

Comentario de libro

Everything You Always Wanted to Know About Lacan

(But Were Afraid to Ask Hitchcock)

(Nueva edición ampliada, Agosto 2010, Verso)

SlavojZizek (Editor)

Pascal Bonitzer, Miran Bozovic, Michel Chion, MladenDolar, FredricJameson, StojanPelko, Renata Salecl,

AlenkaZupani

Índice analítico de films: una ilustración metodológica en torno a *Rope (Festín diabólico)*

Tamara Katz*

con la colaboración de Juan Jorge Michel Fariña

Universidad de Buenos Aires

PRIMERA PARTE

Banquete macabro: una lección metodológica de SlavojZizek

Este trabajo realiza una tarea pendiente: la organización de un listado e índice analítico de los filmes mencionados en la obra clásica de SlavojZizek sobre Alfred Hitchcock. Una de las funciones de este relevamiento radica en ofrecer al lector la posibilidad de una lectura transversal del libro, reconstruyendo el análisis de una película a partir de las lecturas que distintos autores hacen de ella.

Pero como se verá, el método va más allá. Porque es propio de la lectura de Zizek el no limitarse al recorte inicial del universo (en este caso 37 películas de Hitchcock y 40 de otros tantos directores), sino promover derivas hacia otros escenarios –cinematográficos, literarios– que arrojen imprevista luz sobre el tema que está siendo tratado. Aplicando este principio, ofrecemos un pequeño ejemplo en torno a la película *Rope*, estrenada y conocida en España como *La sogá* y en Argentina como *Festín diabólico*.

Como se sabe, el film está basado en una obra de teatro y constituye una realización única tanto en sus aspectos narrativos como técnicos. El propio Hitchcock

*tkatz@psi.uba.ar

explica la razón de que prácticamente toda la película haya sido filmada en una sola toma:

“La obra de teatro se representa en el tiempo real de la historia; la acción es continua desde el momento en que se alza el telón hasta que baja. Yo me pregunté si no era técnicamente posible filmarla del mismo modo. Encontré que la única manera de lograrlo sería que el rodaje reflejara la misma acción continua, sin ninguna pausa en el relato de una historia que comienza a las siete y media y termina a las nueve y cuarto. Y tuve la idea loca de hacerlo en una única acción continua. Para mantener esa acción continua, sin disoluciones ni interrupciones temporales, había otras dificultades técnicas que superar; entre ellas, la recarga de la cámara al terminarse el rollo de la película, sin interrumpir la escena. Lo logramos haciendo que una figura pasara al frente la cámara, oscureciendo la acción muy brevemente, mientras pasábamos de una cámara a la otra. De ese modo, terminábamos con un primer plano de la chaqueta de alguien, y al principio del rollo siguiente, empezábamos con el mismo primer plano del mismo personaje.” (págs. 54-55.)

Frente a esta descripción, que ya ha devenido clásica, Alenka Zupancic, en su artículo *Un lugar perfecto para morir: El teatro en las películas de Hitchcock*, propone que el telón (o el ennegrecimiento de la pantalla que lo reemplaza) resulta ser el medio básico para la “construcción” teatral de la historia, ofreciendo así un marco fundamental al relato dramático. En este contexto, sugiere que *Festín diabólico* introduce un detalle excepcional, ya que allí Hitchcock “logró reducir la diferencia entre teatro y cine a sólo una línea delgada inscrita en su mismo título: *Rope*”

Zupancic saca así provecho de este peculiar montaje teatral para introducir una primera hipótesis analítica: “¿Qué es ese paradójico trozo de tela que cubre nuestro campo visual, ese ‘primer plano de la chaqueta de alguien’, sino una inscripción de la función del telón, ausente en el montaje clásico? ¿Qué es esta inscripción del significante teatral por excelencia sino la capacidad del medio fílmico utilizado totalmente y llevado a su límite, la capacidad de la cámara para no sólo cruzar el perímetro del escenario y acercarse a los actores, sino incluso más, acercarse a ellos *demasiado*, para generar, en ese círculo interior, una vez más, el efecto del teatro?”

