostituta. Colette lee detrás de la foto Sabine tiene el mismo apellido que su enamorado, el dueño de una librería. Va en busca de la pista y una empleada de la librería le cuenta que Sabine es la hermana de su enamorado. Quiriendo ser amable con Antoine, pues se siente algo culpable por el episodio del tren, se dirige al apartamento de Sabine a entregarle su foto, pero no la encuentra. A quien se encuentra es a otra de las mujeres más importantes para Antoine, Christine. Christine, también estaba en busca de Sabine porque también quería ayudar a que Antoine se reconciliara con ella. Colette reconoce a Christine, le dice que la vio salir de los tribunales con Antoine cuando su divorcio culminó, y se le presenta como la chica de “las juventudes musicales”. Christine reconoce a Colette pues Antoine le había hablado mucho de ella. Ambas se sientan a conversar. Christine le pregunta a Colette si ella cree que Antoine se casó con Christine porque Colette no le correspondió. Colette dice que esto no es así, que cuando él la cortejaba eran muy jóvenes y que ella solo le veía como un primo. Después de ello Christine menciona el evento final que hizo que ella y Antoine se separaran y le cuenta que Antoine se acostó con esa mujer seductora amiga suya que quería aprender a tocar el violín, la misma que Antoine ya le había mencionado a Colette en el tren. Christine dijo que como no le molestó que su marido se acostara con esa mujer, se dio cuenta que ya no estaba enamorada de él y que por eso se separaron. De la nada Christine se acuerda que Antoine le mencionó alguna vez que se encontró a Colette, con su esposo y con un bebé, muchos años atrás cuando Antoine estaba cortejando a Christine. Colette se acuerda bien de este episodio y aparece un nuevo *flashback* de *Besos Robados* en el cual se muestra este encuentro casual con Antoine en la calle, en aquella época en que él era investigador privado, y le presentó a su esposo y a su bebé. Christine recordó que entonces Colette le dijo: “¿a que no reconoces el sexo de mi bebé?”, Antoine lo confirmó, no lo reconocía. Nuevamente aparece la negación de la diferencia de sexos con este simple comentario y nuevamente va ligado a una situación angustiada, pues justo después de ese recuerdo, Colette le menciona a Christine que su bebé era una niña y que la perdió unos años después en un accidente de tráfico. El recuerdo de la tragedia la pone muy angustiada, y le dice a Christine que quiere irse de allí. Le entrega la foto de Sabine a la cual se le ven claramente las fisuras, y le dice a Christine que por favor se la lleve a Antoine. Christine entiende el mensaje y se la hace llegar a Antoine a su trabajo. Antoine se pone

muy feliz por recuperar su foto. Sólo con esta escena vemos como la foto fisurada de Sabine, pasa por las manos de dos de las mujeres más importantes de la vida de Antoine. Es como si para recuperar la foto que es el testimonio de que ahora Antoine puede amar aceptando la falta en su compañera, debe entender que las mujeres a las que amó también estaban en falta y fisuradas y que la completitud que buscaba en ellas era ilusoria. Antoine ya no solo ha hecho el duelo por la pérdida de su madre, sino también ha hecho el duelo por la separación de las mujeres de su pasado, y esto lo muestra bellamente el director, a través de esta linda metáfora de la foto que vuelve a él, gracias a estas mujeres.

Al final, puede ya ir a su encuentro definitivo con Sabine. Antoine ya se ha liberado de sus fantasmas y está dispuesto a iniciar una vida con ella. La busca y la encuentra, le cuenta cómo la conoció y se enamoró de ella a través de la reconstrucción de su foto fragmentada. La escena final es feliz : ambos, Sabine y Antoine, se miran al espejo con una sonrisa. Nuestro Antoine se reconcilia allí con su propia imagen en un viaje que duró cinco películas. Al realizar el duelo por su madre, logra también realizar los duelos acumulados por las demás mujeres de su pasado y logra además enfrentar libremente su nueva relación con Sabine, ya no intenta buscar a su madre en ella, sino que logra superar algo en él. Aprende a aceptar la falta en las mujeres de su vida y en él mismo, y logra anudar lo femenino, sin angustia, al amor, pues de alguna manera, al aceptar a la madre seductora e inscribir su muerte, logra desligar lo femenino de esa versión de su madre que lo angustiaba por ser excesiva, y puede anudarlo ahora a la mujer que ama. Sin embargo sabemos que esa versión demasiado angustiada de su madre nunca podrá ser superada del todo, pero hay una esperanza y es el sabor que nos deja el director con la escena final de su reencuentro con Sabine. También sabemos que si vuelve con Sabine no se suicidará en su novela, así se lo había dicho, ella lo salvaba. No suicidarse en la novela de alguna manera nos dice que la escritura sí puede ser una salida para él, de hecho sabemos que escribirá una segunda novela, la que le mencionó a Colette, sobre él y Sabine, sobre su liberación a través del amor verdadero.

