

¡Goza tu síntoma!

Jacques Lacan
dentro y fuera
de Hollywood



Slavoj
Žižek

¡Goza tu síntoma!

Jacques Lacan dentro
y fuera de Hollywood

Slavoj Žižek

Traducido por Horacio Pons
Nueva Visión, Buenos Aires, 1994

Título original:
Enjoy your symptom!
Jacques Lacan in Hollywood and out, 1992

Las fotografías de Charles Chaplin en *City Lights* (cap.1), Ingrid Bergman en *Stromboli* (cap.2), Raymond Chandler (cap.3), Doris Day en *The Man Who Knew too Much* (cap.4) y Alan Ladd en *The Glass Key* (cap.5) son cortesía del Museo de Arte Moderno de Nueva York.

La paginación se corresponde
con la edición impresa

Letra e

Para Renata, otra vez

INTRODUCCIÓN

Siempre me ha parecido extremadamente repulsiva la práctica corriente en los restaurantes chinos de compartir los platos principales. De modo que, hace poco, cuando expresé esta repulsión e insistí en terminar solo mi plato, me convertí en víctima de un ‘psicoanálisis salvaje’ irónico por parte de mi vecino de mesa: ¿no es acaso esta repulsión, esta resistencia a compartir una comida, una forma simbólica del miedo a *compartir una pareja*, es decir, a la promiscuidad sexual? Desde luego, la primera respuesta que me vino a la mente fue una variación sobre la advertencia de de Quincey contra el ‘arte del asesinato’ –el verdadero horror no es la promiscuidad sexual sino compartir un plato chino–: ‘¡Cuántas personas iniciaron su camino de perdición con alguna inocente violación en pandilla, que en ese momento no tenía gran importancia para ellas, y terminaron compartiendo los platos principales en un restaurante chino!’

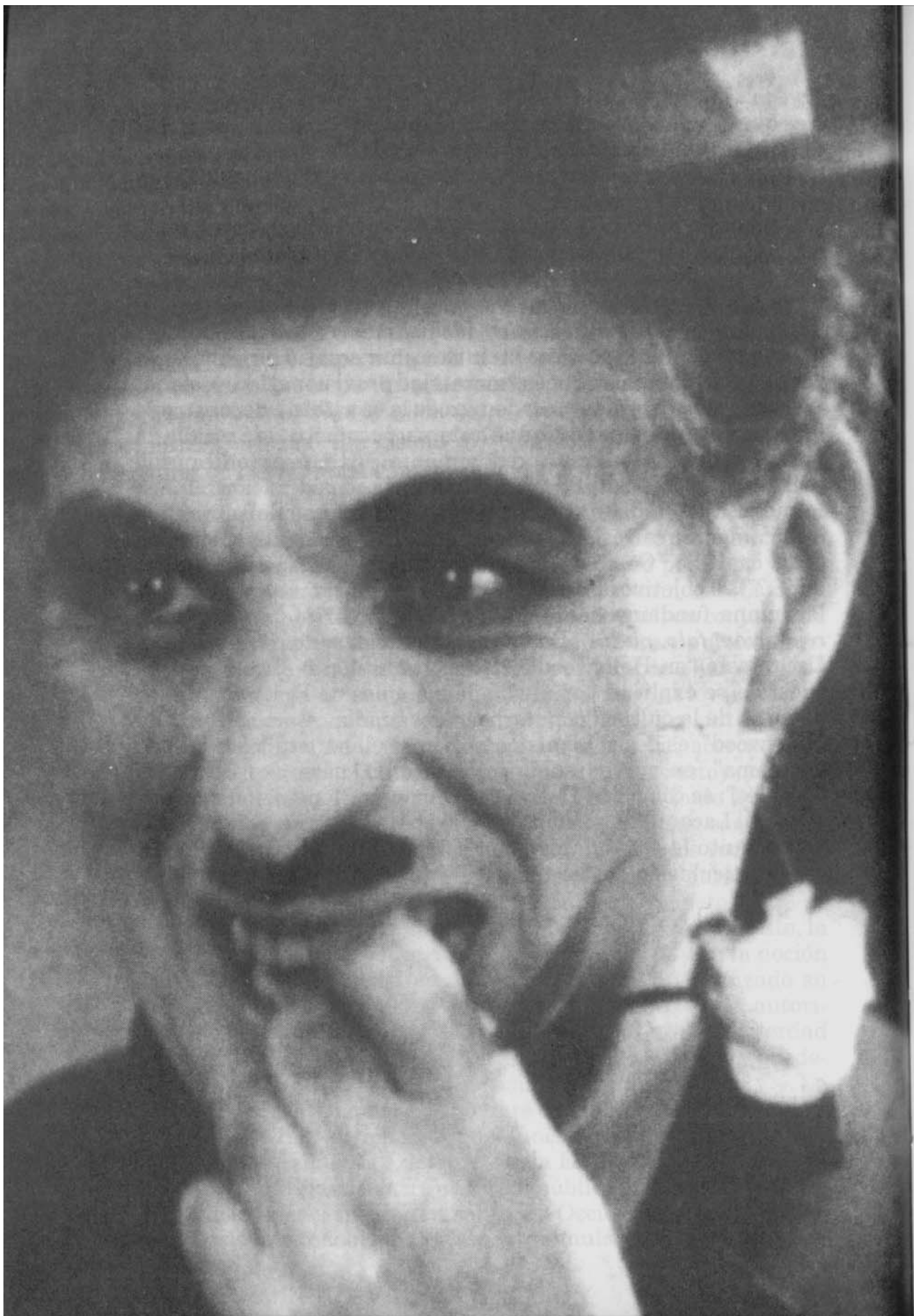
Un cambio tal de énfasis (un caso ejemplar de lo que Freud llamó ‘desplazamiento’) subyace al efecto cómico de la expresión modesta y reticente [*understatement*], supuestamente característica del sentido del humor inglés y tan admirada por Hitchcock. Sin embargo, aquí estamos lejos de ceder a una agudeza afectada: lo que importa es, más bien, que este ‘desplazamiento’ a lo de Quincey nos permite discernir la lógica de una escisión que, como una especie de falla fatal, está en juego en la Ilustración desde su mismo inicio. Es decir, cuando, en su texto programático *¿Qué es la Ilustración?*, Immanuel Kant proporciona la famosa definición de la misma como la ‘liberación del hombre de su tutelaje autoimpuesto’, esto es, el valor para hacer uso de su entendimiento sin que otro lo dirija, reemplaza la divisa ‘¡Discute libremente!’