Slavoj Žižek, por su parte, hace una mención al mismo film en su introducción al libro, cuando se refiere al “período Selznick”, es decir, a la mayor parte de las películas filmadas por Hitchcock en los Estados Unidos, desde *Rebeca, una mujer inolvidable* hasta *Bajo el signo de Capricornio*. Desde el punto de vista del desarrollo se trata de una referencia liminar, pero que tendrá importancia conceptual porque introduce las hipótesis clínicas sobre el film. El comentario aparece a propósito de lo que Žižek llama el período “modernista” en la obra del director inglés, sintetizado en aspectos formales y de contenido. Entre estos últimos, se encuentra “el tema de una

heroína, traumatizada por una figura paternal ambigua (mala, impotente, obscena, quebrada)”. Para Zizek, el apogeo de este período se encuentra justamente en *Festín diabólico*: “en lugar de la heroína, en este caso tenemos al miembro ‘pasivo’ de la pareja homosexual (FarleyGranger), dividido entre su compañero encantadoramente perverso y su maestro, el profesor (James Stewart), que no está dispuesto a reconocer en el crimen de ellos la realización de sus propias enseñanzas.” (Pág. 10)

En otra obra contemporánea (*LookingAwry*, The MIT Press,1991), Zizek amplía el concepto comentando la película en el marco de su artículo *Lo real y sus vicisitudes*:

“Por medio de la prohibición del montaje, *Festín Diabólico* escenifica un pasaje al acto psicótico. La “soga” del título en inglés es por supuesto la conexión entre las palabras y los actos; ella marca el momento en que lo simbólico cae en lo real (...) allí, el homosexual asesino toma las palabras en su sentido literal, y pasa inmediatamente a los hechos, realizando las teorías nietszcheanas del profesor (James Stewart), que precisamente se refieren a la ausencia de prohibición (a los superhombres todo les está permitido)”. (pág. 75)

Esta referencia a la relación entre las palabras y las cosas será crucial para el análisis del film en términos psicoanalíticos, y especialmente para establecer las estructuras (psicopatológicas) de los personajes centrales. En otro pasaje del mismo capítulo de *LookingAwry*, Zizek anticipa un tema que retomará en obras posteriores, el concepto de “transferencia de la culpa”, presente en varias películas de Hitchcock:

En estas tres películas, el asesino funciona como lo que está en juego en una lógica intersubjetiva de intercambio: el asesino espera que el tercero lo recompense de algún modo por su acto (con el reconocimiento en *Festín Diabólico*, con otro asesinato en *Pacto Siniestro*, y con el silencio ante el tribunal en *Mi secreto me condena*). Pero lo esencial es que esta transferencia de la culpa no tiene que ver con algún deseo psíquico interior renegado, reprimido, profundamente oculto debajo de la máscaras de urbanidad, sino todo lo contrario: está relacionado con una red radicalmente externa de las relaciones intersubjetivas. En cuanto el sujeto se encuentra en un determinado lugar (o pierde cierto lugar) en esta red, se convierte en culpable, aunque en su interior psíquico sea completamente inocente. (pag.129)

En un capítulo posterior, que Zizek titula *Cómo los no engañados se equivocan*, recreando el difundido juego de palabras lacaniano del Seminario 21 (*Los desengañados se engañan / los no incautos yerran o los nombres del padre*), el tema de la transferencia de la culpa en *Rope* se retoma con un nuevo alcance:

Contra este fondo hay que interpretar la tesis lacaniana de que “el Otro no existe”. El Otro no existe como sujeto de la historia; no está dado de antemano ni regula nuestra actividad de modo teleológico. La teleología es siempre una ilusión retroacti-

va, y “los estados que son esencialmente subproductos” son también radicalmente contingentes. Asimismo, es contra este fondo como debemos encarar la clásica definición lacaniana de la comunicación, según la cual el emisor recibe del otro su propio mensaje en su forma verdadera, invertida. La verdad del mensaje, su significado efectivo, es devuelto al sujeto en los “subproductos esenciales” de su actividad, en sus resultados no buscados. El problema consiste en que, como regla, el sujeto no está preparado para reconocer el verdadero significado de sus acciones en la confusión que resulta de ellas. Esto nos retrotrae a Hitchcock. En las primeras dos películas de la atránsferencia de la culpa, el destinatario del asesinato (el profesor Cadell en *Festín Diabólico*, Guy en *Pacto Siniestro*) no está preparado para asumir la culpa que el asesino le transfiere. En otras palabras, no está preparado para reconocer un acto de comunicación en el asesinato consumado por el otro personaje. Al realizar el deseo del destinatario, el asesino le devuelve su propio mensaje en su verdadera forma (lo demuestra la conmoción del profesor Cadell al final de *Festín Diabólico*, cuando los dos asesinos le recuerdan que no hicieron más que tomarle la palabra y llevar a la práctica su convicción de que el superhombre tiene derecho a matar. (pag. 134)