4. A manera de conclusión

En el análisis de la historietta de vida de nuestro Antoine Doinel (durante los cinco films que Truffaut le dedicó), pudimos enlazar varios elementos que iluminan nuestro entendimiento acerca del sujeto. Entendimos cómo la madre en tanto demasiado seductora y poco tierna ocasionó a Antoine una angustia exacerbada hacia lo femenino. Vimos como Antoine por esa angustia ante lo real femenino, generó una relación de rechazo a la escritura por ligarla al goce materno y esa angustia ante lo femenino también le produjo problemas en sus relaciones amorosas adultas. En el último film del ciclo logra “soltar” esa historietta de su vida al perdonar a su madre e inscribir su duelo, lo que también le permite posicionar a la escritura como una salida sublimatoria donde la operación simbólica le hace posible tomar distancia y dar cuenta de ese real de la seducción materna de una manera liberadora. A la vez ese duelo resuelto y la misma escritura como sublimación, le ayuda también para darle una salida airosa a su vida amorosa, dándole la posibilidad de amar al final a una mujer “verdaderamente”. Ese es el centro de mi tesis: Entender como a través de la resolución del duelo por la madre y la sublimación por la escritura, Antoine logra unir amor, deseo y goce en una sola mujer como salida a una relación de pareja, y es allí donde la famosa frase de Lacan toma lugar “solo el amor permite al goce condescender al deseo”¹³⁸. Pero ese final feliz de nuestro Antoine no es una constante en el resto de la filmografía de Truffaut. A continuación ejemplificaré como en muchas de sus películas se manifiesta esa escisión del sujeto en cuanto que a un hombre no siempre le es fácil amar, desear y gozar de una misma mujer por ese temor exacerbado que el mismo Truffaut como autor de los films repite, hacia lo femenino.

La obsesión de Truffaut por la niñez desprotegida, olvidada por sus padres y abandonada, no sólo se encuentra reflejada en el ciclo de Antoine Doinel, sino también en muchas de sus películas: *La Piel Dura*¹³⁹ y *El Niño Salvaje*, entre otras. En *La Piel Dura*, los protagonistas son los niños. Niños de diversas edades, desde los dos hasta los trece años. Algunos protegidos por sus padres, otros abandonados. Muestra en efecto como una madre descuidada deja solo a su hijo de dos años y este cae por la ventana de un piso muy alto de un edificio, no le pasa nada pero la madre es allí puesta como la culpable. También está la historia de un niño de la calle quien es maltratado físicamente por su abuela y su madre, dos indigentes que le pegan al niño hasta el punto de ser finalmente detenidas por la policía. Una de las escenas finales muestra una madre lactando a su hijo, en la que se dice que esa unidad madre e hijo es esencial para un crecimiento sano del niño (así lo dice, casi literal). Al mismo tiempo muestra como el profesor de la escuela, en la última escena, les cuenta a sus alumnos la tristeza del niño indigente, maltratado por su madre y agrega que él mismo también fue un niño dejado de lado por sus padres y explica como esto desencadena un sufrimiento muy profundo que se verá reflejado en toda la vida. En *El Niño Salvaje*, Truffaut, cuenta una historia

¹³⁸ Lacan, J. *El Seminario. Libro 10. La angustia*. Op. cit, 194

¹³⁹ Truffaut, F. (Director). *La piel dura* (Productora Les films du Carrosse, 1976)

basada en la vida real, el famoso caso de Jean Itard y de Víctor. El guión de esta película fue adaptado por Truffaut de los apuntes de Itard, quien rescata un niño que se crió en la selva. Un niño salvaje que jamás pudo hablar y que a pesar de los esfuerzos del profesor por introducirlo en el lenguaje articulado, se mantuvo, en buena medida, al margen de este.

