

La Diosa y la locura, madre e hija, en el film «La Pianista» de Michael Haneke

Introducción

El presente trabajo se propone el análisis textual en clave psicoanalítica de la película: “La Pianista” de Michael Haneke con objeto de reflexionar sobre dos interrogantes, entrelazados desde su origen. Por un lado, se procurará rastrear los motivos de la conducta sexual del personaje principal, y por el otro, demarcar su caso en un cuadro gnoseológico, teniendo en la mira la búsqueda y el desentrañamiento de la *escena primaria*¹ para la resolución de ambos enigmas.

A tales efectos, el foco de nuestro estudio se colocará tanto en la relación de la protagonista con su madre como en la relación de la protagonista con su pretendiente/amante, y en la covariación de un vínculo respecto del otro en el tiempo.

A una breve exposición de la trama del film, se sucederá el análisis de su desarrollo a partir de la selección de una serie de escenas que precede nuestro intento de fundamentarlas teóricamente. El procedimiento metodológico de nuestra empresa se resume en la propuesta de deletreado del texto del profesor Jesús González Requena, a saber: nuestra selección de escenas no se sucede a la ilustración de nuestras hipótesis de investigación o modelos interpretativos a partir de la obra, sino que a razón del impacto que violentamente ejercieron sobre nosotros, una serie de escenas del texto artístico se nos imponen y erigen en los puntos de ignición que, como focos de angustia, hilvanan el camino de nuestra investigación, obligándonos a leerlas, a deletrearlas, a describirlas literalmente.

A continuación, nuestra hipótesis de trabajo: Contra todos los pronósticos que a primera vista catalogarían de perversión el caso del personaje principal, nuestro enfoque parte de la premisa que asigna un cuadro de psicosis a la protagonista del film. En el marco de dicha estructura clínica, el desarrollo de la conducta sexual perversa no sería más que un “montaje”, la construcción de una defensa funcional por parte del personaje principal, como única y desesperada herramienta que le permitirá la aproximación y finalmente el acceso -veremos a partir de qué rodeos y a costa de qué efectos- a la relación sexual².

Como tendremos ocasión de demostrar, constataremos de qué manera el despliegue de una serie de escenas fundamentales del film retratará la primera y la segunda parte de la hipótesis de nuestra investigación.

¹ Como propuesta teórico-conceptual de González Requena y Ortiz de Zárate, son elementos constitutivos de la

² En referencia al acto sexual “normal”, definido como coito dirigido a obtener el orgasmo por penetración genital, con una persona del sexo opuesto, patrón de conducta cuya desviación define a la perversión en la definición de Laplanche (Laplanche, 1996:272).

1. Indicios claros y pistas que despistan

El contexto de la trama del film se sitúa en la ciudad de Viena, en una contemporaneidad que debería remontarnos a una década, de manera aproximativa. La protagonista, Erika Kohut, reconocida profesora de piano del Conservatorio Nacional, se nos presenta en el comienzo como una mujer tan atractiva como severamente autoexigente, disciplinada y estricta, quien, a sus 40 años vive -y duerme- con su madre.

Comparte techo y lecho con una madre, a quien no se le adjudica nombre propio a lo largo del film y a quien, en resumidas cuentas, podríamos calificar de “totalitaria”³. Es ella misma una madre avasalladora y abusiva: controla, interroga, espía, se entromete desmesuradamente en la apenas desarrollada vida privada de su hija. Amedrenta, aterroriza y castiga: insatisfecha con las respuestas de su hija a la razón de su demora una tarde corriente de regreso de su jornada de trabajo, la madre hurga en su cartera, encuentra un vestido recién comprado en una boutique de lujo, revisa su cartilla bancaria, constata su precio, la acusa de frívola y lo desgarrá⁴.

Una libido depositada en la sublimación bajo la forma de la actividad artística en calidad de objeto socialmente valorado se nos ofrece como indicio -deficiente y distractor, argumentaremos- de aproximación a la sexualidad de nuestra protagonista. Tenemos en nuestro poder una pista sobre un posible destino de su pulsión sexual si recordamos que la sublimación afecta electivamente a las pulsiones parciales que no logran integrarse en la forma definitiva de la genitalidad: *“Así, las fuerzas utilizables para el trabajo cultural provienen en gran parte de la supresión de lo que denominamos elementos perversos de la excitación sexual.”* (Laplanche, 1993:446). De donde es factible sospechar sobre la virginidad de Erika. Y es bajo el amparo de esta rígida estructura que la encontramos depositando, disciplinadamente, grandes cuotas de tiempo y energía a la rigurosa formación de un “yo ideal”, del cual su madre se constituirá en principal celadora:

Madre: -“Schubert es tu especialidad, no lo olvidas.”

Erika: -“No eres quién para decirme eso. Tú no puedes juzgar lo que es mi especialidad musical.”

Madre: -“Si quieres que tus alumnos triunfen en tu lugar...”

Erika: -“Mamá...”

Madre: “Nadie debe superarte, hija.”

Erika: -“No, mamá”

Madre: -“No seas torpe..., Erika”

Erika: -“No te preocupes, mamá”

³ Siguiendo el término propuesto por Joël Dor en alusión al tipo de madre *psicotizante* característico de esta estructura clínica. Debido a las reminiscencias con la filosofía política, nos atrevemos a aseverar que el término escogido por el autor no es fortuito. Por alguna razón Dor no calificará de “autoritaria”, sino de “totalitaria” a la madre de un psicótico. Recordemos que a diferencia de los regímenes autoritarios, en los que el objetivo de los gobiernos es injerir sobre la vida pública de los ciudadanos y forzarlos mediante el uso de la coacción y la violencia a adherir a una determinada posición política, los totalitarismos actúan, mediante el dispositivo del terror tecnológicamente organizado, sobre la esfera privada de los individuos, buscando el control de su pensamiento más íntimo, consciente e inconsciente, a fin de quebrantarlo para hacerlo coincidir con la imagen preconcebida de hombre nuevo que impone la arrolladora ideología como ley de la Naturaleza.

⁴ Señalamos en el vestido la amenaza de exaltación de la feminidad de su hija y la posibilidad de constituirse ella misma en objeto de deseo de un hombre. De más está decir, el peligro que supondría para la madre la aparición de un tercero.

Tal recordatorio no puede sino suscitar el siguiente interrogante: ¿En realidad, es éste el “yo ideal” de la hija o de la madre? En discusión con Lagache, Nunberg propone una conceptualización que se nos adecua, a la perfección, como respuesta: *“El yo ideal, concebido como un ideal narcisista de omnipotencia, no se reduce a la unión del yo con el ello, sino que implica una identificación primaria con otro ser, catectizado con la omnipotencia, es decir, con la madre.”* (Laplanche, 1996:471).

En una estructura psicótica cuyo mecanismo fundante es la forclusión, será la ausencia del proceso de mediación introducido por la castración, lo que impida la re-significación del “yo ideal” por parte del “ideal del yo”. Así pues, ante la falta de constitución de un superyó deudor de la función paterna y heredero del complejo de Edipo, no habrá lugar a la re-significación de ese “yo ideal” del tiempo primero del narcisismo en el caso de nuestra protagonista.

Un padre ausente: internado y fallecido en el hospital psiquiátrico de Steinhof, tal como abruptamente se nos desvela en el transcurso de la primera conversación que Erika mantiene con su pretendiente. Será ésta la primera y la última referencia al padre por parte de la hija. En lo que a la *palabra* de la madre respecta, la ausencia de convocación al padre es absoluta.

