



**Universidad
Nacional
de Rosario**

**Universidad Nacional de Rosario
Facultad de Psicología
Trabajo Integrador Final**

Título: Imágenes, detalles y pérdidas: la problemática del duelo freudiano a partir de los indicios que proporciona el filme Drive my car Modalidad de

Presentación: Investigación Bibliográfica

Alumno: Campos Acencio, Benjamin

Legajo: C-6097/6

Docente Responsable: Mariela Ragone

- 2024 -

Agradecimientos

A mis amigos, por alegrar y enriquecer mi proceso de formación; a Mariela, por su presencia y consejos en la confección de este trabajo; a mi hermano, por acompañarme en una ciudad desconocida; a mi madre, por apoyar de forma incondicional el trayecto en el que me embarque; y a esta institución, que me permitió sentirme un poco menos extranjero en una ciudad de la que soy foráneo, gracias.

Índice

Resumen	4
Introducción	5
Objetivos	6
1. El psicoanálisis y su encuentro con el resto	7
1.1 El trabajo de duelo en Freud	7
2. El arte de la relación entre imágenes	11
2.1 La lectura de la relación	12
2.2 El cine como pasador de lo real	14
2.3 La lectura psicoanalítica de la relación entre las imágenes	16
3. La operación de	

lectura a partir del indicio 16 4. Tres duelos en Drive my car 18 4.1 Drive my car
19 4.2 Oto y el duelo de la maternidad 20 4.3 Misaki, la ambivalencia y las buenas
intenciones 21 4.4 Yusuke y el enigma de la alteridad 23 5. Conclusión 28
Referencias 30

Resumen

El cine y el psicoanálisis se presentan como dos campos de dominio particulares. El presente escrito se vale de conexiones posibles entre ellos para analizar la problemática del trabajo de duelo freudiano a partir de los indicios que otorga el filme Drive my car. A tal fin, se desarrollarán los aportes freudianos sobre dicha problemática. Luego de esto, a partir de comprender al cine como el arte de la relación entre las imágenes, se diferenciará al mismo: como pasaje de la Idea y como pasador de lo real, optando por esta última noción para analizar el filme en cuestión. Dicho análisis se efectuará valiéndose del método ético clínico expuesto por Michel Fariña, que permitirá enfatizar el trabajo sobre el indicio sostenido en el paradigma indiciario situado por Ginzburg. Con esta base, se analizará el trabajo de duelo efectuado por tres personajes del filme, conectados por el

hecho de haber perdido a una persona amada. Al valerse de tal forma del filme, se pretende no obturar su singularidad. Esto permitirá la construcción de interrogantes que den lugar a una ponderación sobre la teoría psicoanalítica. Gracias a la lectura de los indicios de la película, se arribará a interrogantes sobre: el duelo por un hijo; las buenas intenciones y la posición del analista; y el enigma de la alteridad.

Palabras Clave: Psicoanálisis – Cine – Duelo – Indicios

Introducción

El psicoanálisis y el cine se presentan como dos campos de dominio particulares. El presente escrito pretende conectarlos gracias a ciertas confluencias. Una de ellas puede ser la publicación de *Estudios Sobre la Histeria (1895)*, que coincide con la primera proyección realizada por los hermanos Lumière, siendo fechadas ambas en 1895. Esto permite situarlos como productos decimonónicos. A su vez, Martínez y Larrauri (2010) encuentran que ambos se presentan como productos negativos de la ciencia moderna, en tanto no intentan obturar la falta estructural en la que se sostiene la singularidad, sino lidiar con ella.

Por otro lado, el psicoanálisis, con sus categorías conceptuales, contribuyó al análisis del lenguaje literario y otras expresiones artísticas. A su vez, se valió de las mismas para enriquecer sus elucidaciones. De esta manera, Freud partió de diversas obras a los fines de ponderar sobre sus constructos teóricos: *Hamlet* de Shakespeare, *Edipo Rey* de Sófocles, la obra de Da Vinci, entre otros.

El mismo Freud señaló, en su análisis de la *Gradiva* de Jensen, que los poetas se adelantan en lo que respecta a las ciencias del alma y que estos podrían ser grandes aliados para el psicoanálisis (1986a).

Con esta base, el presente escrito no pretende realizar un análisis que aborde las proezas artísticas del filme seleccionado. Se apunta a la conversión de las imágenes del mismo en significantes, lo que permite relacionarlos en una cadena para sostenerlos como indicios. A partir de esto, se propone la lectura de la relación entre las imágenes que brinda

el filme para dilucidar la singularidad del trabajo de duelo que atraviesan los personajes, valiéndose del método ético-clínico de Michel Fariña.

Tal método se encuentra amparado en los aportes del historiador Ginzburg (1999), particularmente sobre su paradigma indiciario. El autor italiano caracteriza a dicho paradigma por partir de indicios, descartados a simple vista, que permiten captar una realidad más profunda. Gracias a estos es posible construir conjeturas que atribuyen un sentido a los acontecimientos en función de la lectura del observador, como también de los detalles recuperados por este.

A los fines de enmarcar esta lectura, se parte del trabajo de duelo tal como lo elucida

Freud en diversos ensayos: *Duelo y Melancolía* (1917), *La transitoriedad* (1915), *De guerra y muerte: temas de actualidad* (1915) y *El yo y el ello* (1923). En dichos ensayos,

Freud (1979c) entiende al duelo como “la reacción frente a la pérdida de una persona amada o de una abstracción que haga sus veces, como la patria, la libertad, un ideal, etc” (p. 241).

Con esta noción como marco de lectura, el presente Trabajo Integrador Final (TIF) se propone lograr un análisis sobre el trabajo de duelo y sus modos de elaboración y despliegue en tres personajes del filme de referencia, recuperando algunos indicios que provee la película. Dichos personajes se encuentran conectados por una particularidad: los tres han perdido a una persona amada. Así, Oto perdió a su hija; Misaki perdió a su madre; Yusuke perdió a su esposa.

De esta manera se analizará el modo en que los personajes realizan el trabajo de inscripción de tal pérdida, ya que se parte de comprender a la muerte de una persona amada como un real traumático para el sujeto; real que intenta inscribir (Laso y Michel Fariña, 2020). Esta inscripción tendría lugar gracias al intento de pasaje de lo real a lo simbólico del trauma acontecido, propiciado por el trabajo de elaboración.

Para complementar tal concepción, se comprenderá al cine como pasador de lo real, definiendo a este último término como aquello que no cesa de no inscribirse. De esta forma, lo real se sitúa como lo imposible, el agujero causado por la introducción del lenguaje en el viviente humano (Laso y Michel Fariña, 2020). Esto genera una exigencia de simbolización, a pesar de que no puede ser más que un intento de simbolizar por parte del sujeto.

En este sentido, el arte cinematográfico permite el pasaje de aquello que se presenta como un exceso traumático para la inscripción simbólica por parte del sujeto, valiéndose de las imágenes que otorga el filme (Laso y Michel Fariña, 2020). Gracias a la

relación entre las imágenes (Badiou, 2014) presente en la película, es posible que el espectador, en tanto intérprete de las mismas, otorgue un sentido al filme que permita el intento de pasaje de lo traumático a un entramado simbólico e imaginario.

En función de lo antedicho, se sostendrá la pregunta ¿De qué manera se presenta

la problemática del trabajo de duelo freudiano en Drive my car (Hamaguchi, 2021)?

Objetivos

General:

- Analizar la problemática del trabajo de duelo freudiano en Drive my car a partir del método ético-analítico en función de los indicios del filme.

Específicos:

- Diferenciar la noción de cine como pasaje de una idea de la noción de cine como pasador de lo real.
- Interpretar los indicios en Drive my car a partir de la pérdida de una persona amada en tres personajes de la película.

1. El psicoanálisis y su encuentro con el resto descartado

6

Los que sobreviven siempre piensan en los que han muerto. De una manera u

otra, eso seguirá siendo así. Nosotros dos debemos vivir así. Y viviremos.
Yusuke Kafuku

El psicoanálisis fundado por Sigmund Freud parte de recuperar fenómenos descartados a simple vista, detalles a los que se les resta valor: el chiste, el lapsus, el acto fallido, los sueños, el síntoma (Freud, 1986b).

A partir de estos restos descartados, elementos que no se toman en consideración por el saber positivista en el que presentaba sus descubrimientos, Freud propone la hipótesis del inconsciente para establecer un determinismo del sinsentido aparente que portan estos fenómenos. Por ejemplo, en *Psicopatología de la vida cotidiana* (1904) se vale del surgimiento en el pensamiento de números, presuntamente aleatorios, para establecer el determinismo que portan estos al ser ligados a las asociaciones que los acompañan.

Llegando a mencionar que aquello que se muestra sin motivación conciente “recibe su motivación desde otro lado, desde lo inconsciente, y de este modo se verifica sin lagunas el determinismo en el interior de lo psíquico” (Freud, 1986f, p. 247).

Las implicancias de tal descubrimiento exceden al presente trabajo, pero resulta pertinente recuperar la atención otorgada por Freud al resto menospreciado a simple vista, que parece ser un indicio cuya pista es posible seguir. Así, al hablar del procedimiento a través del cual Morelli analizaba obras de arte para comprobar su veracidad, Freud (1986c)

señala que “su procedimiento está muy emparentado con la técnica del psicoanálisis médico. También este suele colegir lo secreto y escondido desde unos rasgos menospreciados o no advertidos, desde la escoria -«refuse»- de la observación” (p. 227).

Ahora bien ¿cómo se caracteriza el procedimiento utilizado por Morelli? Freud (1986c) va a describirlo de la siguiente manera:

Debía prescindirse de la impresión global y de los grandes rasgos de una pintura, y destacar el valor característico de los detalles subordinados, pequeñeces como la forma de las uñas, lóbulos de las orejas, la aureola de los santos y otros detalles inadvertidos cuya imitación el copista omitía y que sin embargo cada artista ejecuta de una manera singular. P. 227

La escoria de la observación es aquello retomado tanto por Morelli en su procedimiento, como por el psicoanalista en su técnica. A partir de la revalorización de aquello que se presenta para un simple observador como un mero sinsentido, Freud es capaz de atribuir un determinismo inconsciente a estos fenómenos. Así, propone la asociación libre como método para explorar este determinismo a partir de conectar aquellas asociaciones con los diversos hechos narrados por el paciente en la sesión de análisis.

Es de interés del presente escrito resaltar el hecho de que, para realizar la conexión de los diversos elementos que se presentan como indicios de aquello reprimido inconsciente,

Freud precisó de una teoría y marco de referencia que vuelva posible establecer las asociaciones pertinentes a estos restos en función de su experiencia clínica.

Con esta perspectiva, con miras a propiciar una lectura posible de los indicios del filme de referencia, se procederá a desarrollar la noción de trabajo de duelo elaborada por Freud. Esta concepción del duelo oficiará como marco que permitirá el análisis e interpretación de los indicios que presenta Drive my car (Hamaguchi, 2021).

1. 1 El trabajo de duelo en Freud

A lo largo de su obra, Sigmund Freud ha ponderado sobre el duelo en distintos ensayos, produciendo variaciones en su consideración acerca de esta noción. Partiendo de esto, se desarrollarán las vicisitudes de esta problemática en el corpus freudiano.

Se encuentra en Freud un primer abordaje del problema de la pérdida de la persona amada en *Estudios sobre la histeria* (1895). Al hablar acerca de la abreacción del trauma, menciona:

[...] dos series de condiciones bajo las cuales es interceptada la reacción frente al trauma. En el primer grupo incluimos los casos en que los enfermos no han reaccionado frente a traumas psíquicos porque la naturaleza misma del trauma excluía una reacción (como por ejemplo la pérdida, que se presentó irreparable, de una persona amada) [...]. 1986d, p. 35-36

Así, un primer desarrollo del duelo en Freud se conecta a un trauma que no recibe una abreacción consecuente al afecto, ya que la naturaleza misma del suceso la excluye. De modo tal que parece abandonar esta idea posteriormente y, en su ensayo titulado *La transitoriedad* (1916), sitúa que:

Sabemos que el duelo, por doloroso que pueda ser, expira de manera espontánea. Cuando acaba de renunciar a todo lo perdido, se ha devorado también a sí mismo, y entonces nuestra libido queda de nuevo libre para, si todavía somos jóvenes y capaces de vida, sustituírnos los objetos perdidos por otros nuevos que sean, en lo posible, tanto o más apreciables. 1979a, p. 311

Por lo que veinte años después, Freud abandona la idea de que la condición natural de la pérdida del objeto amado es incapaz de ser abreaccionada, al establecer que, si uno es suficientemente joven y capaz de vida, podrá sustituir a los objetos perdidos.