Todos estos son ejemplos de la obsesión de Truffaut por el tema de la niñez “no tratada”, como el la llama, abandonada. Sin embargo, sabemos que eso esconde otro conflicto reprimido ante la fuerza y el peligro de la madre sensual, es decir, un reproche y angustia ante la seducción y el goce de la mujer. Entonces esa denuncia constante de Truffaut, en toda su filmografía, en especial las películas de la niñez desprotegida (incluyendo el ciclo de películas de Doinel), es un reclamo no solo al abandono familiar en relación a la poca presencia de la versión tierna de la madre, sino un rechazo angustioso hacia la demasiada presencia de madre seductora.

En casi todas las demás películas de Truffaut está además presente la obsesión por el amor. Sus protagonistas masculinos siempre están en busca de ese objeto amado en el que se proyectan imaginariamente para curar la fractura de su alma. Las *fotografías* son una constante en sus películas y se transforman por sí mismas en un objeto circulante. En *La Sirena del Mississippi*¹⁴⁰, el amante, Louis, conoce a su amada a través de una fotografía y unas cartas que se intercambian desde la lejanía. Cuando finalmente la conoce, resulta que la mujer de la foto no es la que se le presenta. De cualquier modo termina casándose con ella, Marion, quien resulta ser una impostora, le roba todo el dinero y lo deja. El amante rompe en dos la fotografía de su matrimonio con la mujer, y precisamente rompe en dos la foto en el lado de la fotografía donde él aparece, pues sin amor el amante se derrumba y se fractura, ya que el narcisismo en el amor confiere al sujeto una sensación de completitud, el *objeto* amado supuestamente taponar su falta, pero como el amor es tan frágil, cuando se rompe deja al sujeto desvalido enfrentado a su propio real sin la sensación de completitud que lo llenaba ilusoriamente.

En *Las dos inglesas y el amor*¹⁴¹, otra película de época de Truffaut, guión adaptado de Henry Pierre Moshe, un francés, Claude, se encuentra atrapado en el amor de dos hermanas inglesas, Ann y Muriel. Claude conoce inicialmente a Ann quien le muestra una fotografía de Muriel. Claude idealiza a Muriel y aunque le gusta Ann, se enamora de Muriel.

Las fotografías de las amadas son una constante en sus películas, las imágenes idealizadas a través de las cuales se llega al amor. Las fotografías de las amadas generalmente aparecen ante el amante masculino aún antes de conocerlas, y es a través de esa imagen, que el amante se enamora. En las películas del ciclo de la vida de Doinel, aparece primero una imagen de la foto de Christine antes que ella misma, y aparecen los fragmentos de una foto de Sabine, los cuales Antoine pega para unificarla e identificarla. En *La Sirena del Mississippi*, Louis conoce a la supuesta Marion a través de una fotografía y lo mismo en *Las dos inglesas y el Amor*, Claude conoce a Muriel a través de una foto. Los amantes masculinos no necesitan sino de la foto para proyectarse de manera unificada y enamorarse así de la imagen, sólo buscando taponar una falta imaginaria, por lo demás como ya sabemos, ilusoria pues el otro nunca puede taponar esa ausencia.

Entonces, en muchas de las películas de Truffaut es evidente que predomina el componente imaginario y narcisista del amor, al menos en la entrada, en el inicio del romance, que es natural, el problema es cuando esa proyección imaginaria no evoluciona para dar cabida a la falta. Pero también detrás, tapado por lo imaginario del amor narcisista, está el señuelo del *objeto* a causa de

¹⁴⁰ Truffaut, F. (Director). *La sirena del Mississippi* (Productora Les films du Carrosse, 1969)

¹⁴¹ Truffaut, F. (Director). *Las dos inglesas y el amor* (Productora Les films du Carrosse, 1971)

deseo presente en muchas de estas películas, recordemos que las piernas de las mujeres lo obsesionan y planos cercanos de las piernas aparecen siempre como un sello estilístico de sus films.

