



The Jacket. El deseo como retorno

The Jacket. Desire as a return

Marengla León-Alvarez ➔

Laila Eréndira Ortiz-Cora

Celia Guadalupe Morales-González

Resumen

El filme *The Jacket* de John Maybury aborda problemáticas formales, éticas, ideológicas, etcétera, que, combinadas con su estructura narrativa, permiten pensar la complejidad del concepto de deseo planteado por Lacan. El deseo se presenta como algo que no obedece al bienestar o a la lógica, algo sumamente contradictorio que, sin embargo, insiste.

Palabras clave: deseo, Lacan, entre-dos-muertes, psicoanálisis, ética.

Abstract

John Maybury's film "The jacket" deals with formal, ethical and ideological topics, which combined with its narrative structure, allow us to think about the complexity of Lacan's idea of desire. Desire appears to be something that does not obey well-being or logic, something highly contradictory that, however insist.

Key words: desire, Lacan, between-two-deaths, psychoanalysis, Ethics.

➔ Facultad de Artes, Universidad Autónoma del Estado de México.
Correo electrónico de contacto: marengle@hotmail.com

Ficha técnica

Título: *The Jacket* (Regresiones de un hombre muerto)

Año: 2005

Duración: 102 minutos

Director: John Maybury

Productora: Mandalay Pictures/Warner Independent Pictures

País: Estados Unidos



Si le digo al instante que pasa 'detente, instante, eres tan hermoso', entonces podrás cargarme de cadenas, entonces estaré accediendo gustoso a perecer.

Johann Wolfgang von Goethe, *Fausto*

El film *The Jacket* (Regresiones de un hombre muerto) de John Maybury, aborda varias problemáticas, tanto formales, como éticas, ideológicas, etcétera; sin embargo, lo que me parece más interesante del filme es su estructura "hitchcockeana" -si se me permite el término- puesto que durante su transcurso cambia radicalmente la postura del espectador.

El filme trata de Jack Starks (interpretado por Adrien Brody) un veterano de la guerra del Golfo, que después de ser acusado de asesinato e ingresar en un hospital psiquiátrico, es 'víctima' de un tratamiento experimental y, por supuesto, ilegal, que a todas vistas, resulta terrible. *The jacket*, alude a una camisa de fuerza. Aunque Maybury se refiere a ella como 'un aparato de tortura'.

Para contextualizar un poco, el tratamiento consiste en inmovilizar casi por completo al sujeto por medio de una camisa de fuerza, que va del cuello a los tobillos, aplicarle una dosis considerable de fármacos y dejarlo dentro de una gaveta de morgue durante varias horas (entre tres y ocho).



Habría que tomar en cuenta que el filme predispone al espectador. Jack Starks es presentado como alguien noble y bondadoso (no hay otra forma de definirlo), de tal manera que, como espectadores, nos ponemos del lado de Starks y condenamos la violencia que implica el tratamiento, sin embargo, llega el momento en el que el mismo Starks quiere que lo sometan y, por supuesto, nosotros espectadores, deseamos lo mismo.

Así, el transcurso del filme, puede generar (al menos desde mi punto de vista) dos posturas claramente opuestas, incluso al tener una perspectiva altamente ficticia que, sin embargo, nos deja, cuando menos, la duda sobre si eso que de entrada parece terrible, realmente lo es tanto.

La idea que nos hacemos de las cosas no deja de ser ficticia, la mayoría de nosotros asumimos que conocemos un psiquiátrico sin haber pisado nunca uno; tenemos una noción clara de él, que, por supuesto, no parte de un lugar en sí, sino de lo que hemos visto en el cine o la tv, puesto que tales medios funcionan como generadores de realidad en el contexto social, incluso si se encuentran lejos de lo real. Desde esta lógica, ya no se necesita viajar para conocer el mundo, es suficiente con tener el *Discovery Chanel*.



En este sentido, podemos tener una opinión, ya sea a favor o en contra, sobre el uso de ciertos tratamientos clínicos, asumiendo además, que tales tratamientos existen de forma tal, que podríamos oponernos radicalmente a los *electroshocks*, sin tener más información que la que nos aporta la pantalla.