Un joven y apuesto estudiante de ingeniería técnica, Walter Klemmer, pianista amateur coincide con Erika Kohut en un concierto privado. Desde que la ve por primera vez, siente una profunda atracción física e intelectual hacia nuestra protagonista, y convencido y triunfal, guiará su acción en vistas a la realización de su deseo.

Sin embargo, y para nuestro desconcierto, descendemos de repente a los infiernos de una sucesión de encuentros sexuales regidos por el dominio de una dialéctica amo-esclavo mediante la cual Erika consigue corromper y violentar la voluntad de su enamorado, destituyéndose, con éxito, de su emplazamiento en cuanto objeto del deseo de su amante a objeto de la pulsión de muerte⁵ de su -ahora devenido- agresor. Todo esto a través de la imposición de una lógica perversa de sometimiento y de degradación del otro cuyo resultado testimonia la escenificación del encuentro sexual al final de la película.

2. ¿Perversión o “montaje” perverso? Se abre el debate

Retomamos la cuestión de la vida sexual de nuestra protagonista y observamos que, faltos de prólogo, se nos enfrenta abruptamente a dos secuencias independientes que, con la más pura explicitación, nos muestran a Erika Kohut practicando, en solitario y asiduamente el voyeurismo. Sea durante sus visitas a cabinas peep-show de sex-shops, donde acude a la proyección de películas pornográficas en recintos concurridos por una audiencia masculina que se masturba mientras mira el espectáculo y cuyos pañuelos sucios Erika rescata del cesto de basura para -a modo fetichista⁶-olerlos, o cuando es descubierta, por una pareja de adolescentes a los que

⁵ Lejos de ser la expresión de una “aberración” sexual, en la teoría kleiniana la perversión también se considera como la manifestación en estado bruto de la pulsión de muerte (Roudinesco, 2008:829).

⁶ En un sentido más laxo, no estructuralista, como el señalado por Roudinesco a partir de Binet y después por los fundadores de la sexología para designar una perversión sexual (fetichismo patológico) caracterizada por el hecho de que una de las partes del cuerpo (pie, boca, seno, cabellos) u objetos relacionados con el cuerpo (zapatos, gorros, telas, etc.) son tomados como objetos exclusivos de la excitación o del acto sexual. (Roudinesco, 2008:330).

espía mientras mantienen relaciones sexuales en el coche de un autocine, orinando como signo de excitación.

Nos encontramos de plano e inesperadamente inmersos en el terreno de la perversión: *“Se dice que existe perversión: cuando el orgasmo se obtiene con otros objetos sexuales (homosexualidad, paidofilia, bestialidad, etc.) o por medio de otras zonas corporales (por ejemplo, coito anal); cuando el orgasmo se subordina imperiosamente a ciertas condiciones extrínsecas (fetichismo, transvestismo, voyeurismo, exhibicionismo, sadomasoquismo); éstas pueden incluso proporcionar por sí solas el placer sexual.”* (Laplanche, 1996:272).

La conducta sexual voyeurista de la que ya somos testigo y el comportamiento sexual masoquista que pronto descubriremos son pruebas manifiestas que catalogarían el cuadro que nos atañe de perversión.

Sin embargo, proponemos no dejarnos seducir por la simplicidad de una deducción que iguala a perversión la expresión de conductas perversas sin antes descartar otras posibles nosografías para el personaje principal del film. Reconocemos que la expresión de una serie de comportamientos sexuales perversos *per se* constituye una condición necesaria pero no suficiente de la perversión. Un elemento adicional que incidirá en nuestra argumentación en este sentido es el descubrimiento de la proximidad de la perversión y la psicosis, basado en el rasgo central del narcisismo no re-significado por la castración común a ambas estructuras clínicas. En coincidencia con la escuela kleiniana, que sostiene las perversiones sexuales son asimiladas a una organización patológica del narcisismo, empujando luego la perversión hacia la psicosis⁷, Dor resalta las potencialidades de interacción fronterizas de ambas estructuras, definiendo como el de un entredós simbólico decisivo: *“...el destino reservado al Significante de la Ley que permite comprender a la vez la proximidad de esas organizaciones estructurales, pero también la línea de demarcación, que separándolas, les confiere una autonomía radical. Tal parece ser el caso de las psicosis y de las perversiones, lo que explica, ciertamente, la frecuencia - observada en la clínica- de las manifestaciones perversas en ciertos psicóticos.”* (Dor, 1988: 138).

En el marco de la presentación del cuadro psicótico de nuestra protagonista, ¿cuáles serán entonces los derroteros que le permitirán a Erika Kohut el acercamiento y la materialización de la relación sexual con su alumno, Walter Klemmer? A través del “montaje” de la perversión, entendido como la organización de una defensa funcional, eficaz en cuanto posibilitadora de la relación sexual, remitiéndonos al postulado de nuestra hipótesis de partida. La ejecución de dicho dispositivo se pondrá en marcha en torno a cuatro escenas fundamentales de la película que someteremos debidamente a su análisis textual. Pero antes de sumirnos en este recorrido, proponemos dar entrada a una escena inaugural, a una prueba incontestable de la nosografía de nuestra protagonista.

⁷ Dentro de una concepción de la perversión que es siempre descripta en función de una norma y de una patología, pero descartando cualquier idea de desviación. (Roudinesco, 2008:829)

3. Automutilación genital. La psicosis



Pese al genio y virtuosismo de Walter Klemmer, y anteponiendo la gran atracción que el joven ejerce sobre ella, Erika es el único miembro del cuerpo del jurado que se rehúsa, basando su argumentación en el histrionismo y la falta de convicción del candidato para hacer de su talento una carrera profesional, a decidir a favor de su ingreso al Conservatorio Nacional de Viena. Poca voz tiene Erika en el voto final y unánime de sus colegas acerca de la valoración del examen: la profesora deberá aceptar como alumno a Walter Klemmer en sus clases privadas de piano.

Nada menos accidental que a la publicación del listado de alumnos admitidos en el conservatorio se suceda la aterradora escena de ablación femenina, que Erika misma ejecutará, sin rastro de dolor, utilizando de manera rudimentaria una cuchilla y un espejo, sentada de piernas abiertas sobre el borde de la bañera de su casa. Limpia la sangre y se dirige al comedor, donde se encuentra su madre, quien la espera con la mesa servida, tal como Erika ha oído, desde el baño en “pleno corte”, para cenar. Señalamos este episodio de automutilación genital como la piedra angular de la fundamentación de nuestra hipótesis de trabajo que adjudica en la psicosis la estructura clínica de nuestra protagonista. ¿Pero de qué manera leer textualmente la atrocidad de esta escena? Se sugieren tres premisas no necesariamente auto-excluyentes:

La primera conviene en subrayar el ejercicio de automutilación indolora de aquellas partes del cuerpo que se representan desagradables a los ojos del individuo en brote de esquizofrenia. Dicho auto-infligimiento de daño sólo es consecuente con la necesidad de encauzamiento de un monto abrumador de excitación y con la percepción de extrañamiento del propio cuerpo, percepción que se retrotrae al segundo tiempo del estadio de la constitución del yo, en el que el yo se asimila al placer purificado, dentro del marco del modelo formulado por Freud en “Las pulsiones y sus destinos”. En este tiempo, definido por la preeminencia del principio de placer, se esboza un atisbo del yo en diferenciación con el afuera: “yo” - “no yo”, asimilándose el “yo” a todo aquello que sea placentero, sin distinción entre el propio cuerpo y el

exterior. De modo que bajo la categoría de “no yo” caerá todo aquello, bien del cuerpo o del exterior que resulte displacentero. En este sentido, ¿qué otra parte del cuerpo más molesta, incómoda y conflictiva, y por cuanto, “no yo”, para Erika que su clítoris, en tanto zona erógena, fuente de excitación y productora de goce sexual, frente a la inminente y perturbadora irrupción de Walter Klemmer en cuanto objeto de deseo, en su ya amenazada cotidianeidad?