por 'Discute tanto como quieras y sobre lo que quieras, pero obedece'. Esta, y no '¡No obedezcas, discute!' es, según Kant, la respuesta de la Ilustración a la demanda de la autoridad tradicional, '¡No discutas, obedece!' En este punto debemos tener cuidado para no pasar por alto aquello a lo que apunta Kant -no está simplemente volviendo a expresar la divisa corriente del conformismo, 'En privado, piensa lo que quieras pero, en público, obedece a las autoridades' sino, más bien, lo contrario: en público, 'como un académico ante el público lector', utiliza libremente tu razón, pero, en privado (en tu puesto, en tu familia, es decir, como una pieza de la máquina social), obedece a la autoridad-. Esta escisión subyace al famoso 'conflicto de las facultades' kantiano, entre la facultad de la filosofía (libre de entregarse a la discusión de lo que desee, pero por esa razón separada del poder social, quedando, por así decirlo, suspendida la fuerza ejecutiva de su discurso) y las de la ley y la teología (que articulan los principios del poder ideológico y político y, por lo tanto, carecen de la libertad de discusión). La misma división se presenta ya en Descartes, quien, antes de ingresar en el camino de la duda universal, estableció una 'moralidad provisional', un conjunto de reglas que regulaban su existencia cotidiana durante el transcurso de su travesía filosófica: ya en la primera de ellas pone de relieve la necesidad de obedecer las costumbres y las leyes del país en el cual nació, sin cuestionar su autoridad... En síntesis, soy libre de abrigar dudas acerca de cualquier cosa, acerca de la existencia misma del universo pero, a pesar de eso, estoy obligado a obedecer al Amo o, como rezaría una versión a lo de Quincey: '¡Cuántas personas iniciaron su camino de perdición con alguna inocente duda sobre la existencia del mundo que los rodeaba, lo que en ese momento no tenía gran importancia para ellas, y terminaron tratando a sus superiores con poco respeto!'

La actitud ideológica que abre esta escisión es, por supuesto, la del *cinismo*, la de la distancia cínica que corresponde a la noción misma de la Ilustración y que hoy parece haber alcanzado su apogeo; si bien oficialmente socavada, desvalorizada, la autoridad vuelve colándose por la ventana -'sabemos que no hay verdad en la autoridad, no obstante seguimos jugando su juego y obedeciendo a fin de no perturbar la marcha normal de las cosas...'-. La verdad queda en suspenso en nombre de la eficiencia: la legitimación última del sistema es que funciona. En el hoy difunto 'socialismo realmente existente' de la Europa Oriental, la escisión era la que existía entre un ritual público de obediencia y una distancia cínica privada, en tanto en Occidente el cinismo, en cierto modo, se redobla: públicamente simulamos ser libres mien-

tras que en privado obedecemos. En ambos casos, somos víctimas de la autoridad precisamente cuando creemos que la hemos embaucado: la distancia cínica está vacía, nuestro verdadero lugar se encuentra en el ritual de la obediencia o, como lo expresó Kurt Vonnegut en su *Madre Noche*: ‘Somos lo que simulamos ser, de modo que debemos tener cuidado con lo que simulamos ser’.

