

# Las inscripciones del cuerpo: apuntes sobre *El libro de cabecera*

Enrique Hernández García Rebollo\*

## Resumen

En este artículo abordo la película *El libro de cabecera*, la tomo como una muestra que ilustra las ideas teóricas acerca del psicoanálisis, sobre todo en su versión lacaniana; en la que la reflexión sobre el cuerpo ocupa el eje central. Se hace primero una breve reseña de la película, para después pasar a su análisis, intercalando reflexiones teóricas con escenas significativas de la misma.

*Palabras clave:* psicoanálisis, cuerpo, erotismo, *El libro de cabecera*, Peter Greenaway.

## Abstract

In this article I write about one movie, *The pillow book*, taking it as a graphic example that shows much of the theoretical ideas of psychoanalysis, in Lacan's version mainly, reflecting on body as the main topic. Firstly, I make a review of the movie. Subsequently, I analyze it, inserting theoretical reflections with some important scenes.

*Key words:* psychoanalysis, body, eroticism, *The pillow book*, Peter Greenaway.

\* Profesor titular de tiempo parcial del Departamento de Educación y Comunicación, UAM-Xochimilco.

El filme narra la historia de Nagiko, desde que es una niña muy pequeña hasta que es una hermosa joven de 28 años, edad en la que se siente preparada para escribir su propio Libro de cabecera. El título de la película hace alusión a una escritora japonesa del siglo x: Sei Shonagon, cuyo libro más famoso fue precisamente *El libro de la almohada* (*Makura no Soshi*), que le es leído a Nagiko por su madre durante su infancia. Además de este libro tan singular, que constaba de una gran lista de cosas preciosas en el mundo, algunas partes del cuerpo de Nagiko servían de lienzo a su padre, que cada cumpleaños de ella, *inscribía* con su pincel una especie de conjura enigmática que marcará la constitución misma de su propio deseo:

Quando Dios hizo el primer modelo del hombre,  
lo pintó en los ojos, los labios y el sexo.  
Dios aprobó su creación, y le dio  
vida a la pintura de su modelo,  
firmándolo con su propio nombre.  
(*El libro de cabecera*)

En su juventud, Nagiko buscará un amante que sea un calígrafo perfecto; en su travesía encontrará a Jerome, apuesto traductor políglota, de quien se enamorará. El padre de Nagiko y Jerome comparten una característica fundamental en la historia: ser amantes del editor, otro personaje central. Éste rechazó en el pasado muchas veces la edición de los textos del padre de Nagiko, y hará lo mismo con un texto de ella. Celosa de la relación de Jerome con el editor, la joven busca un amante nuevo, en cuyo cuerpo practica, una vez más, su caligrafía. Jerome se entera de esto por medio de Hoki, un fotógrafo eternamente enamorado de Nagiko, cuya simpleza e ingenuidad nunca le resultan atractivos, pero a quien ella usa en un par de ocasiones para que fotografíe cuerpos que ha calografiado. Jerome, ante el silencio resentido de Nagiko por la relación de él con el editor, y acuciado por información que le da Hoki, se suicida. Posteriormente, ella escribirá en el cadáver de él un poema de largo aliento; el editor se entera de esto gracias a Hoki, y exhuma secretamente su cuerpo para encuadernar la piel de Jerome en un libro. Debido a ello, Nagiko

lleva a cabo un intrincado plan de venganza, enviándole al editor una serie de signos (hombres caligrafiados por ella, mismos que son presentados en la película como libros distintos: del amor, de la venganza, etcétera). El editor, seducido por el desciframiento de estos símbolos inscritos en cuerpos vivientes, sucumbe a la sutil estrategia de la protagonista, y acaba también siendo la víctima de uno de estos hombres enviados por ella: El libro de la muerte, un aprendiz de sumo. Finalmente, Nagiko da a luz un bebé de Jerome y recupera la piel encuadrada de éste, guardándola, a manera de entierro, debajo de un bonsái.

