

**TEXTOS PRESENTADOS EN EL
1^{er}. ENCUENTRO DE BIBLIOTECAS NEL
PSICOANÁLISIS Y ARTE.
UNA MIRADA DE LA TRÍADA ODIO, CÓLERA, INDIGNACIÓN**

**Apertura - Encuentros de Bibliotecas NEL
Una lectura de OCI bajo la diada Arte y Psicoanálisis**

Por Gladys Martínez, Comisión de biblioteca NEL

Introducción

Con una alegría enorme, doy las más cálida bienvenida a este primer Encuentro de Bibliotecas NEL. Cada biblioteca de una Escuela de psicoanálisis, como nos lo transmitió a viva voz Judith Miller, hija de Jacques Lacan, es una bisagra viva entre la vida de la Escuela y el mundo cultural y científico de una ciudad, y *tienen un cometido particular en la acción lacaniana*.

Las bibliotecas NEL, en movimiento y crecimiento, acogieron una magnífica iniciativa: dejarnos enseñar de los artistas y sus obras, frente a lo que a los psicoanalistas se nos impone trabajar para estar a la altura de la época. Este año 2019, en el Encuentro de tres Escuelas Americanas, a partir de los desafíos que el odio, la cólera y la indignación tienen en la práctica.

Brevemente, comentaré el recorrido de estos 4 encuentros. En cada uno, los psicoanalistas de nuestra Escuela, (dos o tres bibliotecas por sesión) nos transmitirán lo extraído de encuentros que hayan realizado en sus respectivas bibliotecas locales con artistas de su ciudad, a partir de esta triada OCI. Desde Ciudad de México hasta Santiago de Chile, psicoanálisis y arte estarán presentes en esta cita.

Hoy, en su apertura, tengo como invitados especiales a los gestores de esta propuesta: Johnny Gavlovski, psicoanalista de la NEL-Caracas y escritor, quien desarrollará un interesante trabajo en torno a la obra del artista plástico Enay Ferrer. Le seguirá Ricardo Torrejón, psicoanalista de la NEL-Delegación Tarija, quien, muy causado por el cine hará una lectura de la película boliviana *Zona Sur* de Juan Carlos Valdivia. Finalizaré yo con una breve intervención de lo que me ha causado el encuentro con la obra de una pianista venezolana, Gabriela Montero. Posterior a esto, abriremos un espacio para comentarios e intercambio.

Agradezco mucho la acogida que ha tenido esta iniciativa, el espíritu de las bibliotecas puesto en acción y su interés por estar aquí.

Doy la palabra al trabajo de mis colegas, que hoy hace apertura a la voz de lo que inscribe, cada artista, en cada uno de los lugares de nuestra Escuela, NEL.

Notas discordantes

Gabriela Montero es una de las pianistas venezolanas de mayor reconocimiento mundial. Emigró de su país a la edad de 8 años para seguir su formación musical en escuelas europeas debido a una genialidad musical prodigiosa. Con una sólida formación y delicada

madurez expresiva ha llegado a convertirse en una de las grandes intérpretes del piano de la actualidad.

Adicional a lo anterior, desde muy niña descubrió un talento innato que gira en torno a la improvisación. Diría yo, un estilo propio que ha hecho marca. Como ella bien lo dice, allí se es libre. Se trata de lo que no se sabe pero que acontecerá. Partiendo de algunas notas dadas por el otro, es decir, de cualquier melodía entonada al azar por alguien del auditorio, ella, en tiempo real, se lanza al encuentro de lo inesperado, dándole voz y forma, inusitadas. “*Es encontrar metáforas a través del sonido para contar situaciones y emociones de la vida diaria*”, declara. Cada improvisación es un momento único que no vuelve a repetirse. Por eso el *Alma Llanera* es *otra alma*¹ cuando ella le da voz al dolor de un país que se desvanece, que ya no es más es el que era, que clama porque la posibilidad de palabra y de una vida digna se restituya. En cada concierto ella hace un llamado hacia lo que ocurre en Venezuela; este es un *leitmotiv* frente al que no retrocede, porque como ella bien lo dice: “*para mí el silencio no es una opción.*”

Tomar la palabra y hacer hablar a través de la música la voz de un pueblo silenciado ha sido considerado por muchos como una nota discordante del programa. Ha sido acogida por muchos venezolanos que la escuchan en el exilio, pero para muchos otros ha violado imperdonablemente el protocolo musical de todo artista clásico: tomar la palabra lo mínimo y sólo para fines musicales.