A mitad de la década de 1910, influido por la guerra que azotaba a Europa, Freud dedico varias de sus reflexiones a la muerte y el trabajo de duelo. En otro ensayo titulado *De guerra y muerte: Temas de actualidad*, publicado entre marzo y abril de 1915, realiza grandes aportes a su noción de duelo.

Allí, establece que se ha tendido a silenciar a la muerte, recuperando el dicho “creo en eso tan poco como en la muerte”, haciendo referencia a la muerte propia. Así, señala que se rebaja a la muerte de necesidad a contingencia, asociándola a fenómenos como un accidente, la enfermedad, la infección, etc.

En lo que respecta al muerto, establece que se pone “el respeto por el muerto, que a este ya no le sirve de nada, por encima de la verdad, y la mayoría de nosotros lo valora más incluso que al respeto por los vivos” (1979b, p. 291), una veneración que dificultaría el trabajo de duelo y acrecentaría el sentimiento de culpa.

Al desarrollar lo que sucede a nivel actitudinal en relación a la muerte de una persona que es próxima, Freud menciona que al enlutado lo aborda un total descalabro. “Sepultamos con él nuestras esperanzas, nuestras demandas, nuestros goces; no nos dejamos consolar y nos negamos a sustituir al que perdimos. Nos portamos entonces como una suerte de Asra, de esos *que mueren cuando mueren aquellos a quienes aman*” (1979, p. 291) modificando el poema de Heine, que escribe que los Asra son aquellos que mueren cuando aman.

Por otra parte, un detalle importante del escrito remarca que:

No osamos considerar cierto número de empresas que son peligrosas pero en verdad indispensables, como los ensayos de vuelo, las expediciones a países lejanos, los experimentos con sustancias explosivas. Nos paraliza para ello este reparo: ¿Quién ha de sustituirle a la madre su hijo, a la mujer su esposo, a los hijos su padre, si es que acaece una desgracia? P. 292

Frente al peligro, la posibilidad de dejar desamparado al otro opera como traba. A su vez, esta referencia es capaz de conectarse con la noción de duelo de Lacan (2006), al establecer que “sólo estamos de duelo por alguien de quien podemos decirnos *Yo era su falta*” (p.155). Así, gracias a esta cita de Freud y al posterior desarrollo de Lacan, se

8

consigue aunar ambas concepciones al situar que el duelo conlleva haber ocupado cierto lugar de falta en la persona amada.

Al proseguir el ensayo Freud se propone tratar de dilucidar el cambio que ocasionó la guerra en Europa sobre nuestra actitud corriente hacia la muerte. Para esto, se apoya en la relación que sostenía el hombre primordial con tal fenómeno.

Caracteriza esta actitud como contradictoria: toma en serio a la muerte en lo que respecta al otro, al enemigo, al extraño y la desmiente cuando refiere a sí mismo. A pesar de esto, destaca un caso en el cual las dos reacciones entran en conflicto: cuando el hombre primordial veía morir a quienes él amaba. Es en este dolor por la muerte del ser amado donde Freud (1979b) sitúa que este hombre es capaz de hacer la experiencia de que uno mismo puede morir, sublevándose contra esta idea.

En función de lo antedicho, el autor va a establecer que “cada uno de esos seres queridos era un fragmento de su propio yo, de su amado yo” (p. 294). Esta frase permite volver a la noción de duelo explicitada por Lacan: ese fragmento de yo puede ser emparentado con el *Yo era su falta*, siendo esto lo que se le arrebató al enlutado en el momento de la muerte del ser amado. Así, Freud destaca que “estos seres queridos son, por un lado, una propiedad interior componentes de nuestro yo propio, pero, por el otro, también son en parte extraños y aun enemigos” (p. 300).

Por esto último no es solamente dolor lo que se le presenta al hombre primordial, sino también cierta noción de merecimiento en esta muerte, ya que el muerto cargaba con un fragmento de ajenidad. Por lo que se agrega una actitud similar a la que sostiene en relación a la muerte de un extraño. Esta elaboración le permite a Freud (1979b) ubicar a la ambivalencia como sustancial en este vínculo con el difunto.

Un fragmento amado del yo y un fragmento de ajenidad que propicia sentimientos hostiles; eso se juega en la actitud del hombre primordial en relación al muerto. A su vez, es esto lo que permanecerá operando a nivel inconsciente y avivará el sentimiento de culpa que muchos sujetos ven intensificado al momento de perder a un ser amado.

A partir de esto, Freud (1979b) hipotetiza que aún se sostiene el impulso violento propio del hombre primordial en el inconsciente. Por lo que es debido a este gusto por matar que se generaría el posterior sentimiento de culpa, ya que el inconsciente se comporta de igual modo que dicho hombre primordial.

Por esto, el inconsciente “mata incluso por pequeñeces” (p. 298) al no conocer otro castigo para los perjuicios que recibe, en tanto su lógica de funcionamiento se emparenta al yo omnipotente e inmortal del hombre primordial. Así, si se evalúa a las personas en función de sus mociones inconscientes de deseo, Freud (1979b) destaca que son “una gavilla de asesinos” (p. 298).

Ahora bien, esta profundización en la actitud que se sostiene frente a la muerte permite el salto al ensayo donde Freud se encargó del duelo con mayor detenimiento. A pesar de publicarse en 1917, *Duelo y Melancolía* era un trabajo contemporáneo a los ensayos mencionados anteriormente, incluso precediéndolos por algunos meses. Aun así, es posible encontrar algunas diferencias en relación a como concibe Freud el duelo en estos escritos.

Así, en *Duelo y Melancolía* (1917) Freud (1979c) sitúa que el duelo es “la reacción frente a la pérdida de una persona amada o de una abstracción que haga sus veces, como la patria, la libertad, un ideal, etc” (p. 241). Por lo que el trabajo de duelo no se verá

reducido únicamente a la pérdida de la persona amada, uno puede estar de duelo por tantas cosas como personas en el mundo, en tanto interesa la representación del objeto y también poder decir Yo era su falta.

A partir de esto, Freud (1979c) comienza a caracterizar el duelo y le atribuye las siguientes distinciones: una desazón profundamente dolida, una cancelación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de toda productividad. A su vez, señala que este angostamiento del yo, junto a la inhibición que lo acompaña, no parecen patológicas ya que es posible explicarlas.

Con esta base, Freud (1979c) desarrolla las condiciones económicas que caracterizan el trabajo de duelo:

9

El examen de realidad ha mostrado que el objeto amado ya no existe más, y de él emana ahora la exhortación de quitar toda libido de sus enlaces con ese objeto. A ello se opone una comprensible renuencia; universalmente se observa que el hombre no abandona de buen grado una posición libidinal, ni aun cuando su sustituto ya asoma. [...] Lo normal es que prevalezca el acatamiento a la realidad. Pero la orden que esta imparte no puede cumplirse enseguida. Se ejecuta pieza por pieza con un gran gasto de tiempo y de energía de investidura, y entretanto la existencia del objeto perdido continua en lo psíquico. Cada uno de los recuerdos y cada una de las expectativas en que la libido se anudaba al objeto son clausurados, sobreinvertidos y en ellos se consume el desasimiento de la libido. P. 243

Un trabajo pieza por pieza, representación por representación que permite el desasimiento de la libido del objeto, que persiste en la realidad psíquica. Será esta labor la que posibilite que el yo se vuelva libre y desinhibido. A su vez, es este trabajo lo que absorbe al yo y provoca el desinterés y la inhibición que caracterizan al duelo.

Por otro lado, en lo que atañe a la pérdida, no quedaría nada inconsciente en el trabajo de duelo (Freud, 1979c). A partir de esta aclaración, menciona una característica que transformaría el duelo normal en patológico: la ambivalencia de los vínculos de amor. Estos están al acecho de cualquier oportunidad para salir a la luz, siendo la pérdida del objeto una ocasión privilegiada.

Esta ambivalencia se caracteriza por exteriorizarse en forma de autorreproches (es decir, que uno mismo es culpable de la pérdida del objeto de amor). Así, en el duelo normal la ambivalencia no tendría manifestaciones conscientes, mientras que en el patológico la formación reactiva aparecería como una prueba de su presencia.

En esta construcción se encuentra una contradicción en Freud. En *De guerra y muerte: temas de actualidad* (1915) el autor destaca que la ambivalencia se presenta cuando acontece la pérdida de un objeto amado, ya que esta es propia de la relación que el sujeto tiene con este objeto. Quizás hipotetizar que la distinción entre duelo normal y patológico se debería a una diferencia económica de la ambivalencia entre sujetos no sería una conjetura errada. Así, la formación reactiva, que podría sobrevenir a partir del acontecimiento, no permitiría que se vuelva consciente ningún pensamiento negativo alrededor del muerto sin que sobrevenga un poderoso sentimiento de culpa en el caso del duelo patológico.

Retornando al duelo normal, Freud (1979c) profundiza las condiciones económicas de tal trabajo. Se vale de las pruebas que expone la realidad para explicar el acatamiento a la misma: el objeto no existe más y el yo no quiere compartir este destino, ya que apela a la suma de satisfacciones narcisistas que le provee el estar con vida para lograr desatar la ligazón con el objeto. De esta forma, el trabajo se realiza tan lentamente que, al finalizar, logra disipar el gasto de energía que requería.

Un último desarrollo en lo que respecta a la concepción metapsicológica del duelo vinculará a este con la ambivalencia inconsciente. Así, sitúa que “cada batalla parcial de ambivalencia afloja la fijación de la libido al objeto desvalorizando este, rebajándolo; por así decir, también victimándolo” (1979c, p. 254). En esta cita se lee una posible conexión

entre el conflicto de ambivalencia y el llamado duelo normal. Aun así, esto no es explicitado por Freud en su ensayo.

Un trabajo pieza por pieza que se encuentra ligado al conflicto inconsciente entre las mociones de amor y odio hacia el objeto, apoyado por la satisfacción narcisista de vivir y las demandas de la realidad exterior; esto caracteriza al duelo en Freud a partir de lo dilucidado en los párrafos anteriores.

Un último aporte acerca de cómo entiende al trabajo de duelo se lo encuentra casi 10 años luego del ensayo anterior. En *El yo y el ello* (1923) Freud (1986e) funda la llamada segunda tópica y realiza cambios en lo que había establecido como su noción de duelo.

En este ensayo modifica su entendimiento sobre el mecanismo de conformación del yo. Así, le atribuirá a este proceso un elemento que anteriormente estaba ausente: una identificación del yo al rasgo del objeto perdido.

10

En esta nueva concepción establece que, en caso de que un objeto sexual deba ser resignado por las investiduras que parten del ello, sobreviene una alteración en el yo. Este se identifica con el objeto perdido, ofreciéndose en sacrificio como objeto para ser investido por el ello. Por esto, “quizás esta identificación sea la condición bajo la cual el ello resigna sus objetos” (1986e, p. 31).

A partir de lo desarrollado se cuenta con una base conceptual para operar una lectura sobre los indicios que brinda el filme seleccionado para los intereses del presente escrito. Antes de comenzar este abordaje, resulta pertinente explayar lo que se entenderá por filme y su conexión con el psicoanálisis.

2. El arte de la relación entre imágenes

El cine es creador de una vida
Ricciotto Canudo

El cine y el psicoanálisis comparten cierta proximidad en lo que respecta a su momento de aparición: específicamente en 1895 se publica *Estudios sobre la histeria*¹ y también acontece la primera proyección del Cinematógrafo Lumière. Siguiendo a Martínez y Larrauri (2010), se puede ubicar a ambos como productos decimonónicos, caracterizados por esas condiciones de gestación.

Así, tanto el cine como el psicoanálisis se vieron fuertemente influidos por el positivismo y la fe en el progreso que caracterizaban a la época, centrados en un devenir humano que apuntaría al máximo bienestar teniendo como punta de lanza a la razón (Martínez y Larrauri, 2010).

En esta modernidad se presentaba una reducción de la subjetividad humana a la esfera de lo racional: nada pasional interesaba al científico y, en caso de hacerlo, sólo interesaba en tanto se convirtiera en mensurable. A partir de la construcción de conocimientos sustentados en un método se realiza una transferencia de responsabilidades: de Dios al hombre (Martínez y Larrauri, 2010).