A partir de estos elementos, en la primera parte de la película Greenaway inserta recuadros que nos transportan a la juventud de Nagiko y nos regresan constantemente a fragmentos de su infancia. Se va configurando una historia en la que la inscripción de las letras en el cuerpo de Nagiko será algo esencial para la realización de su vida como mujer madura. Asistimos al espectáculo de un erotismo sublime: la erotización del cuerpo de Nagiko por parte de su padre. Ella misma va narrando, en off, cómo a partir de estas tempranas experiencias se ve *impulsada* a buscar al amante perfecto: un caligrafista ideal. Pero su búsqueda no será nada fácil. Nagiko, habitante de un cuerpo eternamente insatisfecho, tendrá que realizar durante su búsqueda una travesía en ciudades como Hong Kong, Nueva York, Tokio y Kioto, huyendo de su primer esposo y de su propio padre, ya que abandonar a su esposo significaba una ruptura transgresora del papel femenino en las tradiciones japonesas conservadoras, reflejadas en esta parte de la película. Al transitar del mundo de la publicidad al modelaje, se inscribe en una trama en la que el templo de su cuerpo parece no poder echar raíces en ningún lugar. Las letras del nombre del padre, literal más que metafóricamente, agujijonean su bella piel de una forma tan imperiosa que la realidad concreta, entintada de los símbolos inscritos en su cuerpo durante su infancia –de una hermosura frágil y seductora ahora–, la *impulsan* en su juventud a realizar una exploración en donde las lógicas de la *contigüidad* y el *desplazamiento* incesantes son una metáfora casi perfecta del funcionamiento metonímico del deseo, tal como nos muestra la postura psicoanalítica lacaniana.

## Lacan: sobre el incesante desplazamiento del deseo

Desde el enfoque teórico de Lacan, la constitución del deseo humano se configura a partir de una falta que posibilita el infinito camino que posteriormente seguirá aquél para intentar una satisfacción que siempre será, en cierto sentido, imposible. La satisfacción total, la completud, sólo sería dada cuando el *enfant* experimenta una totalidad junto con su madre, una díada primordial inconsciente de su propia condición. Para acceder a la condición de sujeto, de ser humano, el proceso de individuación pasa por el reconocimiento de un tercero, el padre o, para ser más específicos, la función estructurante llamada nombre del padre. Ésta vendrá a distanciar no sólo físicamente la díada primordial madre-hijo, sino sobre todo a establecer, con su poder de *diferenciación*, las infinitas posibilidades de reordenación psíquica que implican la introducción de las dinámicas del mundo de lo simbólico. Así, más que hablar de realidades físicas —como la psiquiatría establecería—, de lo que se trata es de una constante construcción y reformulación de *significados* que configuran nuestra forma de pensar y, por ende, de comportarnos. Lacan plantea que los sujetos son significantes ante otros significantes; es decir, representaciones ante otras representaciones, con lo que señala la importancia radical del mundo de lo simbólico, así como de la influencia de los otros en la constitución de nosotros mismos.

Por su parte, las lógicas de la condensación y el desplazamiento, que Freud identificó en *La interpretación de los sueños*, Lacan las encontrará posteriormente en dos figuras retóricas: la metáfora y la metonimia. Mediante éstas, la insistencia *impulsiva* del deseo encontrará su expresión de múltiples maneras a lo largo de la existencia de la vida de un sujeto, justo como aquí intentaremos mostrar en la historia de Nagiko. En palabras de Lacan:

La *Verdichtung*, condensación, es la estructura de sobreimposición de los significantes donde toma su campo la metáfora, y cuyo nombre, por condensar en sí mismo la *Dichtung*, indica la connaturalidad del mecanismo a la poesía, hasta el punto de que envuelve la función propiamente tradicional de ésta.

La *Verschiebung* o desplazamiento es, más cerca del término alemán, ese viraje de la significación que la metonimia demuestra y que, desde su aparición en Freud, se presenta como el medio del inconsciente más apropiado para burlar a la censura (Lacan, 1998:491).