Ella interviene en lo político pero no hace arengas ni protestas aprovechando un escenario y un público. No habla a nombre de ideologías o políticas partidarias sino de los derechos del hombre, violados y silenciados. Pulsada por la indignación de la desaparición impune de muchas vidas humanas, hace de ella vibración percutida que da voz a la dignidad humana de un país silenciado en una guerra atópica y difusa, desconcertada.

Estas notas son aún más discordantes si tenemos en cuenta que Venezuela creó un movimiento orquestal sinfónico sin precedentes en el mundo. El Sistema Nacional de Orquestas, fundado por José Antonio Abreu en 1975, pretendió ser un medio de transformación social. De este modo, el extender una formación musical instrumental para conformar “concertaciones” humanas con los menos favorecidos fue tomado por los gobiernos de turno como un remedio social de altas ventas internacionales. La música misma estuvo al servicio del populismo emocional para la propia gloria de “El Sistema”. La masividad del cubrimiento con resultados altamente sorprendentes en materia musical conmovió a artistas de renombre como Plácido Domingo, Simon Rattle y otros, quienes obnubilados por la supuesta transformación social, no podían leer la propaganda ideológica que velaba en su reverso la descomposición social, económica y política de un país que se iba a pique.

Músicos geniales de la talla internacional de Gustavo Dudamel fueron hijos de “El Sistema”. El Sistema y su creador, Abreu, casi que vinieron al lugar de El padre para toda una población desprotegida, con horarios estrictos de estudio a cambio de comida y de un lugar posible. Es verdad, que muchas de las vidas de estos jóvenes tomaron rumbos sorprendentes saliendo de la pobreza, pero todo Ideal, cuando se vuelve incuestionable y absoluto, por más “noble” Ideal que sea, incluso a nombre de la expresión artística, termina aplastando con su peso cualquier diferencia y cualquier voz que disuene. Gabriela Montero contemporánea a la generación de ese movimiento musical hizo su primer concierto con Abreu como director y con la Orquesta Simón Bolívar siendo muy niña. Sin embargo esta apertura no impidió que conquistara una voz propia.

¹ Improvisación sobre Alma Llanera por Gabriela Montero. En: <https://www.youtube.com/watch?v=T8U3wugW4aI>

Sus conciertos son de una expresividad cautivante y exquisita. Su composición ExPatria², primera composición que escribió, nota por nota, en contrapunto a su arte innato de la improvisación, fue estrenada en honor de las 19.336 personas asesinadas en Venezuela en el 2011. Quiero destacar que esta obra no contempla elementos improvisatorios; cada nota está escrita, pensada, elaborada. Leo este acto como una inscripción de su indignación frente a lo que no tiene nombre, como el exterminio de vidas humanas que disienten. Había que escribir para que lo que no cesa de ser no dicho pueda decirse de algún modo y permanezca. Esta obra inicia en una atmósfera de perplejidad que deriva hacia martilleos insidiosos que aplastan los múltiples matices de lo vibrante y vivo. Sonidos discordes confluyen, pugnan, contrastan, se desatan. Esas músicas no serían tan conmovedoras si no proviniesen de esa materia sensible, cuerda, aliento, metal, madera, que vibra desde lo más hondo de una caja de resonancia que se quiere silenciada.

Sus notas disonantes, líricas, perturbadoras, desgarradas, poéticas son notas que resisten a ser apagadas. También son notas de fuerza, de vida, de contrastes de alma cabalgante recia, compleja, emocionada, caudalosa, libre.

Esta obra, como la artista, son una enseñanza de una conquista subjetiva que se indigna frente a lo imposible de soportar volviéndolo instrumento. Los artistas, vía su acto creativo, hacen de los materiales más nimios e inútiles intervenciones en la *polis* que no borran lo real; interpretaciones que sacuden, que impactan los cuerpos, que son un tratamiento de lo abyecto, de lo que no encaja en los agujeros, de ese mal que habita la raza humana.

En tanto practicantes del psicoanálisis, orientados por una política del síntoma en un siglo que explota de odio y violencia a diario, queremos dejarnos enseñar por este saber-hacer de los artistas, *artesanos de sus soportes*.



FRAGIL SOPORTE³

Por Johnny Gavlovski E, NEL-Caracas

*“Nada concentra más odio que ese decir donde
se sitúa la ex –sistencia”⁴*

Lacan, J.

