

## COMENTARIOS DE CINE

**La Muerte de Luis XIV**

(Rev APSAN 2021,1(1): 178-186)

Rogelio Isla

Toda creación de arte es un relato subjetivo, una ficción propia e individual sobre la naturaleza humana (...) "Toda obra de arte es una respuesta que la subjetividad del artista arroja al vacío, a lo invisible, a lo que a nadie antes se le ocurrió, a la alegría o al horror. Es, en este sentido, la transfiguración de un lugar común. Un lugar inventado, nuevo, una nueva historia" (Motta, 2013, p. 35).

Nos alimentamos de historias porque somos históricos.

Necesitamos de historias porque necesitamos abrirnos a otras existencias, no solo para saber de ellas sino para vivir lo que en ellas se ha vivido. Parece, citando a Lewis (2000), que "Queremos ser más de lo que somos. Vivir más de lo que vivimos. Por naturaleza, cada uno ve el mundo desde un punto de vista, y con un criterio selectivo que le son propios". Pero al mismo tiempo está la necesidad de compartir, una experiencia que puede ser simultáneamente fracturante de "ese criterio selectivo... propio". Queremos ventanas. El cine en su aspecto de logos es una serie de ventanas, e incluso de puertas. "Una de las cosas que sentimos después de haber visto una gran obra en que hemos 'salido'; o, desde otro punto de vista, 'entrado', tal vez por la misma puerta" (pp. 137-138)... porque hemos atravesado un límite y hemos descubierto algo.

"Una película es antes que nada una ficción", dice Rancière (en Motta, 2013).

En ese sentido es infinita la cantidad de autores que lo enfatizan. Muchos nos advierten acerca de la utilidad de abandonar cualquier ilusión de toparnos con una explicación universal y estándar para la experiencia de ver una película. Muchos toman distancia de los abordajes psicologizantes y patologizantes, e incluso de las aproximaciones de los psicoanalistas. ¿Entonces? En este caso la elección de una posición interpretativa que intenta captar en cada ficción cinematográfica

una realidad única, en tanto un filme es un lenguaje, y como todo lenguaje una experiencia que acoge el equívoco y la singularidad.

Y ¿cuál es la singularidad aquí? Ineludiblemente la que emerge en mí propia experiencia pero que inevitablemente, de nuevo, se aferra al deseo de compartirla como si ahí se constituyera algo distinto a la soledad. Esa soledad, también supuesta por mí en la mirada de Luis XIV.

Una imagen persiste en mi recuerdo reciente de esta película.

Como en un sueño, la aparición de una imagen insistente, de esas que aparecen sin invitación y sin aviso, como el recuerdo del chico de la moto en "La Ley de la Calle", John Travolta y Uma Thurman en "Pulp Fiction", Tritingnant y Dominique Sanda en "El Conformista", Brando caminando una calle triste de París sin sol en "El Último Tango", Humphrey Bogart mirando el avión en "Casablanca" y así... imágenes que algunos llaman antológicas, esas que en su fugaz recuperación nos regalan muchas vidas, muchas más que la escena propia.

No sé si La Muerte de Luis XIV nos regala más vida o más muerte. Precisamente porque no queremos, y menos probablemente en este momento, ese regalo, es que lo que nos entrega podría ser una forma de visitarla con un interesante margen de seguridad. Ese margen que nos convierte en espectadores de la muerte con una especie de seguro de vida.

Con ese seguro yo también quiero ir a ese espectáculo.

Y voy con algunos recursos, en este caso con algunas ideas psicoanalíticas como un as bajo la manga, por si acaso. No vaya a ser que en medio de la escena me venga la angustia en pleno, sin amortiguación, que la película deje de ser película y la asfixia me diga medio susurrando que también estoy cerca, o estamos.

O sea, que fracasen las ideas, las palabras, y me vea en el vacío, ese que al mismo tiempo podría ser un punto de partida.