En contraste con aquello de lo que los medios se esfuerzan desesperadamente por convencernos, *el enemigo no es hoy el ‘fundamentalista’ sino el cínico*; incluso cierta forma de ‘deconstruccionismo’ toma parte en el cinismo universal al proponer una versión más sofisticada de la ‘moralidad provisional’ cartesiana: ‘En teoría (en la práctica académica de la escritura), deconstruye tanto como quieras y todo lo que quieras, pero en tu vida cotidiana participa del juego social predominante’. El presente libro fue escrito con el propósito de presentar ante la consideración pública la nulidad de la distancia cínica. Su subtítulo no debe tomarse irónicamente: se refiere, simplemente, a las dos divisiones de cada capítulo. Como lo indican sus títulos didácticos (‘¿Por qué...?’), el objetivo de cada uno de ellos es elucidar alguna noción lacaniana fundamental o algún complejo teórico (*carta, mujer, repetición, falo, padre*). En la primera división de cada capítulo, Lacan está ‘en Hollywood’, esto es, la noción o el complejo en cuestión se explican por medio de ejemplos de Hollywood o, en general, de la cultura popular; en la segunda, estamos ‘fuera de Hollywood’, es decir, la misma noción se elabora tal como es ‘en sí misma’, en su contenido inherente. O, para expresarlo en ‘hegelés’: se concibe a Hollywood como una ‘fenomenología’ del Espíritu Lacaniano, su manifestación para la consciencia corriente, en tanto la segunda división está más próxima a la ‘lógica’ como articulación del contenido de la noción en y para sí mismo.



1

¿POR QUE UNA *CARTA*
SIEMPRE
LLEGA A SU DESTINO?

1.1 Muerte y sublimación: la escena final de *Luces de la ciudad (City Lights)**

El trauma de la voz

Puede parecer peculiar, e incluso absurdo, colocar a Chaplin bajo el signo de ‘muerte y sublimación’: ¿no es acaso el universo de sus films, un universo que rebosa de vitalidad no sublime y hasta de vulgaridad, precisamente lo opuesto a una tediosa obsesión romántica con la muerte y la sublimación? Es posible que sea así, pero las cosas se complican en un momento particular: el de la intrusión de la *voz*. Es la voz que corrompe la inocencia de la parodia silenciosa, de este paraíso preedípico, oral-anal, del devorar y destruir sin freno, ignorantes de la muerte y la culpa: ‘Ni la muerte ni el delito existen en el mundo polimorfo de la parodia en la que todos dan y reciben golpes a voluntad, en el que vuelan las tortas de crema y donde, en medio de la risa general, se derrumban los edificios. En este mundo de gesticulación pura, que es también el de los dibujos animados (un sustituto de las comedias payasas [*slapsticks*] perdidas), los protagonistas son generalmente inmortales... la violencia es universal y no tiene consecuencias, no existe la culpa’.¹

La voz introduce una fisura en este universo preedípico de continuidad inmortal: funciona como un cuerpo extraño que

* Las películas mencionadas se citan con los títulos con que se exhibieron en la Argentina; cuando los mismos se desconocen, sólo se menciona el título original (N. del T.).

mancha la superficie inocente del cuadro, una aparición fantasmal que nunca puede sujetarse a un objeto visual definido; y esto cambia toda la economía del deseo, la inocente vitalidad vulgar de la película muda se pierde, la presencia misma de la voz transforma la superficie visual en algo engañoso, en un señuelo: 'El film era gozoso, inocente y sucio. Se transformará en obsesivo, fetichista y frío como el hielo'.² En otras palabras: el film era chaplinesco, se transformará en hitchcockiano.