Así, podemos abordar la transmisión de dicha problemática, a partir de un ámbito imaginario (de imagen), donde la cuestión formal (fotografía, edición, encuadre, etcétera) resulta un medio para producir sensaciones, nociones e incluso, posturas en el espectador.

Reitero que si bien se trata de ficción, el cine, tiene la capacidad de atrapar de tal manera al espectador, que el grado de sensación producido ante un filme, es equivalente al que se produce ante la realidad. Al respecto, tanto en Freud y Lacan, como en los recientes estudios sobre percepción, la noción de realidad es más bien ficticia, y aquí 'ficticio' no refiere exactamente a algo engañoso ilusorio o fantasioso, sino a algo 'fabricado'. Toda verdad tiene una estructura de ficción (lo ficticio

es la estructura). Lo que distingue a esta noción de otras posturas es la distinción entre lo Real (lo existente) y la realidad (lo estructurado).

Regresando al filme, en algún momento deseamos que pongan a Brody en la camisa; ¡pero si se supone que nos cayó tan bien que no le deseamos mal alguno! Entonces, ¿cómo es posible que queramos eso para él? Resulta que lo que se ha introducido ahí es el deseo, y aquí me refiero a la noción lacaniana de deseo, que no tiene nada que ver con el bien, ni con el bienestar, todo lo contrario.

Para la moral tradicional, el placer es un bien, y el bien causa placer, de tal forma que lo displacentero estaría del lado del mal, por supuesto esto es casi un cuento de hadas. Muchas de las cosas dolorosas, desde las vacunas hasta la quimioterapia, se justifican porque son por 'nuestro bien'; pero si definir lo benéfico es difícil, la cuestión se multiplica cuando hablamos de ética. Volviendo al filme, como espectadores, deseamos algo que ni va a prolongar la vida de Stark, ni se la va a hacer más placentera, pero que sin embargo, está en función de su deseo.



Es difícil hablar de ética, sobre todo de bioética. La idea de ‘bienestar’ me es pantanosa, porque ahí se incluyen cosas de lo más contradictorio. Desde la perspectiva lacaniana, a partir del planteamiento hegeliano del amo y el esclavo, la noción del ‘bien’ toma un matiz completamente distinto, de tal forma que las acciones en aras del ‘bien’ de otro son cuestionadas, pues el bien remite a aquello de lo que se puede hacer usufructo (Lacan, 1988). Así, el planteamiento del bien aristotélico es un discurso del amo. Un soberano bien plantea un orden establecido entre el hombre y “el bien”, y una congruencia entre “bien”, “bienestar” y ley moral; la ética, antes de Kant, estaba pensada en términos donde lo ético corresponde al bien del hombre.¹

Lacan cuestiona la postura del analista cuando éste se coloca en el lugar del amo, como el personaje que sabe, que juzga; en el filme se presenta muy claramente este papel en el Dr. Becker, un psiquiatra interpretado por Kris Kristofferson, quien, en algún punto del filme, cuando otro médico cuestiona la violencia que implica el tratamiento, Becker responde “no puedes romper algo que ya está roto”; para él, no se trata de ‘pacientes’, sino de criminales, parias sociales puestos a su disposición. Postura que casi parece heredada del sustento religioso de la inquisición, donde el dolor de la carne expiaba los pecados del alma. Y Sarks no tiene nada, sus posesiones se limitan a un saco y a unas placas de identificación, mismas que en cuanto se las piden las regala. No tiene ni memoria, es decir, es perfecto para jugar el papel de esclavo.

En términos de Žižek (2004), el discurso del torturador es ‘mira las cosas horribles que tengo que hacer por el bien común’. El personaje de Becker está basado en un psicoterapeuta escocés de finales de los 70’s a quien el director define como un “liberal con un rumbo equivocado”, que trataba de romper los paradigmas entre razón y locura. Cabe mencionar que Maybury hizo que Kristofferson leyera textos escritos por él.



¹ La relación entre el bien y el placer ha cambiado bastante, desde Aristóteles la templanza (mesura) está en oposición a lo bueno (que sirve para algo), para él lo bueno es el ocio -el que el tiempo lo hace propio- en cambio, en la edad media el trabajo era un castigo, ganar el pan con el sudor de la frente responde a esta postura; en la ética protestante el trabajo es la forma en como Dios muestra que te ha elegido; en todos los casos, el bien está en función al uso.



