

Comentario de libro:

Everything You Always Wanted to Know About Lacan

(But Were Afraid to Ask Hitchcock)

(Nueva edición ampliada, Agosto 2010, Verso)

Slavoj Zizek (Editor)

Pascal Bonitzer, Miran Bozovic, Michel Chion, Mladen Dolar, Fredric Jameson, Stojan Pelko, Renata Salecl, Alenka Zupani

Lacan con Hitchcock

Juan Jorge Michel Fariña*

Universidad de Buenos Aires

Hace veinte años, Slavoj Zizek encaraba un proyecto editorial que reunía dos de sus grandes pasiones: el cine y el psicoanálisis. Conocedor avezado de la filmografía de Alfred Hitchcock y doctorado en psicoanálisis con Jaques Alain Miller, tomó para su estudio un corpus de 40 películas del director inglés, entre las cuales se encuentran filmes antológicos y otros que suponen verdaderos redescubrimientos. Realizó una exhaustiva revisión de los estudios clásicos, algunos de ellos publicados en los años cincuenta en los célebres *Cahiers du Cinema*, y junto a un selecto grupo de colaboradores se lanzó a la empresa de operar un giro a las interpretaciones existentes. Esta nueva mirada sobre la obra de Hitchcock no supone una interpretación “lacaniana” de sus películas, sino la ilustración de algunos conceptos clave a partir de una lectura original del film. El “Programa” que Zizek ofrece al lector/espectador dio como resultado una obra imprescindible y sobre todo la fundación de un método de lectura que marcaría de allí en adelante el estilo analítico del pensador esloveno.

Son en realidad dos las obras en las que Zizek volcó los resultados de su investigación: *Looking Awry* (The MIT Press, 1991), y *Everything You Always Wanted to Know About Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock)* (Verso, 1992).¹ Es en la segunda sin embargo donde el análisis de los filmes está más logrado, tanto por parte de Zizek como de sus colaboradores. Esta idea parece ser compartida por los

* jjmf@psi.uba.ar

¹ Ambas fueron publicadas en español: *Mirando al sesgo: una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular* (Paidós, 2000) y *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock* (Manantial, 1994).

autores, ya que veinte años después ha sido objeto de una nueva edición ampliada (Verso New York-London, 2010), en la cual está centrado el presente comentario.

La nueva versión ampliada mantiene la estructura original, que organiza la obra en tres partes: Lo universal (los temas), lo particular (las películas) y lo singular (el universo de Hitchcock). Se mantienen asimismo los autores y textos de la primera edición y se agregan nuevas contribuciones a cargo de Pascal Bonitzer, Michel Chion y Fredric Jameson. Zizek continúa teniendo a su cargo tanto la introducción como la tercera parte íntegra del libro, pero retiró de la nueva edición una media docena de artículos breves, a cambio de lo cual hizo pequeños agregados a los capítulos existentes, como el pasaje sobre Hannibal Lecter y el analista lacaniano, con el que cierra la obra. Con una calidad homogénea y sostenida, el libro hace gala de una compilación ejemplar en la que se destacan algunos capítulos memorables cuya mención resulta siempre injusta para con el resto. Aun corriendo ese riesgo, nombraremos tres hitos de la obra.

En primer lugar, el pensamiento de Michel Chion, ampliamente citado en la primera edición, que tiene ahora su propio espacio con tres capítulos. En segundo lugar, el tratamiento de *The Wrong Man*, el film más controvertido de Hitchcock, por parte de Renata Salecl, y finalmente la apasionante lectura de *La ventana indiscreta*, a cargo de Miran Bozovic. En capítulo separado, reproducimos el pasaje inicial del prólogo de Zizek a esta segunda edición, acompañado del fragmento cinematográfico allí comentado.