Respecto de la dinámica “burladora” de la metonimia, aquí queremos vincularla con la parte de la película en que Nagiko encuentra una especie de plenitud que la lleva a una felicidad suprema, en donde este recurso juega un papel esencial. Por otro lado, está la cuestión de la erotización con la figura de su padre, *encadenado*, en una relación clarísima de *contigüidad*, con esa otra figura tan importante, llamémosle *vinculadora* en este filme, que es la del editor. Hay dos escenas, por lo menos, que apuntan en esta dirección. La primera es una ocasión en que Nagiko, de niña, observa cómo su padre y el editor están vistiéndose, después de un acto de inscripción de letras sobre el cuerpo de su padre; sin embargo, esa escena sugiere algo más, algo que en la infancia sería del orden de *lo innombrable*, diríamos nosotros, precisamente porque el registro de lo sexual genital está inscribiéndose, ya de por sí confusamente, en esa etapa. La otra escena es cuando, ya de joven, ella asiste a una librería propiedad del editor. Previo a esto, Nagiko había conocido a un escritor, Jerome, en una cafetería de nombre más que sugerente, Typo: *typus* en griego significa “tipo”, en el sentido de “carácter tipográfico”, o sea letra. Ese escritor habla varias lenguas, algo que le resulta muy atractivo en primera instancia; sin embargo Nagiko lo somete a ciertas pruebas de caligrafía de las que no queda satisfecha, por lo que lo rechaza tajantemente. Después de este encuentro en Typo, Nagiko, como decíamos, está en la librería y observa que Jerome sale de la misma puerta de la que salía su padre cuando visitaba al editor; también percibe que Jerome, de manera casi idéntica a lo que ella vio en su infancia, se ajusta la ropa. Greenaway divide la pantalla en dos, mostrando en la parte superior el presente de la narración, y en la inferior esta remembranza de la infancia de Nagiko. Elección que no sólo es acertada, también sugiere cómo funcionan nuestras mentes en muchos contextos similares, aunque en tramas singulares y escenarios múltiples, justo como la historia de cada persona. Luego se desata una música hipnotizante y mágicamente seductora, que cautiva tanto a la protagonista como a

nosotros mismos –*voyeurs* espectadores–: asimismo, en la pantalla vemos aparecer textos intercalados en francés, de los cuales resaltaremos aquí uno en particular: *Parfait melange*: mezcla perfecta. En efecto, coincidimos plenamente con Greenaway, ya que nos parece una mezcla perfecta: la música, las imágenes, la historia y la lógica subyacente de esa pareja que ahí se está gestando *ante nuestros ojos*; esto nos remite, entre otras muchas cosas, a las dinámicas metonímicas del deseo: Jerome-editor-padre-cuerpos-lenguas-japonés-inglés-francés-libros-palabras-deseos-geografías-objetos-letras-símbolos-significados... Mis palabras aquí, obviamente, no describen la hermosura estética que produce esa mezcla de imágenes en movimiento, textos inteligentemente intercalados, luces contrastantes, cuerpos desnudos y música cautivadora; todo ello impacta seductoramente a cualquier espectador con un poco de sensibilidad. Después de una incesante búsqueda de amantes –movimiento de contigüidades no satisfactorias por las características, llamémoslas aquí, *incompletas* de sus amantes–, pues no encuentra plenitud en ellos, Nagiko hallará un amante cuyo carácter políglota, letrado y atractivo parece satisfacerla plenamente.

La escritura es una ocupación ordinaria,  
pero aún así, qué preciosa.  
Y si la escritura no existiera,  
qué terrible depresión sería  
la que todos experimentaríamos.  
(*El libro de cabecera*)

La historia, el personaje y el precioso cuerpo de Nagiko nos muestran, mediante un discurso visual que injerta elementos literarios y pictóricos con una extraordinaria capacidad de atracción, lo que hemos aprendido desde otras esferas como el psicoanálisis o las reflexiones profundas sobre los saberes y las tradiciones que Foucault diseccionó profundamente a lo largo de su vida –sobre todo en los volúmenes 2 y 3 de su *Historia de la sexualidad*–. Las sutiles formas de combinación y realización cinematográfica alcanzados resultan magnetizantes.

## Cine y psicoanálisis: el poder evocador de las imágenes

En general, el cine es un excelente medio para *ilustrar* lo que las letras de los libros nos permiten vislumbrar, imaginar y comprender. Consideramos que Peter Greenaway es magnífico por la forma en la que enlaza magistralmente aquí los recursos del cine de una forma tan atractiva, por todos los significados que transmite. De hecho, pensamos que hay en Greenaway toda una postura filosófica que se traduce en una serie de rupturas estéticas en el uso del plano y del cuadro cinematográfico, entre otras cosas, que nos seducen fácilmente por los múltiples niveles de conexión semántica que se despliegan ante nuestros ojos. Hay una especie de excitación sinestésica deliciosa en algunas escenas, mismas que producen, desde mi punto de vista, una experiencia estética muy singular e irrepetible. Las relaciones y similitudes con las múltiples formas de funcionamiento mental y perceptual propuestas por el psicoanálisis me parecen de una evidencia insoslayable.