Maybury está consciente de la complejidad que plantea, incluso menciona que en otra parte del universo, Becker sería el héroe y Starks el villano. La intención es que el límite entre locura y razón sea borroso.

La problemática ética que plantea Lacan está en separar el discurso del analista del discurso del amo, él cuestiona las nociones de salud, enfermedad y cura; incluso Freud menciona que hay que tener cuidado con el *furor curandis* (Olivia, s.a.), esto es, aliviar, educar y analizar.



En el filme se presenta también un personaje que al final logra resistirse a este *furor curandis*, me refiero a la doctora Lorenson (Jennifer Jason Leigh), quien de alguna forma representa ese cambio en el espectador, es decir, de inicio se nos muestra en que consiste el ‘tratamiento’ que ella sólo sospecha, pero, por otro lado, ella sabe algo que no se muestra en pantalla: las consecuencias del mismo. Sin embargo, estos ‘saberes’ se conjuntan en la convicción de que algo terrible le pasa a Starks bajo el cuidado de Becker, y es justo en un diálogo de Lorenson con Starks el que confirma, en palabra, aquello que ya se había incorporado en el espectador: que el tratamiento funciona, no como cura, pero sí en la dimensión del deseo. Aunque, como todo deseo, no deja de ser contradictorio. La escena a la que me refiero es la siguiente: después de su se-

gunda incursión en la camisa-gaveta Starks intenta escapar del hospital psiquiátrico y Lorenson va tras él, y aquí la toma es muy precisa, algo detiene a Starks, algo que no se ve, y de momento, parece ser inmaterial, y uno se pregunta ¿será el deseo o el frío invernal? Es evidente que Lorenson trata de convencer -y no forzar- a Starks a regresar, para ello da varios rodeos, finalmente, ante la propuesta de Lorenson de detener el tratamiento con Becker, Starks responde que no está seguro de querer que se detenga, es aquí donde se revela, en palabra, nuestro deseo: no queremos que se detenga; pero, a la vez, no deja de ser terrible; al notar esta ambigüedad Lorenson da media vuelta, Starks la sigue y la cámara revela la reja que lo detuvo de su intención de escapar, pero después de tal afirmación no podríamos pensar en que fue únicamente la reja la que lo hizo emprender el regreso, por supuesto el deseo contradictorio de volver a la camisa-gaveta ha actuado y ejerce un peso considerable en la decisión de Starks.



Ahora bien, lo que pasa en la camisa-gaveta (y que la vuelve objeto de deseo) es similar a lo que promete *Stalker* (La zona):² cumplir el deseo, volver realidad aquello que uno desea, siempre y cuando uno pueda concentrarse y formularlo. Evidentemente, formular el deseo es imposible,

² Andrei Tarkovskiy, (1979), *Stalker*. [DVD] Unión Soviética, Kinostudiya Mosfilm, 163 min.



como menciona Lacan (s.a): el deseo está articulado, pero no es articulable; sin embargo, la camisa-gaveta funciona, aunque no tiene instructivo. Es a partir de las breves incursiones en ella, que Starks empieza a darse cuenta de sus posibilidades e implicaciones. En la primera incursión Starks no se deja 'llevar' por su deseo, se mantiene consciente, alerta, su actitud aquí es más obsesiva, en tanto que el obsesivo hace todo para postergar su deseo, intuye que puede ser insoportable, por tanto, será mejor no saber nada de él.

Es hasta la segunda incursión (debido a la cantidad de horas que lo dejan dentro) que Starks se "pierde", se deja ir o (tratando de describir un proceso altamente angustiante), se adentra en otro espacio, como si la imagen que está en su cabeza creciera hasta abarcar todo el espacio a su alrededor, volviéndose transitable, experimentable, pero en este punto habrá que regresar al inicio de la trama para contextualizar ese "otro espacio".