En otro grupo de películas de Truffaut, aunque también se ponga en juego el componente imaginario de la relación de pareja, este ya no prima, sino que la relación pulsional con el objeto se vuelve relevante, como en *La piel suave*, *La novia que Vestía de Negro*¹⁴², *La Mujer de al Lado*¹⁴³. En las relaciones de pareja de estas películas, se pone en sobre la mesa el otro en calidad de objeto parcial, en donde el goce pulsional se superpone y el vínculo se vuelve mortífero. De hecho muchos de los destinos de la pareja en estos films terminan en muerte y asesinatos. La famosa frase que se utiliza en *La Mujer de al Lado*, para hablar del amor pulsional entre Bernard y Matilde “No puedo vivir contigo ni sin ti”, no podría describir mejor este tipo de nexo entre pareja. Bernard y Matilde se reencuentran cuando inician el film, habían sido amantes en el pasado. Ahora cada uno tiene una relación aparte, que les brinda calma y estabilidad. Sin embargo ella hace todo por buscar nuevamente a Bernard y junto a su nuevo esposo se van a vivir al lado de la casa de Bernard y su esposa. No pasa mucho tiempo para que vuelvan a ser amantes, primero ella lo busca a él, después el a ella, sus encuentros son sólo sexuales, él cae en una crisis de nervios dejando en evidencia su pasión por ella, ella cae en una depresión por la que deben hospitalizarla y al final Matilde mata a su amante y luego se suicida. Algo similar sucede en *La Piel Suave*, una película que trata acerca del adulterio. Pierre es un famoso escritor y vive con su esposa. En uno de sus viajes conoce a una azafata, en este punto no es nuevo decir que lo que primero llama su atención, ya no es su foto sino sus piernas, es decir entra a entablar una relación con ella llevado netamente por el señuelo del objeto pulsional mirada e inicia una apasionada relación extramarital que termina cuando ella lo deja. La esposa, a través de una fotografía, se entera del adulterio de su esposo, lo busca, le rompe las fotos en la cara, (ruptura de la imagen narcisista del amor) y finalmente lo asesina. Lacan hace referencia al carácter acéfalo de la pulsión¹⁴⁴ en función de la parcialidad del objeto, la pulsión tiende a la fragmentación de manera que cuando la pulsión irrumpe, la representación totalizada del narcisismo se derriba y el goce se descontrola sin límite.

Es evidente que las relaciones de pareja en la mayoría de la filmografía de Truffaut se mueven en los extremos, pues en algunas películas los amantes masculinos cegados por la idealización del amor, pretenden que su amada tapone toda su falta originaria y así les recompongan esa imagen fracturada de sí mismos gracias a la completitud que ellas les proyectan; mientras que en otras de sus películas, el vínculo que establecen las parejas es netamente objetal en donde lo pulsional arremete evidenciando la pulsión de muerte y el goce en exceso se hace tangible. Esa misma polaridad, dicotomía si se quiere, es la que Truffaut también muestra con Antoine Doinel, en las películas de su ciclo. Entonces la obsesión de Truffaut en todos sus Films es la de no poder articular el goce, deseo y amor en una misma pareja, la de mostrar los dos extremos sin anudarlos: el amor narcisista sin goce o el goce sin amor narcisista. Así es como Freud dijo que la vida amorosa permanece escindida en muchos hombres: la orientación tierna versus la orientación sensual escindidas. La corriente sensual buscará mantenerse alejada de la mujer a quien se le profesa amor unificado, tierno y celestial, ya que por la prohibición del incesto no se admite sensualidad con aquellas mujeres que recuerdan esa versión tierna, de alta estima psíquica, que representa una madre. Es decir, la corriente sensual quedará destinada a mujeres rebajadas.

Pero Freud nos dice que sí se puede llegar a amar anudando el goce al deseo “quien haya de ser realmente libre y de ese modo, también feliz en su vida amorosa, tiene que haber superado el respeto a la mujer y admitido la representación del incesto con su madre o hermana”¹⁴⁵.