² Montero, G. "ExPatria". (2012) Recuperado en: <https://www.youtube.com/watch?v=hNgAFCzwuSI>

³ Trabajo presentado en el encuentro de Bibliotecas de la NEL 29 de Abril, 2019 en preparación para ENAPOL, Sao Paolo, 2019

⁴ *Lacan, J.* El Seminario, Libro 20, Aun, Paidós, Buenos Aires. 1981. p. 147.

1.- PRIMERO FUE EL GRITO

Una vez más, Jacques-Alan Miller insiste en el valor de las “referencias de la cultura (...) para poner de relieve la experiencia analítica” Alerta sobre el estar pendientes de los gustos actuales, a pesar de que “éstos pueden ser difíciles de tragar”⁵

¿Qué será eso difícil de tragar? y ¿qué tendrá que ver con “lo imposible de soportar”? Decir cultura es referirse a todo lo que hacemos, en tanto arte, religión, educación, etc. Los conflictos sociales resultantes de los choques culturales hoy día trascienden el benévolo concepto de “malestar en la cultura” y nos enfrentan a algo difícil de asimilar, a la imposibilidad de cargar con ello.

De acuerdo al Larousse soportar significa:

1. Sostener encima una carga.
2. Aguantar con paciencia, dolor o resignación una cosa que no es agradable. Sufrir.⁶

Y en su etimología⁷ la encontramos vinculada con el griego **πόροι** (poros) = viaje, pasaje. No podemos perder de vista este valor de “pasaje”, especialmente cuando se vincula con algo “carga”, “sufrimiento”. Menos mortífero que el “acto”, pero al igual que él, lo imposible de soportar, en cuanto pasaje, implica un antes y un después para el sujeto. Algo en esta experiencia queda registrado en tanto marca.

Jacques-Alan Miller vincula la imposibilidad a lo real cuando este emerge metiendo en un callejón sin salida a lo simbólico⁸: “Es en ese momento en que algo detiene, irrita, molesta...hacemos una constatación de imposibilidad, llegado el caso tras haber lamentado nuestra impotencia. Lo llamamos imposible” Cita a Lacan: “Lo real no puede inscribirse sino como un impasse de la formalización”⁹ Impasse, aclaramos cuando lo real accede a lo simbólico.

Imposible. Impotencia. Impasse en la formalización. Y Jacques-Alan Miller agrega algo más: el viraje de lo imaginario hacia lo real cuando la significación se torna vaga, difusa, flexible. Directrices que nos aproximan a lo real. No que nos llevan a él. A lo real no se accede. Lo real nos asalta, nos repite, no invade y se evade. No se hace el **πόροι** sin marca. Entre el antes y el después, podría existir un sujeto congelado en su impotencia.

Desde el arte, ¿cómo podemos intentar atrapar lo real para desbrozar el camino del psicoanálisis contemporáneo, en tanto aquello difícil de tragar? Roland Barthes, da una propuesta, a partir del *efecto de lo real en la ficción*. Barthes aísla este efecto en lo desprovisto de sentido, “allí donde uno se topa con un elemento que resiste a la

⁵ Miller, JA: El lugar y el lazo. 2013 Edit Paidós. Bs Aires. Pag 360

⁶ Diccionario Manual de la Lengua Española Vox. © 2007 <http://es.thefreedictionary.com>

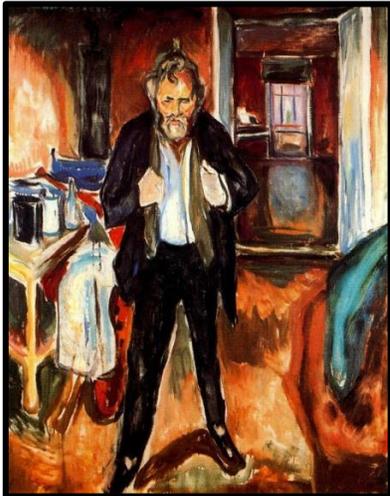
⁷ <http://etimologias.dechile.net>

⁸ Miller, JA: Op cit pg 162

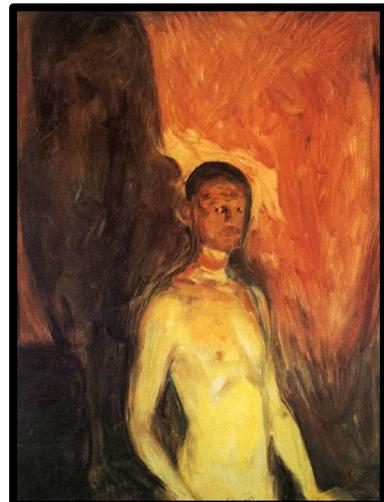
⁹ Op cit pg 162

estructura¹⁰ Jacques-Alan Miller propone: en aquello que detiene, irrita, imposibilita; aquello que nos asalta, en su no cesar de no escribirse. ¿Adónde nos orienta esto? A los tropiezos de la sublimación cuando topa con lo imposible de soportar. Imposibilidad, impotencia y angustia atentan contra el saber hacer frente al agujero. Ahí la sublimación encuentra en Jacques-Alan Miller un viraje cuando nos enfrenta al término desublimación.