La relación del cine con el psicoanálisis es algo más que interesante. Aquí el poder de la imagen, las relaciones e implicaciones que tiene con el funcionamiento de la mente que ha propuesto dicha corriente teórica –principalmente en la versión lacaniana– nos parece que apuntan a una convergencia más que fortuita. El poder alegórico de algunos realizadores, en este caso Greenaway, con varios postulados teóricos psicoanalíticos es simplemente deslumbrante. De acuerdo con Jacques Aumont, que hace un fino análisis de la imagen en varias vertientes:

Una de las ideas fundamentales que supone el enfoque psicoanalítico del espectador de la imagen consiste, pues, en subrayar la estrecha relación entre inconsciente e imagen: la imagen *contiene* algo de inconsciente, de primario, que puede analizarse; inversamente, el inconsciente *contiene* imagen, representaciones (Aumont, 1992:123).

Las relaciones entre imágenes y palabras han sido objeto de constante reflexión filosófica y científica en Occidente; en el nacimiento mismo del psicoanálisis es visible el interés de Freud por la literatura,

la escultura, la pintura y en general por el universo del arte. Respecto de las relaciones de la creación literaria y el psicoanálisis, podemos mencionar *El creador literario y el fantaseo*, y acerca de la pintura y la escultura dos obras más: *El Moisés de Miguel Ángel* y *Un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci*. Es posible agregar que las relaciones del psicoanálisis con el arte son fundamentales para comprender mejor la forma en que nos constituimos como seres humanos. Relacionado con esto, nos parece que en esta película, además de los contenidos que versan sobre el cuerpo y el deseo, la *forma* es extraordinaria. Greenaway, pintor y escritor además de cineasta, ha sabido conjugar en esta propuesta estética lo mejor de la literatura y la pintura, entre otros medios, para expresarse de una manera excepcional.

Con respecto a la esfera de las imágenes, nos gustaría traer a colación –de suma importancia para la constitución de nuestra subjetividad– la fase del espejo, propuesta también por Lacan, la cual implica la enajenación radical que está en las raíces de la constitución de *esto* que somos. Lacan plantea que el *enfant*, alrededor de los seis meses se reconoce en una imagen especular de sí mismo por el discurso de la madre, que lo ubica en el mundo mostrándole que *ese cuerpo* que está en el espejo es él, diferenciándose a sí mismo de ella. Es un momento de plena *confusión*; el *enfant*, en su inmadurez neurológica e inconciencia psíquica de individualidad, se ha asumido en el mundo como una extensión de su madre, ya que ha estado *fundido* con ella la mayor parte de su corta vida. De aquí el papel estructurante y a la vez ficticio y fantasmático del mundo imaginario en nuestras identidades; somos *eso* que nos han dicho que somos: un cuerpo nombrado por otro cuerpo, con todas las implicaciones complejas que acá sólo podemos intuir brevemente.

En la función de la imagen y función del otro en la constitución de nosotros mismos, también queda clara la *enajenación* que está en la raíz de nuestras existencias, asumiéndonos como un *yo* (un *moi* y no un *Je*, desde Lacan) solamente a partir de la existencia de un *otro*, en una relación totalmente dialéctica, de constante ida y vuelta en los caminos intrincados de cada una de nuestras vidas. Relacionado con esto, nos permitimos citar extensamente a Chemama, en su *Diccionario del psicoanálisis*:



El yo [*moi*] es la imagen del espejo en su estructura invertida. El sujeto se confunde con su imagen, y en sus relaciones con sus semejantes se manifiesta esta misma captación imaginaria por el doble. También se aliena en la imagen que quiere dar de sí, ignorando además su alienación, con lo que toma forma el desconocimiento crónico del yo. Lo mismo ocurrirá con su deseo: sólo podrá ubicarlo en el objeto del deseo del otro. El estadio del espejo es una encrucijada estructural que comanda: 1) el formalismo del yo, es decir, la identificación del niño con una imagen que lo forma pero que primordialmente lo aliena, lo hace *otro* del que es, en un transitivismo identificatorio dirigido sobre los otros; 2) la agresividad del ser humano, que debe ganar su lugar por sobre el otro e imponérselo bajo pena de ser, si no, aniquilado a su vez; 3) el establecimiento de los objetos del deseo, cuya elección se refiere siempre al objeto del deseo del otro. (Chemama, 1998:138).

