

ÉL: PARANOIA Y SURREALISMO*

Daniel Gerber Weisenberg

En 1932, Jacques Lacan, joven psiquiatra francés, presenta su Tesis de Doctorado: *De la psicosis paranoica en sus relaciones con la personalidad*.¹ Seducido desde años atrás por los enigmas de la paranoia —en especial de las paranoicas—, esta Tesis será el inicio de un derrotero en el que, a lo largo de casi 50 años, no dejará de dialogar con esa entidad.

Este encuentro de juventud con la paranoia tendrá para Lacan consecuencias que van a marcar tanto su vida como su obra. Una de ellas es el acercamiento al surrealismo que, particularmente con Salvador Dalí, había formulado tesis convergentes en torno al tema. Dalí, por ejemplo, sostenía que la paranoia consiste en una interpretación delirante de la realidad, interpretación que posee un método crítico coherente —las imágenes dobles en la pintura serían una ilustración clara de ella.

Ha sido mediante un proceso netamente paranoico —escribe— por el que se ha hecho posible obtener una imagen doble, es decir, la representación de un objeto que, sin la más mínima representación anatómica o figurativa, es al mismo tiempo la representación de otro objeto, desprovista también ésta de cualquier tipo de deformación o anomalía que pudiera evidenciar algún arreglo.²

Para Dalí, el delirio es inseparable del hecho interpretativo, de modo que, a partir de este concepto de *imagen doble* —que él relaciona con la paranoia— es posible cuestionar la antigua concepción psiquiátrica para la que el paranoico comete errores de juicio que se materializan en un “delirio razonante”. De las ideas de Dalí, Lacan concluye que no hay interpretación “distorsionada” seguida de delirio sino aparición simultánea de delirio e interpretación.³ Dicho de otra manera: el delirio es en sí mismo una interpretación de la realidad, lo que hace de la paranoia una actividad creadora que, al igual que el sueño para Freud, tiene una lógica rigurosa. Concebida de esa manera, la psicosis —pero particularmente la paranoia— tiene, entonces: método, coherencia, sistematicidad. Tal es la tesis que, extraída del surrealismo, conduce a Lacan, a lo largo de los años, a interrogarse sobre las características de su lógica.

Veinte años después de la aparición de la Tesis de Lacan, y sin conocer una sola de las ideas del ya importante psicoanalista, Luis Buñuel filma en México —en 1952— la película *Él*.⁴ Lacan se sentirá fuertemente impresionado por esta película, que nunca dejará de recomendar, afirmando que constituye una notable ilustración del rigor lógico de la paranoia.⁵ En efecto, el delirio de celos del protagonista, Francisco Galván, hace que este film de Buñuel trascienda a la simple presentación de una “ilustración clínica”, pues lo que en él se aprecia es esa lógica abrumadora del razonamiento paranoico, razonamiento en donde no queda lugar para el azar o lo accidental.

* Una edición diferente de este artículo fue publicada en Daniel Gerber, *Deseo, historia y cultura*, Navarra, México, 2016.

¹ Jacques Lacan, *De la psicosis paranoica en sus relaciones con la personalidad* (1932), Siglo XXI, México, 1976.

² Salvador Dalí (1924), en Elisabeth Roudinesco, *La batalla de cien años. Historia del psicoanálisis en Francia* (1925-1985), Vol. 2, Fundamentos, Madrid, 1993, p. 120.

³ Cfr. Jacques Lacan, *op. cit.*

⁴ Cfr. Luis Buñuel, *Él*, Ultramar Films, México, 1953. Película basada en la novela homónima de Mercedes Pinto.

⁵ A este respecto, cfr. Carlos Gustavo Motta, *Las películas que Lacan vio y aplicó al psicoanálisis*, Paidós, Buenos Aires, 2013.

Cabe recordar que Freud formuló la noción de *determinismo psíquico* que sostiene que, en la vida psíquica, nada ocurre casualmente. Sin embargo, esto no significa que el azar no tenga ningún lugar sino que aquello que, en un principio, sucede azarosamente, deviene después repetición, de tal modo que lo *contingente* se hace posteriormente necesario, en el sentido estrictamente etimológico de esta última palabra: “lo que no cesa”. En la paranoia, en cambio, todo tiene sentido desde siempre porque es el resultado de una causa que se localiza, con plena certeza, en un tiempo anterior. Así, el desencadenamiento del delirio del personaje buñueliano se produce a partir del encuentro con la mujer que lo fascina, encuentro que él considera como no azaroso, tal como lo afirma en el breve diálogo que mantiene con ella en la Iglesia la segunda vez que se ven. Allí, ella le dice: “No sé por qué lo he hecho” (acudir a ese lugar); a lo que él responde: “Usted sabía que me iba a encontrar”. Ese saber al que el protagonista se refiere no puede ser otro que el saber inconsciente que se sabe sin saberlo, saber del otro que el paranoico posee como certeza indudable, como se revela en la escena.