Mencioné que Starks es presentado como una persona bondadosa, tal identificación responde a un par de acciones, una de ellas sucede cuando Starks va caminando y encuentra una niña (Jackie Price/Laura Marano) varada a la orilla del camino; su madre (Jean Price/Kelly Lynch) está intoxicada y su camioneta no funciona. Starks le regala su bufanda a la pequeña Jackie, y mientras arregla la camioneta, ella examina sus placas de identificación. El diálogo es el siguiente:

Jackie: ¿Qué es esto?

Starks: Identificaciones, tienen el nombre y la fecha de nacimiento.

Jackie: ¿Para qué?

Starks: En caso de que me pierda y no recuerde quién soy.

Jackie: ¿Me las regalas?

Starks: Sí, te las regalo.

Jackie: Gracias.³

No está por demás mencionar que la dirección es excelente, la niña hace una serie de gestos cuando le pide las placas que denotan cierta

³ Se recomienda ver la película, por supuesto, el diálogo así presentado carece de todas las implicaciones afectivas.

consciencia de que lo que está pidiendo no es exactamente correcto: mira hacia su madre con preocupación y cuando Jack (Starks) accede, le devuelve una sonrisa que sella una especie de pacto. Más adelante, cuando Starks se encuentre perdido y no recuerde quién es, será ella la que logre ubicarlo.

Después de que Starks es acusado de asesinar a un policía, el único recuerdo que guarda de ese día es el encuentro con Jackie y Jean. Por supuesto, dos nombres de pila no sirven para armar una coartada coherente, y aunque el evento es desechado del juicio, para él son la única conexión con la cordura, reencontrar a Jackie significaría además reconstruir partes perdidas de su memoria.

Volviendo entonces a la segunda incursión en la camisa-gaveta: pasado un rato considerable de angustia ante el encierro y la inmovilidad, aparece (en el ojo de Starks) la imagen de una gasolinera, la imagen crece y se traslapa con la imagen del ojo, acto seguido la gasolinera “es”, se vuelve presente y ahora es Starks quien se encuentra en ella (y no ella en él).

En esta secuencia Starks se topa con una mujer muy joven (Keira Knightley) quien lo observa como si lo conociera, como si le recordara a alguien. Claro que esta interpretación es a partir de una cuantas miradas, en realidad ella no dice nada que pueda sugerir que lo encuentra familiar, sin embargo le da albergue entre voluntariamente y a regañadientes.

Knightley se presenta como un personaje sombrío, sin duda da muestras de bondad al acoger a Starks, pero deja en claro que no quiere socializar, se niega incluso a decir su nombre ante el argumento de que ayudarlo no implica conocerlo, su actitud oscila entre el completo abandono (es alcohólica, está sumamente delgada) y una reacción agresiva ante cualquier gesto.

Cabe mencionar que la secuencia es muy larga, poco más de 13 minutos que hacen que uno olvide que Jack sigue dentro de la gaveta. En ese inter Knightley se queda dormida y Starks aprovecha para



husmear por ahí, topándose casi por accidente nada menos que con sus placas de identificación. El encuentro es por supuesto sorprendente, y en el intento de dar con algún otro indicio, encuentra fotos de la pequeña Jackie y su madre Jean. Esto podría denominarse materialización del deseo (aunque hasta aquí Starks no ha caído en la cuenta de la dimensión de su deseo), es decir, estamos ante el punto donde el deseo se vuelve presente en un objeto, por decirlo de alguna manera se ‘cosifica’. Es como si se materializara algo de lo Real; así, las fotos de Jackie y Jean son la síntesis del deseo de Starks, ese objeto depositario del deseo reprimido y ahora volcado hacia lo Real. Aquí podría servir de guía la figura mitológica que plantea Lacan (1987) para imaginar el deseo, él dice que el cumplimiento del deseo sería algo así como estirar la mano para tomar la fruta de un árbol y al momento de tomarla encontrarnos, no con la fruta, sino con otra mano que ha tomado la nuestra; tal figura no puede ser menos que aterradora, pero es perfecta para mostrar la angustia que implicaría toparse con lo Real del objeto deseado.



Así, la foto como síntesis del deseo de Starks, es un reducto de toda la complicación deseante, pues lo que descubre es que Knightley es la pequeña Jackie. La parte de su deseo que se podía enunciar era mínima, apenas un resto: la prueba irrefutable de la existencia de Jackie y Jean, lo que podría ayudarle a probar su inocencia o, al menos, a recuperar la memoria. Sólo que la foto es también prueba de que Jack se encuentra en otro tiempo, como menciona Mah:

...cada imagen fotográfica siempre lleva consigo el indicio de una perturbadora interrupción que constriñe cualquier lógica sustentada de continuidad. Ésta es la fatalidad (o la implausibilidad) de la fotografía, una imagen que tiende a la afasia, pero que al mismo tiempo no impide que se formen movimientos (mentales, ficticios) que hacen que la imagen nunca se cierre ni se detenga de nuevo. De este modo, a pesar de la tendencia a verla como prueba, la imagen fotográfica, en su inevitable precariedad, remite a una temporalidad que jamás podrá quedar circunscrita a la relación testimonial con el momento de la toma, en la medida en que el tiempo de la fotografía es propenso, como sabemos, a múltiples dimensiones, discontinuas e inconmensurables... (Mah et. al., 2010: 16-17).

Ahora bien, esta “fatalidad” se multiplica, pues el pasado que refleja la foto era, hasta hace unas horas, el presente de Starks. Al igual que la gasolinera, aparece el objeto supuestamente deseado, pero su deseo va mucho más allá de la prueba irrefutable. En realidad se dirige a la pequeña Jackie, esta vez materializada como adulta; sin embargo, como todo deseo (lacaniano) se presenta en su faz siniestra, ya no es más la adorable niña, el contraste entre una y otra es muy marcado, esta nueva Jackie es como una sombra, pero aún guarda aquello que puede ubicar a Starks, dado que se ha perdido y ni siquiera sabe en qué año está. Perder la memoria implica perder la noción del tiempo, “perder-se” en el flujo temporal.

En este sentido, Jack ha sido arrojado a otro espacio-tiempo, y la duda no sólo es cómo es posible aquello, sino qué pasó, pues nos enteramos con horror que en ese universo paralelo, Starks ha muerto mucho tiempo atrás y la fecha del deceso coloca al Jack vivo en una carrera contra el tiempo (le quedan escasos 5 días de vida).



Starks despierta en la camisa-gaveta, y por supuesto, no sabe qué pasó, no sabe si lo que ha experimentado pertenece al ámbito de lo que podríamos llamar “realidad” o si fue alucinación. En este punto sería pertinente recurrir de nuevo a Zizek:

Es precisamente esta experiencia fenomenológica de la barrera que separa lo interior de lo exterior, esta sensación de que lo interior es en última instancia ficticio, lo que produce el efecto horroroso... Es como si por un momento, la ‘proyección’ de la realidad exterior se hubiera detenido... (Zizek, 2000: 34).

Así, Starks no sabe si eso que experimentó estaba en ‘su interior’, o alcanzó a sobrepasar la barrera espacio-temporal, y en esta ambigüedad, se cuela la duda sobre la posibilidad de que toda la realidad sea ficticia, y con ella, nuestro espacio de seguridades; por supuesto, la sensación no puede ser más que horrorosa.

A pesar de los continuos desplazamientos temporales, el filme tiene una estructura clara: Starks ‘viaja’ a un futuro donde se entera que ha muerto, pero no cómo; por supuesto, las acciones que emprende al saber que va a morir son las que eventualmente causan su muerte. Así, las siguientes incursiones en la camisa-gaveta serán un intento de descubrir qué pasó, cómo es que ha muerto. Para ello regresa un par de veces más con Jackie, quien le sirve de guía.

Sin embargo, en algún punto Starks acepta que va a morir, y descubrir la razón de su muerte pasa a segundo plano, pero tal vez sería mejor enunciarlo al revés: es precisamente porque la razón de su muerte ha pasado a segundo plano que Jack acepta sin chistar que va a morir. Nuevamente se ha colado el deseo, y como tal, no obedece a ningún instinto de sobrevivencia; una vez más su deseo se dirige a la pequeña Jackie, y como el tiempo que le queda es poco, decide usarlo para intentar cambiar el destino que le espera y que él conoce bien. Este umbral es el de la segunda muerte que menciona Lacan a partir de Antígona quien muere simbólicamente al enterrar a su hermano, al asumirse muerta se asume en el vacío, ese es el deseo puro, el deseo de muerte. De hecho, Lacan (1988) habla de una heroificación del deseo, pues se ha marcado la posición del héroe como el lugar del deseo.

Desde dicha perspectiva Starks está doblemente muerto, el filme inicia con la siguiente frase dicha por él en voz en *off*: “La primera vez que morí tenía 27 años”, aquí se refiere a un incidente ocurrido durante la guerra del Golfo donde es dado por muerto, por supuesto sobrevive, pero le queda la sensación de haber estado muerto. Al asumir su segunda muerte (ahora en futuro) se encuentra en la posición del entre-dos-muertes, posición que implica la aceptación total de su destino. Antígona no sólo lo asume, sino que lo lleva a cabo: ha sido condenada a ser enterrada viva en una catacumba, pero decide una vez más ignorar la ley y se suicida. El caso de Starks es distinto, se golpea fuertemente la cabeza por culpa de un resbalón. Por supuesto, la causa de su muerte no puede ser menos heroica, sin embargo, asume que éste es su umbral y pide que lo pongan en la camisa; esta vez es Lorensen quien lo ayuda, aunque no lo pone ella misma, observa con horror la realización del tratamiento que hasta ahora sólo sospechaba. Lorensen representa así la posición pasiva del espectador, aunque no sabe como funciona la camisa-gaveta, acepta que implica un más allá, algo que queda fuera de toda lógica, pero por lo que Starks está dispuesto a morir.

A diferencia de Antígona, el entre-dos-muertes de Starks queda en la ambigüedad, una vez más aparece en el futuro y observa como sus acciones han dado fruto. Jackie es distinta, y aunque no lo reconoce, todo apunta a un final feliz, sin embargo, la última línea en voz en *off* (esta vez de Jackie) sugiere lo contrario: “cuánto tiempo nos queda”.

Para Lacan “todo encuentro es un reencuentro que no apunta al presente sino al pasado” y este encuentro tiene algo del orden de lo Real, en palabras de Assoun:

...lo real es <lo que vuelve siempre al mismo lugar>, a ese lugar donde el sujeto en tanto que cogita no lo encuentra... lo real es ese retorno, esa (re)iteración, como indiferente a toda posición subjetiva. Se notifica como repetición insistente. Podríamos decir que lo real se llama <vuelve>... <Lo real no es de este mundo. No hay ninguna esperanza de alcanzar lo real por medio de la representación>... Mientras que lo simbólico es <lo que puede cambiar de lugar>, lo real es <algo que encontramos siempre en el mismo lugar>. <Lo real carece absolutamente de fisura>... <no hay ausencia en lo real>... <no esta oculto>. Correlativamente, es lo que está excluido de lo simbólico... (Assoun, 2004:90-91).

Bibliografía

- Assoun, Paul-Laurent (2004) *Lacan*, Amorrortu, Buenos Aires.
- Lacan, Jacques (1987) “Desmontaje de la pulsión” en *El seminario de Jacques Lacan. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Paidós, Buenos Aires.
- Lacan, Jacques (1988) *El seminario de Jacques Lacan. Libro 7. La ética del psicoanálisis*, Paidós, Buenos Aires.
- Lacan, Jacques (s.a.) *El seminario de Jacques Lacan. Libro 6. El deseo y su interpretación*, Paidós, Buenos Aires.
- Mah, Sérgio (2010) “El tiempo expandido” en Sérgio Mah, et. al., *El tiempo expandido*, La Fabrica Editorial/PHEBooks, Madrid.
- Oliva, Leonor (s.a.) *El lugar del amor en la cura*, en: <http://www.psicomundo.com/argentina/articulos/oliva.htm>
- Zizek, Slavoj (2000) *Mirando al sesgo. Una introducción a Lacan a través de la cultura popular*, Paidós, Buenos Aires.
- Zizek, Slavoj (2004) *¡Goza tu síntoma! Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood*, Nueva Visión, Buenos Aires.