"De hecho, es imposible imaginar nuestra propia muerte", comienza Freud (1915) la segunda mitad de su ensayo "De Guerra y Muerte. Temas de Actualidad", "y cada vez que intentamos hacerlo podemos percibir que, de hecho, todavía estamos presentes como espectadores" (p.292). Imaginar la muerte para Freud es aprehenderla como espectador, de tal manera que cuando pensamos en ella

nos distanciamos simultáneamente. "Pensar en la muerte de esta manera, como representación, es idealizarla: transformarla en una apariencia que preserve la forma de la que se abstrae" (p. 290). Y es porque nuestras propias muertes son imposibles de imaginar que las muertes de otros adquieren tal significado como las representaciones. Uno de los atractivos de la ficción, escribe Freud, es que es allí donde podemos encontrar gente que muere por nosotros. La ficción nos reconcilia con la muerte porque la trata con un sentido que no necesariamente tiene que ver con nosotros, adquiere sentido algo que, en general, encontramos intolerable y sin sentido. "En el ámbito de la ficción encontramos la pluralidad de vidas que necesitamos. Morimos con el héroe con el que nos hemos identificado; sin embargo sobrevivimos a él, y estamos listos para morir de nuevo, con igual seguridad, con otro héroe" (p. 294). Hemos vistos varias muertes.

Que la muerte desafía la representación es el principio básico que subyace al enfoque de Freud. La muerte no se puede representar –idea a la que se refiere una y otra vez–. Pero, ¿debe ser realmente así?

Autores tan diversos como George Bataille luchan con contradicciones similares. Curiosamente, y sin ningún vínculo directo entre los dos autores, se pueden encontrar varias semejanzas entre sus textos sobre la muerte. ¿Podemos o no podemos captar la muerte? Si no podemos, ¿cómo puede el conocimiento de nuestra futura muerte acceder a nuestra vida? Y, en cuanto a las implicaciones que esta imposibilidad o posibilidad puede tener en la vida misma, ¿hay una moralidad en manejar la muerte o integrarla en nuestra vida?

Es en relación a estas difíciles preguntas que el teatro para algunos y el cine para otros viene en compasiva ayuda.

El teatro, es algo muy serio para Bataille, dice: "si el objetivo de toda la vida es hacer a un lado la muerte, alejarse de ella, el teatro ofrece un elemento en la vida que va en la dirección opuesta. En lugar de alejarnos de la muerte, nos acerca. Sirve a una profunda necesidad en nosotros... Así como ciertos insectos, en condiciones dadas, acuden hacia un rayo de luz", "El principal manantial de la actividad humana es generalmente el deseo de llegar al punto más alejado del dominio funerario". Sin embargo, a veces es necesario que la vida no "huya de las sombras de la muerte", sino que "permita estar... para crecer dentro de ella"

Para Christian Metz (1973) "... la experiencia cinematográfica permite a los espectadores superar temporalmente la sensación de carencia que soportamos simplemente por existir como sujetos en el mundo". Por lo tanto él ve la pantalla como un placer imaginario, repitiendo el placer imaginario proporcionado por la estadio del espejo en Lacan. Para Metz entonces, el espectador tiene una maestría ilusoria sobre lo que observa.

Todd McGowan, Joan Copjec y Slavoj Žižek piensan que el espectador nunca tiene un dominio de la pantalla, ni siquiera una ilusoria o imaginaria. El espectador tiene una conciencia de su falta de dominio. Uno de los impulsos fundamentales del cine es su visibilidad: muchos teóricos entienden que esto es hacer visible lo invisible, permitiendo a los espectadores ver lo que normalmente no ven. Un factor clave en esto es lo que es la visibilidad pública, la mirada se publicita, la fantasía se escenifica públicamente. En este sentido, la pornografía proporciona la visibilidad definitiva. Esa visión completa que no entrega posibilidad de acceder a la mirada que estamos tratando de entender.