A raíz de esta transferencia la razón se presenta como aquella herramienta capaz de iluminar la vida del hombre, empujándolo al progreso que es capaz de proveer la enaltecida ciencia. Se creía en un progreso sin límites y sin fin, armónico e inevitable, que vendría a acabar con las penas y las discordias propias del mundo del hombre (Martínez y Larrauri, 2010).

El dogma del progreso y su deseo de reducción de la incertidumbre se verán truncados a raíz de las atrocidades realizadas en nombre de este ideal en el siglo XX. La primer y segunda guerra mundial serán acontecimientos que derrumben la fe en la utopía

científica y la felicidad que esta prometía, ya que la misma fue causante de las más grandes crueldades de la historia (Martínez Larrauri, 2010).

A pesar de esto, el progreso que la ciencia produjo en el control de la naturaleza es imposible de negar. Con todo, la misma no fue capaz de “asegurarnos una vida liberada del peso de lo trágico, lo doloroso, lo incalculable, lo imprevisto, lo azaroso, lo enigmático y lo inconsciente mismo” (Martínez Larrauri, 2010, p. 4). Es allí donde encuentra su límite.

En su incesante intento por extremar los cálculos y las predicciones, la ciencia se topa con un impasse: lo imprevisto e indomesticable del deseo (Martínez Larrauri, 2010). Así, tanto el cine como el psicoanálisis nacieron recuperando ese impasse, eso que se presenta descartado por el saber científico. La singularidad del deseo es rescatada por ambos campos: el primero al señalarlo implícitamente; el segundo al explicitar la falta estructural y su imposibilidad de formalización.

¹ Con esto no se pretende afirmar a 1895 como la fecha de nacimiento del psicoanálisis, sino señalar la coincidencia temporal de la publicación del primer libro de Freud (en conjunto con Breuer) y la proyección de los hermanos Lumière.

11

A partir de esta elaboración, Martínez y Larrauri (2010) sitúan que ambos se presentan como productos negativos de los influjos de esta tendencia positivista, ya que van a contracorriente del espíritu de la ciencia moderna.

Así “el psicoanálisis y el cine construyen su sentido y su razón de ser a partir de ocuparse precisamente de aquello de lo que la ciencia nada quiere saber” (Martínez y Larrauri, 2010, p. 7). Algo de lo ya mencionado en el capítulo anterior parece ser una coincidencia que el cine sostiene con el psicoanálisis, ocuparse de aquello descartado, el residuo, lo que no le interesa a la ciencia; para resaltar su singularidad, el sentido en el sinsentido, aun cuando este sentido no pueda colmar el agujero indomesticable del deseo.

Ahora bien, para profundizar en la forma en la cual el cine es capaz de abordar de forma implícita aquello que la ciencia pretende obturar, se retomarán diversos aportes sobre el arte cinematográfico y los diálogos que estos pueden entablar con algunos autores psicoanalíticos.

2. 1 La lectura de la relación: Badiou, Giroux y Žižek

Dentro de las múltiples características y definiciones que brinda Badiou, se parte de la que sitúa en su conferencia de *El cine como acontecimiento* (2014). En ella, retoma a Goddard para situar al cine como el *arte de la relación entre las imágenes*. De esta definición extrae la idea de que, en el cine, una imagen no quiere decir nada; es la relación en la que esta se presenta entramada la que permite la producción de sentidos, propiciando el pasaje de una Idea.

Esto es directamente emparentable con la asociación libre, como también con los fenómenos del inconsciente que Freud destaca en su trabajo analítico. Estos fenómenos por sí mismos se presentan portando un sinsentido encriptado; relacionarlos con las asociaciones que el paciente aporta permite atribuir una significación a los mismos, dotarlos de algún sentido. Así, parte del trabajo analítico se presenta como uno de desciframiento a partir de indicios.

En función de la definición esbozada, Badiou (2014) sitúa al cine como un arte abstracto en tanto busca generar una reflexión sobre la forma en la que se presenta la relación entre las imágenes. Por esto, una fracción del mensaje que uno pueda captar a partir de la lectura de tal relación será acogido en función del marco a través del cual uno opere dicha lectura. Así, es posible situar un espectador participante en la realización del

sentido que es capaz de producir el filme. Con este marco el espectador cree elegir que mirar del filme y que descartar del mismo; construyendo uno o varios significados para este (Badiou, 2004a).

Ahora bien, esta operación de lectura del filme en Badiou parece reducirse al marco de inteligibilidad conciente que posee el espectador. En Giroux (2003), se encuentra que tal operación no se produce sin presentarse influida por las determinaciones inconscientes.

A diferencia de Badiou, Henry Giroux aborda dos vertientes que se conjugan en el filme. En *Cine y entretenimiento: elementos para una crítica política del filme* (2003) señala que las películas entretienen y enseñan a la vez: son capaces de producir placer en el espectador, ya que “[...] ofrecen posiciones al sujeto, movilizan deseos, nos influyen inconscientemente [...]” (p. 15). Por otro lado, las películas son capaces de proporcionar “un espacio pedagógico que brinda la ‘posibilidad de interpretación con intervención’” (p.19)², interpretación que precisa de un marco que posibilite la lectura del filme.

A los fines de profundizar en estos influjos inconscientes, se toman los aportes de Žižek, que sostiene diferencias tanto con Badiou como con Giroux. El primero de estos

² La interpretación a la que apunta Giroux (2003) es una emparentada con las relaciones de poder y la vertiente política del filme entendido como texto social. En el presente escrito no se pretende abordar la misma en tanto excede a sus pretensiones. Para profundizar en la temática, se recomienda dirigirse al libro del mencionado autor.

12

apunta a la importancia de pensar el cine en función del pasaje de una Idea³, mientras que el segundo coloca el énfasis en cómo el cine puede utilizarse como recurso pedagógico. En cambio, Žižek (2006) en *The Pervert's Guide to Cinema* [Manual de cine para perversos], sostiene que el arte del cine consiste en producir el deseo, en jugar con el deseo, pero al mismo tiempo mantenerlo a una distancia segura, domesticándolo y volviéndolo palpable (0:47:10). En esta domesticación del deseo es posible señalar la dimensión placentera del filme, al presentarlo de forma velada. A su vez, cómo este velo impacte o no al espectador permite situar la presencia de los influjos inconscientes. Así, Žižek (2006) afirma que la paradoja del cine es la paradoja de la creencia. Esto debido a que siempre se cree de una forma incondicional: uno sabe que es una farsa, pero se permite ser afectado emocionalmente por ella (1:49:00). Es posible agregar, en tanto el placer de la domesticación del deseo lo invita a ser afectado.

Antes de continuar es pertinente realizar una aclaración acerca de esta domesticación. Para que el vacío del deseo pueda sostenerse sin provocar la angustia, es necesario que algo vele su presencia desnuda. En este caso, el velo que ocasiona la domesticación es la farsa que produce el artificio de la ficción cinematográfica. Sobre este andamiaje, el deseo es presentado a una distancia segura, tal como lo señala Žižek.

Estos desarrollos sobre la domesticación del deseo son emparentables con una consideración de Freud (1979b) sobre la creencia en la farsa:

es en el mundo de la ficción, en la literatura, en el teatro, donde tenemos que buscar el sustituto de lo que le falta a la vida [...] En el ámbito de la ficción hallamos esa multitud de vidas que necesitamos. Morimos identificados con un héroe, pero le sobrevivimos y estamos prontos a morir una segunda vez con otro, igualmente incólumes. p. 292

Según lo dicho por Žižek, es posible agregar al cine en esta lista, en tanto el mismo escenifica una realidad alternativa que manifiesta similitudes con la que vivencia el espectador, a la vez que sostiene cierta distancia⁴ (Laso y Michel Fariña, s/f). En relación

a esta distancia, Badiou (2004a) señala que “el cine es la perfección del arte de la identificación⁵” (p. 31) al brindar esta separación entre realidad y artificio.

Así, las diferentes obras cinematográficas presentan una situación singular que puede prestarse a una lectura ético-clínica⁶ (Michel Fariña, 2014). Esto debido a que produce las condiciones para la creencia en la farsa, propiciando la puesta en juego de las mociones pulsionales y los deseos del espectador a través de la identificación. A su vez, proporciona nuevas problemáticas ya que permite el trabajo sobre lo expuesto por el artificio.

Por lo tanto, el cine “ofrece las figuras típicas de los grandes conflictos de la vida humana, para hablar de guerra, pasión, justicia, verdad, coraje, amor, de modo que el espectador experimente la idea al mismo tiempo intelectual y emotivamente” (Laso, 2021, p. 105).

Por esto es posible operar una lectura del filme sin que necesariamente esta sea atribuida a la intencionalidad del autor, sino más bien a los recursos a través de los cuales el espectador es capaz de tramitar algo de su propia relación con las pulsiones y el deseo, ya que el arte propicia el apaciguamiento de los deseos no tramitados del artista⁷ y, en segundo lugar, “en su lector o espectador” (Freud, 1986b, p. 189). A su vez, el marco de inteligibilidad con el cual el filme sea leído permitirá resaltar unos indicios u otros.

³ Noción que será desarrollada más adelante.

⁴ Badiou (2004) se refiere a esta vertiente del arte cinematográfico como paradójica, en tanto es la “relación totalmente singular entre el total artificio y la total realidad” (p. 28).⁵ En base a este señalamiento se pueden agregar lo dicho por Žižek (2013) en su película. En ella menciona que en la ficción cinematográfica uno puede “tener una identidad mucho más próxima a su verdadero yo” (2:15:00). Este artificio escenificaría lo que, siguiendo a Freud (1979b), falta a la vida y se presenta como anhelo, velando el vacío del deseo.

⁶ Se profundizará en la misma en el tercer apartado.

⁷ Destino pulsional que Freud denomina sublimación.

Ahora bien, para explicitar la diferencia entre la concepción de cine que tiene en cuenta las mociones pulsionales y de deseo del espectador, es necesario diferenciar el cine como pasaje de la Idea de la concepción de cine como pasador de lo real.

2.2 El cine como pasador de lo real

Al adentrarse en su conceptualización de cine, Badiou (2009) retoma la operación de recorte⁸, caracterizando al séptimo arte por lograr una “visitación: de lo que se habría visto o escuchado; la idea permanece en tanto pasa. Organizar el roce interno a lo visible del pasaje de la Idea⁹, tal es la operación del cine”¹⁰ (p. 127). En este pasaje Badiou denota que la Idea no se encarna, sino que la misma pasa sin quedar atrapada en el contenido del filme. Así en el pasar de las imágenes que se ponen en juego en el montaje, el cine es capaz de ponerse en relación con una Idea.

De esta manera, el cine según Badiou (2009) organiza el pasaje de lo inmóvil, como también la inmovilidad del pasaje. En el juego de tomar las demás artes y sustraerlas de su terreno para que estas sean moldeadas por los contornos de la idea, el cine es capaz de indicar “lo que podría haber allí, además de lo que hay” (p. 138),

Por esto, lo que le interesa a Badiou (2009) es examinar las consecuencias del modo en que una Idea es tratada por el filme. Así, la película es lo que expone el pasaje de una Idea a través de la toma y el montaje. De esta forma el cine, en su capacidad de amalgamar a las otras artes sin presentarlas, puede organizar el pasaje de lo inmóvil, como también la inmovilidad del pasaje.

Con esto, el autor apunta a que lo inmóvil y eterno de la Idea es capaz de

presentarse al modo de visitación en la relación entre las imágenes que ofrece el filme. A su vez, en ese movimiento de pasaje es posible encontrarse con lo inmóvil de la Idea, su carácter eterno.

En función de lo antedicho, para Badiou (2009) un verdadero filme trata no tanto acerca de lo que se sabe, sino de lo que se puede saber al interrogarse sobre la Idea que consigue hacer-pasar en la relación entre las imágenes.

En otro ensayo el autor llega a señalar que “en el fondo el cine debería pasar de una abstracción inconsciente a una abstracción consciente” (Badiou, 2014, p.46-47). Por esto, es posible resaltar que la concepción del cine como pasaje de una Idea permite la puesta en juego de una representación sobre la Idea que visite la relación entre las imágenes.

A diferencia del pasaje de la Idea, que da cuenta de cómo la misma visita la relación entre las imágenes, el cine como pasador de lo real sostiene un imposible de aprehender como núcleo irreductible, la falta estructural a la que aluden Martínez y Larrauri (2010).

⁸ En sus desarrollos, Badiou (2009) resalta la operación del recorte en el cine, denotando que lo importante es lo que el filme retira de lo visible, a comparación de lo que muestra. Gracias a esta operación se permite la construcción de la singularidad de la imagen que se presenta; auxiliados por el trabajo de montaje, encuadre y la depuración cuidada de lo visible en el cuadro.