¹⁴² Truffaut, F. (Director). *La novia que vestía de negro* (Productora Les films du Carrosse, 1966)

¹⁴³ Truffaut, F. (Director). *La mujer de al lado* (Productora Les films du Carrosse y TF1 Films Production, 1981)

¹⁴⁴ Lacan, J. *El seminario. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del Psicoanálisis*. Op. cit., 191

¹⁴⁵ Freud, S. “Sobre la más generalizada degradación de la vida amorosa.” (Contribuciones a la psicología del amor II), Op. cit., 179

Reelaborando las palabras de Freud, el amor verdadero pretende poder anudar la libido narcisista con la libido objetual, una armonía entre la idealización del amor y el goce del objeto, goce mediado o regulado siempre por el deseo, por la castración, aceptando la falta, para así no caer en un goce perverso del objeto. Difícil anudamiento, pero Lacan también afirma que si es posible amar cuando señala “solo el amor permite al goce condescender al deseo”¹⁴⁶, es decir, permitiendo al deseo regular al goce. En conclusión, una salida a la relación de pareja consiste en que esa imagen narcisista y poética del amor logre dar paso a un goce regulado por el deseo y por ende, por la castración, es decir un goce que admita la ley y que por lo tanto acepte la falta, esto es, que se logre un anudamiento (aunque no sea perfecto) entre desear, amar y gozar de la pareja. Así mismo, Lacan señaló en sus últimos seminarios que el amor debía admitir la diferenciación sexual¹⁴⁷, el amor debía pasar por el encuentro del goce con lo femenino, y aunque ese goce no es simétrico en una pareja, sí es posible que el amor salve esa disimetría. En pocas palabras el amor verdadero no es perfección, pero sí es una salida a la relación de pareja cuando está enlazado al goce y al deseo.

En las relaciones de pareja de las películas de Truffaut, ya sea que muestren más el lado pulsional que narcisista, o más narcisista que pulsional, lo evidente es que en ese intento por alcanzar el objeto, el sujeto no se satisface del todo, pues esa satisfacción plena solo se vive una vez en la vivencia primaria de satisfacción con el objeto materno, es mítica. “En las parejas conflictivas cada cual intenta recubrir masivamente su falta con la del otro, intento destinado al fracaso, dado que se termina taponando ficticiamente un vacío con un objeto inasible, conformado por un semblante de nada. Uno le pide al otro que le entregue lo que no tiene, ya que ama en él, un objeto ficcional...lo que se dona finalmente es una falta recubierta por espejismos objetales”¹⁴⁸. El *Erastes* (ser deseante) busca en el *Eromenos* (ser deseado), el objeto del que carece y que cree que el *Eromenos* posee, pero del que en realidad también carece, lo cual hace que en lugar de circular el objeto entre *Erastes* y *Eromenos*, lo que circule sea la falta.

Ese objeto que busca el *Erastes* en el *Eromenos* es el *objeto agalmático*, del que hablo Lacan en el seminario de la Transferencia, refiriéndose al objeto parcial (que en seminarios posteriores llamó *objeto a*), el real que se esconde detrás de los muros del amor. Entonces cuando se trata de amar verdaderamente es necesario aceptar la ley y convivir con el hecho de que la falta originaria en ambos *partenaires* nunca será colmada del todo. Truffaut lo sabe, al menos inconscientemente y allí se asienta su arte. En los vínculos de pareja extremadamente narcisistas como en el caso de Antoine y Christine o Claude y Muriel (en *Las dos inglesas* y *el amor*), esa idealización tan abrumadora termina entorpeciendo la circulación deseante, y en los vínculos muy pulsionales como por ejemplo el de Bernard y Matilde, la pulsión de muerte lleva al sujeto al enfrentamiento con ese real puro pues el objeto no sacia del todo. Uno de los pocos finales felices para Truffaut es precisamente el final de *Amor en Fuga* en donde Antoine y Sabine quedan juntos al final y ambos se ven al espejo como pareja plena, Antoine acepta la falta en una mujer y a la vez la acepta en el mismo. Recordemos que se enamoró ya no de la foto entera de Sabine sino de la foto fragmentada y pegada, lo que nos alienta a pensar que puede convivir con la falta de Sabine y con su propia falta, y así valida su amor, en la ley. Los componentes narcisistas, simbólicos y pulsionales se equilibran y Antoine logra amar, desear y gozar de una sola y misma mujer. Reinstalar la dimensión deseante en su articulación con la castración permite a la pareja no caer solamente en el desencanto engañoso de la unidad narcisista, ni tampoco caer únicamente en lo que implica tener al otro solo como puro objeto de goce pulsional.