Llama la atención como los efectos de real quedan plasmados en el gesto congelado del grito. A partir de la obra de E. Munch, Lacan dirá que lo real es la mueca. Jacques-Alan Miller nos invitará a ver esta obra como una llamada que supone a Otro; pero en el caso de Munch, podemos decir que es una llamada interceptada por lo *unheimlich* en tanto enfermedad, locura y muerte acosando a la familia del pintor.



Autorretrato. "Autorretrato con desasosiego interior" (1919)
Museo de Munch. Oslo. Noruega

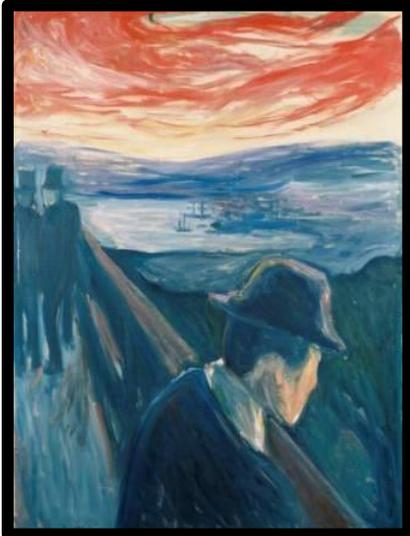


Self-Portrait in Hell (1903)
The Munch Museum. Oslo

¹⁰ Miller, JA: El Ser y el Uno. 5 sesión (inédito)

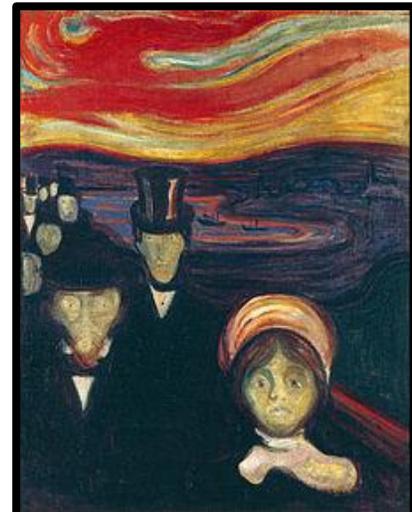
En la serie de “El Grito” la presencia del Otro, se van desvaneciendo, afectándose las formas de su personaje central. Testimonio de Münch sobre el pánico en “la pérdida de cada límite, la destrucción de cada lazo, y sobre todo la caída del semblante del cual lo real revela un lugar”. De ahí que M. Focchi nos recuerda: “Sustraerse de la referencia al Otro implica de todas maneras una auto referencia, movimiento que se enmarca en el nudo real de la existencia del cuerpo”¹¹. Así, Münch prefigura su encuentro con lo imposible, y con el agujero. Sonido que devela el lugar de la angustia, muda.

Destrucción de cada lazo



Desesperanza (1892)- E Münch
Museo Munch, Oslo

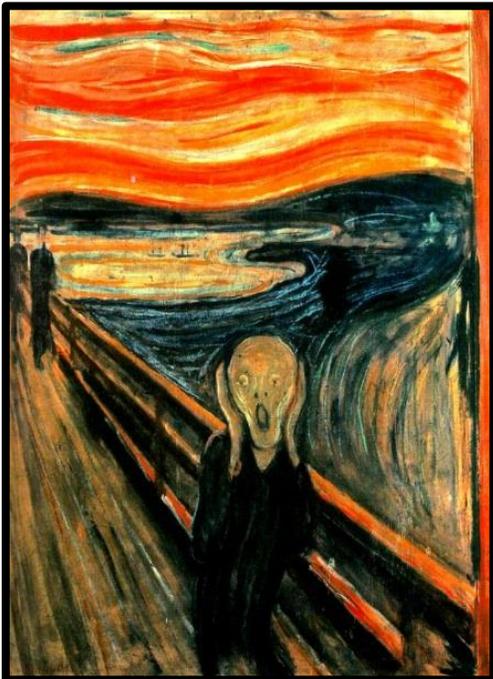
Pérdida de cada límite



“Ansiedad” (1894).- E Münch
Museo Munch, Oslo

¹¹ Focchi, M: Angustia y pánico. 2008 Edit Pomairé . MP 7 pg 79

Caída del semblante del cual lo real revela un lugar



“El Grito” (1893)- E Munch

National Gallery (Oslo)

