

¿El querer dejar de cantar se puede interpretar como el deseo de castrarse y dejar lugar al padre a quien ha ido a buscar? “No se como puedo cantar sin ti” es la frase que enlaza a su hijo con su voz.

Queda por considerar otro aspecto representado por Ariana (¿Ariadna?) Su nombre evoca a aquella Ariadna que con su hilo ayudó a Teseo a salir del laberinto luego de haber dado muerte al minotauro. Aria(d)na representa para Joe la posibilidad de una salida heterosexual a la vez que, también anunciaría el final de la droga: “Mustafá se fue”. Es posible pensar que esa escena final con ella junto a él anuncia que Joe comienza a hacerse “adulto después de haber pasado por el infierno del incesto y de haber dirigido él

mismo el reencuentro con su padre” (Bertolucci, entrevista 1980)

Para terminar, una anécdota: al director del film se le criticó en su momento el final, aparentemente, feliz, de la película (al menos así lo interpretaron algunos críticos). Bertolucci declaró que no podía imaginarse que después de la última escena se fueran los tres a ver televisión en el salón de la casa. Su intención fue la de dejar un final ambiguo expresado por el hecho de que los personajes principales se encuentran ubicados en diferentes planos: Caterine en el escenario, Giuseppe y Joe en las gradas pero no juntos.

ΨΨΨΨΨΨΨΨΨΨΨΨΨΨΨΨΨΨ

• **Sobre el Autor:** Agustín Genovés es Psicoanalista, Miembro de la Comisión Directiva y docente de la Asociación Escuela de Clínica Psicoanalítica con Niños y Adolescentes de Madrid.

4.2 LA MALA DE LA PELÍCULA. YOLANDA MIZRAJI Y LAURA PALACIOS*

SIRENAS

El cine negro, produce a través de diferentes estéticas fílmicas la esencial ambigüedad de sentido que gobernaba en los años 40-50. El cine americano de esta época denuncia la existencia de una divisoria difusa entre el bien y el mal, la convulsiva transformación de valores que sacudía a los EEUU sorprendido por la acelerada evolución del modelo industrial, y por las consecuencias sociales que impondría los finales de la II Guerra.

Esta filmografía presenta un universo visual de claroscuros, generando una promiscua fusión de luz y sombra, para conformar el espesor de la enigmática trama narrativa.

El film negro se puebla de momentos de tensión, de misterios expresivos y transitando entre oscuras neblinas, provoca al espectador con el propósito de sumergirlo en un mundo moral inestable. Mundo engañoso y perturbado, habitado por gangsters, detectives privados y criminales. Qué mejor escenario - ahí donde toda claridad se pierde entre las brumas de la posguerra, y el fatalismo

impregna la vida - para que haga su entrada triunfante la femme fatal.

La novedad del cine negro es la transformación de los personajes femeninos. La vampiresa de los años 30, esa rubia hermosa que comparte el éxito con el gangster se vuelve mujer fatal. La ambición hasta ese momento atribuida al dominio masculino traspasa a la mujer. Su presencia en el género las ubica coqueteando con el mal, casadas con hombres de fortuna dudosa, soñando con prescindir del marido. La fatal avanza en lo que se propone, ascenso que también anuncia su caída.

Ambiciosa y cruel, su cuerpo es señuelo y arma. Con su belleza, la spider woman intriga y miente, decidida a arriesgarse con una determinación única. Extranjera de la familia, encuentra su reinado en los límites del triángulo amoroso, requisito esencial en la estructura del cine negro.

La fatal, de andares voluptuosos, pasea una sensualidad amenazante entre las volutas del cigarrillo. Envuelta en raso negro juega un deseo sexual desafiante y al ritmo de su canto hace flamear una roja cabellera. Esas expertas en el arte de la seducción, hechizan con la mirada y extravían a los Ulises: detectives (El Halcón maltés), aventureros (La dama de Shangai), hombres de pasado incierto (Gilda). Ellos se convierten en víctimas, marionetas seducidas hacia un destino fatal... “y desde el comienzo el psicoanálisis juzgó que ese destino fatal era autoinducido y estaba determinado por influjos de la temprana infancia”

En La dama de Shangai, Orson Welles renueva el mito de Circe -nombre del yate de Elsa Bannister- mostrando a Michael O'Hara cuando sube a la cubierta atraído por su canto: es la voz del imperativo de goce.

Si la mirada de Rita Hayworth hipnotiza como Medusa, su voz atrapa como Sirena, representaciones ambas de un femenino fuera

de la Ley. La Mala de la Película alcanza la presa con su canto y la captura con una mirada que desvía al hombre para confinarlo a su perdición.

PESCADOS

El hombre que se enamora de la femme fatal queda anonadado: “Soy, fui un tonto fuera de mis cabales, no usé la cabeza más que para pensar en ella y salvarla.” En el film noir, el mayor triunfo del detective consiste en liberarse de la telaraña que la vampiresa ha tejido en su entorno. Pero es su cabeza, que hasta entonces había dado muestras de sagacidad, lo que está en peligro. Cómo no evocar a la mantis religiosa —que se devora al macho en pleno acto ¿amoroso?— si el primer bocado del banquete letal es, justamente, la cabeza. Lacan utiliza la figura de esta hembra casi etérea, casi vegetal, para ilustrar el costado mortífero del deseo sexual.

Dicho género escenifica ese rasgo del amor acoplado con la muerte. Anudamiento que no cesa de no anudarse, y que pone en boca de Gilda estas feroces palabras: “Te odio tanto que creo que voy a morir. Me destruiría para destruirte”. La discordia de los sexos es constitutiva del lazo erótico, y supera al concepto de ambivalencia. ¿No es el “Triebhaft” freudiano el meollo más duro del Más Allá ...?

Al modo de un vistoso estuche agalmático, la Mala de la Película retiene un secreto que el hombre “compra” en caja cerrada y sin revisar; pero arrebujada en el fondo de mórbido satén no lo espera una joya. Al abrir el cofre no se derraman ofrendas, ni dotes, ni la apaciguante oblatividad. No está Doris Day cantando “Soy el rayo de sol que ilumina tu vida”, está Rita Hayworth en negligé susurrando “Verde Luna” está Bette Davis, o Barbara Stanwick, o Glenn Close. El estuche guarda un escorpión y él ya lo sabe.

El Buen Muchacho de la película abandona a la pequeña esposa que lo espera en casa, con

el hogar encendido. Ciego y enamorado va en pos de la irresistible, de su propio abismo, de su nada. Del guante vacío que Gilda le quiere enroscar. “Ante ella quedé indefenso, como una culebra dormida”, dice Orson Welles recordando a La Dama de Shangai. Hacia el final de la historia, maltrecho y solo, deja caer la ácida gota de su enseñanza. Y escuchamos en off: “No podemos alejarnos del Mal, pero

podemos luchar contra él. Debemos pactar con el Mal. Luego el Mal pacta contigo”. Ida y vuelta: el cartero llama dos veces.

BIBLIOGRAFIA

Dotin- Orsini, M. (1996): La Mujer Fatal (según ellos), Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

Freud, S. (1920): “Mas allá del principio de placer”, A.E. XVIII, 1986

- (1940 [1922]): “La cabeza de Medusa”, A.E. XVIII, 1986

Herederero, C. y Santamarina, A. (1996): El cine negro, Barcelona, Paidós.

Lacan, J. (1960 - 1961): El Seminario. Libro 8: La transferencia, Buenos Aires, Paidós, 2003.

ΨΨΨΨΨΨΨΨΨΨΨΨΨΨΨΨΨΨ

• Sobre Las Autoras:

Yolanda Mizraji es médico, psicoanalista y miembro de la A.P.A. (Asociación Psicoanalítica Argentina)

Laura Palacios es psicoanalista, miembro de la A.P.A, y escritora.