El tema del banquete macabro (que dicho sea de paso debería haber sido el título en español, en lugar del más taquillero pero inverosímil *Festín Diabólico*) recuerda evidentemente la serie de HannibalLecter, el caníbal de las novelas de Thomas Harris. De hecho, Lecter es mencionado dos veces en la edición de *Everything You Always Wanted to Know about Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock)* de 2010. La primera es en el artículo *El hombre detrás de su propia retina*, de Miran Bozovic, a propósito de la transformación de la crisálida en mariposa; el segundo, en un agregado de dos páginas finales que hace el propio Zizek en la tercera parte de la obra para establecer las similitudes y diferencias entre Lecter y el analista lacaniano.

Recordemos el inicio electrizante de *Dragón rojo*: HannibalLecter asiste a un concierto y la cámara lo toma sentado en una de las primeras filas. La orquesta, conducida por el maestro argentino Lalo Schifrin, ejecuta el Scherzo de *Sueño de una noche de verano*, de Mendelssohn, y el flautista equivoca reiteradamente las notas, lo cual es percibido claramente por Lecter, quien hace un gesto de desagrado ante cada error. En una escena posterior Lecter agasaja a los músicos de la orquesta con una cena en su casa, en la que él mismo oficia de cocinero. Los comensales elogian el plato del día que consiste en un delicado entremés. Ante la pregunta de una de las invitadas por el origen de la receta, Lecter responde: “Si se la dijera, estoy seguro que no la comería...”, provocando con su ocurrencia el festejo aprobatorio de su selecto auditorio. Es allí cuando otro comensal, mientras disfruta del entremés, lamenta la ausencia del flautista, quien desde hace días se encuentra misteriosamente desaparecido.

La escena recuerda ese gran relato de Stanley Ellin filmado para la televisión por Alfred Hitchcock respetando su título original: *La especialidad de la casa*. Narra la historia de dos oficinistas en una firma en Londres, uno de los cuales inicia al otro en el arte culinario, invitándolo a almorzar a un selecto restaurante de la ciudad. El lugar es en realidad un club privado que sólo acepta miembros bajo estricta recomendación de otros que ya pertenezcan, debido a la capacidad limitada del establecimiento y, sobre todo, a las características exclusivas de los platos que allí se sirven. A diferencia de los restaurantes tradicionales que ofrecen un menú variado, éste prepara un único plato cada día, y ésta es una de las razones que esgrime nuestro anfitrión para fundamentar su preferencia: “todos los cocineros dedicados a un único y exquisito plato en lugar de una multitud corriendo detrás de los pedidos”. Pero lo más extraordinario del sitio es que en ocasiones excepcionales sirven un manjar preparado en base a un exótico cordero asiático. Para evitar que los comensales se disputen los lugares en ocasión en que se sirve esta especialidad de la casa, el restaurante no anuncia con anticipación el menú sino que éste deviene una sorpresa para aquellos que ese día eligieron almorzar o cenar allí. Así las cosas, el anfitrión conduce a su invitado regularmente al restaurante disfrutando en cada ocasión del plato del día, pero siempre a la espera de la especialidad de la casa. Como incentivo especial, el restaurante reserva un privilegio a los clientes asiduos, los cuales en determinado momento son invitados a conocer la cocina.

En una oportunidad, el invitado acude al restaurante sin la compañía de su anfitrión -con quien planea reunirse directamente en el establecimiento- pero éste nunca llega. Para sorpresa del invitado ese día sirven la especialidad de la casa, y él se regodea saboreando el manjar de una carne exquisita, lamentando profundamente la ausencia de su amigo y anfitrión.