Observar como los tres elementos se encuentran en El Grito

2.- EL FRAGIL SOPORTE

En nuestro país, un artista trabaja el grito vinculado a los efectos de la indignación. Indignación que se sitúa en el extremo de un eje, donde al otro lado están los efectos del odio manifestado en violencia. Ese odio que, al decir de Clara Holguín, aparece como consecuencia de otro intolerable, que “...no goza como yo. Nada concentra más odio que un decir, esa marca singular de gozar, que es la diferencia absoluta, por eso se odia”¹²

Enay Ferrer testimonia su encuentro con el odio y los efectos en el cuerpo. Ferrer confiesa: “Mis obras son autobiográficas. Obras sobre el ser humano incompleto”. Dando testimonio de una violencia que hace serie desde el padre en su infancia hasta el encuentro con los órganos policiales. *Savoir faire* con el que intenta lidiar con lo insoportable, en tanto lo simbólico le alcance para decir en un proceso creativo, donde cabezas sin cuerpo gritan, una y otra vez, recordándonos que hay algo que no encaja. El artista dice: “Es la necesidad de gritar frente a... el empeño de arrinconar el alma”. Le pregunto: ¿Quién arrinconona? Responde: “Mi padre”

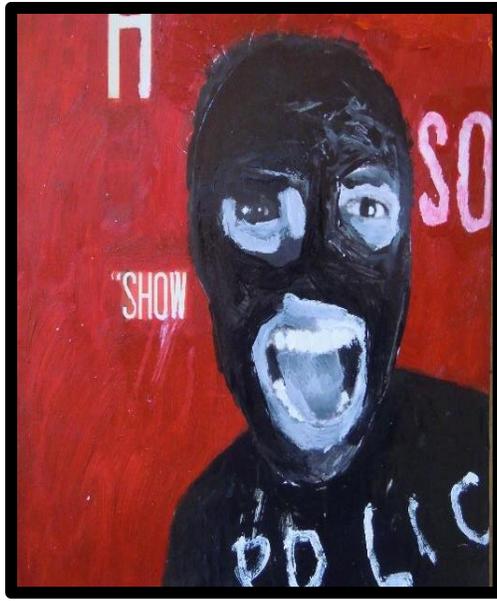
¹² Holguín, Clara: Un esfuerzo de ser más lacaniano. <http://www.lacan21.com/sitio/2016/10/25/un-esfuerzo-de-ser-mas-lacaniano/#edn1> Recuperado 18/04/2019



Cabeza del padre que aparece representada con un cuerpo de animal. Hace de esto una serie. La llama “Habitantes del cielo”. Serie que contrapone con otra, “Animales de asfalto”, donde elabora una y otra vez figuras humanas con los rostros cubiertos de asfalto, a modo de velo.



Con respecto a la primera pregunta de quién es la cabeza, dice: “Es mi padre. Intento comprender la naturaleza animal del hombre”. Más tarde, recuerda: “De niño vivía en Maturín frente a una mezcladora de asfalto. Es un problema con el poder... y lo que soy como individuo”. Allí vivía bajo la “crianza dura” del padre. El asfalto le sirve para enmascarar el dolor de ser. El significante asfalto se torna causa de goce.