No es, por lo tanto, accidental que el advenimiento de la voz, del film hablado, introduzca cierta dualidad en el universo de Chaplin: una misteriosa división de la figura del vagabundo. Recordemos sus tres grandes films sonoros: *El gran dictador* (*The Great Dictator*), *Monsieur Verdoux* (ídem) y *Candilejas* (*Limelight*), distinguidos por el mismo humor melancólico y doloroso. Todos ellos enfrentan el mismo problema estructural: el de una indefinible línea de demarcación, de cierto rasgo, difícil de especificar en el nivel de las propiedades positivas, cuya presencia o ausencia modifica radicalmente el status simbólico del objeto:

Entre el pequeño peluquero judío y el dictador, la diferencia es tan insignificante como la que existe entre sus respectivos bigotes. No obstante, resulta en dos situaciones tan infinitamente remotas, tan opuestas como las de la víctima y el verdugo. Del mismo modo, en *Monsieur Verdoux*, la diferencia entre los dos aspectos o procederes del mismo hombre, el asesino de mujeres y el amante esposo de una mujer paralítica, es tan leve que se requiere toda la intuición de su esposa para tener la premonición de que, de algún modo, él 'cambió'... la pregunta candente de *Candilejas* es: ¿cuál es esa 'nada', ese signo de la edad, esa pequeña diferencia trivial, a causa de la cual el gracioso número del payaso se convierte en un tedioso espectáculo?³

Este rasgo diferencial que no puede adjudicarse a alguna cualidad positiva es lo que Lacan llama *le trait unaire*, el trazo unario: un momento de identificación simbólica al que se adhiere lo real del sujeto. En tanto el sujeto se vincula a este rasgo, nos enfrentamos con una figura carismática y fascinante; tan pronto como el vínculo se rompe, todo lo que queda es un triste residuo. Sin embargo, el punto crucial que no debe pasarse por alto es de qué manera esta división está condicionada por la llegada de la voz, es decir, por el hecho mismo de que la figura del vagabundo se vea obligada a *hablar*: en *El gran dictador* Hinkel habla, mientras que el peluquero judío permanece más próximo al vagabundo mudo; en *Candilejas*, el payaso sobre el escenario está mudo, mientras que el resignado anciano tras el mismo habla...

De este modo, la bien conocida aversión de Chaplin al sonido no debe desecharse como un simple compromiso nostálgico con un paraíso silencioso; revela un conocimiento (o al menos un presentimiento) mucho más profundo que lo habitual del poder destructivo de la voz, del hecho de que la voz funcione como un cuerpo extraño, como una especie de parásito que introduce una división radical: el advenimiento de la Palabra desvía al animal humano de su equilibrio y hace de él una figura ridícula e impotente, que gesticula y procura con desesperación un equilibrio perdido. En ningún lado es más evidente esta fuerza destructiva de la voz que en *Luces de la ciudad*, en esta paradoja de una película muda con banda de sonido: una banda de sonido sin palabras, sólo música y unos pocos ruidos típicos de los objetos. Es precisamente aquí donde la muerte y lo sublime surgen con toda su fuerza.

La interposición del vagabundo

En toda la historia del cine, *Luces de la ciudad* es tal vez el ejemplo más puro de un film que, por así decirlo, apuesta todo a su escena final –la totalidad del film sólo sirve, en última instancia, para prepararnos para el momento final, concluyente, y cuando este momento llega, cuando (para usar la frase final del ‘Seminario sobre «La carta robada»’, de Lacan) ‘la carta llega a su destino’,⁴ el film puede terminar enseguida–. Éste está, entonces, estructurado de una manera estrictamente ‘teleológica’, todos sus elementos apuntan hacia el momento final, la largamente esperada culminación; razón por la cual también podríamos utilizarlo para cuestionar el procedimiento habitual de la deconstrucción de la teleología: tal vez anuncia un tipo de movimiento hacia el desenlace final que escapa a la economía teleológica según se la pinta (uno se siente incluso tentado a decir: se la reconstruye) en las lecturas deconstruccionistas.⁵

Luces de la ciudad es la historia del amor de un vagabundo por una muchacha ciega que vende flores en una transitada calle y que lo confunde con un hombre rico. A través de una serie de aventuras con un millonario excéntrico que, cuando está borracho, trata al vagabundo con extrema amabilidad pero que, cuando está sobrio, ni siquiera logra reconocerlo (¿fue aquí donde Brecht halló la idea para *su Herr Puntilla y su sirvienta Matti?*), éste pone sus manos en el dinero necesario para la operación que haga que la pobre muchacha recupere la vista; por lo cual es arrestado por robo y sentenciado a prisión. Después de haber cumplido su condena, vagabundea por la ciudad, solitario y desolado; repenti-

Gracias por visitar este Libro Electrónico

Puedes leer la versión completa de este libro electrónico en diferentes formatos:

- HTML(Gratis / Disponible a todos los usuarios)
- PDF / TXT(Disponible a miembros V.I.P. Los miembros con una membresía básica pueden acceder hasta 5 libros electrónicos en formato PDF/TXT durante el mes.)
- Epub y Mobipocket (Exclusivos para miembros V.I.P.)

Para descargar este libro completo, tan solo seleccione el formato deseado, abajo:

