

The Fall⊗

Marcela F. Mas*

Introducción

En su novela póstuma, Paul Auster planteó la siguiente pregunta: “¿Tiene un acontecimiento que ser real para que se acepte como verdad, o la creencia en su verdad ya lo hace real, aunque no sucediera lo que presuntamente ocurrió?”¹ Bella manera de formular un problema, que no es cualquiera para el psicoanálisis, como lo es la relación entre la creencia y la verdad.

Para cernir esa relación y así intentar delinear una respuesta a esa interesante pregunta, tomaremos como brújula el valor que porta la ficción del padre sirviéndonos del film *The Fall* dirigido por Tarsem Singh.

Tras bambalinas

Antes de adentrarnos en los detalles del film que nos interesa, ubiquemos los trabajos que lo anteceden. Singh inició su carrera como director de videoclips y dirigió varios entre los que se encuentran *Sweet Lullaby*, de Deep Forest (1994), y *Losing My Religion*, de R.E.M. (1991). También ha dirigido varias publicidades para marcas como Coca-Cola, Pepsi y Nike. Su faceta de director publicitario es la que se utiliza para cuestionar la película a la que nos referiremos a continuación.

The fall es un *remake* de la película *Yo ho ho*, del búlgaro Zako Heskiya, que se estrenó en el año 2006. El film posee una hermosura inigualable tanto por los escenarios naturales en los que fue filmada como por la historia que narra magistralmente. Algunas críticas han destacado de manera negativa la belleza de los paisajes marcando con ello un detrimento de la fuerza o incluso del ritmo narrativo.

Un detalle del *casting* nos llama la atención: al momento de la filmación, la pequeña protagonista no hablaba la lengua del director, por lo que tuvo que aprender su parlamento por medio de la fonética. Si a la niña se le tornaba dificultoso decir sus líneas, simplemente se hacía un cambio en el guion. Esto obedecía a la intención del director de hacer que los diálogos fuesen lo más espontáneos posibles. La marca de la credulidad infantil se palpa en cada una de las escenas y, con ella, volvemos a ver con ojos de niño.

That was just a dream

⊗ En la edición impresa de *Enlaces* n° 31 continúa esta Sección donde encontrará los siguientes textos: “La belleza de un cuerpo que vibra. Homenaje a Gena Rowlands” de Carla Leonardi, “Nadie se ‘Salvo’ solo. Análisis de la serie *El Eternauta*” de Matías Agesta, “Entre el goce del Uno y el amor” de Claudia Bucini y “La familia necesaria” de Patricia Boggiano.

* Psicoanalista (Buenos Aires). Miembro de la Escuela de la Orientación Lacaniana (EOL) y de la Asociación Mundial de Psicoanálisis (AMP). Consejera de estudios del Instituto Clínico de Buenos Aires (ICdeBA). Docente de la Cátedra II Psicopatología, Facultad de Psicología, UBA.

La película comienza con una escena en cámara lenta y en blanco y negro en la que se muestra parte de un accidente ocurrido. Desde un puente ferroviario varios hombres se esfuerzan en sacar del agua un caballo. Luego, somos conducidos hacia un hospital de Los Ángeles en la década del 20 en el que están internados Roy (Lee Pace) y Alexandria (Catinca Untaru).

Roy Walker, un doble de riesgo, intentó suicidarse saltando con el caballo al río en el rodaje de una escena, luego de enterarse de que su novia lo había abandonado para quedarse con el actor principal, Sinclair. Alexandria, de 6 años, debe su internación también a una caída, pero del árbol de una plantación en la que trabaja con su madre y con su hermana.

Un objeto se repite en varias escenas: el caballo.

Es así que podemos observar un vistoso caballo de madera en la sala de internación de los niños, otro que aparece en lo que podría ser una ensoñación cuando Alexandria espera conversar con Roy, el de la historia de Alejandro Magno o el que es robado cuando la pequeña menciona la muerte de su padre atacado por “gente enojada”.

Poco a poco, Roy le irá contando a la pequeña una historia épica de amor y venganza contra el Gobernador Odius, que en esa trama no es otro que Sinclair. Deprimido, Roy busca ponerle fin a su sufrimiento y manipula a la niña para que le consiga un frasco con morfina.

Alexandria deletrea la palabra que Roy escribe –*MORPHINE*– y confunde la letra final con el número 3. Efectivamente, esa es la cantidad que le entregará. La diligencia que realiza para Roy no es sin consecuencias.

Luego de haberse llevado las píldoras, Alexandria ve un niño muerto en otra sala. Paralizada de miedo en el rellano de una escalera, un paciente anciano se acerca y le ofrece las palabras mágicas para ahuyentar ese sentimiento: *gugli, gugli*. Posteriormente, le relatará a Roy lo sucedido como si nada de todo ello la hubiera afectado.

Conforme avanza el relato, Alexandria evidencia su amor hacia Roy por medio de la identificación con este, a quien por momentos llama “papá”.

Poco a poco, otro objeto mencionado en la historia va cobrando importancia. Se trata de la mariposa *americana exótica* que la niña dibujará con *rouge* sobre su cuerpo.

El padecimiento de Roy va aumentando. Alexandria se ofrece a ir a buscar más pastillas al dispensario del hospital, pero sufre una caída que provoca una intervención quirúrgica para salvarla. Singh utiliza un montaje surrealista para representar esa cirugía mientras se escucha en *off* a una niña que entre llantos llama a sus padres. Luego, nos muestra a Roy a su lado, devastado.

En el momento de mayor desamparo, la niña le pide que siga con el cuento. Roy se niega hasta que, finalmente, accede a continuar, pero mata a casi todos los personajes de la historia a pesar del llanto de la pequeña. Resulta conmovedor el diálogo que se desarrolla entre ellos. La niña pregunta por qué hace eso. Roy responde: “Es mi historia”. Alexandria, entre lágrimas, dice: “También es la mía”.

No es mi padre

La respuesta que da la niña viene en nuestro auxilio para retomar la pregunta con la que comenzamos estas líneas. Podemos responderla con un pretendido ajuste a la realidad fáctica, y decir que la pequeña confunde realidad y fantasía. Pero si hacemos eso, olvidamos que la realidad, o aquello que designamos de esa manera, es efecto de

una operatoria simbólico-imaginaria que permite enmarcar la relación libidinal con los objetos que se encuentran en el campo que queda por ella circunscripto.

La dimensión de la creencia en el padre o la de su contrario (*Unglauben*) resulta crucial en la constitución del *parlêtre*, puesto que lo que está en juego es la dimensión del padre real. En ese consentimiento al padre, en ese dejarse marcar por ese deseo que conviene que no sea anónimo, situamos la insondable decisión del ser.

El movimiento que Lacan realiza en su enseñanza nos orienta hacia un más allá del padre. Es por ello que un análisis no se orienta por el enaltecimiento nostálgico de este, sino que verificará la eficacia de sus semblantes. Dicha eficacia no se mide más que por lo que de él resta y ello se constata en los síntomas, único lugar donde verificamos la dimensión del amor al padre.

Es en la experiencia analítica donde podemos discernir la densidad de la creencia en el fantasma y en la novela familiar. Pero hacer de la historia un destino inexorable, enmascara la opacidad del goce en juego para cada quien.

Podemos decir que se elabora la historia para hacer caer algunas versiones del Otro al que con el fantasma se le ha dado consistencia y, con ello, declinar la creencia y sus efectos de verdad en juego.

Llegados a ese punto en que ubicamos la inexistencia del Otro al constatar que efectivamente se goza del fantasma, nos preguntamos: ¿puede el neurótico prescindir del padre? ¿Qué destino para la creencia?

Al respecto, Leonardo Gorostiza situaba que una experiencia de análisis llevada hasta el final posibilita dejar de creer en el padre para servirse de él, habiendo despejado primero de qué manera se sirvió de él para responder al traumatismo constituyente. Esto implica desandar el camino religioso para “pasar del padre idealizado y muerto, que es el de la neurosis y del Edipo, a un padre vivo y deseante, es decir, sintomático”.²

La distinción con el padre de la realidad es crucial puesto que el padre destacado en la última enseñanza de Lacan es una función que *ex-siste*. Para servirse del padre entonces, es ineludible la dimensión del amor, lo que nos permite sopesar que: “El afecto está hecho del efecto de la estructura, de lo que en alguna parte es dicho”.³

Bibliografía

Auster, P., *Baumgartner*, Seix Barral, Buenos Aires, 2024.

Berenguer, E., “Lo que queda del padre. Declinaciones de la creencia en la cura”, *Freudiana*, n.º 97, ELP, Barcelona, 2023.

Gorostiza, L., “El padre después del pase”, *Freudiana*, n.º 70, ELP, 2014 [en línea], en <https://freudiana.com/el-padre-despues-del-pase/>

Lacan, J., “Consideraciones sobre la histeria, Bruselas 26 de febrero de 1977”, *ELP*, 19 de febrero de 2013 [en línea], en <https://elp.org.es/consideraciones-sobre-la-histeria-jacques/>

Videos musicales y películas

Deep Forest, “*Sweet Lullaby*”, de Tarsem Singh, Estados Unidos, 1994 [en línea], en <https://www.youtube.com/watch?v=IIF5EEneWEU>

R.E.M., “*Losing My Religion*”, de Tarsem Singh, Estados Unidos, 1991 [en línea], en <https://www.youtube.com/watch?v=xwtdhWltSIg>

El sueño de Alexandria (The Fall), Tarsem Singh, EEUU, 2008.

Yo Ho Ho, Zako Heskiya, Bulgaria, 1981.

Notas

¹ Auster, P., *Baumgartner*, Seix Barral, Buenos Aires, 2024, p. 197.

² Gorostiza, L., “El padre después del pase”, *Freudiana*, n.º 70, *ELP*, 2014 [en línea], en <https://freudiana.com/el-padre-despues-del-pase/>

³ Lacan, J., “Consideraciones sobre la histeria, Bruselas 26 de febrero de 1977”, *ELP*, 19 de febrero de 2013 [en línea], en <https://elp.org.es/consideraciones-sobre-la-histeria-jacques/>