

CONFLICTO PSÍQUICO

A propósito del conflicto psíquico*

Alberto Pereda

El conflicto psíquico constituyó desde muy temprano en psicoanálisis el elemento central de la concepción de la neurosis, que permitió tanto dar cuenta de sus mecanismos psicopatogénicos, como acceder al "saber" sobre la enfermedad psíquica, esa desconocida, degenerada y constitucional hasta entonces.

Pero excediendo los límites de la patología, pasó a ser un elemento constitutivo del ser humano, un elemento nodal de su naturaleza, de su ser, de su esencia. Por la dinámica del conflicto, el hombre despegó de los otros animales atrapados en los meandros del instinto, condenados a una ciega repetición uniforme y codificada. Por él, accedió al lenguaje, a la cultura y modificó el mundo, que pasó a ser "su mundo" desde que todo pudo ser representado y anticipado.

En *Un caso de curación hipnótica* (1892), Freud nos muestra cómo en su trabajo clínico, en la medida que explora el fenómeno psíquico, se topa con el conflicto. Considerado como un trabajo preanalítico en su relación temporal y abordaje terapéutico, no lo es en su contenido ni en su enfoque. Esa joven madre, que en embarazos y partos sucesivos rechaza con síntomas somáticos la lactancia, y que sufre y padece la frustración de no poder amamantar a sus hijos, al mismo tiempo que convulsiona el entorno familiar generando respuestas también ambivalentes, nos

* Trabajo publicado en: Año V, N°. Temas 8, abril 1987, pp. 57-68 y reeditado en el libro de *Literatura y Psicoanálisis*, BUP. Vol. IV, 2005.

instala de lleno en el discurso psicoanalítico. A la intensidad de su propósito voluntario de alimentar gozosamente a sus hijos, se oponen con similar o mayor fuerza, otro propósito, otra "voluntad contraria", desconocida, aparentemente ajena, extrínseca. Y la oposición entre ambas se resuelve a nivel del cuerpo, a través de la metáfora de la conversión.

El conflicto se presenta con uno de sus términos desconocido, no consciente, no accesible, no aceptable, y la enfermedad (el síntoma) como una defensa de la totalidad del individuo, para no saber, para continuar ignorando. Freud ha dado con lo más esencial de su descubrimiento, el hombre es un sujeto dividido, y esa división no es reductible. A su psiquismo consciente y voluntario, corresponde otro inconsciente al que no puede acceder ni impedir sus efectos, y la interacción de ambos da ámbito a lo humano.

En las *Neuropsicosis de defensa*, la enfermedad es el resultado del conflicto, el resultado de una defensa activa frente a representaciones intolerables. En *La interpretación de los sueños*, el conflicto y sus mecanismos dinámicos se instalan en la vida normal, cotidiana, por un fenómeno tan común y compartido al que nadie puede ser ajeno. Lo normal y lo patológico tienen raíces comunes, y los actos humanos están determinados por lo psíquico. En este texto, lo que podríamos llamar en forma no estricta, el descubrimiento del inconsciente, culmina con la formulación de un aparato psíquico destinado a tramitar incrementos de estímulos de origen interno y externo, sobre un modelo físico, óptico, con sistemas intercalados y sucesivos, basado en una teoría de las representaciones. *La Psicopatología de la vida cotidiana* y *El chiste* contemporáneos, extienden definitivamente el campo abarcativo del determinismo psíquico.

Intentaremos pensar el conflicto desde el punto de vista metapsicológico incorporando aportes ulteriores, que creemos comprendidos en el concepto. Al abordarlo se deben considerar tres elementos correlacionados e interdependientes. El conflicto en sí mismo, en sus formulaciones sistémica y estructural, la fantasía, como producto resultante del mismo y la angustia, producto, condición y señal, que no incluiremos en este trabajo.

El conflicto

La dualidad, los pares antinómicos, han sido una constante del pensamiento freudiano. La oposición puede así describirse en una vasta serie de elementos conceptuales de la teoría, desde los puntos de vista tópico, económico y dinámico, pero los recortes descriptivos resultan siempre artificiales, dada la interrelación de todos los elementos, en que unos carecen de sentido sin la consideración de los otros. Trataremos de que esta distorsión sea lo menos operante posible.

Tópico

Encontramos aquí los términos iniciales y ya referidos del conflicto, entre los sistemas conciente e inconciente. Al proceso primario con sus características de atemporalidad, no contradicción, condensación, desplazamiento y sobre todo la libre disponibilidad de sus cargas, se opone el proceso secundario con su sistema de cargas ligadas a representaciones estables. Uno, un sistema con un funcionamiento basado en una malla, en un verdadero tejido de huellas conectadas y polivalentes, imperecederas, donde la energía circula libremente. El otro, un sistema organizado, coherente de representaciones, regido por las leyes del lenguaje, por las coordenadas témporo-espaciales, perecedero, desde que se puede olvidar, porque se recuerda. Ambos diferenciados, separados por la represión, pero sin compartimentación espacial, sino siempre presentes como formas de funcionamiento simultáneo, en toda actividad humana, mostrando como Jano, un rostro u otro, ora una faz adusta seguida de un guiño traidor y cómplice.

A la fantasía de univocidad se opone la dolorosa excentricidad del deseo, la existencia de ese otro ámbito insondable. Ese estar dividido es el que permite ser hombre.

Económico

Estamos en los parámetros pulsionales, con sus implicancias de cualidad, pero sobre todo, de cantidad. De uno de los lados se opone la pulsión sexual, desplegada en las pulsiones parciales. Desde sus erógenas fuentes somáticas se lanza en busca del objeto, que le es aleatorio, soldado, cambiante y necesario para su descarga, impulsada por la fuerza, el empuje, que constituye su cualidad principal y condiciona su terca reiteración conservadora. Regida por el principio del placer, los aumentos de cantidad de carga deben ser derivados, tramitados sin dilaciones.

A esa perentoriedad se opone la necesidad, por la otra instancia, de impedir su satisfacción directa.

Se describe como opuesta la pulsión de conservación, movida por su interés de preservar al individuo. La concepción de su dinámica se beneficia, o se hace más entendible, si agregamos el hecho de que la pulsión sexual ha encontrado un objeto significativo, el propio individuo, su cuerpo, su imagen, que puede ser representado y por eso investido, y que no abandonará más. A estos elementos narcisistas se agrega la presencia de una realidad exterior inevitable, que no puede ser desconocida. El funcionamiento pulsional se adecua y la perentoriedad anterior deja lugar a la espera, y en ese y por ese intervalo, en ese y por ese lapso, se desarrolla el pensamiento, el juicio, la memoria, la razón.

Ya en la manera de referirnos a la pulsión, siempre en tercera persona, nunca en primera o en segunda -no se dice "mi pulsión" ni "tu pulsión"-, queda señalada su ajenidad, su carácter casi exterior al sujeto, su extrañeza de los propósitos concientes. Eso que nos es tan íntimo, que nos es tan relevante, se nos presenta ajeno y extraño y la vemos como haciéndonos desde afuera con su exigencia de satisfacción y su fuerza incoercible.

Dinámico

Al deseo inconciente se opone la prohibición. Deseo susten-

tado por las representaciones cosa, que son inscripciones, huellas mnémicas de experiencias libidinales tempranas, corporales, directas, constituidas en representaciones pulsionales por la presencia de una carga permanente, si bien desplazable, que les otorga el carácter de punto de fijación.

Tienen algo de signo, desde que representan a otra cosa, a una experiencia más compleja y una carga fija, que les confieren permanencia y actividad fuera del tiempo. Pero ello no implica inmovilidad, por el contrario, debemos concebirlas conectadas entre sí, formando una malla, un tejido, donde el libre desplazamiento de la energía teje una red de significaciones, en un permanente y burbujeante juego caleidoscópico, siguiendo la bella metáfora de Gilberto Koolhaas.

Deseo cambiante, de perentoriedad variable, siempre relanzado en permanente búsqueda de satisfacción. Deseo infantil e incestuoso al que se opone la prohibición, ley universal que amenaza con la castración. Pues estas inscripciones, este deseo, están siempre determinados por el encuentro con el deseo del otro, en el dialéctico y cambiante entorno de la estructura edípica.

A las representaciones-cosa inconcientes se opone el sistema de las representaciones-palabra preconcientes. Significa el mundo del lenguaje, la organización de lo que retorna de lo reprimido, en una codificación coherente y compartible. Lo incognoscible, lo inaccesible en sí mismo, lo que tiene que ver con el carácter-cosa de estas representaciones, se manifiesta por sus efectos en el compartible orden del lenguaje.

Pero la relación entre deseo y castración es aún más estrecha, desde que el deseo está marcado por la castración. Se desea lo que no se tiene, lo que falta. El deseo que es sexual está dirigido sin embargo al objeto absoluto, la cosa. Lo que se desea es alcanzar la unidad, lo absoluto, la completud fantaseada como perdida, luego del abandono de la relación de inmediatez, lo que se quiere es obturar la falta, la carencia, la soledad. Lanzado hacia ese objeto de deseo, encuentra los objetos para el deseo, los objetos metonímicos, que son tanto los objetos de la pulsión como los del fantasma.

La dinámica del deseo da cabida a lo que tiene que ver con la singularidad del sujeto, con la historia de su peripecia pulsional, así como a aquello que lo trasciende como individuo, que le confiere su universalidad.

En el orden del sujeto se da también un enfrentamiento de opuestos. El inconciente es el lugar del sujeto de deseo, vinculado a los representantes pulsionales, a su historia libidinal. Es el lugar de la verdad del sujeto, irreductible al mundo y por lo tanto siempre parcial, el lugar de la esencia de su ser.

Se le opone el sujeto de conocimiento vinculado a la conciencia y a la realidad exterior, que se transforma en su mundo, en la medida que es conocido, es representado y se le encuentra un sentido que puede ser adelantado. Es el lugar del ser en el mundo, del saber, del sentido anticipado que le permite vivir con las cosas del mundo.

Lo inconciente es lo que produce acciones, pensamientos, que tienen un sentido que no es anticipable, que irrumpen con su efecto de sorpresa, de no ser de este mundo, de lo siniestro.

Lo inconciente no es ético, no es bueno ni malo, solo puede ser, y sus productos simplemente son, no se dan para nadie, ni para un observador, ni para el propio sujeto, pero algo dicen y ese sentido es el que tiene que ser develado.

Este aspecto del conflicto lo sintetizaríamos a través de la oposición entre el ser en el mundo y la esencia del ser.

Desarrollos freudianos posteriores agregaron otros aspectos al concepto del conflicto psíquico. La formulación estructural del aparato psíquico en lo que se ha dado en llamar segunda tópica, incorporó el conflicto entre instancias psíquicas. El Yo debe dar tanto cuenta de las aspiraciones de satisfacción del Ello y de lo reprimido, como cumplir con las exigencias del Superyó, que lo acosa como si fuera responsable de los deseos del Ello. Por mediación de la reacción terapéutica negativa, la culpa inconciente y la autopunición, la enfermedad adquiere un sentido distinto. El

síntoma ya no solo es, sino que toma el valor de una carta de pago, está destinado a aliviar culpas que no se conocen, a aplacar la conciencia moral.

La concepción de la pulsión de muerte lleva a modificar la dualidad pulsional oponiéndola a la pulsión de vida (Eros). A la acción unificadora de una, que tiende al desarrollo de estructuras cada vez más complejas, se enfrenta la labor de desunión de la otra, que apunta a reducir la complejidad, a simplificar. La interacción de ambas en todas las acciones, a través de la mezcla pulsional, es lo que constituye el fábrego de la vida, que no sería tal si faltara uno de los opuestos. La pulsión de muerte, de desunión, es imprescindible para la afirmación narcisista, para poner la distancia necesaria con el objeto que condicione el espacio en que se desarrolle la actividad psíquica y la cultura, para a través de la negación gramatical, permitir el desarrollo del juicio y del pensamiento, para frenar la tendencia adhesiva del Eros.

Pensamos con Laplanche, que en los términos en que hemos desarrollado el conflicto psíquico, en sus aspectos sistémicos y estructurales, no se puede adscribir un determinado signo pulsional en exclusividad a ninguno de los opuestos, sino que por el contrario, ambas pulsiones (vida y muerte) se encuentran presentes y actuantes en todos los sistemas y estructuras.

La fantasía

La oposición entre las partes del conflicto, en última instancia entre conciente e inconciente, se resuelve en la transacción. El deseo, en su cambiante polimorfismo, se organiza en fantasmas que buscan su satisfacción y retornan impulsados por la erótica búsqueda del objeto y la tanática compulsión a la repetición. La oposición del otro sistema, movido por la función de desconocimiento del Yo, que no quiere saber, condiciona una solución de compromiso que satisface a ambas. Transacción que oculta y devela al mismo tiempo y genera la posibilidad del desarrollo.

Son los retoños, los productos, las formaciones del incon-

ciente, que en último término son siempre un fantasma. Fantasma que se alucina en el sueño, que toma la categoría de un recuerdo fehaciente, que pasa a la acción, que se ubica en otro en la recreación transferencial, que nos traba, nos hace trastabillar, que permite que nos riemos de nosotros mismos, y que se despliega triunfante en toda la creación humana. Porque el fantasma es eso, un acto de creación, como lo es siempre el resultado del conflicto. Un acto creativo que no corresponde a ninguno de los sistemas, que no es patrimonio de la conciencia ni de la regresión inconsciente, es el resultado del encuentro de ambos, de la acción del uno sobre el otro, en un lugar sin lugar.

Y esta creación se expresa en el mundo del lenguaje, porque el deseo tiene que decir de sí, y por este decir del deseo es que el hombre habla, ya que su ser está en el decir mismo.

Freud enseñó que las fantasías se construyen con cosas vistas y oídas, que han sido separadas y perdido definitivamente conexiones con sus fuentes, que posteriormente cobran otros significados. De esto se trata, reordenamiento de materiales verbales luego de su fraccionamiento, de recuerdos, frases, palabras. Cosas o partes de cosas, que ocupan el lugar de otras cosas o de partes de otras cosas, y por esa sustitución emerge un nuevo sentido.

Son ejemplos privilegiados los estudios freudianos de Signorelli, familliar, el recuerdo vinculado a Gisela, el sueño de lobos y los pensamientos encadenados de ratas. El fantasma es el acto de creación de un nuevo sentido en el mundo del lenguaje, y todo el mundo aprehensible, en mayor o menor medida, está mediado por él. Porque sobre todo está destinado a tapar carencias, viene a obturar lo que falta, lo que no se tiene. Dirigido al objeto metonímico, apunta siempre a ocultar la carencia del objeto absoluto y a recomponer nuestras maltrechas imágenes narcisistas de la golpiza de la realidad; nos proporciona todo un vasto guardarropa de ropajes ortopédicos y una nutrida batería de afeites, a los que recurrimos sin dudar, una y otra vez, para evitar el doloroso enfrentamiento con la falta.

Este proceso de creación, que se despliega en el mundo del

lenguaje por medio de una sustitución, por el que emerge un nuevo sentido, creemos por extensión, está presente en toda creación humana.

A modo de ilustración, veremos algunos ejemplos tomados del mundo de la cultura.

Jorge Luis Borges, en *El sueño de Coleridge (Otras inquisiciones)* se ocupa de la vinculación existente entre el poema lírico *Kubla Khan* soñado por Samuel T. Coleridge en 1797 y la construcción de un palacio, Xanadú, por el emperador mogol Kublai Khan alrededor de 1200, revelado también durante un sueño, cuyas ruinas se conservaron hasta el siglo XVII. La construcción del palacio era conocida por el poeta y fue el motivo del sueño, no así al parecer la revelación onírica al emperador.

Un mogol en el siglo XIII sueña que construye un palacio y lo edifica conforme a la visión, agregando a la realidad ese objeto. En el siglo XVIII un poeta inglés, que no sabe del sueño, sueña a su vez un poema completo sobre la edificación del palacio, que escribe al despertar, pero que interrumpido, olvida parcialmente, restándole sólo cincuenta y tantos versos, que algunos críticos consideran la más alta muestra de musicalidad de la lengua inglesa y que toda traducción anula, así como el palacio era "el majestuoso palacio de placeres y festines". De ambos restan ruinas.

Borges, a partir de la coincidencia de los sueños, plantea explicaciones posibles, que postula como opcionales, naturales y sobrenaturales, e insinúa, atraído por su gusto por las simetrías, los laberintos, los espejos y las grandes oscilaciones que trascienden al hombre, la propia. Entrevé un plan, el enorme período de quinientos años le revela un ejecutor sobrehumano y supone que en otro período similar, otro hombre soñará y plasmará en mármol o en una música ese designio, o que también será incompleto y habrá que esperar de nuevo. Arriesga aún otra y dice: "Acaso un arquetipo no revelado aún a los hombres, un objeto eterno (para

usar la nomenclatura de Whitehead) está ingresando paulatinamente en el mundo, su primera manifestación fue el palacio; la segunda el poema. Quien los hubiera comparado habría visto que eran esencialmente iguales."

Pero Borges también ha creado una pequeña y hermosa muestra de perfecta y económica prosa castellana, y por ella ha quedado incluido, más allá de sus propósitos, en un circuito que los trasciende, lo que no lo hubiera sorprendido.

De los muchos posibles autores vinculados con Xanadú, hemos encontrado otros dos. Ambrose Bierce en *Diccionario del Diablo*, a propósito de la palabra guerra, entre otras cosas dice, citando a Coleridge: "Cuando Kubla Khan decretó su majestuoso palacio de placeres, es decir, cuando hubo paz en Xanadú y grandes festines, solo entonces "oyó a lo lejos antiguas voces que anunciaban guerra". Este cínico, descreído y maravilloso escéptico se torna serio para decir que la guerra se complace en venir como un ladrón en la noche, y que ésta está hecha de promesas de amistad eterna. Que hay que aprender a esperar lo inesperado, que todo lo terrestre llega a su fin y que el cambio es la única ley inmutable y eterna.

En *El ciudadano* de Orson Welles, Xanadú es el gigantesco palacio que Charles Foster Kane edifica para vivir con la mujer, frustrada cantante lírica, por la cual ha perdido su prometedora y avasallante carrera política, y en el que encuentra la muerte.

Kublai Khan, Coleridge, Bierce, Borges, Welles, quedan vinculados por un fantasma que los trasciende en su universalidad, del cual son puntuales referencias.

El remoto emperador emprende la tarea de hacer realidad sus sueños, de concretar en una construcción la figuración de la realización de sus deseos infantiles. El poeta inglés sueña y le es revelado un poema completo que se muestra como la perfección de la música de la lengua. El escéptico americano ubica en el palacio la paz, el placer, lo eterno que tiene que ver con la noche y los sueños. El poeta rioplatense, la idea de un hacedor todopoderoso que se mueve en ciclos de centurias, de arquetipos, de formas eternas, ubicado en el lugar en que se perciben las señales, desde el que se

pueden adivinar los sentidos. Y para el cineasta, es el lugar monumental destinado a tapar el fiasco de su vida personal y política, el símbolo de su desafío al destino y a la sociedad, la muestra de su no aceptación y de su desprecio por las reglas y opiniones de otros; también la charnela que marca el pasaje de una juventud entusiasta, alegre, movida por ideales, a un rencoroso y solitario ejercicio de un poder arbitrario.

Xanadú pasa a significar, a lo largo de esos setecientos años, la unión con el objeto absoluto. La aspiración de alcanzar lo absoluto, la unidad, la posibilidad de tener todo y no carecer de nada. Ese es el fantasma común significado por la misma imagen. Todo, por ser deseo, está marcado por la castración. El castillo destruido, el poema inconcluso, la paz amenazada y lo eterno robado, la prosa de Borges reducida a la condición de un "trompe d'oeil" verbal, y Kane, en el momento de su muerte solitaria, deja caer una esfera de cristal de roca, que encierra un paisaje aldeano sobre el que la nieve cae en copos, al parecer sin tiempo, y dice "Rosebud"; ambos remiten por la magia del montaje, nieve y trineo, a la infancia.

El ser humano en el momento de su muerte descubre que su vida no ha sido más que un correr tras un deseo imposible, que todo ha sido inútil, que en realidad nunca ha tenido nada, solo un sueño entre sus manos.

Abonando en el sentido de lo universal, Borges cita a Paul Valéry, que en 1938 escribió: "La historia de la literatura no debería ser la historia de los autores y de los accidentes de sus carreras, o de la carrera de sus obras, sino la Historia del Espíritu como productor o consumidor de literatura. Esa historia podría llevarse a término sin mencionar un solo escritor". Shelley en 1821 dictaminó que todos los poemas del pasado, del presente y del porvenir, son episodios o fragmentos de un solo poema infinito, erigido por todos los poetas del orbe. Eliminados los peligros del panteísmo, lo común a la creación humana queda expresada en un dicho de Schopenhauer, quien escribió que la vida y los sueños eran hojas de un mismo libro, y que leerlas en orden es vivir, hojearlas soñar. Tiempo cronológico y caleidoscópico.

Dos aspectos culturales característicos del siglo XX, el jazz y el cine, parecen abonar de manera evidente esta forma de trabajo de nuestra psiquis.

No se sabe exactamente en qué momento apareció el jazz. De sus lejanos hontanares africanos, recogiendo algo de lo español antillano y al socaire de la corriente esclavista, el encuentro de los conceptos musicales negros con los tradicionales occidentales en un contexto cultural, social y económico determinado, lo produjeron. Una música nueva, que desde el sur profundo se extendió, se generalizó, se hizo universal. Una música nueva, que no fue desde sus comienzos ni una simple expresión folklórica negra, ni un torpe remedo del arte blanco, sino una creación, surgida del encuentro de concepciones musicales distintas en su manejo del ritmo, del tiempo, de la gama y variaciones tonales de la melodía, de la armonía, afirmándose en la síncopa y el contra-tiempo, constituyéndose en vehículo expresivo de una constelación afectiva intransferible.

Músicos geniales le dieron más tarde todo su fabuloso desarrollo, conservando sus características esenciales en cuanto a sentimientos (swing, feeling, mood), a forma (ataque, vibrato, glisando), y sobre todo en relación a su característica fundamental, la improvisación. La música de jazz puntuada y escrita se transforma en eso mismo, en música de jazz escrita, pierde su sentido fundamental, el de acto jazzístico, de acto creativo, en que el instrumentista improvisa, sustituyendo unas notas por otras, creando nuevos sentidos. Por eso el jazz es un arte esencialmente discográfico; cada ejecución, cada solo, cada contracanto, cada break, son irrepetibles, si bien la ejecución en vivo posee el calor insustituible del encuentro entre los ejecutantes y su público. Desde la polifonía neorlandesa, con su ensemble característico, logrado en la suma de las improvisaciones de su front-line, al bopper que hace estallar la melodía por el vuelo de su inspiración, ningún verdadero músico de jazz puede repetirse y su creación surge siempre por una sustitución, que da lugar a lo nuevo, lanzado siempre hacia adelante.

Incluso en el canto, el jazz rompe las formas establecidas, desde sus comienzos ya las palabras eran fraccionadas y utiliza-

das en forma parcial, complementadas por sonidos guturales y por el ya mencionado vibrato, hasta generar el scat, que es el canto rápido de sonidos ininteligibles, interpolados en una canción o exclusivos.

Cuando a John Lewis, profesor de la clase de improvisación jazzística avanzada en Harvard, se le preguntó si el Swing se podía escribir en la partitura, respondió: "No, es alta musicalidad. Es como cuando Serkin toca una sonata de Beethoven; conoce todas las notas, pero sabe que también allí hay algo más".

En la década de 1940, un estudiante del Conservatorio de Música de Nueva Inglaterra que escuchaba a Pee Wee Russell extraer de su clarinete toda una gama de sonidos, desde los ríspidos, cual gruñidos, a los aterciopelados y susurrantes como caricias, transcribió los solos y le presentó a éste las partituras escritas. Pee Wee declaró, sacudiendo la cabeza: "Esto no es mío, yo no soy capaz de tocarlo". Y ante la insistencia del estudiante, aceptó: "Bueno, por más que lo sea, yo no volvería a tocarlo de la misma manera... aunque pudiera, y sé que no puedo".

Thelonius Monk aconsejaba a sus músicos: "Lo que digo es que toquen a su modo. No toquen lo que el público quiere, sino lo que a ustedes les sale de adentro, dejen que el público entienda lo que hacen, aunque para eso necesite quince o veinte años".

Julio Cortázar le hace decir a Johnny, personaje de su cuento *El perseguidor* (*Las armas secretas*) escrito en memoria de Charlie Parker, apodado "The bird" por la altura y libertad del fraseo de su saxo: "Esto lo estoy tocando mañana" y "Esto ya lo toqué mañana, es horrible, Miles, esto ya lo toqué mañana", acuñando esas frases que resumen lo esencial del discurso jazzístico, una música que fluye del porvenir.

El cine, séptimo arte, condensación e integración de todas las otras formas artísticas, se apoya en un lenguaje similar. Serguei Eisenstein decía que el cine era el montaje, y decía verdad, la filmación lineal no es cine, es un mero atrapamiento de imágenes; el lenguaje, el sentido, surgen por el montaje. El maestro soviético incluso hizo la experiencia de filmar la imagen de un rostro con una expresión uniforme, montándole escenas distintas

de contenidos variables, y para el público el rostro cambiaba de afecto, de expresión, tomaba nuevos sentidos. Un material del mismo Eisenstein, que por razones comerciales quedó sin procesar, abandonado en los Estados Unidos luego de su muerte, confirmó su supuesto. Los rollos de *Que viva México*, fotografiados por Tissé, merecieron tres montajes diferentes, que exhibidos, mostraron a su vez tres películas.

Es por eso que pese al argumento, al libreto, a la actuación, al manejo de actores, a las horas de filmación, a los efectos especiales, al sonido, a la música, la película recién "se hace" en la moviola, en la sala de montaje, y permite la magia de destrozarse el orden establecido, de hacer verdad el sinsentido, de haber podido filmar primero la escena final de la película.

Pero además el cine es el medio que ha permitido desarrollar al máximo la fantasía.

Woody Allen en *La rosa púrpura del Cairo* muestra cuán ambiguo es el límite entre realidad y fantasía. De las posibles lecturas de esta película, se ha enfatizado la utilización del mundo idealizado y fantástico de la pantalla como forma de evasión de la sórdida realidad de la gran depresión. La protagonista (Mia Farrow) deja fuera de sí los sudores del grasiento restaurante de tercera en que es mesera y danza junto a la etérea pareja de Ginger y Fred. Y es así, semana a semana los productores despliegan un mundo edulcorado y rosado, que mediando una idealización extrema ocupa el lugar del Ideal del Yo, dando satisfacción a las fantasías infantiles omnipotentes de completud y perfección, como esos movimientos ingrátidos de los bailarines lo proponen.

Pero desde el momento en que uno de los personajes del mundo de ficción de la película, la fantasía, la abandona y deambula por la realidad, la propuesta es otra. Lo que se dice es que ese límite no es tan seguro, que no se puede saber bien en dónde se está parado, desde dónde se están mirando las cosas. Retoma el discurso de Calderón y Pirandello entre otros, el discurso de *La vida es sueño* y de *Así es, si os parece*.

El personaje del explorador arqueológico, al mantener la ropa de tal y el casco de corcho, expresa que siempre estamos en acti-

tud de exploración de la realidad que nos circunda, de descubrimiento de la falacia de muchas de nuestras percepciones, valores y construcciones, como el dinero de utilería que pretende utilizar, lo marca. Pero cuando la heroína se introduce en la película, el proceso se revierte en todo su significado dialéctico, comprobándose que los personajes desean ser otros y que hasta el champagne idealizado es solo ginger ale (cerveza de gengibre), que se universaliza cuando llegan noticias alarmantes desde salas de proyección de otras ciudades, de otros lugares, y lo episódico se hace general. Todos estamos siempre representando personajes cambiantes, imágenes idealizadas o denigradas, siempre queridas, de nosotros mismos.

El genio de Allen enfatiza esta verdad aún más, con el personaje patético del esposo de la protagonista. Ese hombrón desocupado, rufianesco, que explota y denigra a su mujer, que parece un trozo de esa realidad sórdida, está también viviendo en la fantasía. Se reúne con otros parados como él en la calle, para jugarse el dinero (las pocas monedas) logrado por su mujer, a la arrimadita contra la pared, que no solo evoca los juegos infantiles y que lo ubica omnipotente manejando el azar, así como la necesaria afirmación de su virilidad paliaba la castración, sino que da esa significación a toda la gigantesca y desafortunada tómbola de Wall Street. Sólo un juego de fantasías, de espejos, de equívocos.

Para exergo, como acápite de este trabajo había encontrado una frase del peruano Manuel Scorza, separada de su novela *La danza inmóvil*. El tiempo de escribirlo me llevó a postergarla, a posponerla a modo de corolario o epílogo. Aquél se preguntaba: "¿El hombre es una metáfora provisionalmente vestida de carne, o una carne que se nutre de metáforas?"

Responderíamos que el hombre es la metáfora del conflicto psíquico.

Descriptoros: **DESEO / APARATO PSIQUICO /
PULSION / FANTASIA /**

Keywords: **WISH / PSYCHIC APPARATUS /
DRIVE / FANTASY /**