Algo que captura el deseo precisamente por su falta de representación.

Eso que captura, que desencadena nuestro deseo, fue denominado por Lacan (1963) *el objet petit a*. El insistió que este no debe ser traducido, ya que este significa finalmente objeto causa de deseo. McGowan (2007) escribe: "Este término especial, *objet petit a*, indica que este objeto no es una entidad positiva, sino una laguna en el campo visual". La mirada no emerge del sujeto al objeto, como Metz y Mulvey parecen concebir, sino de "la brecha dentro de la mirada aparentemente omnipotente del sujeto". Es en las lagunas de nuestra mirada que el *deseo* se manifiesta. Para Lacan, en el campo visual, el *objet petit a* ES la mirada, que surge de nuestro impulso escópico (el impulso del "look"). El *objeto petit a* no es un objeto ordinario, sino un objeto perdido, que contribuye a la constitución del sujeto como un sujeto que desea debido a esta pérdida. Desde esta perspectiva el objeto solo existe si falta.

Es en esta falta paradójica donde la categoría lacaniana de lo Real se presenta en primer plano. Es en lo desaparecido, lo no revelado, es en los huecos donde este Real se experimenta.

El *objeto petit a* es un objeto imposible, tiene siempre un misterio. No son

las presencias en la pantalla de las que surge nuestro deseo, sino sus ausencias. Y son estas ausencias las que constituyen nuestra mirada. Así muchos teóricos del cine ven la mirada como conducida por el objeto perdido, la mirada está “*detrás*” de la pantalla.

Porque, más allá de todo lo que muestra la película, se hace la pregunta: ¿qué se me oculta? Este punto en el que algo parece estar *invisible*, este punto en el que algo parece faltar en la representación, algún significado que no se revela, es el punto de la mirada lacaniana. Marca la *ausencia* de un significado; es un punto *discreto que sostiene el deseo y la inquietud*. La imagen, el campo visual, entonces asume una alteridad aterradora que prohíbe al sujeto verse a sí mismo en la representación. El deseado espejo de muchos, un lugar donde verse a sí mismo, es en realidad una pantalla.

Solo que la pantalla aquí no es únicamente una pantalla de cine, sino también una pantalla literal, una pantalla que tiene algo detrás o delante, un velo que no revela todo, dejando al espectador en un estado constante de falta, sintiendo que la representación parece ocultarse, que hay algo más que no se revela completamente.

La mirada de Luis XXIV es inquietante. Sin embargo no me suelta, ¿Qué mira? ¿A quién?



El silencio lo invade la Misa de Do menor de Mozart, misa de difuntos.

Este es un momento crucial en la película en que “el acto parece ya estar realizado... aunque todavía no se ha realizado ninguna acción” como diría Žižek (2000, p. 531). No sabemos si la película continúa. Nos queda en cambio un ejemplo de desarticulación, en el que las estructuras simbólicas a través de las cuales, suponemos, Luis XIV se ha experimentado a sí mismo, retroceden frente al Real, concepto complejo, pero pensable en esa zona de vacío, eso que escapa al discurso.

En esta escena Luis XIV funciona, en términos lacanianos, como un ejemplo de “destitución subjetiva”, un momento en que, desde esta perspectiva psicoanalítica, los delirios narcisistas del sujeto “se ponen al descubierto y se encuentran con el vacío en el corazón del sujeto” (p. 172).