Al respecto, hemos identificado una serie de ideas y escenas en la película que nos parecen idóneas para mostrar dichos conceptos teóricos psicoanalíticos. La primera vez que Nagiko rechaza a Jerome, él le ofrece su cuerpo para que lo use como el papel para escribir un libro, *su* propio libro. Nagiko titubea, pero no lo hace. Poco después, ella escribe esa frase —dicha por ese otro que en ese momento es Jerome—, en un espejo, mientras baña su hermoso, delgado y frágil cuerpo en una tina: “*Treat me like the pages of a book*” (“Trátame como las páginas de un libro”). En una escena de un erotismo realmente electrizante, en donde viste ropa interior de un color deliciosamente oscuro, que percibimos como un índigo tan fuerte como la sangre misma —color frecuentemente usado en otras partes del filme—, trata a su cuerpo como las páginas de un libro: escribe sobre ella, un acto que nosotros interpretamos aquí como autoerotismo, como si empezara, quizá tardíamente, a conocer ella misma su cuerpo, enajenado hasta aquí entre los discursos sociales, las inscripciones gráficas y epidérmicas de su padre y los múltiples objetos que la vida le ha ido presentando en su devenir.

Posterior a esto, vendrá la escena que mencionábamos más arriba, aquélla en la que está Jerome y el editor en la parte superior de la pantalla, y en la inferior aparece su padre y el mismo editor:

confluencia en el presente de su infancia psíquica así como de su juventud cronológica.

Subrayemos también, acerca de esa secuencia deliciosa de imágenes, el cobijo de una música hipnotizante que escuchamos en esas escenas fundamentales para la historia de Nagiko. Quiero rescatar otro fragmento de la canción para relacionarlo también con esta *mezcla perfecta*. Presenciamos la ejemplificación de una lógica narcisista de elección de objeto, aunque no puede reducirse a simplemente esto por la gran carga semiótica que contiene toda esta secuencia: “se love-t-elle en lui”, que traducimos, de forma un tanto inexacta a nivel gramatical, aunque muy pertinente para mostrar nuestro argumento, como “se ama ella en él”. Pero encontramos más exactitud en el sentido de lo que ante nuestros ojos se despliega, y que más arriba mencionamos: en Jerome convergen múltiples estratos semánticos para Nagiko: su padre (vía la contigüidad corporal establecida con el editor), las diferentes lenguas, sobre todo el inglés, el poder de la literatura (la primera vez que hacen el amor es en una cama llena de hojas con hermosas caligrafías y al fondo se despliega una espléndida biblioteca), además del éxtasis de los placeres de la carne, que Jerome reinventa en el cuerpo de ella de ahí en adelante.

Estoy segura de que hay dos cosas  
 en la vida que son totalmente certeras:  
 los placeres de la carne y los placeres de la literatura.  
 Y he tenido la fortuna de disfrutar de ambos de igual forma.  
 (*El libro de cabecera*)

La visión del cuerpo que nos ofrece tanto esta película y las formulaciones teóricas que aquí adoptamos de manera muy precaria nos presentan el cuerpo como un ente muy singular, producto de la convergencia de múltiples realidades: los *discursos del saber* que son interiorizados mediante nuestra cultura e instituciones sociales, productoras de relaciones de poder y estructuras normativas. Son los mismos que Foucault ha diseccionado de manera muy fina y precisa, pero que en el presente trabajo no son abordados de manera directa.

También nos presentan las *realidades psíquicas* de cada sujeto que el psicoanálisis nos permite visualizar en la práctica clínica mediante sus diversos lentes teóricos. Todo esto mediante un eje rector, el aparato sensorio que cristaliza dichas realidades: el cuerpo humano. Sintetizando las ideas propuestas aquí, tomamos prestadas estas palabras de Baz:

La problemática del goce, que remite desde siempre el cuerpo, apunta en su dimensión inefable a la articulación inevitable con la palabra y su contrapunto con el deseo y el fantasma, con lo que resume así en la imagen de un nudo de tres registros (simbólico, imaginario, real), la aportación del psicoanálisis a la comprensión de un cuerpo humano construido por el lenguaje, marcado por la sexualidad y habitado por fantasmas que asedian nuestros deseos inconscientes (Baz, 2000:62).

### Cuerpo y psicoanálisis: descubriendo un continente de deseos

Algunas veces el dolor de mi sangre  
no es soportable por mi cuerpo.  
Entonces se desborda  
y se extiende por mi pensamiento...  
(*El libro de cabecera*)

Las relaciones entre cuerpo y psicoanálisis son variadas y apuntan en múltiples direcciones que, no obstante su dispersión, convergen en un tema: la reflexión sobre *esto* que somos. El cuestionamiento acerca de nosotros mismos, de lo que significamos para los otros y para nosotros mismos, viene ya de muy atrás, y ha sido una constante en nuestra larga o corta existencia como seres humanos: seres de lenguaje. Los griegos representaron una especie de hito en nuestra cadena evolutiva cultural al vincularnos con entidades divinas; posteriormente se llega a momentos históricos en los que un Dios, ya masculino y barbado, parece juzgar con su omnipresencia y amenazarnos con su rechazo en el mundo eterno de los cielos, y esto hasta llegar a la medicalización extrema de nuestra existencia actual, en

este mundo terrenal, mero pasaje cuya volatilidad efímera necesita de muchos sacrificios según la tradición cristiana. Así las cosas, el psicoanálisis representa un tránsito de radical importancia en las formas de vinculación de nosotros con nosotros mismos. Con esto quiero decir que las posibilidades de plantearnos el vínculo que establecemos con los demás –pero también con esa *otredad* que es nuestro cuerpo deseante– se han visto expandidas de una forma *inimaginable* mediante el aparato teórico del psicoanálisis. Precisamente el papel de la imaginación entra aquí en escena de manera muy significativa.

Antes de un planteamiento de la sexualidad en los términos en que Freud lo hace, prácticamente no había una forma de comprender el cuerpo como una construcción simbólica en la que el papel de la infancia fuera tan fundamental. Antes de esto, los niños eran concebidos como criaturas “inocentes” y, en este sentido, “asexuales”, sujetos que no pensaban en la experimentación de placeres en sus zonas genitales. La obra de Freud produce un rechazo casi generalizado en la comunidad científica en particular, y dentro de la sociedad en general, ya que su planteamiento era impensable en los términos que él proponía en aquellos tiempos, plenos de conservadurismo.

Por otra parte, al considerar los cuerpos no sólo como sujetos de necesidades biológicas, sino también como sujetos de deseo imaginario –en un sentido que primero se pensó como demasiado *idealista*– se abrió una especie de *continente* de descubrimientos y nuevas invenciones como las zonas erógenas, las fantasías inconscientes y las formas de *territorialización* psíquica de *eso* que antes era simple carne y hueso. Podemos decir que Freud inventó un microscopio que facilitó ver las producciones mentales más inimaginables hasta ese entonces, ya que liberó fuerzas dentro de los campos científicos (una de sus grandes preocupaciones) de lo que antes estaba sólo limitado al ámbito del arte, la poesía y la mitología.

Lo que aquí podemos llamar *la invención freudiana* simplemente abrió caminos nunca antes explorados por las áreas científicas; tendió un puente muy fructífero entre los campos de las ciencias y las humanidades clásicas. Lo que antes era –desde su primera perspectiva médica y fisiologista– el cuerpo humano con sus órganos, funciones y caracteres delimitados estrictamente por la medicina anatómica, se

fue transformando en *un nuevo territorio* cuyas vías de exploración se abrían camino entre la mitología griega y la filosofía idealista: todo un mundo nuevo por conquistar.

Al introducir una teorización radicalmente innovadora dentro del campo de la psicología “científica”, Freud promovió una manera de pensar diferente en lo que se entendía por ser humano. Bien podemos afirmar que hay un antes y un después de la invención freudiana. Lo que antes estaba plasmado en mitos y tragedias clásicas para Occidente, como Edipo o Narciso, fue trasplantado al orden de la vida individual de los seres humanos como una especie de fatalidad inevitable, por la cual se tiene que caminar necesariamente en una vida cualquiera. Nos convertimos de seres de carne, hueso y funciones fisiológicas, en sujetos de deseo, héroes y víctimas de la vida cotidiana, que intentan resolver conflictos similares a aquéllos que las obras de arte habían mostrado mediante una exterioridad estética seductora. La *interiorización* de aspectos trágicos dentro de nuestras vidas mundanas, con escenarios distintos, sin tantos espectadores y limitados las más de las veces al reducido ámbito de la vida privada, vino a plantear una cosmovisión totalmente revolucionaria de lo que somos. El ser humano ya no era más un mecánico reproductor de improntas genéticas y objeto de una funcionalidad estrictamente limitada por el dictamen de sus funciones fisiológicas, sus necesidades, sino sujeto y objeto de múltiples deseos que se reflejan en la vida mental, proyectándose también en el mundo externo.

El papel que el lenguaje juega en todo esto es de singular importancia. En este sentido, Jacques Lacan, como ya lo hemos mencionado, es también una referencia ineludible, ya que él desarrolló a mayor profundidad y extensión la importancia que el lenguaje posee en la constitución tanto del sujeto como del deseo humano, importancia que Freud ya había sugerido en varios lugares de su amplia obra. La originalidad de Lacan residió en la introducción de otros conceptos de disciplinas que tuvieron un gran desarrollo a mediados del siglo XX, como fue la lingüística estructural. Gracias a ello, logró teorizar las lógicas del funcionamiento mental por medio de figuras tan plásticas dentro de la lingüística o de la retórica como la metáfora o la metonimia. Así, el papel preponderante que el significante adquirió

en su aparato teórico permitió vislumbrar más aspectos acerca de la constitución de la subjetividad en torno a los fenómenos del lenguaje. Todo esto nos permite pensar el cuerpo humano desde variadas facetas; por ejemplo, aquellas expresiones artísticas que usan *lenguajes* que se alimentan tanto de la palabra como de las imágenes, justo como el cine.

Quisiera cerrar estas líneas hablando del cuerpo humano como una *casa de los sentidos*, ya que las referencias de las teorizaciones y otros aspectos de la película (el olfato, por ejemplo) se prestan a ello. También el discurso cinematográfico de Greenaway es aquí indispensable. ¿De qué está alimentada esta casa de los sentidos? Las raíces de su propuesta van de la pintura a la literatura más refinada, en este caso la oriental, integrando estos elementos en una discursividad visual seductora y magnetizante, cuya electricidad no sólo radica en el uso creativo de dichos ingredientes, sino también de los *contenidos* subyacentes dentro de esta obra, los cuales intentamos vislumbrar aquí como ejemplos de varias de las ideas que el psicoanálisis ha manifestado desde otros lugares.

Finalmente, aunque en estas líneas Foucault sólo ha sido mencionado brevemente, quisiera traerlo a colación por considerar que su pensamiento es una especie de complemento al otro discurso teórico que predominó en este escrito: el psicoanálisis. Si desde la obra de Foucault podemos visualizar los encierros del cuerpo, las diferentes topologías que son permitidas para unos y tal vez obligatorias para otros, así como todo el discurso que envuelve, casi literalmente, los cuerpos individualizados en nuestras sociedades modernas, el psicoanálisis nos posibilita pensar las diversas formas de subjetivación que cada ser humano experimenta en lo privado, en su vida íntima. El pensamiento foucaultiano nos facilita visualizar más las esferas de lo público y lo macro; aunque sé que él manifestó apuntar los niveles micro de la experiencia, personalmente considero que sus análisis apuntan más a las esferas de lo que hoy conocemos como políticas públicas, las reglamentaciones sociales y las franjas múltiples en las que se expresan las relaciones de poder a nivel social, histórico y, sobre todo, político. El psicoanálisis clínico, más segmentado y en cierta forma limitado al mundo privado, incluso plenamente intimista, de

la experiencia humana de cada individuo particular recostado en un diván, y que establece una relación profunda con otro, de mente a mente, es una herramienta de singular importancia, lo mismo que diversas expresiones del arte, como el cine.

Fragmentados por los múltiples discursos que lo envuelven mediante técnicas precisas como la moda, la tecnología cada vez más apabullante, el poder del dinero y la imagen superficial, nuestros cuerpos parecen destinados a reinventarse de formas creativas tanto hoy como ayer. Las elecciones que hagamos dependerán de cómo “alimentemos” nuestros espíritus, correlatos del cuerpo.