En una y otra historia queda flotando en el aire el banquete macabro al que asisten tanto el oficinista como los miembros de la orquesta. Ahora bien, ¿cuál es la diferencia entre estas dos historias y la que tiene lugar en el film *La sogá*? También en esta última se trata de un festín macabro en el que de alguna manera los comensales se comen al muerto. Y también aquí los invitados extrañan permanentemente al miembro ausente, el cual evidentemente falta a la cita. Sin embargo, mientras que en *Hannibal* y en *La especialidad de la casa* los comensales disfrutan genuinamente del plato que están comiendo, en el caso de *La sogá* los invitados no logran digerir la comida. Es tal el malestar que irradia la situación que finalmente la presencia del muerto emerge sin mediaciones y el plato de pollo queda intacto.

Los invitados a la cena de Lecter, así como el oficinista en el restaurante exclusivo de Ellin-Hitchcock, salen satisfechos de la experiencia, y el ligero malestar por el comensal ausente termina siendo parte del goce situacional. El espectador y los

invitados del “festín diabólico” del film *La soga* en ningún momento llegan a disfrutar del banquete. La impronta del cadáver que supuestamente devoran nunca llega a producir la metáfora buscada. Es un real que flota permanentemente en el ambiente y que impide todo disfrute. ¿No nos informa esta diferencia acaso sobre la distinción entre el campo de la perversión y las psicosis, presente en las distintas situaciones? Los personajes de Hannibal Lecter y de Sbirro, el metre del exclusivo restaurant privado, explotan el goce perverso del auditorio generando un campo de complicidad que hace verosímil la escena: no lamentamos el sacrificio ni del músico presuntuoso ni del anfitrión obeso que ambiciona ingresar al cielo de la cocina. Ser devorado por los otros es el precio que terminan pagando por su arrogancia temeraria. En *La soga*, en cambio, no existe tal complicidad entre el auditorio y el asesino. El personaje de Ruppert nunca logra envolver al público en su emprendimiento macabro porque su psicopatía no se asienta en una base perversa sino en un pasaje al acto psicótico. De allí emana el real situacional que domina desde el inicio la escena y de la que ya nadie podrá liberarse.

Films de Alfred Hitchcock

Luego del año figura el título original en inglés y a continuación aquél con el que se estrenó en Argentina y en España, respectivamente. El índice analítico corresponde a la edición de Manantial, 2010, 208 páginas.

1927 - **Thelodger: a story of the London fog** / El inquilino / El enemigo de las rubias 9,123,181

1929 - **Blackmail** / Chantaje / La muchacha de Londres 12, 102, 158

1930 - **Murder** /Asesinato 51-3, 55, 58-61, 63, 68, 73, 181-3, 186, 188, 200 n44 n49, 202 n66 n68

1934 - **The man who knew too much** / El hombre quesabíademasiado 11, 30, 51, 88, 94

1935 - **The thirty nine steps** / 39 escalones 9, 11, 13, 15 n6, 29, 51, 55, 158

1936 - **Sabotage** / Sabotaje 9-10, 45, 47-8, 97-100, 102, 198 n28

1936 - **Theseecretagent** / El agente secreto 9, 13, 51, 97

1937 - **Young and innocent** / Inocencia y juventud 9, 13, 51

1938 - **The lady vanishes** / La dama desaparece / Alarma en el expreso 9, 11, 13, 15 n6, 21, 29, 84, 113, 115, 175

1940 - **Rebecca** / Rebeca, una mujer inolvidable / Rebeca 9, 14, 79-80

1940 - **Foreigncorrespondent** / Corresponsal extranjero / Enviado especial 10-1, 14, 30, 79, 101

1941 - **Mr. and Mrs. Smith** / Su amado enemigo / Matrimonio original 82, 156, 196 n15

1941 - **Suspicion** / La sospecha 14, 79, 85-6, 94, 105-6, 108, 110, 174

1942 - **Saboteur** / Saboteador / Sabotaje 12, 47, 79, 81, 83-7, 93, 158, 161

1943 - **Shadow of a doubt** / La sombra de una duda 10-1, 13-4, 19, 22-3, 25-6, 30, 77, 79, 86, 93, 102

1945 - **Spellbound** / Cuéntame tu vida / Recuerda 93-4

1946 - **Notorious** / Tuyo es mi corazón / Encadenados 10-1, 13-4, 24, 30, 50 n12, 94, 196 n9