Es en este momento de suspensión, de estasis, cuando Luis XIV queda atrapado entre un cuerpo impotente y un futuro que ya parece definido, que se hace evidente y se ponen al desnudo las estructuras que sostienen el sentido de sí mismo. Todas las formas en que podríamos tratar de identificar a Luis XIV: el Grande, el Hombre, el Esposo, el Rey, el Estado, se convierten en ficciones insignificantes frente al abrumador Real de este encuentro. Sin embargo la mirada del rey no parece revelar un horror ante la realización de esta pérdida de self, sino que es más bien una imagen de aceptación tranquila. Para un autor como Žižek (2000), esto expresaría su comprensión de que “tan pronto como renunciamos a todos los lazos simbólicos nos damos cuenta del hecho de que no tenemos nada que perder en una derrota” (p. 530). Este es el momento de la muerte simbólica, esa que podemos morir más de una vez. En otras palabras, cuando nos encontramos con el vacío en el corazón de la identidad nos damos cuenta de que perder nuestra identidad no puede ser una pérdida real, ya que no estaba allí en primer lugar para ser perdida porque simplemente fue otorgada por otros.

El Rey muere, como todos, a pesar del deseo de todos de prolongar al rey como un símbolo que trasciende el tiempo, como un resto de potencia frente a la impotencia del dato irrefutable, de la gangrena y su avance a la muerte.

Virginia Trueba (2019), crítica literaria catalana, dice que el cine de Serra permite ser interpelado desde una lógica borrosa.

¿Cuál? Una lógica que desmontó la lógica de los viejos dualismos metafísicos e identitarios. Es decir, un pensamiento que intentó pensar, no lo que es posible pensar sino lo que no se deja pensar, y también desde qué lugar se deja ver eso que no se deja pensar. Desde esta perspectiva, es un pensamiento que puso sobre la mesa conceptos con los que las artes, la literatura y la propia filosofía han trabajado desde entonces, entre ellos el concepto de *diferencia* (en el sentido que tiene en Jacques Derrida, como aquello que impide a toda representación contener la totalidad de lo representado), el de *simulacro* (en el uso que le da Gilles Deleuze cuando propone una inversión del platonismo que desplace la dialéctica *original / copia*) o, en especial, por lo que al tema propuesto aquí se refiere, lo que puede ser pensado a partir del concepto del objeto pequeño *a* en Lacan.

La novedad de esta película podría estar en tratar la muerte no como ese instante claro y representativo en donde todos la reconoceríamos sino como esa continuidad que ha estado desde siempre ahí. Tal vez por eso, desde el principio, estamos en una espera, tediosa, que podría llegar a aburrir incluso. Una espera que no llegará en la forma habitual porque se trata, al parecer, de un cine que, además de ocuparse temáticamente de la muerte, se resiste a cualquier forma de representación totalizadora, por eso es un cine que no trabaja con momentos sobresalientes, lo que es característico en la narración más convencional. Lo que le interesa a este cine es, al parecer, eso que sucede *entre* los momentos culminantes, eso que no destaca, que no varía, que permanece inalterable y que, al mismo tiempo, es la condición de posibilidad de todo relato. Podría decirse que no es un cine de *puntos de inflexión* sino de *líneas continuas* en una especie de trazado imperceptible. Como el silencio en la música.

La muerte a la que el director nos invita a asistir en esta película es la muerte del «estar muriendo», esa que no acaba de llegar nunca, la que se espera, la que todos esperamos y de la que nadie tiene experiencia pues ella misma nos lo impide, de acuerdo con Freud. Esa muerte del morir o ir muriendo es la que debe respetarse, según Maurice Blanchot (2012), pues es lo que verdaderamente nos supera. Hay que «ser fieles a lo que nos excluye» (p.118), lo que quiere decir aprender a convivir con esa muerte lejos de la idea de su superación o sobrevivencia, como parece ser el deseo de los cortesanos. Cuando hayamos aprendido a convivir con esa muerte

solo entonces sabremos morir. Y es que para Blanchot el problema es que «nos hemos olvidado de morir» (p.137). Frase que podría conversar directamente con la omnipotencia de los médicos en la escena final de la película: “La próxima vez lo haremos mejor”, lo que se podría escuchar como “La próxima vez no lo dejaremos morir”.

La mirada de Luis XIV o Jean Pierre Leodz me sigue perturbando.