Hay una diferencia entre cualquier interlocutor más o menos “normal” y el paranoico: el primero puede suponer o conjeturar intenciones, propósitos en el otro, pero no cuenta con una convicción plena con respecto a ellos; el paranoico, en cambio, está convencido de lo que el otro quiere, es decir, de saber sin duda alguna de su deseo inconsciente. Mientras que a “normales” o neuróticos el inconsciente nos engaña, de alguna manera, porque creemos en los azares, las coincidencias, las casualidades, al paranoico no lo engaña: él tiene la certeza de que hay Otro, ese Otro que, finalmente, no es sino el lenguaje que nos habita y nos domina, que maquina, conspira, mueve los hilos que manipulan a las marionetas humanas.

Por esto mismo, el paranoico no cree en el Otro como un conjunto de reglas que, con mayor o menor eficacia, establecen límites que impiden que seamos arrastrados a gozar de una manera aniquiladora, mortífera. No, él sólo puede concebir al Otro como un ser que no quiere sino gozar, gozar de él hasta su perdición misma. De ahí la idea de una conspiración organizada para causarle mal. La persecución no es otra cosa que ese goce —del que el paranoico es el objeto con el que se consume— adjudicado al Otro. Hay, pues, rigor lógico porque el paranoico no duda, como le ocurre al resto del mundo, acerca de lo que el Otro quiere; se puede decir que no quiere algo *de* él sino que lo quiere *a* él, de modo que se vive a merced del Otro que goza.

En la trama de la película, poco después de la escena citada, Francisco descubre que Gloria es la novia de su amigo Raúl, y ofrece una cena para ambos junto a otros invitados. Allí, ante todos, insiste en que el encuentro amoroso no es casual, sino que obedece a algo predeterminado. Habría que señalar que, para que las cosas sucedan de esta manera, tiene que existir un Otro absoluto, sin falla, que lo garantice; tal es la premisa de su razonamiento, que impide que Francisco dude: los acontecimientos le confirman siempre un saber previo que ya tenía, pero son a la vez acontecimientos que él mismo provoca para hallar en ellos esa confirmación. Ejemplo de esto último es el incidente que se suscita después de la indicación que le hace a Gloria, ya esposa suya, de ser particularmente “atenta” con el joven abogado, quien va a llevar adelante ese pleito que lo obsesiona y por el que reclama unos terrenos que, sostiene, fueron ilegítimamente expropiados a su familia. Ante su mirada, Gloria baila de tal manera con el joven que ese comportamiento le ofrece la prueba —propiciada por él mismo— de que ella quiere engañarlo. “La verdad la puede oír todo el mundo”, vocifera después en un arranque de cólera. Pero es él quien “la oye”, y esta es una verdad que no requiere de pruebas ni testigos porque es certeza plena que se recibe de Otro, siempre transparente, quien se la revela.

El hecho de que la lógica de Francisco sea plenamente consistente, sin lugar alguno para la falla, le otorga un poder de convicción que atrapa a los otros. Su amigo el sacerdote, su suegra, la misma Gloria, son una y otra vez convencidos por este convencido cuyos argumentos se presentan como inobjectables. “Es lúcido y cuerdo con los demás”, dice Gloria en algún momento. De hecho, Gloria, víctima de las permanentes acusaciones delirantes de Francisco, no deja de participar con cierta complicidad en el juego que él impone. Desde un primer momento, la fascinación ante la absoluta seguridad que él le muestra la atrapa. Testimonio

de esta complicidad es lo que dice a Raúl cuando éste le pregunta si le gusta sufrir, a lo que le responde que siente compasión y miedo. Se compadece de él, confiesa ella; esto es: comparte el padecimiento.