Podemos alegar es de vasto conocimiento que la circuncisión femenina, con la correspondiente insensibilización del área genital externa se instituye como el núcleo del rito de la preparación de las púberes para el matrimonio históricamente y en la actualidad en numerosas culturas y tribus de África, Oceanía y Medio Oriente. El objetivo de dichos ritos iniciáticos, a través de la extirpación del clítoris como fuente directa de proclividad a la excitación sexual presupone el control de una potencial desviación de la conducta sexual de la niña en el autoerotismo o en relaciones sexuales premaritales, con la consecuente conservación de su virginidad para el himeneo.

Será en esta misma línea que, siguiendo a Freud, nos atrevamos a aseverar la emergencia de “lo siniestro” en esta representación visual de un ritual tribal de mutilación sexual que, en calidad de creencia primitiva colectiva, imaginábamos superada y que reaparece inesperadamente en el contexto sociocultural de la Europa Occidental desarrollada, y que hace de la mutilación genital un delito en vistas a su relación con la norma social, a su vez inductora de una norma jurídica, convirtiéndola por lo tanto en una práctica que cae en el campo de la perversión⁸. Porque *“en el texto siniestro es la realidad⁹ la que se quiebra. Y es la experiencia de esa quiebra lo que nos sitúa en el campo de lo siniestro.”*¹⁰ En palabras de Freud: *“la impresión siniestra, [...] para que nazca este sentimiento es preciso [...] que el juicio se encuentre en duda respecto a si lo increíble, superado, no podría, a la postre, ser posible en la realidad.”*¹¹ *“Así pues, el lector que atraviesa de la mano del protagonista, ese insólito universo narrativo, participa, en su lectura, de una experiencia de quiebra del juicio de realidad. Es decir, en suma: de una experiencia de quiebra del Principio de Realidad mismo. O en otros términos: en el relato siniestro tiene lugar una experiencia de pérdida de realidad, de descomposición del tejido que la sostiene y configura.”*¹²

¿Asistimos en esta escena a la metáfora del rito iniciático con el inseparable aura de secreto que la rodea? ¿Estamos ante el intento desesperado de Erika de prepararse, en resumidas cuentas, de aprestarse con sus propias manos y sin plena consciencia del brutal acto al que se auto-somete para la pérdida de su virginidad?

¿O de lo que somos testigo es, ni más ni menos, que de la castración real de la protagonista? La posibilidad verdadera de apertura de Erika al deseo únicamente podrá ser coetánea a su pasaje por la castración simbólica, de la que reunimos suficientes pruebas para concluir que ésta no ha tenido lugar. En carácter de espectadores que asisten perplejos a la secuencia en la que Erika toma por sí misma las

⁸ Desde una visión de corte antropológico que contempla a la perversión en función a las normas y prohibiciones de una sociedad en un contexto histórico y social determinado. (Roudinesco, 2008:826)

⁹ Definiremos la realidad como aquello del mundo que manejamos, que entendemos, que pensamos, que se somete a cierta lógica, y que, por eso mismo, nos resulta inteligible. En Emergencia de lo Siniestro. (González Requena, 1997:56)

¹⁰ En Emergencia de lo Siniestro. (González Requena, 1997:55)

¹¹ En Emergencia de lo Siniestro. (González Requena, 1997:56)

¹² En Emergencia de lo Siniestro. (González Requena, 1997:56)

riendas de su propia castración, eje definatorio del segundo tiempo del narcisismo, ubicamos en el tiempo primero el momento evolutivo de la constitución de la organización psíquica de nuestra protagonista como sujeto. No habrá paso al estadio final del tercer tiempo, el de la elección de objeto sin previa entrada al tiempo segundo, definido por la castración simbólica, que aturdida pero no menos firme ¿buscará Erika inscribir dejando la marca de la herida real mediante la atrocidad de este acto de automutilación genital? Y estamos, nuevamente, de cara a lo siniestro, en cuanto: “[...] *la irrupción de lo real*¹³ *desintegrando el tejido de la realidad. O si se prefiere: lo siniestro es la cualidad psíquica de la psicosis –o mejor aún: del brote psicótico.*”¹⁴

*“El delirio, decía Freud, es el resultado del esfuerzo del psicótico por reconstruir su realidad psíquica. [...] Lo que nosotros consideramos la producción patológica, la formación delirante, es, en realidad, el intento de restablecimiento, la reconstrucción”*¹⁵. Siguiendo de cerca el análisis de González Requena en relación al film: “El Club de la Lucha”: *“Lo que, pensamos, puede también ser enunciado así: el delirio es el sueño del que carece el psicótico. Un sueño, sin duda, fracasado, incapaz de soportar el acceso del sujeto a la realidad intersubjetiva. Pero también una construcción psíquica que, por constituir el esfuerzo desesperado del psicótico por construir su subjetividad, constituye el lugar privilegiado donde constatar las piezas esenciales de esa construcción a la que nunca ha tenido acceso.”*¹⁶ *“Porque el padre simbólico no existe, la amenaza de castración –esa operación simbólica que impone al sujeto el acatamiento de la pérdida de su objeto incestuoso– no ha sido pronunciada; el delirio, entonces, exige su realización en lo real: la quemadura y la cicatriz real ocupan así el lugar de la imposible operación simbólica. En ausencia de la amenaza de castración –y de su correlato: la promesa de un horizonte para el deseo del sujeto–, la castración real, literalmente escrita sobre el cuerpo como herida real”.*¹⁷ Ante la ausencia de la simbolización de la castración, la castración real.

En este tiempo del narcisismo, será el estadio del espejo el que se erija como principio organizador de la constitución de la propia imagen en función de la posición de reflejo de la madre. Éste es el momento de la identificación del bebé con el falo de la madre; en esta célula narcisista, Erika está aún fundida, confundida en cuanto que objeto complemento con el sujeto inicial, con su madre. Relación fusional en la que la protagonista está fijada y la remite, como al niño en esta fase, a una posición de completitud, de omnipotencia infantil, de ausencia de falta, a una etapa que se sostendrá indefinidamente mientras la mirada de su madre siga posándose sobre ella. Retomando las palabras de González Requena en su análisis del protagonista de: “El Club de la Lucha”: *“Todo indica que el personaje no ha salido nunca del juego de espejismos de la primera relación dual con la madre, en la que, en ausencia del corte*

¹³ Definida la realidad, “Lo real es lo otro: lo que queda fuera, lo que está siempre excluido del orden de los discursos, aquello que se manifiesta, frente a ellos, como extrema resistencia. Aquello, que en el límite, es siempre ininteligible; lo absolutamente Otro. Es posible una definición más sencilla: lo real es lo que se deduce del hecho, asumido radicalmente, de que el mundo no está hecho para nosotros –pero es muy difícil apearse de ese narcisismo elemental que fantasea el mundo como hecho, de una o de otra manera, para nosotros, para que podamos pensarlo, entenderlo, para que en él podamos satisfacer nuestro deseo-.” En Emergencia de lo Siniestro. (González Requena, 1997:56)