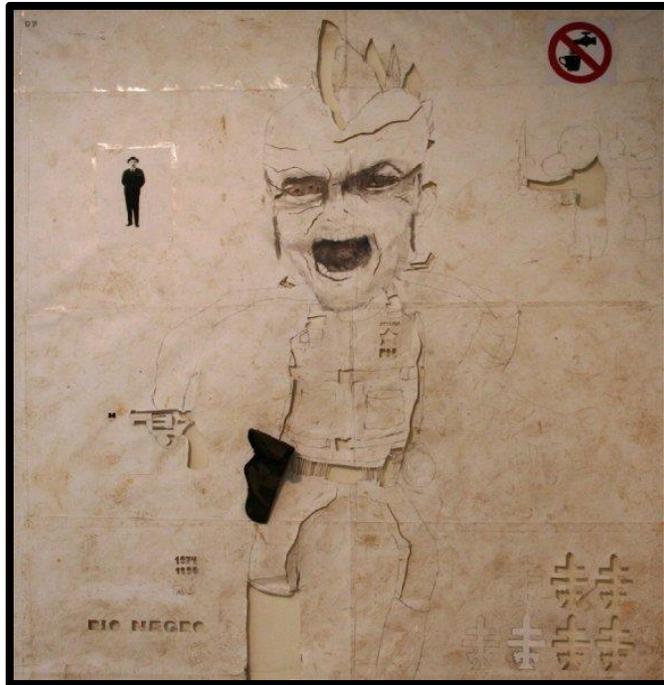
Un episodio marca su historia de Enay en su juventud: “En casa había un José G. Hernández¹³. Pero el santo se cayó. Se le rompió la cabeza. Mamá intentó pegársela, pero allí quedó la cicatriz”, la cicatriz huella del santo decapitado.



El punto álgido lo encontramos en lo que llamó: “Frágil soporte”. Ahora habla de un amigo vejado por la policía. Poco dice de éste encuentro con la violencia que lo marca. Enay toma una pieza de papel de gran formato, y lo pisotea. Es un frágil soporte, dice. Sobre ésta dibuja al policía agresor. Cuerpo imaginario en el otro cuerpo pisoteado. Significante que no sólo mortifica sino que deja huellas en el cuerpo¹⁴.

¹³ José Gregorio Hernández (1864 - 1919), médico y científico venezolano, solidario con los más necesitados. En Latinoamérica muchos lo consideran santo, sin embargo la iglesia católica aún no lo ha canonizado.

¹⁴Tarrab, M: Notas sobre el cuerpo <http://pepsic.bvsalud.org>



Enmarcando la imagen coloca la imagen del santo sin rostro en contraposición con la de un padre cargando al hijo; pero curiosamente, los brazos que lo sostiene, los recorta. Faltan. Los recortes se extienden al cuerpo del policía “Para recordar lo frágil del soporte”, precisa.



El policía empuña un revólver. ¿Arma que dispara una “M” o que apunta hacia una “M”? El artista no responde a esto. Tampoco logra nombrar que designa la letra. ¿M de Maturín? ¿Muerte? “Quizás”.- responde. Su mejor respuesta es el silencio.



Abajo, dibuja y recorta una serie de cruces. No cualesquiera sino la Cruz Patriarcal que los ángeles llevaron a Caravaca. Dos presentes. Cuatro ausentes. “Recortadas sobre este frágil soporte que piso para dejar una huella”. Huella en la falta sobre el papel.



“La falta implica una ausencia, pero una ausencia que se inscribe en un lugar, de modo que la falta deja los lugares intactos. Eso hace que otros términos puedan llegar a inscribirse en el lugar donde cierto término falla- gracias a lo cual obtenemos una permutación. La permutación significa que la falta es funcional (...) A diferencia de la falta, el agujero entraña la desaparición del orden de los sitios, la desaparición del lugar mismo de la combinatoria. Ese es el valor más profundo que puede darse a A/, que aquí no significa una falta en el Otro, sino un agujero en el lugar del Otro. Y con respecto al agujero hay existencia (...) posición característica de lo real, es decir, la exclusión de sentido”

Exclusión de sentido rastreable en sus silencios, en lo que no logra responder, nombrar, en los impasses de representación de su obra; en ese grito que “hace el abismo donde el silencio se precipita”.¹⁵ En ese agujero por boca donde sus imagos decapitadas intentar nombrar lo insoportable.

Escribe Lacan: “¿Qué es ese grito? (...) que “hace de algún modo apelonarse al silencio en el impasse mismo donde brota, para que el silencio se escape de él; pero ya está hecho”¹⁶



E. Ferrer no sólo nos confronta con el grito y la desesperación. Ferrer ofrece un ejemplo de imágenes sostenidas por un frágil soporte que sirve de prótesis para un cuerpo tocado por lo real, un cuerpo fragmentado.