Esa secuencia de varios minutos, larga, en un silencio abreviado por la Gran Misa en Do Menor de Mozart. El Rey, ese que es objeto de todas las miradas, nos mira. Una mirada hacia un punto de fuga que parece interpelarnos como *fuera* de cámara pero un fuera que tiene mucho de *dentro* en tanto se produce en *una interioridad que nos incluye a nosotros también como espectadores*, absorbidos o tragados por una secuencia de la que resulta casi imposible mantenerse al margen. Yo diría capturados, ¿por quién?, por ese vacío que captura el deseo. Esa brecha manifestada siempre desde un lugar incierto y que solo en momentos especiales se deja percibir en su fugacidad. Es la mirada virtuosa del cine, ese tipo de experiencia estética, ese tipo de ficción que se puede hacer cargo de una experiencia de difícil representación. Es la mirada que nos permite asomarnos y cruzar un ratito, como quien no quiere la cosa, esa línea, la línea de muerte y sostenerle la mirada. Algo así como un juego, ir y venir, voy y vuelvo, fascinante en su repetición, casi análogo al funcionamiento del mundo psíquico develado por Freud en el juego del niño del carretel, actualizado aquí como una ampliación de nuestros propios límites, gracias a esa segunda frontera, como diría André Green (2002), que nos ofrece el cine.

## Referencias

Motta, CG. (2013). “Cine y Psicoanálisis” <https://deinconscientes.com/cine-literatura-y-psicoanalisis-carlos-gustavo-motta/>

Lewis, CS. (2000). *La experiencia de leer. Un ejercicio de crítica experimental*. Barcelona: Alba Editorial.

Freud, S. (2012). “De Guerra y Muerte. Temas de Actualidad” en *Obras Completas*, Vol. XXIV, pp. 290 - 302, Ed. Amorrortu, Buenos Aires.

Bataille, G. (1997). “Hegel, Death and Sacrifice”. *The Bataille Reader*. Eds. Fred.



Botting and Scott Wilson. Oxford: Blackwell, pp. 279 – 95, en Liran Razinsky "How to Look Death in the Eyes: Freud and Bataille" en Today's Research. Tomorrow Inspiration.

(1997). "Sacrifice, the Festival and the Principles of the Sacred World". From Theory of Religion. The Bataille Reader. Eds. Fred. Botting and Scott Wilson. Oxford: Blackwell, pp. 210 -19, en Liran Razinsky "How to Look Death in the Eyes: Freud and Bataille" en Today's Research. Tomorrow Inspiration

Razinsky, L. (2009). "How to Look Death in the Eyes: Freud and Bataille" en Today's Research. Tomorrow Inspiration. Board of Regents, University of Wisconsin System, SubStance #119, Vol. 38, no. 2, 2009

Lacan, J. (2003). "El estadio del espejo como formador de la función del yo tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica". *Escritos I*. pp. 86 - 93, Ed. Siglo XXI, México.

Lacan, J. *El Seminario de Jacques Lacan, Libro 10. La Angustia*, 1ª Ed., 12ª reimp. Cap. VIII, La Causa de Deseo, pp.113-126 (Sem. 1963), Ed. Paidós, 2015

Trueba, V. (2019). "Muerte y Representación en el Cine de Albert Serra" *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 31.

Metz, C. (1973). "Lenguaje y Cine". Vol.10 Ed. Planeta, España.

McGowan, T. "Introducción". *La mirada real: teoría de la película después de Lacan*, SUNY PRESS, 2007, págs. 1 – 20

Žižek, Slavoj. "Looking awry". *Cine y teoría: una antología*, Blackwell Publishers Inc, 2000, págs. 524 – 538.

Blanchot, M. *El espacio literario*. Barcelona, Paidós, 2012, en Trueba V (2019). "Muerte y Representación en el Cine de Albert Serra" *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 31.

Green, A. (2002). *La Diacronía en Psicoanálisis*. Ed. Amorrortu, Buenos Aires. Amorrortu, 20, pp. 100-106.