Michel Chion y la noción de “acousmatique”

Mencionado con frecuencia por Zizek en la edición original de 1992, el concepto de *acousmatique* encuentra su merecido lugar en esta nueva edición de 2010 a partir de un artículo firmado por el propio Michel Chion. El término “acousmatique” proviene del francés antiguo y fue recuperado por Jérôme Peignot en su artículo de 1960 « De la musique concrète à l'acousmatique » y conceptualizado luego a lo largo de la obra de Pierre Schaeffer. Una definición posible sería *aquel sonido que nos llega pero sin que conozcamos la fuente en la cual se origina*. Como cuando escuchamos un ruido, y miramos espontáneamente en la dirección de la que provino el sonido. Suponemos que la mirada es más precisa que nuestra audición y buscamos apoyo en la visión para relevarnos de lo inquietante de la situación. Se dice que el término proviene de una secta pitagórica, ya que según la tradición, Pitágoras enseñaba sin ser visto, oculto tras una cortina, para evitar distraer con su imagen la atención de sus discípulos.

Retomado por Michel Chion en una serie de ensayos sobre el sonido en el cine, encuentra su mayor desarrollo en su obra de 1982 *La voix au cinéma*¹, siendo retomado luego en otros textos posteriores: *La audiovisión* y *El arte de los sonidos fijados*. ¿Cuál es el método propuesto por Chion? A través de dos películas (*Psicosis*, de Hitchcock, y *El testamento del Dr. Mabuse*, de Lang) Chion examina la voz, no en su función portadora de palabras, sino como elemento de representación cinematográfica. Aborda la voz despojada del cuerpo que la sustenta, de las palabras que transmite sobre la persona que habla y del timbre que la matiza. "¿Qué queda?", se pregunta Chion: ese extraño objeto con el que pensar la voz. Se vale para ello de neologismos como *acusmiser*, la voz sin cuerpo, *anacusmiser*, la alianza imposible entre un cuerpo y una voz, o *acusmadre*, derivada del anterior, con el que designa a la madre de Norman Bates en *Psicosis*.

Este concepto de *acusmática* así desarrollado por Michel Chion le ha venido a Zizek como anillo al dedo para ilustrar una de las variantes de la noción lacaniana de objeto a, esa voz que se emancipa de un cuerpo, y que él ilustra con un profuso recorrido cinematográfico que ha devenido un clásico dentro de los clásicos. Son los sonidos que emanan del émulo de Hitler en *El gran dictador*, de Chaplin, o las palabras soeces que brotan de la boca de la niña poseída en *El exorcista*, o la melodía que se escucha sobre el cuerpo inerte de la cantante en *Mulholland Drive*, de David Lynch. En el caso ya mencionado de la voz de la "madre" de Norman Bates en *Psicosis*, Zizek suplementa de manera sorprendente la lectura de Chion a partir de una relación en banda de Moebius entre los dos personajes centrales y aparentemente antitéticos: Marion y Norman. Propone así una relación suplementaria entre categorías supuestamente opuestas, como la que existe entre la comedia y la tragedia. Siguiendo con los clásicos, cita para ello la escena célebre en *The Circus*, de Chaplin, cuando el vagabundo, al escapar de la policía, termina sobre una cuerda en la cima de la carpa del circo; comienza a gesticular salvajemente, tratando de conservar el equilibrio, mientras el público ríe y aplaude, confundiendo su desesperada lucha por sobrevivir con el virtuosismo de un comediante. Para Zizek, como para el Woody Allen de *Crímenes y pecados*, el origen de la comedia debe buscarse precisamente en esa ceguera cruel, en la incompreensión de la realidad trágica de una situación.

El acierto en *El hombre equivocado*

Tal vez la contribución más lúcida y audaz del libro se la encuentre en el comentario de Renata Salecl sobre el film "The Wrong Man". Para la crítica tradicional, se trata de la peor película de Hitchcock. Filmada en clave

semidocumental, está basada en un hecho verdadero, tal como lo anuncia el propio director en un infrecuente cameo inicial. Pero esta intención que busca transmitir veracidad naufraga justamente por ausencia de toda alegría. La narración plana y “objetiva” termina por no hacer creíble la historia—el propósito realista la priva de toda realidad. Así lo consigna el propio Žizek en su comentario, que titula elocuentemente “Qué es lo que está equivocado en *El hombre equivocado*”.