1948 - **Rope** / Festín diabólico / La soga 10, 51, 54, 74 n4, 84

1949 - **UnderCapricorn** / Bajo el signo de Capricornio / Atormentada 9, 16 n7, 181

1950 - **Stagefright** / Desesperación / Pánico en la escena 14, 25, 51, 55-6, 59, 193

1951 - **Strangerson a train** / Pacto siniestro / Extraños en un tren 10-2, 25-6, 28, 30, 42, 93-4, 134, 187, 200 n50

1953 - **I confess** / Mi secreto me condena / Yo confieso 51, 55-6, 134, 193

1954 - **Dial M for a murder** / La llamada fatal / Crimen perfecto 11, 30, 51, 99, 161

1954 - **Rearwindow** / La ventana indiscreta 10-1, 81, 100-1, 105-6, 119, 121, 126, 128-9, 161, 168, 181, 200 n49

1955 - **To catch a thief** / Para atrapar al ladrón / Atrapa a un ladrón 93, 199 n36

1955 - **The trouble with Harry** / El tercertiro / Pero... ¿quién mató a Harry? 94, 168

1956 - **Themanwhoknewtoomuch** / El hombre que sabía demasiado / En manos del destino (Remake de su película de 1934) 50

1956 - **Thewrongman** / El hombre equivocado / Falso culpable 25, 93, 119, 133-6, 138-9, 140 n10, 147-8, 155-6, 158-161, 174, 194 n1, 196 n15, 202 n64

1958 - **Vertigo** / Vértigo / De entre los muertos 14, 16 n9, 30, 93-4, 95 n2, 117, 141-3, 145, 148, 168, 186-7

1959 - **North bynorthwest** /Con la muerte en los talones / Intriga internacional 10, 12, 28-30, 51, 93, 148-9, 156, 158, 174, 177

1960 - **Psicosis** / Psicosis 9, 10, 14, 24-5, 43-4, 93, 95 n2, 97-9, 102, 119, 148-9, 157, 160-1, 164, 168, 171-6, 178, 180-3, 185-191, 193-4, 200 n44 n50 n51, 202 n65

1963 - **Thebirds** / Los pájaros 10, 12, 24, 43, 89 n11, 148-151, 175, 189, 199 n36

1964 - **Marnie** / Marnie, la ladrona / Marnie, confesiones de una ladrona 10, 12, 24

1966 - **Torncurtain** / Cortina rasgada 10, 47, 161, 164, 166

1969 - **Topaz** / Topaz 50 n7

1972 - **Frenzy** / Frenesí 10

1976 - **Familyplot** / Trama macabra / La trama 10, 50 n7

Films de otros directores

- Thegodfather (Francis Ford Coppola) / El padrino 14 n1
- Fatal attraction (AdrianLyne) / Atracción fatal 15 n1
- Something wild (Jonathan Demme) / Totalmente salvaje 15 n1
- Blue velvet (David Lynch) / Terciope-loazul 7, 15 n1
- Awakenings (Penny Marshall) / Despertares 15 n3
- Dances with wolves (Kevin Costner) / Danza con lobos 15 n3
- Blow-up (Michelangelo Antonioni) / Blow-up 26, 30
- Manhunter (Michael Mann) / Cazador de hombres 33, 35
- Out of Africa (Sydney Pollack) / Africa mía 37
- Casablanca (Michael Curtiz) / Casablanca 38
- Out of thepast (Jacques Tourneur) / Traidora y mortal / Retorno al pasado 38
- Body heat (Lawrence Kasdan) / Cuerposardientes 38
- Driver (Walter Hill) / Desafío 38-9
- Shane (George Stevens) / El desconocido 38-40
- Double indemnity (Billy Wilder) / Pacto de sangre 38, 192Samurai (Jean Pierre Melville) / Samurai 39
- Pursued (Raoul Walsh) / Su única salida 39
- Seven brides for seven brothers (Stanley Donen) / Sietenoviasparasi-etehermanos 39
- Gunfighter (RomySuzara) / Fiebre de sangre 39
- Cimaron (Anthony Mann) / Cimarrón 39
- Theold and the new (Sergei Einsestein) / Lo viejo y lo nuevo 44
- Deadpoet'ssociety (Peter Weir) / La sociedad de los poetas muertos 70-1, 73
- Letter to three wives (Joseph L. Mankiewicz) / Carta a tresesposas 116, 117 n2
- Black rain (Ridley Scott) / Lluvianegra 159, 160