⁹ Aquí Badiou trabaja con la noción de Idea platónica, que apunta a una entidad extramental con existencia objetiva. En función de esto las Ideas son el correlato, en el mundo inteligible, de las esencias de las cosas sensibles. Por ejemplo, la Idea de Belleza existe por sí misma, más allá de la mente y con independencia de los objetos sensibles bellos.

¹⁰ En función de este pasaje de la idea Badiou (2009) ubica tres movimientos en el cine: El movimiento global, que da cuenta de la puesta en relación de la idea con la eternidad paradójica de un pasaje; el movimiento local que, a través de operaciones complejas, sustrae la imagen a ella misma, por lo que la imagen pasa a ser otra cosa además de lo que es; y el movimiento impuro de las artes, en tanto el cine “instala la idea en la alusión contrastante, ella misma substractiva, a las artes separadas de su destinación” (p.128). En este último movimiento el cine oficia un recorte de las demás artes sustrayéndolas de sí mismas para la confección de su poética.

14

Así, lo real no es emparentable con la realidad, siendo esta un entramado de simbólico e imaginario¹¹. Lo real es agujero producido por la entrada del orden simbólico en el viviente humano, en tanto este orden no logra asir todo, ya que persiste un resto por fuera. De esta forma lo real se presenta como lo imposible de simbolizar, lo que no cesa de no inscribirse, que implica la exigencia de simbolización para el sujeto, en un intento de hacer pasar lo real al registro simbólico¹². Una de los recursos con los que se cuenta para intentar este pasaje es la expresión artística (Laso y Michel Fariña, 2020).

En función de esto, Laso (2021) retoma los desarrollos de Badiou acerca de la relación entre las imágenes, pero se diferencia de él en tanto propone al cine como “pasador de lo real más que como pasaje de la idea” (p. 109). A su vez, establece otra diferencia con

Badiou, ya que para este autor lo real del cine son los filmes¹³. En cambio, Laso se vale de Lacan al plantear que, como fue expuesto, lo real es lo imposible. Así, el filme contornea o semidice a lo real, la hiancia, a través de los recursos cinematográficos.

Por lo que el cine se caracteriza por ser pasador de lo real a lo simbólico por la vía de lo imaginario, en tanto “se vale de recursos sensibles para lograr transmitir algo que la sensibilidad no podría captar de manera directa” (Laso y Michel Fariña, 2020, p. 89). Por esto, los autores emplean el termino pasador apuntando a aquello que permite cambiar

una cosa de un estado a otro (de lo real a lo simbólico); y como lo que permite transmitir o comunicar una propiedad, haciéndola llegar a alguien o a un lugar.

A partir de esta concepción es posible situar un punto en común entre el psicoanálisis y el cine, en tanto ambos apuntan a lidiar con lo imposible de la estructura, con la hiancia, el agujero, la falta. Una la explícita en el trabajo clínico y la teorización que surge de este; el otro actúa como índice, contorneando aquel agujero y apuntando en su dirección de forma implícita, como lo señalan Martínez y Larrauri (2010).

Volviendo a Lazo (2021), el filme como pasador de lo real sería capaz de contornear el agujero y, en este proceso de rodeo, presentar una nueva forma de sostener la relación con el vacío. Así “el arte apela a nuestros sentidos pero para hacerlos trascender, al hacer pasar al campo de la experiencia algo que la experiencia misma no puede en principio captar, pero que la obra de arte logra hacer evocar al espectador” (Lazo y Fariña, 2019, p. 8).

El cine como pasador de lo real permite que algo de lo impensable del trauma, en tanto exceso que no pudo ser simbolizado, pase a ser capturado por alguna modalidad simbólica y/o imaginaria (Lazo y Fariña, 2020). Así, se exhibe como un esfuerzo por capturar lo imposible de representar en las imágenes, para que estas sean puestas a pensar (Lazo y Fariña, 2019). Es importante destacar que es un esfuerzo, no un logro: lo real como imposible se sostiene como tal y debido a la contingencia puede inscribirse como no.

La función de pasador de lo real traumático está emparentada con la época en que el cine aparece y se desarrolla. La ya mencionada tragedia ocasionada por la primer y segunda guerra mundial son acontecimientos cuya inscripción simbólica puede verse facilitada por el trabajo del arte cinematográfico. Badiou (2014) retoma a Goddard para

¹¹ Para precisar estos registros lacanianos, se puede señalar que “si lo simbólico alude al lugar de la palabra y del lenguaje, lo imaginario es aquello que remite a la experiencia del espejo; vale decir, al reconocerse en una imagen atrapante y fascinante frente a la cual el yo queda capturado por el fenómeno de una equivocada mismidad” (Harari, 1995, p. 21). De lo real, el autor señala que comporta lo localizado fuera de toda ley, situándolo como un registro carente de organización que despierta, primordialmente, la angustia.

¹² Incluso es posible conjeturar en Freud algo de este trabajo sobre lo real de la muerte. Esto es posible ya que es a mediados de 1910 cuando el autor confecciona grandes contribuciones sobre el trabajo de duelo, hecho que puede emparentarse con un trabajo elaborativo sobre este real que atosigaba a Europa a causa de la primera guerra mundial.

¹³ Badiou (2004a) plantea esto en tanto es imposible dominar la infinidad de lo sensible que opera como recurso para el arte cinematográfico. Así, el cine sería una lucha contra lo infinito: para purificarlo, depurarlo.

remarcar que el siglo XX está ideado como el siglo de la muerte y del cine, viéndose este último fuertemente atraído por la relación entre los vivos y los muertos. Por esto, es pertinente señalar que la noción de cine como pasador de lo real cobra vital importancia para el análisis de la película en cuestión, en tanto la misma aborda el trabajo de tres personajes en su intento de simbolizar el exceso traumático que produjo la pérdida de la persona amada. Además, la película *Drive my car* intenta abordar un real inaprehensible para alguien en posición parental: la muerte de un hijo. Esta situación se presenta de tal forma debido a que “la muerte de un ser amado o un acontecimiento catastrófico también operan como un real para el sujeto, sorprendido por un exceso para el que no estaba preparado que lo traumatiza” (Lazo y Fariña, 2020, p. 88). Así, la película bordea lo real de la muerte de una forma singular que propicia una lectura de sus indicios desde el marco psicoanalítico.

2.3. La lectura psicoanalítica de la relación entre las imágenes

En función de lo situado anteriormente, es posible señalar diferentes posiciones entre el filósofo (desde la perspectiva de Badiou) y una lectura desde el psicoanálisis (a partir de los aportes de Laso y Fariña). A su vez, ambas posiciones se diferencian de la lectura que podría realizar un crítico de cine, en tanto este apuntaría a la excelencia artística que es posible situar en esa relación entre las imágenes.

En el caso del filósofo, el interés se encontrará situado en la lectura de la relación con miras a circunscribir la Idea que la misma permite que se presente a modo de pasaje (Badiou, 2009).

Desde una lectura psicoanalítica, no interesa aquello que la película logra circunscribir en una Idea, sino la manera en la cual “semidice” lo imposible (como la pérdida de una persona amada) gracias a la relación entre las imágenes. Por esto, donde el crítico de cine ve una escena mal filmada, desde el psicoanálisis se puede “leer la magia¹⁴ de un significante. Significante que retroactivamente permite edificar un imprevisto giro que nos reconcilia con el filme, no como operación racional, consciente, sino como un efecto que se produce en el espectador” (Michel Fariña y Maier, 2016, p. 76).

En función de esto es que una lectura desde el psicoanálisis no buscará remarcar la excelencia artística del filme, como tampoco circunscribir la idea que pasa. La lectura psicoanalítica intentara escapar de la trampa de la opacidad imaginaria que ofrece la película, buscando poner en suspenso el sentido manifiesto que entrega la obra, a los fines de convertirla en significante (Metz, 2001). A partir de esta conversión, este significante (un momento particular del filme, una escena, un sonido, etc.) puede asociarse a otro significante perteneciente a la obra, como también con alguna noción del campo psicoanalítico que permita su revalorización.

Esto último es posible ya que se parte de comprender que un significante por sí mismo no significa nada, sino que es la relación entre significantes la que es capaz de producir un efecto de significación.

Con miras a sostener esta posición de lectura, se considera que para resaltar el carácter significativo que pueden contener algunos elementos del filme es necesario partir de un método que considere los indicios: aquellos restos que pasan desapercibidos capaces de ser imbuidos con un nuevo valor a partir de su captación como significante en relación a otros significantes.

¹⁴ Con el uso del término “magia”, los autores apuntan a la “magia del cine” que definen, junto a Lou André Salome, como aquello que permite que el cine sea “un arte que plasma una realidad en el campo de la imagen de modo directo e inmediato, sin que al mismo tiempo se confunda con la realidad del espectador. Ofrece una realidad alternativa y semejante a la del espectador” (Michel Fariña y Maier, 2016, p. 74). Esto se conecta con los desarrollos sobre la creencia en la farsa, el artificio que nos presenta la pantalla cinematográfica. De esta manera, la magia de un significante será aquello que presente una problemática semejante a la realidad del espectador, sosteniendo una distancia con esta. Esto permitirá al espectador reconciliarse con la obra, ya que posibilita sumergirse en la farsa del artificio cinematográfico.

3. La operación de lectura a partir del indicio

Dios está en los detalles
Aby Warburg

El psicoanálisis y el arte han encontrado diversos puntos de convergencia. Freud se ha valido de diversas obras de la cultura occidental para fundamentar múltiples constructos propios del psicoanálisis: *Edipo Rey* de Sófocles, *Hamlet* de Shakespeare,

Los *Hermanos Karamazov* de Dostoievski, por mencionar algunas.

A partir de estos antecedentes, la metodología con la que se aborda al cine en el presente escrito “propone entregarse a la experiencia de un filme y extraer de él la enseñanza sobre la existencia humana” (Michel Fariña y Maier, 2016, p. 70). No se pretende aquí aplicar los conocimientos psicoanalíticos al cine, sino permitir que la película haga acontecimiento en el espectador, propiciando que la misma se presente como punto de partida para una problematización al pensamiento.

A partir de esto, el presente escrito se sustenta en el método ético-clínico propuesto por Michel Fariña (2014), que se enmarca en una lectura que “no da como supuesto el dato a investigar, sino que lo conjetura a partir de indicios, detalles que a posteriori permitirán (de) mostrarlo” (p. 8).

Para ello, el método se nutre de los aportes del historiador italiano Carlo Ginzburg (1999). Este sitúa que, hacia fines del siglo XIX, existió un paradigma al que no se le prestó la suficiente atención. Denomina al mismo *paradigma indiciario*; ubicando al psicoanalista Sigmund Freud, al escultor Giovanni Morelli y el personaje Sherlock Holmes creado por el escritor Conan Doyle como los principales exponentes y modelos.

Ginzburg (1999) se nutre del paralelismo señalado por Freud entre el método morelliano y la práctica del psicoanálisis -mencionado en el primer apartado-. A su vez, el autor italiano denota que Sherlock Holmes, el conocido personaje de Arthur Conan Doyle, también opera mediante indicios, restos que a la mayoría le resultan imperceptibles. Gracias a estos logra la resolución del misterio que investiga. Según Ginzburg (1999):

En los tres casos, se trata de vestigios, tal vez infinitesimales, que permiten captar una realidad más profunda, de otro modo inaferrable. Vestigios, es decir, con más precisión, síntomas (en el caso de Freud), indicios (en el caso de Sherlock Holmes), rasgos pictóricos (en el caso de Morelli). p. 143

En función de esta idea, el autor fundamenta dicha relación en la formación de los tres hombres: todos eran médicos. Denota que “en los tres casos se presiente la aplicación del modelo de la sintomatología, o semiótica médica” (p. 143), disciplina que permite hallar, a partir de rasgos externos, alteraciones internas que serían inaccesibles a la observación de un lego¹⁵.

A su vez, en su caracterización del paradigma, Ginzburg (1999) realiza una deriva mayor en la historia para arribar a los tiempos del hombre como cazador. Allí, destaca el saber que poseen estos por “su capacidad de remontarse desde datos experimentales aparentemente secundarios a una realidad compleja, no experimentada en forma inmediata” (p. 144) agregando que estos datos son “dispuestos siempre por el observador de manera de dar lugar a una secuencia narrativa” (p. 144). A partir del indicio, el observador es capaz de reordenar una serie de eventos que se infieren del mismo, logrando la confección de una conjetura sobre lo sucedido. Con ello, construye una narración que posibilita su transmisión.