¹⁴⁶ Lacan, J. *El Seminario. Libro 10. La angustia*. Op. cit., 194

¹⁴⁷ Lacan, J. *El Seminario. Libro 20. Aún*. Op. cit., 1985

¹⁴⁸ Milmaniene, J. *Extrañas parejas, psicopatología de la vida erótica* (Buenos Aires: Paidós, 1998), 29 y 30

Bibliografía

- Allouch, J.** “Me cayó el veinte?”, *Revista de Psicoanálisis* 1 (2000)
- Astruc, A.** “La camera-stylo” *Ecran Francais* 144 (1948)
- Barthes, R.** *L’obvie y et L’obtus*. Paris: Seuil, 1986
- Baudry, J.** *L’effect cinéma*. Paris: Albatros, 1978
- Bellour, R.** *L’analyse du film*. Paris: Albatros, 1979
- Bordwell, D.** *La narración en el cine de Ficción*. Buenos Aires: Paidós, 1996
- Casetti, F.** *Teorías de cine (1945-1990)*. Madrid: Ed. Cátedra, 1993
- Casetti, F. y Chio F.** *Cómo analizar un film*. Buenos Aires: Paidós, 1991
- De Castro, S.** *El objeto en psicoanálisis*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2003
- Fernandez, D.** *Eisenstein*. Paris: Grasset, 1976
- Freud, S.** “La interpretación de lo sueños”, en *Obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu 2006
- Freud S.**, “Pulsión y destinos de pulsión”, en *Obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu 2006
- Freud, S.** “Sobre la mas generalizada degradación de la vida amorosa” (Contribuciones a la psicología del amor II). En *Obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006
- Gerber, D.** “Del significante a la letra: un destino de escritura”. En *Escritura y psicoanálisis*. México: Siglo XXI Editores, 1996
- Gillain, A.** *Les 400 coups*. Paris: Nathan, 1991
- Gispert, E.** *Los cuatrocientos golpes*. Buenos Aires: Paidós, 1998
- Kozameh, G.** “El cine y el espectador que mira”
2001.http://www.tramayfondo.com/numeros_revista/14/Guillermo_Kozameh.pdf)

Krips, H. “The Ambassadors' Body: Unscreening the Gaze”. *An Erotics of Culture to appear with CornellUP*. 1999. <http://www.indiana.edu/~rhetid/krips.htm>)

Kuntzel, T. “Le travail du film”. *Communications* 19 (1972)

Lacan, J. *El saber del psicoanalista*, inédito, clase del 4 de noviembre de 1971

Lacan, J. “Juventud de Gide o la letra y el deseo” en *Escritos 2*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005

Lacan, J. *El seminario. Libro 7, La Ética*. Buenos Aires: Paidós, 1988

Lacan, J. *El seminario. Libro 8, La transferencia*. Buenos Aires: Paidós, 2003

Lacan, J. *El seminario. Libro 9. La identificación*, inédito Sesión Marzo 28 de 1962

Lacan, J. *El seminario. Libro 10, La angustia*. Buenos Aires: Paidós, 2007

Lacan, J. *El seminario. Libro 11, Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 1986

Lacan, J. *El seminario. Libro 20, Aún*. Buenos Aires: Paidós, 1985

Lacan, J. *El seminario. Libro 22, RSI*, inédito, Lección 21 de Enero, 1975

Lebovici, S. “Psicoanálisis y cinema”. *Revue Int. De Filmologie* 5 (1979)

Lemovsky, C. “Amor, deseo y pulsión en los destinos de la pareja” En *Psicoanálisis de Pareja, del amor y sus bordes*. Buenos Aires: Paidós, 1997

Longino., *De lo sublime*. Madrid: Gredos, 1979

Lyotard, J. “L’ acinema, Review d’” *Esthetique*, 1973

Mckee, R. *Story: Substance, Structure, Style and the Principles of screewriting*, New York: It Books, 1997