Debemos recordar con Lacan que *“la agresividad intencional roe, mina, disgrega, castra; conduce a la muerte”* En su escrito, “La agresividad en psicoanálisis” destaca el valor de la imagen, su correlato como construcción real para el sujeto a partir del efecto de la agresividad en su subjetividad. Imágenes cuya presencia misma **“representan los vectores electivos de las intenciones agresivas, a las que proveen de una eficacia que podemos llamar mágica. Son las imágenes de castración, de eviración, de mutilación, de desmembramiento, de dislocación de destripamiento, de devoración, de reventamiento del cuerpo, en una palabra las imagos que personalmente he agrupado bajo la rúbrica que bien parece ser estructural de imagos del cuerpo fragmentado”**¹⁷

¹⁵ Lacan, J: Problemas cruciales del psicoanálisis. Seminario 12: 12 de Marzo de 1965 (inédito)

¹⁶ Op cit

¹⁷ Lacan, J: La agresividad en psicoanálisis. <http://psicopsi.com/Escritos-Lacan-agresividad-psicoanalisis-Tesis-II>

Rastrear lo imposible de soportar en la obra de estos artistas, en sus gritos y sus frágiles soportes, nos enseña una vez más porque “Lacan localiza el arte en un revés del psicoanálisis, un revés que no es el discurso del amo, pero sí el saber hacer del artista”; un saber hacer que es lo contrario al del neurótico que “quiere ser liberado del síntoma porque no consigue hacer de él un *sinthome*”¹⁸



El Otro íntimo

Por Ricardo Torrejón, NEL-Delegación Tarija

En el seminario 16 *De un Otro al otro*, en la clase del 7 de mayo de 1969¹⁹, y a propósito de lo que llama la “extensión de los imperios”, Lacan hace referencia a “Calcuta”, película documental de Louis Malle estrenada ese mismo año. El filme muestra la vida de la ciudad, es decir Calcutta que en esa época tenía alrededor de ocho millones de habitantes. Louis Malle lleva su cámara por la ciudad y registra las diversas expresiones culturales, la situación política, las desigualdades extremadamente polarizadas entre la burguesía heredera del imperio, la gente que muere de hambre, la aglomeración, el hacinamiento y las condiciones de extrema precariedad en las que vive la gente.

Es justamente sobre este punto que Lacan se propone ser “claro” y “expeditivo” para decir que allí donde la gente muere de hambre, eso es lo real.

Queda claro que Lacan no se refiere a Calcuta por un saber geográfico o histórico, que hay, sino al film; es el film el que tiene la capacidad de poner en evidencia esa condición cercana a lo real de Calcuta; lo real como aquello que queda en los límites del discurso. Lo que quedaría olvidado y segregado puede ser abordado por el recurso de la imagen en movimiento.

De la misma forma Deleuze²⁰ plantea que el cine permite ir más allá de considerar a la experiencia sensible como verdadera. La subjetividad es un obstáculo y el cine logra representar aquello que queda opaco por la subjetividad. El cine es el análisis de las imágenes del universal para hacer un corte en el tiempo.

¹⁸ Antelo, M: La supuesta felicidad de la sublimación <http://virtualia.eol.org.ar/026>

¹⁹ Lacan, J., “El Seminario 16, *De un Otro al otro*”, Bs. As., Paidós, 2008, p. 273.

²⁰ Deleuze, G., *Cine I, Bergson y las imágenes*, Buenos Aires, Cactus, 2009.

Con esta introducción me planteo poder reflexionar sobre lo que pasa con el cine en nuestro medio. En el caso del cine boliviano es posible afirmar desde su nacimiento que hay algo que insiste y por obvias razones: la segregación de la población indígena.

En un país siempre polarizado entre un sector heredero de la colonia, burgués, que dejó de lado, que negó la existencia de lo indio, el cine apareció como un recurso para plantearle a la mirada del Otro, una realidad olvidada y postergada. El título de una de las películas bolivianas más representativas parece condensar aquello de lo que se trata: *La nación clandestina*, de Jorge Sanjinés; que justamente trata de esta nación siempre segregada y olvidada. Durante muchos años el cine boliviano estuvo marcado por la recurrencia de este tema como una forma de recurso ideológico y político, pero también como instrumento para hacer ver aquello que se intentaba negar.

Pero aquí me gustaría hablar de *Zona sur* (2009), del director boliviano Juan Carlos Valdivia. *Zona sur* en palabras de un crítico de cine local, es “una radiografía íntima y crítica de las clases altas paceñas”, una obra que reflexiona sobre la “identidad nacional y sobre las relaciones complejas de los seres que habitan este país”²¹; “La historia, narrada con cuidadosos planos-secuencia circulares, transcurre casi en su totalidad al interior de una mansión que funciona como un microcosmos, y muestra la convivencia entre los miembros -formales y no formales- de una familia paceña en la que una burguesía venida a menos convive con su servidumbre.”²²

Se podría decir que *Zona sur* no es una película con contenido político y combativo como las filmadas en este país recurrentemente desde los años 50. Más bien pertenece a un nuevo cine boliviano que se desplaza de lo social a lo más subjetivo, que claro está, no está desvinculado del Otro social. Pero más importante aún, trata del Otro interior, como dice Jacques-Alain Miller en *Extimidad*.