¹⁵ Para profundizar en los desarrollos que el autor realiza acerca de la medicina y múltiples disciplinas que emparenta con el paradigma indiciario, se recomienda dirigirse a *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e Historia* (1999). Gedisa ed.

Es preciso remarcar la intencionalidad del observador en la disposición de los datos que constituyen la narrativa. Por ello es posible plantear un espectador participe en la construcción de la conjetura: uno que infiere la causa a partir de los efectos en base a la lectura que opera sobre los datos secundarios.

Partiendo de la construcción a partir del indicio, Ginzburg (1999) denota que las

ciencias 'humanas' han adoptado en mayor medida este paradigma indiciario (que resalta lo particular y lo individual de cada fenómeno estudiado), por sobre un reduccionismo el de la física galileana¹⁶, que se preocuparía por la cuantificación y la repetición de la experiencia.

Más allá de ello, el paradigma indiciario no trata sobre la mensurabilidad y repetición de la experiencia, sino de la posibilidad de producir conjeturas a partir de datos secundarios observables en casos individuales, lo que produce un margen insuprimible de aleatoriedad (Ginzburg, 1999).

Fariña y Maier (2016) retoman lo establecido por Ginzburg y emparentan este paradigma indicial con la abducción de Peirce. Así, señalan que "el método de abducción consiste en una operación semiótica sostenida en tres términos que configuran un triángulo: objeto, representamen e intérprete. El acto semiótico se produce sobre la base de esos tres términos" (p. 75).

Aquí se entiende por semiosis una acción, o influencia que involucre una operación de tres términos, que no se puede resolver en una acción entre dos elementos. Con esta base, los autores acentúan que es la operación semiótica que produce el intérprete la que posibilita el lazo de los términos. Lazo que no estaría presente de solamente encontrarse dos elementos.

Por lo tanto, se comprende al signo como aquello que representa (representamen) a algo (objeto) para alguien (interprete), por lo que es imposible eludir la vertiente activa de la interpretación en dicha noción.

Con ello es posible recuperar la intencionalidad del observador -en este caso denominado interprete- en la lectura y la elección de la disposición de los datos para posibilitar la construcción de la conjetura. Desde esta óptica, el espectador no es un simple contemplador del material; batalla con el mismo en la selección e interpretación de los elementos del filme para la construcción del sentido de este (Badiou, 2004a).

Sin embargo, partiendo de la participación del espectador es posible no obtener la hiancia, la falta que vuelve, tanto al psicoanálisis como al cine, antítesis del positivismo (Martínez y Larrauri, 2010). Así, gracias al método ético-clínico es posible sostener la singularidad del filme en su íntima relación con el espectador, en tanto será este el que pondrá el ojo sobre los indicios que permitirán la construcción del sentido en función de que elementos ponga en juego -tanto concientes como inconscientes- en la identificación a la farsa que presenta la obra.

Por esto, al recuperar la lectura ético-clínica de Michel Fariña, partiendo de la concepción del cine como relación entre las imágenes y tomando en consideración el trabajo de duelo freudiano, es posible operar una lectura que permita la construcción de conjeturas sobre los indicios que ofrece *Drive my car*, procurando sostener la singularidad que otorga el filme.

4. Tres duelos en Drive my car (2021)

Solo en el cine encontramos esa dimensión crucial que no estamos listos para confrontar en nuestra realidad. Si buscas aquello que, en realidad, es más real que la misma realidad, busca en la ficción cinematográfica
Slavoj Žižek

Antes de comenzar con el análisis de los significantes que ofrece el filme de Hamaguchi (2021), es pertinente realizar algunas aclaraciones. Como ya se desarrolló en

¹⁶ Reduccionismo que se le atribuye al positivismo surgido en la modernidad.

hay una selección de estos que permiten la formulación de conjeturas. A partir de esto, se comparte el espíritu que Giroux (2003) sostiene con respecto a sus análisis, ya que no se busca atribuir al siguiente apartado la validez universal de ser la interpretación última de la obra. El mismo pretende ser un punto de partida para la apertura de interrogantes que alimenten la discusión y el pensamiento.

Por esto, no se pretende abordar todas las aristas que presenta la obra ni reducir su sentido al presentado en los siguientes párrafos. Debido a la riqueza de indicios del filme seleccionado, se opta por la cautela de distanciarse del significado último que se le puede atribuir a la película.

Así, la singularidad de las problemáticas que presentan los personajes permitirá la apertura de diversos interrogantes que pueden (o no) concernir al psicoanálisis, en función de cómo estos logren o no la resolución de las mismas.

Por otro lado, es necesario realizar una breve sinopsis del argumento de la película con miras a dirigirse a la selección y lectura de indicios, escenas transformadas en significantes, que serán conjugadas con los desarrollos anteriores sobre el trabajo de duelo en Freud.

4. 1. *Drive my car*

La obra se centra en sucesos en la vida de Yusuke Kafuku. Él es un actor de teatro de mediana edad que se encuentra casado con Oto Kafuku, ella es una escritora que, anteriormente, se desempeñaba como actriz junto a su esposo.

Yusuke y Oto parecen ser una pareja perfectamente funcional: se acompañan en múltiples procesos y se los muestra con una relación muy amorosa durante el primer acto del filme. A pesar de esto, Yusuke es consciente de que Oto lo engaña con diversos hombres. Aun así, nunca confronta a Oto por esto, prefirió hacer caso omiso, sostener el punto ciego y evadir ese reclamo; teme perder a Oto en caso de darle a los hechos la atención que merecen.

Un día Oto le presenta a Takatsuki, uno de los jóvenes que trabaja junto a ella. Él es un joven actor, menor que Oto y Yusuke. Se mostrará minutos después que Yusuke, luego de que se atrase un viaje que debía realizar, atrapa a Oto y Takatsuki manteniendo relaciones sexuales en su departamento.

Frente a esto, Yusuke decide no confrontar la situación. Prefiere observarla por un instante para luego retirarse del lugar, esperando en otra locación su reprogramado vuelo. Otro elemento importante del argumento es el hecho de que la pareja tuvo una hija que murió por neumonía cuando tenía cinco años. Oto no quiso volver a ser madre luego de ese suceso y Yusuke aceptó su decisión, a pesar de sostener su anhelo de paternidad. El conflicto que da fin al primer acto de la obra es la muerte repentina de Oto a causa de un ictus, evento que produce la inhibición de Yusuke para desempeñar su profesión. A partir de esto, el filme realiza una elipsis temporal de dos años, para mostrar que Yusuke fue contactado para dirigir una versión multilingüe de *Tío Vania* de Chéjov; obra que, antes de la muerte de Oto, interpretaba en el teatro.

Así, Yusuke debe mudarse a Hiroshima por un par de meses para la dirección de la obra. Desde la coordinación del espectáculo le prohíben conducir su auto. Esto debido a que un accidente con una actriz que contrataron en el pasado puso alerta a los coordinadores en la prevención de sucesos similares. Por esto, se le asigna a la joven Misaki Watari como su chofer.

A partir de aquí la obra comienza a centrarse en la dirección de la puesta en escena de *Tío Vania*, cuyos diálogos Yusuke continúa ensayando con la ayuda de un casete en el cual se oye la voz de su difunta esposa. Por otro lado, los conflictos centrales de la trama se verán trasladados a los diálogos que se presentan dentro del auto de Yusuke, bajo la conducción de Misaki. En estas conversaciones, se observará como las culpas de ambos personajes se exteriorizan cada vez más.

4. 2. Oto y el duelo de la maternidad

La primera escena que presenta el filme enmarca el torso de Oto en un plano medio. Allí, se la muestra desnuda en la penumbra de su habitación, sentada en la cama junto a su esposo. En esa posición comienza a narrar una historia.

Oto confeccionaba historias momentos después del clímax sexual o durante el mismo. La particularidad de estas ficciones es que, al otro día, Oto no podía recordar lo que había narrado, por lo que su esposo le indicaba lo que dijo la noche anterior; dichos que servían para que Oto redactase notas. Estas serían el puntapié para la elaboración de guiones que luego vendería a las cadenas de cable.

Se considera a esta construcción de historias¹⁷ como un primer indicio, primer significativo que puede ser puesto en relación a las categorías freudianas de duelo. Por otro lado, en el primer acto del filme se observa un diálogo particular en el auto de Yusuke. Esta vez es entre él y Oto. Este ocurre luego de la ceremonia realizan anualmente para conmemorar y rendir tributo a su difunta hija.

Al volver a su hogar, se entabla una conversación en la cual Oto le pregunta a Yusuke si le hubiese gustado tener más hijos. Este le responde “¿De qué sirve que yo quiera tener hijos si tú no los quieres tener?” (Hamaguchi, 2021). Oto se disculpa.

De este diálogo se retoma la renuncia que efectuó Oto a su maternidad: luego de la muerte de su hija, ella ya no quería volver a ser madre. Así, Oto estaba de duelo por quien podía decir yo era su falta (Lacan, 2006). Congeniando esto con Freud, es posible conjeturar que el fragmento de yo que Oto perdió con la muerte de su hija fue aquel ligado a la maternidad, siendo una pérdida más que una renuncia.

Al final del segundo acto del filme, se presenta a una conversación entre Takatsuki y Yusuke. El primero había sido seleccionado por el segundo para interpretar a Tío Vania en la obra de Hiroshima, por lo que ambos tenían un trato regular, llegando incluso a compartir algunos tragos a partir de la insistencia de Takatsuki. En estas reuniones, siempre se hablaba de la difunta Oto.

La escena que interesa transcurre principalmente en el asiento trasero del auto de Yusuke, entrada la noche en Hiroshima, durante un viaje por la autopista. El vehículo es conducido por Misaki, que se encuentra como una espectadora silenciosa cuya presencia es invisible. A través de una alternancia de primeros planos entre los agonistas, se despliega uno de los diálogos más importantes del filme¹⁸.

En este, Yusuke le confiesa a Takatsuki que la muerte de su hija supuso el fin de la felicidad de la pareja. Él comenta que, a partir de la muerte de esta niña, Oto dejó de actuar. Es preciso detenerse en este punto a los fines de conectar lo dicho con los desarrollos freudianos. Aquí, parece que Oto actúa como un Asra: aquellos que mueren cuando mueren quienes aman (Freud, 1979). Así, Oto estuvo años sin interés por nada, asaltada por la inhibición. Esto coincide con las elucidaciones expuestas sobre el trabajo de duelo, particularmente con el desinterés por el mundo externo. Y no es para menos, ya que Oto perdió a su hija. Pérdida que es posible situar como uno de los reales que aborda el filme.

Retornando al diálogo entre Takatsuki y Yusuke, el segundo le explica al primero que, un día, Oto comenzó a contarle historias luego de mantener relaciones sexuales; historias que olvidaría a la mañana siguiente. Luego de esto, ella escribió un guion con esta primera narración, lo envió a un concurso y ganó un premio, lo que catapultó su carrera como guionista.

Yusuke, en ese diálogo, confiesa que esas historias le fueron útiles a ambos para superar la muerte de su hija. De modo tal que, este acontecimiento doloroso, las

¹⁷ El contenido mismo de las ficciones de Oto sería todo otro indicio a analizar, pero esto escapa las pretensiones del presente escrito.

¹⁸ Se retomará en detalle esta escena en el apartado 4.4.

20

narraciones en el clímax sexual y la renuncia (¿o pérdida?) a la maternidad son 3 indicios que brinda el filme en diversas escenas.

A partir de los significantes mencionados es factible elaborar una conjetura, basada en los desarrollos freudianos, sobre este trabajo de elaboración de la pérdida que Oto realizaba en la creación de sus ficciones.

Así, este trabajo pieza por pieza comenzó a darse en el momento de total apatía de Oto frente al mundo externo. Aquí es posible situar el desinterés y la inhibición resaltados por Freud como características del trabajo de duelo. Esto debido a que hay una renuencia de la libido a desinvertir al objeto que la realidad impone establecer como perdido (1979c).

El acatamiento a la realidad prevalece y llega a un punto fundamental en el momento en el cual Oto es capaz de movilizar un gran monto de libido -que se encontraba investida en el objeto- hacia la creación de sus narraciones, coincidiendo este momento con el del clímax sexual. Es posible conjeturar que, en cada acto sexual, Oto concebía nuevamente, creaba nuevamente, convirtiéndose en madre de su obra. Por esto, el peso que ello significaba producía el olvido, ya que no podía soportar la culpa de volver a ser madre. Esto debido a que ese fragmento del yo ya había sido perdido en el momento en el cual perdió a su hija.

A pesar de este olvido, Oto es capaz de desligar el momento del clímax sexual de su creación gracias al recuerdo que le brinda Yusuke y, a partir de este, escribir los guiones que devuelven parte de su interés por el mundo externo.

De esta manera, el filme construye una singular forma de respuesta frente a la pérdida de un hijo, un real impensable para cualquiera en posición parental. En tanto que podemos imaginarlo como pasador de lo real, la película otorga un intento de pasaje de la muerte al entramado simbólico a partir de la relación entre las imágenes que confecciona. A partir de estos recursos, bordea de una forma singular el agujero de la falta estructural.

Ahora bien, es posible conjeturar que el trabajo creador de Oto es parte de su trabajo de duelo, por lo que la pregunta que permite cerrar este análisis y abrir una problemática al pensamiento es ¿Acaso este trabajo obtuvo un punto final? Incluso ir más lejos: por la naturaleza de la pérdida ¿es posible que el mismo finalice alguna vez?

4. 2. Misaki, la ambivalencia y las buenas intenciones

Se introduce a Misaki Watari a comienzos del segundo acto del filme. Ella será la encargada de llevar a Yusuke desde el trabajo a su hospedaje durante su estadía en Hiroshima. En esta introducción, la primera imagen que se observa de la joven es un primer plano que resalta su rostro inexpresivo. Lo más llamativo es la cicatriz que posee en su mejilla izquierda.

Se tomará a esta cicatriz como un primer indicio, a pesar de que todo su peso aun no fue desarrollado.

En una posterior escena, en la mitad del segundo acto, se muestra a Misaki junto a Yusuke, volviendo al lugar en el cual este último es alojado, luego de haber compartido una cena. Ambos están abordo del vehículo del protagonista; ella conduce y él se encuentra en la parte trasera.

Se escucha por un momento el casete con el cual Yusuke ensaya sus líneas y, por primera vez en el filme, no se lo escucha repetir sus diálogos. En lugar de esto, realiza

algunas preguntas a Misaki. La escena intercala planos del perfil de los protagonistas a medida que la conversación se desarrolla.

Yusuke consulta a Misaki sobre dónde aprendió a conducir, ya que se encuentra sorprendido por las capacidades que ella posee para tal tarea. La joven responde que aprendió en su pueblo, ya que es imposible trasladarse sin vehículo a causa de las grandes distancias que se deben recorrer. Menciona que fue su madre quien le enseñó a conducir.

Esta trabajaba en un club nocturno en Sapporo (un pueblo aledaño), por lo que debía tomarse el tren para ir a su lugar de trabajo, cuya estación se encontraba a una hora de viaje. Por ello instruyó a Misaki; que comenzó a llevar y recoger a su madre de la estación a su hogar y viceversa.

21

Durante este trayecto su madre solo quería dormir. La joven señala que, si su conducción la despertaba, ella le pegaba al llegar a casa. A raíz de esto, Misaki aprendió a conducir sin despertar a su madre, por malo que fuera el camino. A pesar de tales castigos, ella agradece a su madre por enseñarle a conducir; sabe que lo hizo por sí misma, aun así,

lo valora, ya que le enseñó muy bien. Se recupera esta enseñanza de su madre como otro indicio.

Diez minutos más tarde, se muestra otro diálogo entre Misaki y Yusuke. Se encuentran en el bulevar de la paz en Hiroshima, caminando. Yusuke interroga a Misaki acerca de su razón para venir a la ciudad. Ella le responde que tras su casa había una colina. Hace 5 años hubo un corrimiento por las lluvias y, a causa de esto, su casa quedó destruida. Su madre falleció en tal accidente, justo cuando ella acababa de cumplir 18 años. Tras su funeral, se fue en el coche y condujo hacia el oeste sin detenerse, hasta que este

se averió. A partir de entonces ha estado trabajando en la conducción de diversos vehículos ya que, según ella, es lo único que sabe hacer en la vida. Se capta así otro significativo: la muerte de la madre de Misaki y la huida de su pueblo natal.

Un nuevo indicio se presenta durante el viaje realizado hacia el pueblo de la joven, ya que Yusuke le solicitó que lo lleve hasta allí, lo que da comienzo al tercer acto del filme. En el viaje de ida, luego de la confesión del actor sobre ciertos hechos en relación a la muerte de Oto¹⁹, Misaki le otorga a Yusuke nuevos detalles acerca de la muerte de su madre. Esta narración es acompañada por un primer plano que enmarca el rostro de la joven.

“Yo mate a mi madre” (Hamaguchi, 2021) confiesa. Relata que, cuando la avalancha destruyó la casa, ella también estaba adentro. Logró salir de la casa arrastrándose a duras penas. Después, se quedó un rato mirando la casa a medio colapsar. Veía cómo sobre ella caía la colina hasta que, finalmente, su hogar se desplomó.

Menciona que encontraron a su madre muerta bajo los escombros. Así, Misaki confiesa saber que su madre estaba atrapada dentro de la casa en el momento del accidente. A su vez, señala no saber por qué no la salvo o por qué no pidió ayuda. Ella la odiaba, pero eso no era lo único que sentía por esa mujer.

En una breve digresión, es interesante rescatar la intervención de Yusuke frente a tal confesión. Él señala que, si fuese su padre, le diría que todo estará bien, que no hizo nada malo. Pero no puede hacerlo, ya que ella mató a su madre.

La posición que adopta Yusuke es la misma que podría sostener un analista en lo que refiere a la fantasmática de su paciente: no desacreditar la misma sino intentar operar con ella, sin juzgar al analizante. En este conflicto ético frente a tal confesión, Yusuke emite una respuesta que es posible emparentar con la posición del analista.

Volviendo a lo narrado por Misaki, ella señala que la cicatriz que tiene en la mejilla

fue causada por el accidente y que la misma podría ser borrada por cirugía. A pesar de esta posibilidad, ella no quiere borrarla.

De esta forma, se puede agregar otro elemento al análisis, la culpa de Misaki alrededor de la muerte de su madre. A su vez, se complementa parte del origen de la cicatriz: esta fue causada en el accidente que ocasionó la mencionada muerte.

Un último elemento a considerar es el relato de Misaki en el momento en el cual llega a las ruinas de lo que fue su hogar, como le fue solicitado por Yusuke. En el filme se muestra un plano medio que enmarca a ambos personajes a los pies de los escombros de dicho edificio. Este plano enmarca a los personajes en un fondo nevado, lo que brinda un aura de purificación en lo blanco que rodea a ambos, resaltándolos sobre esta pulcra imagen.

En este contexto, ella confiesa a Yusuke que su madre tenía otra personalidad llamada "Sachi". Esta se presentaba luego de las diversas palizas que ella le propiciaba a la joven.

¹⁹ Se desarrollarán estos elementos en el apartado 4.4.

"Sachi" decía tener 8 años, edad que no se vio modificada durante 4 años²⁰. Misaki menciona que le gustaban los momentos en los que ella consolaba a "Sachi", debido a que se comportaba como una niña y lloraba sin motivo. De esta forma, la joven señala que lo único lindo que restaba en su madre dio luz a su única amiga. Opina que, para su madre, convertirse en "Sachi" era la forma que utilizaba para sobrevivir a la terrible realidad que vivenciaba. Así, entre lágrimas, confiesa saber que, junto a su madre, quien fallecía en el colapso de la casa era "Sachi". Denota que no haber actuado en tal situación fue una actitud mezquina de su parte.

Ahora bien, al arribar a Sachi se poseen los elementos necesarios para la confección de una interpretación de los indicios que posibilitan la lectura del trabajo que realiza Misaki en relación a la muerte de su madre.

Es posible pues, conjeturar la clara ambivalencia que se presenta en este trabajo de duelo. Misaki quería a su madre por haberle enseñado a conducir, la quería por los momentos en los que se presentaba Sachi; la detestaba el resto del tiempo. El conflicto de ambivalencia está representado en las diversas escenas, particularmente en las polaridades que ella resalta de su madre. Aun así, parece que el odio no gana la partida en este caso.

Esto podría ser así ya que se conjetura que la huida de Misaki es ocasionada por el sentimiento de culpa, en tanto quería a su madre. Así, ella no estaba preparada para enfrentarse a las consecuencias de sus actos: su madre está muerta y ella no hizo nada para ayudarla. Por esto, toma el auto y huye de su pueblo natal, portando la cicatriz como si fuese la cruz que le recuerda diariamente el crimen cometido.

Congeniando con esta hipótesis, se presenta su confesión con Yusuke. El regreso de Misaki a su pueblo no podía darse sin que alguien sepa lo que ella hizo. Incluso es posible conjeturar que la respuesta que da Yusuke frente a tal confesión es la que posibilita la continuación del trabajo de duelo y la expiación de la culpa. Él no busca consolarla, no busca aplacar lo que ella confiesa sentir: simplemente lo acepta y no la juzga por ello.

Así, el trabajo pieza por pieza de Misaki, en lo que respecta al duelo por su madre, se ve finalizado en un indicio clave que brinda la escena final del filme. En esta, se observa a Misaki dentro del auto de Yusuke, sin que este la acompañe. Allí, ella se encuentra junto con un perro y portando un barbijo. En un primer plano que enfoca su perfil izquierdo, se ve el detalle que otorga la prueba de un duelo atravesado: luego de

remover el barbijo, se muestra que su cicatriz esta disminuida en tamaño, lo que podría deberse a la intervención quirúrgica. La cruz ya no debe ser cargada, la culpa disminuyo, el objeto se decatectizó. Un último detalle es la sonrisa que presenta Misaki luego de acariciar al perro que la acompaña en el asiento trasero: la primera vez que se la muestra sonriente en el filme es enmarcada en un primer plano. Aun es joven y capaz de vida (Freud, 1979).

De esta forma, aquello que no encontraba pasaje en lo simbólico fue tamizado por la marca dejada en el cuerpo a partir del accidente. Luego del trabajo pieza por pieza fue posible prescindir de la misma, ya que la contingencia permitió que aquello cese de no inscribirse. Podría ser que la respuesta de Yusuke, que descarta valerse de las buenas intenciones, haya permitido que dicho trabajo tenga lugar, lo que posibilita abrir el interrogante acerca de ¿Qué se obtura en el consuelo que brindan las buenas intenciones?

¿Qué incidencias pueden tener estas buenas intenciones en el trabajo de análisis?

4.4. Yusuke y el enigma de la alteridad

Seguidamente, es preciso abocarse al protagonista del filme, Yusuke Kafuku. Por su carácter de personaje principal, hay diversos elementos que es posible rescatar como indicios a lo largo de la película. En el siguiente desarrollo se ofrece una lectura de algunos de ellos, por la imposibilidad de operar con todos.

²⁰ La primera aparición de Sachi data de cuando Misaki tenía 14 años.

El primero de ellos es un glaucoma en el ojo, detectado en Yusuke luego de un accidente de tránsito. El mismo le genera un punto ciego en la visión del ojo izquierdo que se ve compensado por su ojo derecho. A pesar de esta compensación, él no pudo observar un vehículo que lo invistió mientras conducía.

Otro detalle se presenta en los casetes con los que Yusuke ensaya sus diversos roles actorales. Los mismos son grabados por Oto y el mencionado protagonista los escucha en todos sus largos viajes en automóvil.

A continuación, se presentará una secuencia de escenas que se tomará como un gran significativo en el presente análisis. La misma parte con el atraso de un viaje que Yusuke tenía programado. Él condujo hasta el aeropuerto y se enteró de la noticia al arribar al establecimiento, gracias a un e-mail. Al retornar a su hogar, comienza la secuencia que se ubica como un significativo.

Lo primero que se escucha en el momento en el cual Yusuke arriba a su departamento son gemidos de una mujer. Oto estaba engañándolo con Takatsuki, un joven actor que se encontraba trabajando con ella en televisión. Yusuke oye los gemidos e ingresa al living de manera tal que evita realizar grandes ruidos. Así, observa a su esposa cometiendo el adulterio a través del reflejo del espejo²¹. De esta forma se muestra la escena a los espectadores, ya que se encuadra dicho espejo. Luego, la imagen se invierte y se ve al reflejo de Kafuku marcharse sin detener el acto.

Se produce un corte, se muestra a Yusuke en el garaje, aguardando a que la puerta se abra, rodeado por el estruendoso ruido que realiza el mecanismo de apertura. En la espera, intenta prender un cigarrillo, pero el viento le imposibilita la tarea.