Metz, C., *El significante imaginario*. Barcelona: Editorial Gustavo Gill, S.A., 1979

Miller J., *Lógicas de la vida amorosa*. Buenos Aires: Editorial Manantial, 1991

Milmaniene, J. *Extrañas parejas, psicopatología de la vida erótica*. Buenos Aires; Paidós, 1998

Moreno, B. *Las cifras del azar*. Bogotá: Editorial Planeta, 1998

Moreno, B., *Goces al pie de la letra*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2008

Nasio, J. *Cinco lecciones sobre la teoría de Jaques Lacan*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2004

- Nominé B.** *Psicoanálisis de la vida amorosa*, Valencia, Venezuela: Alfa impre., 2007
- Nominé, B.** “El Amor y Inconsciente o el (a) Muro” En *Clínica psicoanalítica. Cuadernos de una enseñanza itinerante*. Bogotá: Ed. Colección Ánfora, estudios de psicoanálisis, 2007
- Rabinovich, D.** “El objeto de la pulsión parcial y el objeto del amor” En: *El Concepto del Objeto en la teoría psicoanalítica*. Buenos Aires: Ed. Manantial, 1988
- Sánchez, J.** *Historia del cine, Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza Editorial, 2002
- Soria, N.** *Los nudos del amor*. Buenos Aires: Ed. Artes Gráficas del sur, 2011
- Spoto, D.** *The art of Alfred Hitchcock*. Nueva York: Doubleday, 1979
- Truffaut, F.** *Truffaut by Truffaut*. New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1987
- Truffaut, F.** “Una tendencia del cine Francés”, *Cahiers du Cinema* 31 (1954)
- Žižek, S.** *Todo lo que usted siempre quiso saber de Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*. Buenos Aires: Manantial, 1994

Filmografía

- Almodovar, P.** (Director). *Todo sobre mi madre* (Productora El Deseo, 1999)
- Antonioni, M.** (Director). *Blow up* (Productora Bridge Films, 1966)
- Buñuel, L. y Dalí S** (Directores). *El perro andaluz* (Producción de Luis Buñuel, 1929)
- De Sica, V.** (Director). *El ladrón de bicicletas* (Productora P.D.S., 1948)
- Dulac, G.** (Director). *La sonriente madame Beudet* (Producción de la directora, 1922)
- Godard, J.** (Director). *Sin Aliento* (Producción del director, 1960)
- Hitchcock, A.** (Director). *La sombra de la duda* (Productora Universal Pictures, 1943)
- Rivette, J.** (Director). *París nos pertenece* (Producción del director, 1960)
- Truffaut, F.** (Director). *Los 400 golpes* (Productora Les Films du Carrosse, 1959)
- Truffaut, F.** (Director). *Antoine y Colette* (cortometraje) en *Amor a los veinte* (Película realizada con varios cortos de diferentes directores) (Coproducción, 1962)
- Truffaut, F.** (Director). *La piel suave* (Productora Les films du Carrosse, 1964)
- Truffaut, F.** (Director). *La novia que vestía de negro* (Productora Les films du Carrosse, 1966)
- Truffaut, F.** (Director). *Besos Robados* (Productora Les Films du Carrosse, 1968)
- Truffaut, F.** (Director). *La sirena del Mississippi* (Productora Les films du Carrosse, 1969)
- Truffaut, F.** (Director). *Domicilio conyugal* (Productora Les Films du Carrosse / Valoria Films / Fida Cinematografica, 1970)
- Truffaut, F.** (Director). *Las dos inglesas y el amor* (Productora Les films du Carrosse, 1971)
- Truffaut, F.** (Director). *La piel dura* (Productora Les films du Carrosse, 1976)
- Truffaut, F.** (Director). *El hombre que amaba a las mujeres* (Productora Les films du Carrosse, 1977)

Truffaut, F. (Director). *Amor en Fuga* (Productora Les Films du Carrosse, 1978)

Truffaut, F. (Director). *La mujer de al lado* (Productora Les films du Carrosse y TF1 Films Production, 1981)

Weine, R. (Director). *El gabinete del Doctor Caligari* (Productora UFA, 1919)