La película hace alusión a la “zona sur” de la ciudad de La Paz, que es una zona donde viven las clases más acomodadas de la ciudad.

Esta “mansión” donde se desarrolla en su mayoría la película, es el escenario de los lazos, los encuentros entre los personajes: la “señora” de la casa, sus hijos, y los trabajadores del hogar, ambos indígenas de ascendencia aymara. Uno de los detalles más ricos de la película es justamente la relación entre la señora de la casa y Wilson, que es algo así como un mayordomo.

Es en el lazo que hacen los protagonistas donde se verifica el encuentro y desencuentro de dos culturas a partir de sus modos de goce. Un ejemplo de esto es la secuencia en la que Wilson dice de los *k'aras* (insulto hacia la gente blanca), que comen el “ají de fideo” con

²¹ Mesa, Carlos D. y otros, “Historia del cine boliviano 1897 - 2017”, La Paz, Plural editores, 2018, p. 326.

²² *Ibid.*

poco picante; y el mismo guiso es denominado “comida de cholos” por el hijo mayor de la casa.

La película hace pensar en este “Otro de adentro”, en el “país extranjero que es siempre país natal”, como dice Miller²³. Valdivia muestra esto en los detalles en los que se odia y segrega al otro por su forma de goce, pero con la sospecha de que es el propio goce.

Esta lejana cercanía es lograda por el director al desarrollar la historia en una misma casa, en esa zona, que ahora se entiende que trasciende la de la realidad. Los protagonistas parecen estar confinados en esta Zona, siempre dentro de la casa, detrás de las ventanas.

Los planos-secuencia circulares (muy parecidos a los usados por Alfonso Cuarón en *Roma*) logran captar esta especie de confinamiento al interior de la casa. Con estos plano-secuencias parece ahondar esta delimitación de esta casa, de esta zona, que parece ser siempre una zona interior. El único momento donde la cámara nos lleva fuera de la casa, es cuando Wilson debe ir a su pueblo natal en el altiplano.

Pero algo que atraviesa la película es lo que se puede vislumbrar como el “modo de goce del Otro”, que Miller nos dice es el fundamento del odio, pero que es el odio al propio goce, a ese Otro interior. Hay algo de ese Otro que es propio. Es eso que nos hace querer salir, dejar este lugar. La película muestra esto en los diálogos de esta burguesía venida a menos, decadente, que parece no encontrar lugar: si bien se está en casa, siempre se desea no estarlo, el exterior es mejor. Es preciso salir de Bolivia, no hay futuro; hay algo ajeno en el propio hogar. Hay una sospecha de que hay mucho en nosotros de eso que se intentó siempre segregar. Mientras Valdivia nos propone re-pensar la cuestión del Otro segregado, ya no tanto como algo exterior que es clandestino o separado, en oposición, sino como algo propio.

De esta forma el confinamiento no es garantía para alejar el goce extraño. La universalización del mismo y el intento de uniformizarlo solo acrecentarán el odio y la segregación.

Esta es justamente la forma en la que la tensión aumenta en la película. No hay violencia, salvo el momento en el Wilson se detiene a punto de golpear a la señora de la casa.

Pero Valdivia hace un giro, no se trata de un ideal de integración o de perseguir una mixtura de razas que nos haría vivir en armonía. Si bien ya no se trata de naciones clandestinas, ahora el tema está en poder hacer con la cercanía y con la presencia cercana de lo Otro.

El amo de turno en Bolivia, ubicado en el discurso universitario, pretende generalizar una forma de goce: “indianizar a los blancos y mestizar a los indios, crear un nuevo

²³ Miller, J.-A., *Extimidad*, Paidós, Buenos Aires, 2011, p. 43.

universal”.²⁴ Pero este intento no toma en cuenta que hay algo que no cambia, que permanece y es el real del goce. Y que resistirá frente a los intentos del amo de lograr esa semejanza, esa construcción de un nuevo universal. El resultado será la exacerbación del odio.

²⁴ VV. AA., “Pensando el mundo desde Bolivia. II Segundo ciclo de seminarios internacionales”, Vicepresidencia del Estado Plurinacional, La Paz, 2012, p. 37