Un nuevo corte, se encuadra el interior de la habitación de un hotel: Yusuke arribó a su retrasado destino y se lo observa, ahora sí, logrando encender el cigarrillo en medio del silencio. Da una pitada y enseguida procede a apagarlo: se muestra en la pantalla de su laptop una videollamada proveniente de Oto. Él contesta y, como si nada hubiese pasado, entabla una amena conversación con su esposa. La particularidad de esto es que

se ve a Yusuke nuevamente a través del espejo, la misma imagen especular que reflejó aquello que él prefirió ignorar.

Un último corte en esta secuencia. Se observa de nuevo a Yusuke, ahora en su ciudad de origen. La cámara captura el interior de su auto y lo primero que se escucha es la grabación de Oto, pronunciando un diálogo de Tío Vania. En este se oye que “en resumidas cuentas, se ha pasado 25 años fingiendo ser alguien que no es” (Hamaguchi, 2021).

El arte de la relación entre las imágenes devela la posición de Yusuke: este sostiene el punto ciego de su relación con Oto, prefiere ignorar el engaño a pesar de saber que se presenta. Para agregar énfasis a este punto ciego en lo que pretende ser el actor, mientras se escucha este diálogo de la obra de Chéjov, se produce el accidente por el que luego le diagnosticarán su glaucoma.

Gracias a esta secuencia es posible resumir el indicio: Yusuke se ha pasado un tiempo fingiendo ser alguien que no es, operando con un punto que no quiere ver. Otro hecho que se muestra reiteradas veces es el interés de Yusuke por el significado de las ya mencionadas historias de Oto. En una charla con ella, él le comenta que cree que la historia que narró la noche anterior habla de su primer amor, lo que Oto niega. En una posterior escena, Oto menciona que la protagonista de su historia fue una lamprea en su vida pasada. A la mañana siguiente, se ve a Yusuke observando videos de estos peces.

Se obtiene así un nuevo elemento para el análisis: el enigma del sentido de las historias de Oto para Yusuke.

En conexión con esto, una secuencia de escenas ratifica el interés por el sentido que portan estas ficciones. Inmediatamente posterior a la muerte y al funeral de Oto, se

²¹ Takatsuki nos es presentado en la cinta en un encuadre que juega también con el reflejo en el espejo. Se lo ve dos veces en la imagen, una en su corporeidad material y la otra en la materialidad del reflejo especular.

24

muestra en escena a Yusuke en la tarima de un teatro interpretando a Tío Vania, particularmente la escena en la cual se pronuncia que se ha pasado 25 años fingiendo ser alguien más. En medio de la interpretación, él es incapaz de continuar en el papel; sale del escenario y va tras bambalinas. Allí se lo observa agitado y consternado. De esta forma se muestra que, a causa de la muerte de Oto, Yusuke se encuentra inhibido para actuar, tal como se encontraba su esposa luego de la muerte de su hija²².

Luego de esto, cortan la escena y se ve a Yusuke en su auto. Se oye la voz de Oto reproducirse en el casete con el cual él ensaya su papel de Tío Vania. Así, la voz pronuncia: “Claro que sí, yo opino que, la verdad, cualquiera que sea, siempre vale más que la duda. Lo más temible es el dolor de la incertidumbre” (Hamaguchi, 2021). Corte repentino. Se observa a Yusuke despertarse exaltado en el asiento del conductor de su vehículo: era un sueño.

De aquí es posible tomar dos elementos: la inhibición para ejecutar su profesión y el refuerzo acerca del enigma por el sentido de las historias de Oto que, es posible adelantar, Yusuke teoriza que se relaciona con el motivo por el cuál lo engaña con otros hombres.

Todos estos elementos se reflejan en el primer acto del filme, presentando la posición de Yusuke y el problema que lo atraviesa. Ahora bien, es preciso realizar un salto en la temporalidad del largometraje para continuar con el desarrollo de los indicios.

Por esto, se pasa a la escena que pondrá fin al segundo acto del filme. Se ve a Takatsuki y Yusuke dialogando en el auto del protagonista. Se encuentran viajando por la autopista de Hiroshima, con el vehículo bajo la conducción de Misaki²³. En un intercambio de primeros planos que enfoca a los agonistas presentes en el asiento trasero, se despliega una conversación capital para Yusuke. En esta, él le confiesa a su interlocutor

conocer acerca de las infidelidades de Oto. A su vez, le deja entender a su colocutor que sabe que se acostó con él.

Aun así, el protagonista declara jamás haber puesto en duda el amor de Oto por él, no se le ocurriría un acto semejante. Yusuke señala que no había malicia en las infidelidades de Oto, porque ella lo amaba. Menciona que su vínculo era profundo, que estaba por encima de eso. Aun así, “tenía algo oscuro, un lugar al que yo nunca conseguí llegar” (Hamaguchi, 2021).

Frente a esto, Takatsuki lo interroga sobre por qué no le pregunto a Oto qué la motivaba a engañarlo. Yusuke responde que lo que más miedo le daba era perder a su esposa y piensa que si ella hubiese sabido que él conocía los engaños, su relación corría peligro.

Luego de esto, Takatsuki le narra a Yusuke una historia que Oto le contó a él, historia cuyo final era desconocido para el protagonista. Al finalizar este relato, Takatsuki, entre lágrimas, menciona que:

Aunque pensemos que conocemos bien a alguien, por mucho que lo amamos, nunca se sabe que hay en lo más profundo de su corazón. Solo conseguirá sufrir. Pero si nos esforzáramos un poco, conoceríamos al menos nuestro propio corazón. Al final, lo que tenemos que hacer, es ser sinceros con nosotros mismos y seguir los dictados de nuestro corazón con honestidad. Si queremos conocer el alma de los demás, no nos queda más remedio que conocer la nuestra primero. Hamaguchi, 2021

La declaración de Takatsuki cala hondo en Yusuke y será sostenida como otro indicio en el presente escrito. Es posible sintetizarlo en la imposibilidad de conocer del todo la alteridad con la que se convive. A su vez, el lado oscuro de Oto que Yusuke menciona, remarca el valor del enigma sobre el sentido de las historias, que fue explayado en los párrafos precedentes.

²² Apartado 4.2

²³ Este dialogo fue resaltado en el análisis del trabajo de duelo que se puede vislumbrar en Oto, por lo que se evitará reiterar elementos que ya fueron desarrollados en dicho apartado (p. 20).

Se retorna a la escena en la cual Misaki se declara culpable de matar a su madre; escena que forma parte del tercer acto del filme. En este caso, el énfasis será puesto en las palabras que pronuncia Yusuke. Como fue mencionado, él relata algunos sucesos del día de la muerte de Oto. Señala que, esa mañana, su esposa le pregunto si podían hablar en la noche, cuando él regresara del trabajo.

El protagonista confiesa que aquel día no tenía planes, pero dio vueltas en el coche sin parar. No podía volver a casa ya que pensaba que, cuando lo hiciese, la pareja no volvería a ser la misma. Al regresar tarde por la noche, encontró a su mujer derrumbada en el suelo: el ictus se presentó mientras él se encontraba ausente. Señala que cada día piensa “¿Si hubiera llegado un poco antes?” (Hamaguchi, 2021).

Se capta pues, otro significante: la culpa que carcome a Yusuke cada día, materializada en la pregunta que lo acecha.

Un último elemento que se tomará en este análisis se presenta en otra escena: la misma se produce en el pueblo natal de Misaki, los personajes se encuentran a los pies de las ruinas del hogar de la joven. Luego del relato sobre “Sachi”, ella se detiene a preguntarle “Respecto a Oto ¿Tanto te cuesta comprender y aceptar a Oto tal y como era?” (Hamaguchi, 2021). Remarca que no le parece contradictorio que su esposa lo ame con todo su corazón y que se acueste con otros hombres. Luego se disculpa.

Esta pregunta es un detonante para Yusuke que, consternado por la misma, comienza su monólogo:

Debería haberme permitido estar mal. Deje escapar algo verdadero. Me dolía tanto que dejé que me cegara. Pero, a causa de eso, hice como que no pasaba nada. No paré a escucharme a mí mismo. Y por todo eso perdí a Oto. Para siempre. Ahora lo sé. Me gustaría verla. Y si lo hiciera, le gritaría. La insultaría. Por mentirme constantemente. Quiero disculparme. Por no escucharla a tiempo. Por no ser fuerte. Quiero que vuelva.
Hamaguchi, 2021

Luego de esto, rompe en llanto, dando cuenta de que ya es demasiado tarde, ya no puede hacer nada. Misaki lo abraza. Yusuke menciona que “los que sobreviven siempre piensan en los que han muerto. De una manera u otra, eso seguirá siendo así. Nosotros dos, debemos vivir así. Y viviremos” (Hamaguchi, 2021).

Aquí se enmarca a ambos personajes en un plano general, abrazados. Se ven diminutos en comparación con la inmensidad que los rodea, siendo representada por el pueblo y el horizonte montañoso. La insignificancia que representan a comparación del vasto cosmos es resaltada en este plano: la vida sigue y, si no la acompañan en su viaje, deberán bajarse del tren.

Este diálogo entre ambos personajes será el último indicio que se utilizará en el presente análisis. El mismo condensa muchos elementos, el miedo a la respuesta del enigma, la ambivalencia en relación al objeto y la posibilidad de un porvenir más allá de la muerte de Oto.

Para aunar estos significantes es necesario comenzar mencionando la inhibición que se presenta en Yusuke: es incapaz de actuar, parece que su posición en tanto actor se ve trastocada por la muerte de Oto. Es posible conjeturar que esta posición era una que Yusuke vivenciaba a lo largo de su vida y no solo como profesión: aquel que se pasó *25 años fingiendo ser alguien más*, tal como lo establece el diálogo de la obra de Chéjov.

Yusuke pasó gran parte de su matrimonio con Oto fingiendo ser alguien feliz y sin problemas, alguien que no conocía sobre las reiteradas infidelidades de su mujer y tal parece que una cosa sostenía esta posición: el enigma sobre qué tienen los otros que no tenga él, por qué su mujer lo engaña.

Ahora bien, se considera que lo que sostiene este enigma es la posibilidad de darle una respuesta y, a su vez, el hecho de que la llegada de esta respuesta sea retrasada, más no imposible: él debe ser capaz de obtener la respuesta, de descifrar el enigma.

26

Se hipotetiza que por esto Yusuke da vueltas en el auto en el momento en el cual Oto solicita que sostengan una conversación cuando él llegue de trabajar: la respuesta es inminente y él no está preparado para recibirla.

Así, se conjetura que el fragmento de yo que pierde el protagonista en la muerte de su esposa es la suposición de saber que puede haber una respuesta y que la misma es un enigma descifrable. La posibilidad de esa respuesta era un fragmento que sostenía la posición de interprete (en tanto actor) de Yusuke: tarde o temprano la averiguaría por sus propios medios, por lo que debía seguir fingiendo hasta lograrlo. A su vez, sostener al enigma como opaco evita enfrentarse a la falta en su crudeza y la sostiene como posibilidad.

Así, esta posición se ve desmoronada en el momento de la muerte de Oto, inhibiéndolo en su oficio y convirtiendo el enigma en una pregunta que jamás obtendrá respuesta ¿Ahora de qué sirve fingir ser alguien más?

Por otro lado, se observan otros elementos propios del trabajo de duelo que Freud destaca. Yusuke presenta el sentimiento de culpa característico de la ambivalencia en relación al objeto. Esto se refleja en la pregunta sobre si hubiera llegado antes. A su vez,

la ambivalencia está presente en la confesión que realiza el protagonista, al señalar que le gustaría insultar a Oto por mentirle constantemente.

Además, la inhibición mencionada anteriormente es otro elemento que menciona Freud en sus desarrollos. Incluso el trabajo pieza por pieza es recuperado por Yusuke ya que, a mitad del filme, él deja de reproducir los casetes grabados por Oto. Parte del trabajo de decatectización del objeto es reflejado en este acto, ya que posibilita un mayor diálogo con Misaki y con otros personajes que ingresan en su auto: un pasaje a investir otros objetos.

Por último, este trabajo pieza por pieza puede considerarse en un estadio final o culminado en la penúltima secuencia de la película. Esta se presenta luego del viaje que Yusuke realizó hacia el pueblo natal de Misaki.

En la escena se observa a Yusuke interpretar a Vania en el teatro de Hiroshima²⁴, recuperando su profesión de actor, dando fin a la inhibición.