La primera escena de la película, la del lavatorio de pies en el Jueves Santo, es decisiva para el curso de los acontecimientos. La cámara sigue la mirada de Francisco, quien recorre la hilera de pies. De pronto, da marcha atrás y enfoca los pies de Gloria; en ese momento, ella se siente mirada por él y se turba. Así, se produce lo que el mismo Buñuel llama la “fascinación mutua del gavián y la paloma”, y comienza la pasión —también en el sentido cristiano del término— de Francisco. Esta escena pone en evidencia un elemento esencial de la trama, como también de todo el cine de Buñuel: la mirada, objeto persecutorio por excelencia. De una u otra manera, los personajes siempre están en situación de ser mirados. La mirada es una presencia invasora: la de un ojo que encarna al Otro del paranoico, Otro que es una especie de presencia inevitable, fascinante y horrorosa, que goza con un goce que aparece como amenaza, de la que no se puede escapar. Así lo revela la escena del hotel, en la que hay una absoluta certeza de la presencia de un objeto, el ojo, llenando el hueco de la cerradura. *Un ojo en el ojo*: terrorífico juego de espejos que arrastra al infinito como un torbellino vertiginoso y del que la única salida posible es introducir la aguja que reviente ese ojo, del mismo modo que se rompería el espejo para eliminar el objeto perseguidor. Sin embargo, lo que el personaje no puede advertir es que ese objeto, ese ojo, es él mismo.

¿Qué representa esa mirada tan insistente en el cine de Buñuel desde el primer momento? La primera escena de su primera película, *Un perro andaluz*,⁶ cuando una navaja secciona un ojo, contiene, probablemente, la clave para hallar la respuesta: la mirada tomada en sí misma, separada de un sujeto que la sostenga, ocupa el lugar de la falla en el mundo, del agujero por donde es posible entrar en la realidad. Es, por tanto, en todas partes, haciendo del mundo un pleno que envía al sujeto al exterior, al *inmundo*.

En la escena del lavatorio, anteriormente mencionada, hay algo insoportable que turba la mirada de Francisco. Aparentemente, es el hecho de ver que el sacerdote lave los pies de los seminaristas: el padre, garantía de orden, se ve degradado. Turbado, Francisco desplaza la mirada hasta descubrir los pies perfectamente calzados de Gloria, momento en el que queda prendado de ese objeto fetiche. Se puede decir que, más que mirar esos pies, es mirado por ellos y, mirándose en esa mirada, se siente de nuevo completo, se repone del efecto desarticulador de la escena previa. Aquí, así como en otra escena posterior, Buñuel parece converger con las afirmaciones de Freud acerca del valor del objeto fetiche, que no es otro que el de crear la posibilidad de desear “sin peligro”, sin correr el riesgo —que todo desear comporta— de descubrir que lo deseado también desea y que ambos nunca podrán hacer *uno*.

Respecto al deseo, hay algo que no deja de llamar la atención: Francisco ha llevado, antes de conocer a Gloria, una vida célibe, casta. No ha tenido relación con ninguna mujer antes de este encuentro —que lo llevará a la catástrofe— porque, como hombre, le resulta imposible confrontarse con el deseo de una mujer, que lo colocaría en posición de deseante y, por lo tanto, “no completo”. De ahí la necesidad del tercero —ya sea el objeto fetiche, la mirada o el presunto amante—, un tercero que asegure que nada falte en el encuentro, pero cuya presencia, paradójicamente, lo imposibilite. Este tercero indispensable se hará presente de manera extrema, como alucinación, en la crisis final: las risas del cura y los feligreses en la Iglesia toman el lugar de ese goce que debe desprenderse del encuentro de un hombre con una mujer, cuya existencia es inaceptable para él. Es la razón de que no le quede otra alternativa que la de estrangular al sacerdote que “se ríe” de sus presuntos cuernos, cuernos que son la marca que él lleva de ese goce que no soporta y que, por eso, se lo adjudica a otro.

⁶ Cfr. Luis Buñuel, *Un perro andaluz*, Les Grands Films Classiques, Francia, 1929.

La paranoia, entonces, tiene método, lógica, sistema. ¿Dónde está entonces la “equivocación”, o, mejor dicho, el equívoco? Francisco lo muestra claramente en la medida en que ve en el Otro el “objeto malo” que hace presente un goce inadmisibile, y él también se ve ahí, pero se equivoca porque no reconoce en ese objeto algo que está en él. Trata entonces, en su fallido intento asesino, de atacar ese “objeto malo” localizado en esa imagen de sí no reconocida que es el Otro. Lo que ataca es la imagen inadmisibile de su *yo*, aquella que le suscita horror al verla como en espejo.