¹⁴ En Emergencia de lo Siniestro (González Requena, 1997:66)

¹⁵ En El Club de la Lucha. Apoteosis del psicópata (González Requena, 2008:57)

¹⁶ En El Club de la Lucha. Apoteosis del psicópata (González Requena, 2008:57)

¹⁷ En El Club de la Lucha. Apoteosis del psicópata. (González Requena, 2008:154)

*simbólico que le diera nacimiento como sujeto simbólico, sólo puede verse así mismo en la imago materna sobre la que él mismo se ha modelado como sujeto.*¹⁸

Y en este último punto, nada más significativo que el hecho de que Erika comparta, con sorprendente naturalidad, sin extrañamiento ni cuestionamientos, el lecho matrimonial con su madre, ocupando así el sitio del padre ausente. La hija llena literalmente un lugar vacío en la cama de la madre, el lugar del falo adónde su madre debería dirigir su mirada. La singularidad de este hábito se establece como paradigma de que la introducción de la función paterna por parte de la madre no ha tenido lugar, tampoco existirá testimonio sobre de la convocación del padre ni en la palabra ni en la representación del mundo interno de la madre. Son dos y puntuales las alusiones de la madre al padre de Erika a lo largo del film: la primera, para recordar a su hija su padre se encuentra internado en un manicomio, la segunda, para informar a su hija que su padre muerto.

Que en el argumento de esta historia no se haya dado entrada al padre simbólico, entendido como representante del objeto de deseo de la madre, implica la ausencia de corte, la imposibilidad de la inclusión del exterior en la relación madre-hija, puesto que constituye la presencia del padre el referente que separa al niño del propio cuerpo, goce y omnipotencia de la madre. Quedando sometida al complejo materno del primer tiempo del narcisismo, al carácter de conveniencia individual de la ley, para Erika no hay salida. En términos de Dor como lo recoge Aulagnier: *la “madre fuera de la ley” parece no haber captado radicalmente nada de esta significación (del sentido de la ley) por no haber podido, en general, simbolizarla en cuanto a ella misma. Razón por la cual la madre psicotizante representa la ley a los ojos del niño. Al hacer esto, se trata de una ley perfectamente personal, que no se refiere en nada al significante fálico y a la castración. (...) El niño no puede, por lo tanto, sino quedar sometido al todopoderío materno.*” (Dor: 1988:142).

Así fijada en el tiempo primero del narcisismo, la constitución del psiquismo de nuestra protagonista se localizará muy lejos del estadio del tiempo tercero, el de la introducción de un padre que interfiera en la relación madre-hijo para prohibir la satisfacción directa de la madre mediante la apropiación de su hijo. En el caso de Erika, no hay padre que haga la Ley a su madre¹⁹: no existe la inscripción de un tercero. La castración simbólica no ha tenido lugar y no habrá, por lo tanto, en ella registro de la herida narcisista: Erika continuará moviéndose en el terreno de la omnipotencia, en el puro goce sin límite con su madre.

Al narcisismo no re-significado por la castración del cuadro que nos atañe, corresponde la organización de la forclusión como defensa ante la percepción de la diferencia sexual, y, en consecuencia, la imposibilidad de la elección de objeto, por constituir la función paterna condición del abandono del objeto primordial. Absorbida en la célula narcisista con su madre, a Erika se le inhabilita el pasaje de lo intrafamiliar a lo social, para ella no hay acceso al vínculo social, a la cultura, más allá de la vía sublimatoria. Y, vale repetir, debido a la repercusión de sus efectos, el hecho de que no haya tenido lugar su renuncia al objeto primario de la pulsión significa que no tendrá asegurada una posición como sujeto: *“Puesto ante el hecho de tener que renunciar al objeto primordial de su deseo, el niño prefiere renunciar al deseo como tal, es decir, al*

¹⁸ En El Club de la Lucha. Apoteosis del psicópata. (González Requena, 2008:175)

¹⁹ No hay padre que haga el amor a su madre, agregaremos.

nuevo modo de elaboración psíquica exigido por la castración. [...] En efecto, el nuevo estatuto inducido por la función paterna instituye un derecho al deseo, como deseo del deseo del otro.” (Dor, 2006:55)

Se deberá simbolizar la castración para acceder a una auténtica inscripción inconsciente de la identidad sexual²⁰. Y, como anticipáramos más arriba, recordemos el papel desempeñado por el complejo de castración como promotor de la feminidad: Freud nos advertirá sobre los efectos de una detención de la niña en la antesala de su introducción al complejo de Edipo. El punto de clivaje girará luego en torno al pasaje de la envidia de pene al deseo de tener un hijo con el padre, es decir, alrededor del desplazamiento que supone para la niña -en una ecuación simbólica prefigurada en la que pene equivale a hijo- la resignación del deseo de un pene y su reemplazo por el deseo de un hijo, para cuyo propósito tomará a su padre como objeto de amor, deviniendo, de esta manera, una pequeña mujer: *“En este lugar [...] se bifurca el llamado complejo de masculinidad en la mujer, que eventualmente, si no logra superarlo pronto, puede deparar grandes dificultades al prefigurado desarrollo hacia la feminidad. [...] O bien, sobreviene el proceso que me gustaría designar desmentida, que en la vida anímica infantil no es raro ni muy peligroso, pero que en el adulto llevaría a una psicosis.” (Freud, 2008:272).*

4. El “montaje” perverso en cuatro actos:

4.1 Los cristales molidos. La envidia.



Esclarecida teóricamente la posibilidad de establecer puntos de contacto entre la perversión y la psicosis, nos encontramos en condiciones de retratar con una secuencia en concreto lo que creemos se establece como la puesta en marcha del “montaje” perverso que se propone allanar el camino del deseo de Erika Kohut a su alumno, Walter Klemmer. Como acto inicial de esta cadena se impone la escena en la cual la protagonista vierte, a escondidas en el guardarropas del Conservatorio Nacional, cristales molidos en el bolsillo del abrigo de su alumna Anna Schober. Así consigue herir, sin garantías de recuperación total, su mano derecha, tras un pronóstico médico que la obliga a ausentarse por espacio de dos meses de sus

²⁰ En referencia al Seminario “El Método Clínico en Psicoanálisis” dictado por la Dra. Amaya Ortiz de Zárate en el Máster Universitario en Psicoanálisis y Teoría de la Cultura, UCM, 2011/2012.

prácticas, y que prescribe de seguro su inhabilitación para presentarse a tocar en el concierto de Schubert, lugar que indefectiblemente ocupará Erika, su profesora, en calidad de sustituta. De un acto que podría calificarse de perversidad, entendida en sentido amplio como malignidad, nuestra lectura va un paso más allá para revelar en su núcleo mismo el punto de partida del despliegue del proceso perverso *per se*.

A simple vista, podría fácilmente engañarnos la impresión de que, movida por los celos de una potencial competidora, Erika planea obstaculizar la carrera de su alumna, cuya especialidad es también la suya, recordemos a su madre poniéndola en guardia al principio de la película. Pero, si escapamos de lugares comunes y leemos detenidamente, de la mano de Klein, pronto descubriremos la manifestación de una emoción aún más primitiva y fundamental en esta escena. Estamos hablando de la envidia, que en contraste con la necesaria relación de objeto total característica de los celos, se experimentará esencialmente en función de objetos parciales. Su discípula, Segal, nos brinda de la envidia una definición concisa y clara, al entenderla como: *"...una relación de dos partes en que el sujeto envidia al objeto por alguna posesión o cualidad; no es necesario que ningún otro objeto viviente intervenga en ella. [...] En la envidia, el objetivo es ser uno mismo tan bueno como el objeto, pero cuando esto se siente imposible, el objetivo se convierte en arruinar lo bueno que posee el objeto para suprimir la fuente de envidia. [...] Como ataca a la fuente de vida, se la puede considerar la primera externalización directa del instinto de muerte."* (Segal, 2010:44).

¿Y qué otra cosa sino su defensa contra la envidia constituirá el intento de Erika de arruinar la carrera de Anna Schober como pianista profesional? Destruir la posibilidad de expresión del talento de su alumna, de lo bueno en el objeto; la fórmula es simple pero no por ello menos eficiente: el objeto arruinado no puede provocar más envidia²¹. Una defensa primitiva que en Erika se activará y que en razón de su intrínseca precariedad, terminará, en última instancia, lesionando a su yo. Llegados, sin embargo, a este punto, algo nos hace ruido y nos conduce a buscar en otro sitio, en un lugar primigenio y, por lo tanto, anterior y menos elaborado, la causa de la envidia de nuestra protagonista.

Bastará con detenernos en la escena inmediatamente previa a este salvaje acto para encontrar en otro sitio el detonante de su furiosa reacción. Sin esperarlo y sin ser descubierta, Erika es testigo de cómo su pretendiente, Walter Klemmer, con un dejo de timidez y compasión, inocentemente acompaña y anima a Anna Schober, presa de un ataque de nervios y llanto, para lograr hacerla sonreír y reincorporarla al ensayo conjunto en vistas al concierto de Schubert. Ante este cuadro, súbitamente la envidia se apodera de Erika, una envidia por la feminidad de su tan poco agraciada alumna. ¿Pero qué sentido tiene esta aparente contradicción? Aquél que nos conducirá de plano al campo de la enigmática perversión femenina.

En esta escena se nos insinúa desde ya que la feminidad no guardará relación con la belleza, la sensualidad o atractivo sexual de la poco temible contrincante de Erika, sino, como bien sostiene Dor, que su esencia quedará definida a través de la referencia a un "tercero masculino". De modo que será la mirada de Walter Klemmer

²¹ Debido a sus puntos de contacto con la sociología, resultará interesante reseñar una definición desde esta disciplina. De acuerdo al Diccionario de Sociología de Acebo Ibáñez y Brie: "La envidia es un entristecerse por el bien ajeno, ya sea en cuanto al "ser" como al "tener" o "lograr". Íntimamente relacionado con el grado de frustración y de falta de auténtico desarrollo personales, la envidia se erige como una causa importante de acciones individuales y sociales que tienden a emular al envidiado o, más aún, que tienden especialmente a menoscabar la capacidad de logro por éste evidenciada." (Acebo Ibáñez & Brie, 2001:163)

la que se instaure como aquella mediación masculina tercera que delimita el campo de la feminidad, y por lo tanto, de la envidia de la feminidad. En palabras de Dor, tal como lo cita Aulagnier: *“Esta localización [...] tiene por consecuencia inmediata subordinar el campo de la feminidad al reconocimiento del otro. Sólo el otro puede así ofrecer a una mujer alguna seguridad sobre la cuestión de la feminidad. En otros términos, una mujer no recibe nunca la atribución de la feminidad sino por el reconocimiento de un hombre, del cual sólo el deseo le significa si ella la posee o no.”* (Dor, 1988:174).

“-Déselas de protector”: con esta soberbia frase desafiará Erika a Walter Klemmer en el preciso instante en que, en respuesta a los alaridos de una Anna Schober recién herida, volteen juntos a atestiguar el brutal accidente que cierra la escena.

4.2 El primer encuentro sexual. El discurso amo-esclavo



Que el primer encuentro sexual entre Erika y Walter ocurra en los instantes sucesivos al accidente de Anna Schober no es casual. Recordemos dicho acercamiento tiene lugar en el baño público del Conservatorio Nacional, excluirá por orden estricta de Erika el contacto físico y se resumirá en la subordinación del alumno a las instrucciones de su profesora, quien, siguiendo un discurso amo-esclavo garante de la separación entre el sujeto y el objeto de goce, dicta, a su antojo, las reglas del juego.

Erika se erige en una posición fálica que humilla, somete y amenaza, so pena de abandono de la escena, cuya acción tiene como núcleo la sostenida voluntad de Erika de masturbar y practicar sexo oral a su compañero: *“En razón de su dinámica psíquica particular, el perverso es, pues, cautivo de una economía del deseo insostenible, puesto que lo sustrae a ese derecho al deseo. También se agota en negociarla, al intentar regularmente demostrar que la única ley que le reconoce es la ley imperativa de su propio deseo y no la del deseo del otro. Todos los estragos del proceso perverso corresponden a esta puesta a prueba.”* (Dor, 1988:100)

De modo que será su misma posición fálica, su completitud, la que se constituya en salvaguarda de su participación activa, de su compromiso en el encuentro sexual. Al ignorar sus súplicas y ruegos de involucramiento en el acto sexual, Erika hace caso omiso al deseo de Walter. Y, por la vía de prácticas que la autoexcluyen de la relación sexual, buscará convertirse únicamente en instrumento de acceso al goce fálico y exclusivo de su amante.

4.3 La carta. La fantasía masoquista.



Acto seguido será poner en aviso a su alumno que habrá de recibir en una carta las instrucciones de cara al próximo encuentro. Desde el acercamiento anterior, Erika continuará manteniéndose incólume en una lógica que impone a Walter la orden de no hablar, de no hablarle, con la estrategia de asegurarse para sí, una vez más, la imposibilidad de goce femenino, es decir, del goce aferrado a la palabra del varón, en términos de Lacan. En esta dinámica, si Walter no le habla, no se barra, no se tacha, no se convierte en faltante, luego, no la desea. De aquí que Erika esté muy atenta a vigilar y anular todo potencial atisbo de emergencia del goce de la articulación de las palabras, en cuanto particularidad de establecer lazo y esencia misma de lo femenino.

Por escrito, en consecuencia, la protagonista ordenará ser atada y golpeada, consigna para cuya ejecución dispone -escondida debajo de su cama -una caja recipiente del material coleccionado a tal fin, que exhibirá, sin inmutarse, a Walter mientras le confiese: *"-Llevo años queriendo que me peguen"*, y, arrodillada, agregará: *"-Si quieres pegarme, pégame"*.

El contenido de la carta se nos desvela como el guión imaginario de una fantasía masoquista, que como característica prototípica de los perversos, puede, bajo circunstancias favorables, transformarse en comportamientos "organizados"²². En ella se describe con minucia una escena organizada, prolija y fácil de dramatizar visualmente en la que Erika, su amante y -curiosamente- su madre aparecen en una secuencia ocupando roles bien definidos: el amante es golpeador, la hija es golpeada, la madre es testigo. Llama la atención que en esta escenificación del deseo de Erika *lo prohibido*, es decir "ser pegada", exija espiondo y oyendo, a la madre, impotente e incapacitada tanto para entrar como para salirse, en el centro de la escena, y que su representación conforme el núcleo de la realización de su deseo inconsciente:

"...-pues es mi mayor deseo. Manos y pies atados a la espalda y encerrada con llave cerca de mi madre, pero inaccesible para ella tras la puerta de su dormitorio"

²² En referencia a la analogía de contenido de las fantasías en las tres estructuras señalada por Freud, la posibilidad de cristalización de la fantasía consciente se destaca como atributo de la estructura perversa, en comparación con los temores delirantes de los paranoicos, proyectados sobre otros con un sentido hostil y las fantasías inconscientes de los histéricos que se descubren detrás de sus síntomas. (Laplanche, 1993:141)

hasta la mañana siguiente. No te preocupes por mi madre, es asunto mío. Llévate todas las llaves del piso. No dejes ni una aquí.”

Erika habla en serio: *“-Si me sorprendes, desobedeciendo tus órdenes, pégame por favor, incluso con el dorso de la mano en la cara”.*

¿Pero cuál será la razón por la cual la protagonista incluye en su fantasma a su madre en carácter de personaje pasivo? Dor proporcionará una respuesta sumamente explicativa: *“La convocación de ese tercero cómplice, necesaria para sostener la asunción del goce perverso, no es nunca sino la reiteración metonímica de ese tercero inaugural que lo hizo nacer y además lo sostuvo, es decir, la madre. En ese sentido, el obrar del perverso no puede asegurarse de su prima de goce sino por medio de un tercero cómplice cuya presencia y mirada le son indispensables.”* (Dor, 1988:128)

Nos preguntamos, asimismo, si es viable pensar esta fantasía como la representación de una desesperada tentativa de Erika de acceder a la posición femenina. Bastará con remontarnos a la fantasía de “Pegan a un niño” para descubrir lo que Freud nos expone como la existencia de un fantasma particular de la feminidad, cuya escenificación, incitadora de la masturbación o provocadora por sí misma de la excitación sexual en la niña, se constituirá en desencadenante de la sexualidad en la mujer.

En concreto, nos referimos a la segunda fase de la fantasía: “Yo soy golpeada por mi padre”, que tiene un indudable carácter masoquista y, siendo la más importante de todas, permanecerá inconsciente, sin posibilidad de acceso a la consciencia. *“La fantasía de “Pegan a un niño” es interpretada por Freud como parte relativamente normal del desarrollo de la fantasía femenina que representa la escena sexual edípica en términos de una fantasía anterior que satisfacía la rivalidad con algún hermanito. De este modo, la idea “El padre me ama”, de contenido edípico y genital, adoptaría una forma de representación regresiva en ese “El padre me pega (yo soy pegado por el padre).”* (Ortíz de Zárate, 2009: 87).

Esta fantasía de flagelación, signo primario de perversión, en el sentido pre-genital que Freud concede a la temprana edad infantil se erige paralelamente en la esencia del masoquismo, convierte al masoquismo en rasgo intrínseco de la feminidad y establece la sexualidad de la mujer. A partir de la fantasía “Yo soy golpeada por el padre”, la mujer entra en juego como objeto para conquistar su esencia, como objeto de deseo del padre deseante y faltante. Acceso al rango de sujeto, al que pese a sus temibles esfuerzos y a causa de la naturaleza de su nosografía, Erika no podrá más que, fallidamente, aproximarse.

Sobre el masoquismo entendido como rasgo intrínseco de la posición femenina, nos ilustra Freud en “El problema económico del masoquismo”: *“Son tres las figuras en las que se observa el masoquismo: como condición a la que se sujeta la excitación sexual, como una expresión de la naturaleza femenina y como una norma de conducta en la vida. [...] En donde el masoquismo erótico, el placer de recibir dolor, se encuentra también en el fundamento del masoquismo femenino y del moral.”* (Freud, 2008:167).

Partiendo de la bien discutida premisa que señala a la condición femenina como baja, sucia e indigna, y por lo tanto merecedora de castigo²³, ¿sería factible

²³ En referencia al Seminario “El Método Clínico en Psicoanálisis” dictado por la Dra. Amaya Ortíz de Zárate en el Máster Universitario en Psicoanálisis y Teoría de la Cultura, UCM, 2011/2012.

considerar la fantasía de Erika, erigida en torno a la posición femenina, como metáfora misma de la relación sexual? Si coincidimos con Freud en que condición de las fantasías masoquistas será el deber ser impartidas por la persona amada y que por su naturaleza ponen a la persona en una posición característica de la feminidad, vale decir, significan: ser castrado, *ser poseído sexualmente* o parir, podemos concluir que, efectivamente, será también el papel de metáfora de la relación sexual el que este fantasma desempeñará en el presente y subsiguiente eslabón de la cadena de escenas que conforman el “montaje” perverso de nuestra protagonista.

Tal como tendremos ocasión de corroborar llegada la instancia de la materialización de la fantasía de paliza de Erika en la escena en la que la *violación* tiene lugar, desvelamos desde ahora la estratificación superpuesta de lo infantil y lo femenino en el núcleo del fantasma de nuestra protagonista: “...el contenido manifiesto es el mismo: ser amordazado, atado, golpeado dolorosamente, azotado, maltratado de cualquier modo, sometido a obediencia incondicional, ensuciado, denigrado. [...] La interpretación [...] es que el masoquista quiere ser tratado como un niño pequeño, desvalido y dependiente, pero, en particular, como un niño díscolo.” (Freud, 2008:168).

Por otro lado, podemos, junto con González Requena, entender la agresión como procedimiento de acceso inmediato al goce que falta. La experiencia del dolor -la recepción de la agresión- se impone como motivo central, en una posición de entrega pasiva a la violencia por parte de nuestro personaje.²⁴ “Por eso, sólo una vía queda al personaje para aproximarse a lo real: la de la violencia, es decir, la de la descarga pulsional fuera de toda articulación simbólica.”²⁵

4.4 En la recta final... ¿Destitución de la madre fálica? La escena primaria.



De la fantasía de ser azotada al intento de destitución de la madre fálica. Tras la fortuita visita de Walter a su casa, con quien Erika se encierra bajo llaves en su dormitorio para llevar a cabo la lectura de la carta que culmina en el disgusto y la decepción de su alumno que se marcha, nuestra protagonista se va a acostar, como de costumbre, junto a su madre, quien, en vigilia, aguarda su llegada. El impacto de la

²⁴ En El Club de la Lucha. Apoteosis del psicópata (González Requena, 2008:94)

²⁵ En El Club de la Lucha. Apoteosis del psicópata (González Requena, 2008:55)

escena siguiente nos obliga a transcribir textualmente lo que no entendemos que está ocurriendo:

Madre: - ¡No tienes vergüenza! ¿Qué has hecho con él? ¿Sigue en tu habitación? No me sorprendería. Ya nada me sorprende. Pero puedes hacer lo que quieras. A tu edad... Dios mío. Para esto se sacrifica una... Ésta es mi recompensa. Tú sigue así. Puedes montar un burdel aquí. ¿Qué importa lo que piensen los vecinos? Siempre haces lo que te da la gana.

Erika se levanta de la cama, se vuelca con el cuerpo entero sobre su madre y la besa en la boca en reiteradas ocasiones.

Erika: -¡Te quiero!

Madre: -¡Para, estás chalada! ¿Pero, qué...? ¡Para, para! Le pega para quitársela de encima. -¡Déjate de guarradas, te has vuelto loca!

Erika: -¡Cállate, te quiero!

Madre: -Yo también te quiero. Pero para ya. Estás loca.

Desahuciada, Erika llora a gritos.

Madre: -Estás loca. Estás completamente loca. Y, ahora, duérmete. Vas a necesitar todas tus fuerzas. Aunque sólo sea una sustitución, debes ir bien preparada. Nunca se sabe quién puede estar en la sala.

Erika se incorpora súbitamente y, con violencia, levanta el camisón de su madre y le mira directamente los genitales.

Erika: -Te he visto los pelos del sexo.

Erika abraza a su madre.

¿Cómo leer este perturbador episodio? ¿Necesita nuestra protagonista ver con sus propios ojos que su madre no tiene pene, que está castrada? ¿Constituye éste un nuevo intento desesperado de Erika, esta vez de percibir por su propia cuenta la diferencia sexual y de establecer, en consecuencia la posibilidad de la asunción de su propio deseo?

De manera explícita se nos muestra que el deseo incestuoso libidinal de la hija para con la madre no está re-significado por la castración. Circunscripta la organización de su psiquismo al tiempo primero del narcisismo, la recusación como mecanismo de defensa fundante de la estructura psicótica de nuestra protagonista nos remitirá a la ausencia de inconsciente en sentido simbólico, y por lo tanto, a la imposibilidad de constitución de un superyó, producto de la represión y deudor del complejo de Edipo. A partir de una revisión crítica de la teoría lacaniana de la psicosis por parte de González Requena que coloca la amenaza de castración en el núcleo mismo del inconsciente, constituyendo su pieza constitutiva, el fundamento de la *Bejahung primordial*. *“La Bejahung primordial: tal es, en nuestra opinión, eso que falta, eso que no ha tenido lugar, que no ha sucedido y a resultas de lo cual lo oculto, lo que debería ser inconsciente, pero no lo es, se ha manifestado.”*²⁶ Creemos encontrar aquí la clave de lectura de esta escena en la cual Erika fundida, confundida, con su madre, se avalancha sobre ella, la abraza, y pese al forcejeo como intento de ser despegada de su cuerpo, la besa en la boca una y otra vez.

Un segundo movimiento nos sorprende. De inmediato a la conducta incestuosa del personaje principal para con su madre, entendible desde la negación de la percepción de su propia castración, Erika será abruptamente arrastrada por un momento por la intuición o por la sensación de la percepción de la castración de su

²⁶ En Emergencia de lo Siniestro (González Requena, 1997:63)

madre a levantarle la falda, en un intento de corroborar su falta, y de saberla, por lo tanto, deseante: *“El perverso, por su parte, pasa a considerar a la madre como todopoderosa, en la medida en que desarrolla el fantasma asiduo de su atribución fálica.”* (Dor, 1988:142). *“La ausencia de pene femenino (y materno) ratifica la marca misma del peligro del deseo. Testimonia, en efecto, de manera fantasmática, el horror de la actualización de la castración supuestamente realizada en la madre por el padre. Poniendo en peligro el pasaje del deseo del sujeto hacia otro estadio, ese fantasma le hace entonces renunciar a la asunción de su propio deseo, más allá de la castración.”* (Dor, 1988:100).

No por accidente este conato de provocación de caída de la madre fálica se localizará exactamente en este preciso momento y lugar del film, en carácter de escena intermedia entre la dilucidación del fantasma y el pasaje al acto que supone su cristalización en la cuarta y última secuencia que con la relación sexual genital dará cierre triunfal al “montaje” perverso de Erika. Estamos frente a la escena primaria.

En cuanto mito estructurador, centro y núcleo del inconsciente que desplegará la actividad posterior del psiquismo²⁷, es evidente que en el caso de nuestra protagonista la escena primaria no da origen a la diferencia sexual, y nos reubica, en cambio, en su cuadro psicótico. El fugaz intento de elaboración de la caída de la madre es fallido. Rescatemos los indicadores.

El atisbo de destitución que se sucede a la relación incestuosa de Erika con su madre tiene lugar en el lecho matrimonial de los padres en el que la hija, perversamente, llena el vacío que hubiera correspondido al padre. Detrás del telón -o mejor dicho- rodeada por él, está Erika ocupando el lugar del padre, obturando su ausencia, *dentro* de la escena, atrapada. Bajo estas circunstancias, no hay registro de un padre, quien en un acto interpretado como agresión haga el amor a la madre. Todo indica que estamos ante la ausencia de un potencial espacio para fantasear el coito parental, esto es, para la imaginización de una relación sexual que haga caer a la madre todopoderosa.

En pocas palabras: no hay padre que destituya a la madre fálica. Y aunque *lo vea* al observar sus genitales, Erika *no puede ver* que su madre está castrada. Ella misma se encuentra absorbida, participando activamente en la escena primaria, yaciendo sobre su madre y besándola en la boca, una escena que, claro está, no podrá reprimir y la llevará en su momento al colapso. De aquí la angustia de la que será presa cuando su madre, insultándola, separe, a forcejones, su cuerpo del suyo. No caben dudas de la inexistencia de un tercer elemento: ¿Será en la fantasía de Erika que la madre total hizo caer al padre? ¿Qué el sexo femenino devoró al sexo masculino? Como correlato de esta lucha se impone la supervivencia de un elemento en la escena originaria: Erika y su madre unidas en la célula narcisística. La hija se sacrifica por la madre y cae en su sitio.

No obstante, el intento de destitución, aunque mínimo, desempeñará algún papel. En la secuencia subsiguiente, Erika se atreve a buscar a Walter por primera vez. Se presenta sin aviso en el campo de deportes con el propósito de pedirle perdón por la carta; pronto nos desconcierta que las disculpas no refieren a su contenido, sino al

²⁷ En referencia al Seminario “El Método Clínico en Psicoanálisis” dictado por la Dra. Amaya Ortiz de Zárate en el Máster Universitario en Psicoanálisis y Teoría de la Cultura, UCM, 2011/2012.

hecho de habérsela entregado de forma precipitada. Lleva puesto un vestido -que nos evoca a aquél que en su momento despedazó su madre-, cubierto con una gabardina, el cabello suelto y está maquillada.

También es la primera ocasión en la que Erika besa a Walter en los labios, lo abraza y, en más de una oportunidad, le dice que lo ama. Pese a que el encuentro nuevamente desencadenará en el infortunio, se destacan los elementos que, en conjunto, nos permitirán esgrimir la existencia de una relación entre este progreso y el hecho de que Erika fuera capaz de permitirse *ver*, de que osara percibir -así fuera por un instante-, la castración de su madre, de cara a autorizarse para ella misma el derecho al deseo.

5. La violación y la cristalización del fantasma. El éxito del “montaje”



Antes de avanzar hacia el análisis textual de la última escena del camino que Erika logra allanarse hacia la pérdida de su virginidad, con esta imagen nos sumergimos en la espeluznante escena que testimonia el “montaje” perverso cumple con éxito su función, en cuanto defensa que habilita a la protagonista, finalmente, a afrontar y consumir la relación sexual genital. Debido a la lógica amo-esclavo que rige la dinámica de interacción entre los amantes, se sostiene que Walter Klemmer aparezca en un primer momento de la historia ocupando el lugar de sometimiento a las reglas del juego verbales y a las instrucciones escritas de Erika. Y será llegado el turno de ser destronada de su posición de dominio hacia la segunda parte del desarrollo del juego amo-esclavo que cumplirá nuestra protagonista con su objetivo.

Después de todo, Walter no podrá sino sentirse humillado por Erika al reconocerse cada vez más inmerso en un estado de obediencia y sumisión a las órdenes respecto a las pautas y prácticas que dominan los primeros encuentros sexuales y al manifiesto deseo golpiza que progresivamente tiñe los últimos acercamientos. En este contexto se desencadenarán una serie de sucesivas frustraciones para su alumno que constituirán el caldo de cultivo para la escenificación de una violación no premeditada por Walter y ¿buscada por Erika?

Ante la imposibilidad de entregarse al acto sexual, no queda para Erika otro camino que el recurso de la violación.

Y en este sentido, ¿qué mejor muestra de la denigración del deseo de Walter en pulsión de muerte que observar como Erika, ensangrentada por la brutal golpiza de su alumno, accede, rígida, tiesa como un cadáver, a su propia violación? Se deja besar

y penetrar, deja correr las lágrimas por su rostro. El “montaje” perverso resulta exitoso: Erika se enfrenta, con total atrocidad, a la relación sexual y pierde, por fin, su virginidad. Y en un mismo acto evocador de su fantasía, consigue la participación de su madre como tercero cómplice. Devenida testigo impotente que todo lo oye, se la obliga a aceptar la separación de su hija de su cuerpo, de su goce, de su satisfacción pulsional sin límites, al menos durante el tiempo que dure la relación sexual forzada: “-¿Qué te ha hecho ese cerdo?” preguntará la madre incorporándose a la escena.

Agitado recorrido que se constituirá, asimismo, en prueba indiscutible de la eficacia del “montaje” perverso en un ulterior sentido: como dispositivo que permitirá a Erika alcanzar, con éxito, la meta de la transmutación de su emplazamiento como objeto de deseo a objeto de la pulsión de muerte de su amante, en el marco de una ardua empresa que se ha encargado de corromper y corroer la originaria cadena de representaciones que proporcionaba a la intensidad pulsional sexual de su alumno ligadura a su deseo. Si Walter deseaba hacerle el amor, ahora sólo puede querer violarla.

6. ¿“El amor hiere pero no mata”? El final de Erika



Llegamos a la escena que cierra la película. La secuencia transcurre durante la velada que dará apertura al Concierto de Schubert en el Conservatorio Nacional de Viena y que tiene a Erika como protagonista. La sala está completa y, a escasos minutos de comenzar la función, ella aguarda, sola en hall principal, la llegada de Walter. Es el último de los invitados en arribar. Logra cruzarse con él, pero de su distante saludo comprende que el vínculo se ha roto: “-El amor hiere pero no mata”, le dirá, desafiante.

Erika sufre la indiferencia de su amante desolada y en silencio. Coge el cuchillo que había colocado en su cartera antes de salir de su casa y se lo clava, inmutable, en la parte superior de su pecho²⁸.

Herida y muda en su dolor, abandona el recinto, sin presentarse a la sala que a su razón se ha convocado. El mundo de nuestra protagonista cae, se derrumba.

Nos preguntamos: ¿Por qué vuelve Erika a auto-infligirse una herida? Con conocimiento de su historia, adjudicamos esta autolesión a su incapacidad de sostenerse como sujeto ante la pérdida de su objeto. Citando a González Requena “[...]”

²⁸ La figura nos remite a la forma en la que, siguiendo su violación, conduce Lucrezia su suicidio.

aquello cuya ausencia constituye la causa del desmoronamiento de la realidad psíquica del psicótico: (es) la ausencia de la experiencia fundante de una palabra que pudiera ser vivida como verdadera; la ausencia, por ello mismo de un destinador –de un padre simbólico- capaz de enunciarla; la ausencia, finalmente, de un relato simbólico capaz de configurar, sujetar, anclar al sujeto.”²⁹

Recusada la castración simbólica como ley fundamental, no hay en la psicosis posibilidad alguna de aseguración y resguardo del ser. Al constituirse la introducción de un tercero en la estructura del sujeto en la garantía de la seguridad de su yo, no habrá en el cuadro de Erika, registro del momento de su fundación en tanto que sujeto.

La primera relación sexual ha tenido lugar. La experiencia ha sido brutal. Es el día después. Erika busca la mirada de Walter y Walter no la mira. Erika ha dejado de ser objeto de su deseo. Walter no le devuelve la unidad a su yo, un yo frágil construido en el campo de lo imaginario, de lo especular, detenido en el tiempo primero del narcisismo y que necesita, por lo tanto, verse en la imagen del otro para reconocerse.

El desencadenamiento de la crisis se sucederá y la desintegración tendrá lugar porque desde su cuadro psicótico, incapaz de elaborar la pérdida, Erika se suicida.

Referencias bibliográficas:

- ACEBO IBAÑEZ, E. & BRIE, R. *Diccionario de Sociología*. Buenos Aires: Editorial Claridad, 2001.
- AREND, Hannah. *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid: Alianza Editorial, 2006
- DOR, Joël. *Estructuras clínicas y psicoanálisis*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
- DOR, Joël. *Estructura y perversiones*. Barcelona: Gedisa, 1988.
- FOUCAULT, Michel. El uso de los placeres. En *Historia de la sexualidad. Volumen II*. México: Siglo XXI, 2005
- FREUD, Sigmund. Algunas consecuencias psíquicas de la diferencia anatómica entre los sexos (1925). En *Obras Completas. Volumen XIX*. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.
- FREUD, Sigmund. El problema económico del masoquismo (1924). En *Obras Completas. Volumen XIX*. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.
- FREUD, Sigmund. Fetichismo (1927). En *Obras Completas. Volumen XXI*. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.
- FREUD, Sigmund. Lo ominoso (1919). En *Obras Completas. Volumen XVII*. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.
- FREUD, Sigmund. Pegan a un niño. Contribución al conocimiento de la génesis de las perversiones sexuales (1919). En *Obras Completas. Volumen XVII*. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. *El Club de la Lucha. Apoteosis del psicópata*. Madrid: Caja España, 2008
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. Emergencia de lo siniestro. En *Trama y Fondo II*. Madrid: Asociación Cultural Trama y Fondo, 1997
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. *Escenas fanstamáticas. Un diálogo secreto entre Alfred Hitchcock y Luis Buñuel*. Granada: Centro Jesús Guerrero, 2011

²⁹ En El Club de la Lucha. Apoteosis del psicópata. (González Requena, 2008:96)

- FREUD, Sigmund. Pulsiones y destinos de pulsión (1915). En *Obras Completas. Volumen XIV*. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.
- LACAN, Jacques. Del goce. En *El seminario de Jacques Lacan. Libro XX. Aún*. Buenos Aires: Paidós, 1995.
- LACAN, Jacques. Dios y el goce de la mujer. En *El seminario de Jacques Lacan. Libro XX. Aún*. Buenos Aires: Paidós, 1995.
- LA FONTAINE, Jean S. *Iniciación. Drama ritual y conocimiento secreto*. Barcelona: Editorial Lerna, 1985.
- LAPLANCHE, J. & PONTALIS, J.B. *Diccionario de psicoanálisis*. Barcelona: Paidós, 1993.
- ORTÍZ DE ZÁRATE, Amaya. Freud (1914-1919-19)/ Jakobson (1956)/ Lévi-Strauss (1958). En *Trama & Fondo. Volumen XXVI. Lévi-Strauss*. Valladolid: Fondo Cultural Trama & Fondo, 2009
- ROUDINESCO, Elisabeth. *Nuestro lado oscuro. Una historia de los perversos*. Barcelona: Anagrama, 2009
- ROUDINESCO, E. & PLON, M. *Diccionario de psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 2008.
- SEGAL, Hanna. *Introducción a la obra de Melanie Klein*. Madrid: Paidós, 2010.