- Blade runner (Ridley Scott) / Blade runner 7, 160
- Top secret (Jim Abrahams, David Sucker, Jerry Sucker) / Súpersecreto 165
- The wizard of Oz (Victor Fleming) / El mago de Oz 173
- When a stranger calls (Fred Walton) / Cuando llama un extraño 185
- Terminator (James Cameron) / Terminator 7, 190
- The night of the living dead (George A. Romero) / La noche de los muertos vivos 190
- Sorry, wrong number (Anatole Litvak) / Al filo de la noche 191-2
- Citizen Kane (Orson Welles) / El ciudadano 192
- Moby Dick (John Huston) / Moby Dick 196 n14
- Nightmare Alley (Edmund Goulding) / Callejón de las almas perdidas 192
- Falling in love (Ulu Grosbard) / Enamorándose 198 n30
- Angel heart (Alan Parker) / Corazón satánico 198 n31, 199 n36
- Whatever happened to Baby Jane? (Robert Aldrich) / ¿Qué pasó con Baby Jane? 202 n65
- Morocco (Joseph von Sternberg) / Marruecos 203 n76
- The silence of the lambs (*) (Jonathan Demme) / El silencio de los inocentes 127, 129
- Once upon a time in the west / Érase una vez en el Oeste 140 n10

(*) La cita corresponde a la novela de Thomas Harris en la que se basó el conocido film de Jonathan Demme, cuyo estreno (1991) coincidió con la escritura del artículo por parte de Miran Bozovic. Tanto la fuente literaria como cinematográfica hacen referencia a la transformación de la crisálida en mariposa, de pertinencia directa al contenido del artículo. En la nueva edición en inglés (Verso, 2010), el film El silencio de los inocentes vuelve a ser citado, en este caso por Slavoj Žižek, quien le dedica un comentario de dos páginas con el que cierra la obra.

Resumen

Dentro de la compleja y rica obra del filósofo sloveno Slavoj Žižek, se encuentra su análisis de conceptos lacanianos a través del cine y en particular en torno a la filmografía de Alfred Hitchcock. Es así que a través de la publicación de *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre LACAN y nunca se atrevió a preguntarle a HITCHCOCK* (Verso, 1992; Manantial, 1994) logró fusionar de manera aguda el psicoanálisis y el cine, ofreciendo una lectura y una metodología que fueron constituyendo su estilo. A través del diseño de un índice analítico de films, se invita al lector a realizar un ejercicio integrador de las lecturas que los distintos autores del libro proponen para el análisis de un mismo film. El trabajo se completa con una aplicación práctica del método sugerido, a través de un recorrido analítico de *Rope*, una película bisagra en la obra de Alfred Hitchcock. Partiendo de los textos citados en el libro se organiza una lectura que metonímicamente se extiende a nuevos escenarios –cinematográficos, literarios– los cuales ensayan poner en acto la propuesta contenida en la obra de Žižek.

Palabras clave: Hitchcock – psicosis – perversión - Žižek

Abstract

In his rich and complex text, *Everything You Always Wanted to Know about Lacan: But Were Afraid to Ask Hitchcock* (Verso, 1992; Manantial, 1994), Slovenian philosopher Slavoj Žižek uses the cinematic medium, particularly the films of Alfred Hitchcock, to present his analysis of Lacanian concepts. In this book, Žižek manages to acutely fuse psychoanalysis and film, providing a reading and methodology particular to his style. By way of creation of an index of film analyses, he invites the reader to embark upon the enterprise of integrating the varying interpretations that authors in the book propose as analysis of a single film. Finally, this article enacts a practical application of the methodology presented, through an analysis of *Rope*, a key film in the work of Alfred Hitchcock. Using the texts cited in the book, this article proposes a reading that metonymically extends out to new mediums – cinematographic or literary – in an attempt to rehearse, through an act, the proposal presented in Žižek's book.

Palabras clave: Hitchcock - psychosis - perversion - Žižek