Son notables los intentos de Francisco por hacer “lo imposible”, es decir, por hacerlo todo para que el encuentro sexual, el encuentro con el deseo de su mujer, no se consume. Con enorme sutileza, Buñuel enlaza las escenas que prefiguran ese encuentro con la aparición de algo “desmedido” que, forzosamente, se tiene que interponer. Así, inmediatamente después del primer beso de los protagonistas en el jardín de la casona, se oye una explosión provocada por la dinamita que, como se observa en la escena siguiente, es empleada para construir la presa donde trabaja Raúl. Todo un juego se revela en esto: la indicación del inicio de la catástrofe y también el aprovechamiento de la ambigüedad de ese término, la presa, con todas sus connotaciones en la historia.

El horror de Francisco ante la posibilidad de que Gloria sea un ser deseante provoca que sólo pueda imaginarla como pura, beatífica —tal y como, en cierta medida, la película la muestra—, pero el hecho de que, inevitablemente, el deseo existe para establecer algún tipo de lazo —de hecho, ambos “contraen enlace”—, desencadena el delirio como un modo de deshacer ese lazo. Así, con el delirio y con sus intentos de pasaje al acto, Francisco trata de restituírle a Gloria su carácter de ser “puro”.

La escena más surrealista de la película, inspirada, indudablemente, en *La filosofía en el tocador* del Marqués de Sade,⁷ marca el clímax de esto último: el protagonista reúne aguja, hilo, tijera, una hoja de afeitar y una cuerda y, con todos estos objetos, entra en la habitación de su esposa, donde intenta amarrarla a la cama. No está claro qué se propone hacerle, aunque todo el contexto hace pensar que se trata de la costura del sexo: manera brutal, “sádica”, de suturar en la mujer la herida causante del deseo y hacerla así “completa”, incapaz de cualquier goce sexual. Podría decirse, también: hacer de ella un fetiche, un ídolo que, ahora sí, podrá venerar sin el peligro del deseo.

La alucinación de la burla que le hace el sacerdote precipita los acontecimientos: Francisco lo ataca con violencia e intenta estrangularlo. No hay engaño en su alucinación que revele algo de la “verdad” de su delirio: si el cura es, para todo feligrés, un Padre, tiene entonces que evocar ese símbolo que sostiene el deseo, símbolo cuya función es hacer del sexo la metáfora del goce, símbolo que impone la marca del lenguaje en ese espacio sin límites —la vida en estado “puro”— que es el universo materno. Cuando el lugar del padre —que no la persona— no se constituye, la Ley que regula el goce no tiene entrada. Esto no deja otra alternativa que crear, finalmente, en ese lugar, el desalojo por la fuerza del objeto que lo usurpa, el ataque violento al “objeto malo”, obscuro, ese objeto perseguidor que remite a la madre omnipotente.

Se comprende, pues, que, el pasaje al acto asesino, en el paranoico, permite cierto apaciguamiento, aunque no la resolución del delirio. Es lo que se puede concluir de la escena final: recluso en un monasterio, Francisco se muestra sereno, pero su convicción delirante sigue presente, particularmente en la dimensión de la mirada. “Los vi”, dice, y se podría añadir: “viéndome”. Esa presencia inquietante, central en su construcción, sigue vigente para él. En esta misma escena, la ironía de Buñuel permite apreciar la relación estrecha de la paranoia con una filiación en entredicho. La pareja de Gloria y Raúl llega con un niño. A la pregunta del sacerdote sobre el nombre de este niño, ellos responden que se llama Francisco. La ausencia de la función

⁷ Cfr. Marqués de Sade, *La filosofía en el tocador*, Valdemar, Madrid, 2004.

paterna, cuyo lugar no se ha constituido, impide ordenar la sucesión de generaciones y, por esto, el final de la historia parece converger con un comienzo, como si toda ella no hubiera efectuado sino una vuelta más de una repetición sin fin, misma que gira incesantemente sobre sí misma pues la filiación, la transmisión de padre a hijo, no puede realizarse.

La última imagen muestra un Francisco que se aleja caminando en zig-zag, lo que no sólo es la muestra del estereotipo clásico del andar del loco, sino la ilustración de ese razonamiento paranoico que no deja nada fuera y que se cierra sobre sí mismo en un círculo infernal del que no hay escapatoria posible.