Con propuestas estéticas, e incluso filosóficas como ésta de Greenaway, podemos ver cómo las inscripciones de las letras en nuestro cuerpo liberan una realidad cuyas metáforas eróticas encuentran una expresión artística fuera de lo común, muy lejana de aquéllas con las que se nos bombardea desde los medios masivos más comerciales, como el cine de Hollywood. Si, como nos evoca Greenaway, la supuesta superficialidad de la piel que podemos ver, oler y tocar se materializa de forma tajante en deseos cuya evanescencia se disiparía en otras formas más vulgares y banales, tal como se nos presenta en el mundo de la publicidad —que nos intenta imponer necesidades cada vez más epidérmicas y concretadas en productos materiales— la profundidad de obras como *El libro de cabecera* parece, desafortunadamente, destinada a pequeños públicos sensibles a lenguajes más sofisticados.

Los discursos respecto del cuerpo que actualmente tienen más fuerza, de gran parte de la publicidad, por ejemplo, nos hacen pensar en una fetichización vulgar del cuerpo humano, ofreciéndonos una ilusa plenitud, imaginaria más que simbólica, cuya totalidad es, bien lo sabemos, de carácter muy efímero. Podemos decir que estas reflexiones intentaron apuntar en la dirección de pensar las muchas formas en que se nos presentan las percepciones sobre el cuerpo, mediante el cine de arte en este caso, dando una lectura muy personal a *El libro de cabecera* desde el enfoque teórico psicoanalítico, principal aunque no exclusivamente. Esto nos ha permitido vislumbrar hasta qué punto *la lógica infinitesimal del deseo*, por llamarla aquí de un modo, contradice las necesidades de los discursos que insisten en la

objetivación de un cuerpo que habita, inevitablemente, la esfera imaginaria y simbólica, más que la real. Finalmente, respecto de *El libro de cabecera*, podemos decir que Greenaway adoptó una serie de metáforas magnetizantes en el relato de la vida de Nagiko, cuyos fantasmas metonímicos construyeron una cautivadora historia de amor, narrada por el director en un verdadero poema visual. Cerramos este texto con unas líneas de Julia Kristeva, hablando sobre la experiencia analítica, cuya *transferencia* a este espacio se justifica por la idoneidad con la que se pueden aplicar a la historia de este entrañable personaje, Nagiko: “Objeto metonímico del deseo. Objeto metafórico del amor. El primero rige el relato. El segundo diseña la cristalización interna del fantasma y domina la poeticidad del discurso amoroso” (Kristeva, 1984:51).

## Bibliografía

- Aisenson Kogan, Aída (1981), *Cuerpo y persona. Filosofía y psicología del cuerpo vivido*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Aumont, Jacques (1992), *La imagen*, Paidós, Barcelona.
- Baz, Margarita (2000), *Metáforas del cuerpo. Un estudio sobre la mujer y la danza*, Programa Universitario de Estudios de Género/Universidad Nacional Autónoma de México/Porrúa, México.
- Chemama, Roland (1998), *Diccionario del psicoanálisis*, Amorrortu, Buenos Aires.
- Foucault, Michel (1995), *Historia de la sexualidad. Vol. 1. La voluntad de saber*, Siglo XXI, México.
- \_\_\_\_ (1998), *Historia de la sexualidad. Vol. 2. El uso de los placeres*, Siglo XXI, México.
- \_\_\_\_ (1999a), *Vigilar y castigar*, Siglo XXI, Mexico.
- \_\_\_\_ (1999b), *Historia de la sexualidad. Vol. 3. La inquietud de sí*, Siglo XXI, México, 1999.
- \_\_\_\_ (1999c), *Historia de la locura en la época clásica*, 2 vols., Fondo de Cultura Económica, México.
- Freud, Sigmund (1999a), *El creador literario y el fantaseo*, en *Obras completas*, t. IX, Amorrortu, Buenos Aires.



- \_\_\_\_ (1999b), *El Moisés del Miguel Ángel*, en *Obras completas*, t. XIII, Amorrortu, Buenos Aires.
- \_\_\_\_ (1999c), *Un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci*, en *Obras completas*, t. XI, Amorrortu, Buenos Aires.
- Lacan, Jacques (1998), *Escritos I*, Siglo XXI, México.
- Kristeva, Julia *et al.* (1984), *El trabajo de la metáfora. Identificación/ Interpretación*, Gedisa, Barcelona.
- Schilder, Paul (1989), *Imagen y apariencia del cuerpo humano*, Paidós, México, 1989.