Sobreponiéndose a esta derrota anticipada, Renata Salecl hace de defecto virtud y lee el film en una clave que lo rescata definitivamente. ¿El método? La lectura clínica y una hipótesis realmente subversiva sobre la responsabilidad y la culpa. La autora toma la “falla” en la construcción psicológica de los personajes como una suerte de *sinthome*. Eso que “está mal”, tiene una razón de ser, nos dirá, y toda la empresa analítica consiste en desentrañar su sentido. En su lectura, el inverosímil autoreproche de la esposa del protagonista se explica por la responsabilidad pendiente. Se culpa por lo que no hizo para evitar responder por lo que sí hizo. La autora propone así retomar una de las lecciones fundamentales del psicoanálisis lacaniano: la admisión de culpa por parte del sujeto siempre funciona como una estratagema para engañar al Otro. *El sujeto “se siente culpable” por sus hechos para encubrir otra culpa mucho más radical. “Confesarse culpable” es entonces, en última instancia, una astucia que apunta a entrapar al Otro.* A partir de este giro, de este cambio de luces, emerge prácticamente otra película. De pronto, *El hombre equivocado* “tiene razón”, en el sentido de que tiene una *razón de ser*, la cual se encuentra paradójicamente en la locura que nadie hubiera esperado de él.

La ventana indiscreta: el punto ciego de la propia mirada

Otro hallazgo es el análisis que propone Miran Bozovic propósito de uno de los films más difundidos de Hitchcock. En sintonía con el ritmo cinematográfico, la autora va desplegando su idea a medida que el personaje disecciona con su mirada las ventanas del vecindario. Y cuando ésta se detiene en una de ellas, también el análisis se permite la pausa para analizar los alcances de ese *ojo que mira*. Hasta que con el *in crescendo* de la trama, llega también el texto al clímax analítico en el que arriesga su hipótesis clínica.

En el medio desfilan los escritos sobre la mirada, de Jean-Paul Sartre, las tesis naturalistas de Descartes, y hasta el pasaje de la crisálida y la mariposa de *El silencio de los inocentes*. ¿Qué es entonces lo que anima el deseo del voyeur? La autora encuentra la respuesta desarrollando la conocida crítica lacaniana del voyeurismo:

¿Quieres ver? Bien, mira... ¡mira tu propia mirada! Se trata de invertir los términos, los lugares del mirar y ser mirado.

Como ocurre con otras obras de Hitchcock, el acusado, aunque sea inocente de los hechos que se le atribuyen, resulta culpable de su deseo. Es el caso de *Mi secreto me condena* en el que un sacerdote es acusado por un crimen que no cometió... pero el verdadero asesino eligió como víctima a un abogado que extorsionaba a una mujer que había tenido en el pasado un amorío con el sacerdote, antes de que éste tomara los hábitos. En otras palabras, *el sentimiento de culpa* del sacerdote es genuino, de allí que sea el retorno de ese secreto el que *lo condena*. Pero no a la prisión que lo amenaza, sino a la interpelación por su deseo. De manera análoga, las acusaciones de mirón morboso que Jeff, el personaje de *La ventana indiscreta*, recibe de su novia, resultan ser ciertas. Pero no por los hechos que se le atribuyen, sino porque revelan su propio punto ciego en la relación que mantenía con ella. Una vez más, el sujeto deberá dar cuenta de su responsabilidad por esa mirada que ahora le retorna implacable, con la elocuencia de su propio mensaje en forma invertida.

ⁱ Existe edición en español, *La voz en el cine*, Michel Chion, Ediciones Cátedra, 2004, 175 páginas.