Se hipotetiza que esto es posible a partir de los diversos diálogos que sostuvo con Misaki y del trabajo que se muestra a lo largo del filme, al que ya se hizo alusión. De esta manera, Yusuke fue capaz de aceptar el enigma de la relación con Oto y sostenerlo como un imposible, sin que este lo carcoma.

Así, es posible conjeturar que Yusuke comprendió que no encontrará respuesta al motivo de Oto y tendrá que vivir con eso. Ahora es capaz de sostener el enigma como un imposible, lo que le permite acabar con la inhibición de su oficio, en tanto ya no parece ser necesario *fingir ser alguien que no es* constantemente.

Para cerrar el apartado, es pertinente señalar la pregunta que se logra construir a partir de la singularidad del trabajo de duelo que se conjetura en Yusuke ¿Cómo comportarse frente al enigma de la alteridad?

²⁴ Esta escena comienza con la pronunciación del dialogo ¡No me callaré! Aún no he terminado (Hamaguchi, 2021). Yusuke aún no ha terminado con su profesión, ni con su vida: todavía tiene mucho por decir.

5. Conclusiones

A partir del interrogante sobre la manera en la cual se presenta el trabajo de duelo en *Drive my car*, se intentó arribar a diversas construcciones que permiten fundamentar la relación de los indicios presentes en dicha película con la problemática del duelo freudiano. A su vez, se sugirió que este filme se presenta como pasador de lo real en lo que respecta a la muerte de una persona amada.

Recapitulando, con esta línea directriz se partió del paralelismo que Freud denotó entre su psicoanálisis y el método de verificación de la legitimidad de las obras de arte que utilizaba Morelli. En ambos la importancia está situada en el resto que pasa desapercibido de la observación común. De manera tal que se propuso sostener un marco de inteligibilidad que permita realizar una lectura del filme rescatando los indicios que el mismo presenta.

A los fines de la confección de tal marco, se desarrolló la noción de trabajo de duelo freudiano. Así, se explayó los elementos que componen la misma, estos son: el desinterés por el mundo exterior, la inhibición de toda productividad, una desazón profundamente dolida y la pérdida de la capacidad de amar.

A su vez, se desarrolló la vertiente económica de la misma: el trabajo pieza por pieza de quite de investidura del objeto a partir de que el examen de realidad muestra que el objeto amado dejó de existir.

Por otro lado, se recuperó aportes freudianos que explicitan que en el duelo no se pierde solo a la persona amada, sino también un fragmento de yo. Esta idea permitió arribar a la noción de duelo lacaniano, que establece que solo estoy de duelo por quien puedo decir yo era su falta.

Además, se profundizó en la importancia del conflicto de ambivalencia como consustancial del proceso de pérdida del objeto amado. Por último, se mencionó la identificación al objeto perdido, que opera una alteración en el yo del enlutado.

Luego de explicitar tal noción freudiana como marco de lectura, se profundizó en la conexión entre el cine y el psicoanálisis. En primer lugar, se presentó su coincidencia contextual y se los ubicó como productos negativos de la ciencia moderna, en tanto no intentan obturar la falta estructural, aludiendo a ella implícitamente, el cine como explícitamente, el psicoanálisis.

A su vez, se desarrolló la noción de cine como el arte de la relación entre las imágenes. A partir de esto, se pudo ubicar la idea de un espectador participante en la construcción del sentido del filme, en tanto el mismo recorta elementos de la película para operar una lectura desde un marco conciente y, por otro lado, influido por sus determinaciones inconscientes. De esta manera, aquellos elementos funcionan como indicios que permiten la construcción de conjeturas sobre el sentido del filme.

En función de estas determinaciones inconscientes y del sostenimiento de la falta estructural, se arribó a la perspectiva que ubica al cine como pasador de lo real, diferenciando la misma de la del cine como pasaje de la Idea. Así, para el primero el filme contornea lo real inaprehensible para el pensamiento y lo indica implícitamente, permitiendo otro vínculo con aquello que Lacan ubica como imposible.

En cambio, el cine como pasaje de la Idea sostiene aquello que la relación entre las imágenes es capaz de hacer-pasar: la Idea, permitiendo la reflexión conciente sobre la misma.

Por esto, en el presente escrito se optó por tomar la posición que entiende al cine como pasador de lo real, en tanto esta perspectiva permite elucidar al arte cinematográfico como aquel que posibilita un intento de elaboración e inscripción de aquello que no cesa de no inscribirse; esto es, como una forma de lidiar con el trauma. Así, se estableció un particular énfasis en cómo este es capaz de propiciar tal trabajo con la muerte, entendiendo a esta como un real.

En función de tal conceptualización de cine y de la participación atribuida al espectador, se logró establecer a las secuencias y escenas del filme como significantes, indicios que se prestan a cobrar sentidos en función de la interpretación.

28

Finalmente se diferenció la posición del filósofo, como la del crítico de cine; del criterio que se podría sostener desde una lectura psicoanalítica. Así, una lectura tal puede encontrar elementos de valor en una obra que no sea una proeza artística, en tanto presenta problemáticas que empujan a la proliferación de interrogantes al corpus psicoanalítico; realzando la forma singular con la cual el filme se enfrenta al vacío estructural.

Para lograr tal cometido, se estableció al método ético-clínico como aquel más adecuado a dicho fin. En función de este método, se estableció que es necesario tomar aquel indicio que pasó desapercibido para convertirlo en significativo y, a partir de esto,

establecer una conjetura que permita (de)mostrar al dato, sin partir del mismo como situado de antemano.

En este marco, se desarrolló el paradigma indiciario situado por Ginzburg, que toma al resto, al indicio; aquello descartado de la observación. Realiza esto para confeccionar una conjetura que permite la construcción de una historia transmisible, que no apunta a la repetición en serie de lo acontecido, sino a la exaltación de la singularidad del caso.

A su vez, se recuperó la conexión que es posible establecer con la abducción de Pierce, remarcando el carácter activo del interprete en la atribución de sentido al signo que es presentado.

Para finalizar se intentó operacionalizar los desarrollos a partir del análisis e interpretación de los indicios que nos presenta *Drive my Car*. Así, partiendo de lo que les sucede a tres personajes, se desarrollaron diversas conjeturas acerca del trabajo de duelo que podrían o no haber realizado. Además, se sugirió la presencia particular de dos reales que el filme aborda en su intento de pasaje al entramado simbólico a partir de los recursos imaginarios: la muerte de un ser amado en su generalidad y la particularidad de la pérdida de un hijo.

De esta manera se logró conjeturar la forma en la cual dichos personajes podrían realizar el trabajo de inscripción de la pérdida. Lo que otorgo como resultado diversos modos de elaboración: las historias que Oto daba a luz; el sostén de la cicatriz de Misaki para su posterior borradura; la renuncia a la respuesta del enigma sobre su esposa de Yusuke, lo que le permitió salir de su posición de interprete.

Este trabajo de análisis permitió el ensayo de diversas preguntas y problemáticas que pretenden ser de interés para las elucubraciones psicoanalíticas. Dando como resultado interrogantes sobre: el duelo por un hijo; las buenas intenciones y la posición del analista; el enigma de la alteridad.

Finalmente, es posible conjeturar que el cine comprendido como pasador de lo real es capaz de brindar problemáticas e interrogantes que permitan un trabajo reflexivo que sea beneficioso para el psicoanálisis. De esta forma, la lectura de indicios que se intentó sostener en el presente escrito apuntó a la confección de estos interrogantes a partir de los elementos que el filme nos proporciona.

Se sostuvo esta posición en tanto el espíritu del psicoanálisis no intenta obturar la hiancia, sino operar con ella, problematizando la manera en la cual el filme consigue cercarla sin reducirla a cero. Para posibilitar esto, se considera que es necesario ampararse en el método ético-clínico. De esta forma, el interrogante que origino el presente escrito encontró una respuesta, con la cautela de mencionar que no es la única respuesta que nos puede brindar el filme, ya que la misma variará en función del marco de lectura que se proponga utilizar para con los indicios que este ofrece.

En definitiva, en la confección del presente escrito se intentó alentar la participación del espectador en la construcción de conjeturas al mirar una película, ya que se considera posible ir más allá de la mera contemplación, apuntando a la elaboración de sentidos gracias a la atención al detalle. Por otro lado, se invita al lector a sumergirse en la farsa que presenta la ficción cinematográfica para apropiarse del contenido del filme, permitiendo que la obra produzca acontecimiento en uno como espectador, posibilitando la proliferación de interrogantes sobre la propia posición en relación al vacío.

Referencias Bibliográficas

- Badiou, A. (2004a). El cine como experimentación filosófica. En G. Yoel (comp.) *Pensar el cine 1. Imagen, ética y filosofía* (pp. 23-82). Manantial.
- Badiou, A. (2004b). "El plus de ver" y Arte, matemática y filosofía. En G. Yoel (comp.)

- Pensar el cine 2. Cuerpos, temporalidades y nuevas tecnologías* (pp. 27-43). Manantial.
- Badiou, A. (2009). *Pequeño manual de inestética*. Prometeo.
- Badiou, A. (2014); *El cine como acontecimiento*. Paradiso.
- Freud, S. (1979a). La transitoriedad. En *Obras Completas Vol. XIV* (pp. 305-312). Amorrortu.
- Freud, S. (1979b). De guerra y muerte. Temas de actualidad. En *Obras Completas Vol. XIV* (pp. 273-304). Amorrortu.
- Freud, S. (1979c). Duelo y melancolía. En *Obras Completas Vol. XIV* (pp. 235-256). Amorrortu.
- Freud, S. (1986a). El delirio y los sueños en la «Gradiva» de W. Jensen (pp. 1-80). En *Obras Completas Vol. IX*. Amorrortu.
- Freud, S. (1986b). El interés por el psicoanálisis. En *Obras Completas Vol. XIII* (pp. 165-192). Amorrortu.
- Freud, S. (1986c). El Moisés de Miguel Ángel. En *Obras Completas Vol. XIII* (pp. 213-242). Amorrortu.
- Freud, S. (1986d). *Obras Completas Vol. II*. Amorrortu.
- Freud, S. (1986e). El yo y el ello. En *Obras Completas Vol. XIX* (pp. 1-66). Amorrortu.
- Freud, S. (1986f). *Obras Completas Vol. VI*. Amorrortu.
- Ginzburg, C. (1999). Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales. En *Mitos, problemas, indicios. Morfología e historia* (pp. 138-175). Gedisa.
- Giroux, H. (2003). Una Introducción. En *Cine y entretenimiento. Elementos para una crítica política del filme* (pp. 13-41). Paidós.
- Hamaguchi, R. (2021). *ドライブ・マイ・カ* [Drive my Car] [Película]. C&I Entertainment; Blitters End; Culture Entertainment.
- Harari, R. (1995). *¿Cómo se llama James Joyce? A partir de "El Sinthoma", de Lacan*. Amorrortu.
- Lacan, J. (2006). *El seminario X: La angustia*. Paidós.
- Laso, E. (2021). Apuntes sobre Alain Badiou y el cine. *Ética y Cine Journal*, 11(2), 101-109.
- Laso, E. y Michel Fariña, J.J. (2019). El cine como pasador de lo real. *Ética y Cine Journal*, 9(1), 7-8.
- Laso, E. y Michel Fariña, J.J. (2020). El cine como pasador de lo real. *Ética y Cine Journal*. 10(1), 87-93.
- Laso, E. & Michel Fariña, J.J. (s/f) Cine y subjetividad: el método ético-clínico de lectura de películas. *Intersecciones Psi, Revista electrónica de la Facultad de Psicología, UBA*. Recuperado de http://intersecciones.psi.uba.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=271:cine-y-subjetividad-el-metodo-etico-clinico-de-lectura-de-peliculas-&catid=9:perspectivas&Itemid=1.
- Martínez, J. S. y Larrauri, G. (2010). Entre cine y psicoanálisis: un ensayo sobre sus desencuentros y afinidades. En *Razón y Palabra*, 15(71), 1-24.
- Metz, C. (2001). *El significante imaginario*. Paidós.
- Michel Fariña, J.J. (2014). Responder por la falla: Lo imposible sucede. *Ética y Cine Journal*, 4(2), 7-9.
- Michel Fariña, J. J., Maier, A. T. (2016). ¿Cómo leer un film? La formación ética a través del cine y la virtualidad. *Informática na educação: teoria y práctica*, 19(1), 69-83.
- Morín, E. (2001). *El cine o el hombre imaginario*. Paidós.
- Žižek, S. (2006). *The Pervert's Guide to Cinema* [Manual de cine para pervertidos][Película]. Mischief Films; Amoeba Film.