

Te doy mis ojos: la historia de una mirada desde el “vivir sin estar viviendo” al “vivir viviendo” a la luz del conflicto estético.

Mercedes Puchol Martínez

*Negado a tu deseo, hallas entonces
Que si tocas tu mano es con su mano,
Que si miran tus ojos es con sus ojos,
Y tu amor en ti mismo
Tiene cuanto le dio y en él perdiera*

*No lo busques afuera. Él ya no puede
Ser distinto de ti, ni tú tampoco
Ser distinto de él: unidos vais,
Formando un solo ser de dos impulsos,
Como al pájaro solo hacen dos alas.*

Luis Cernuda,
de *Vivir sin estar viviendo*, II,
de sus “Cuatro poemas a una sombra”.

El título que he escogido para este trabajo es deudor del poemario de Luis Cernuda *Vivir sin estar viviendo* porque creo que sus versos, como los del II de sus *Cuatro poemas a una sombra*, nos permiten evocar y comprender, de entrada, el vínculo que originariamente mantienen todas aquellas parejas atrapadas en un vínculo fusional como el que establecen los protagonistas de la película *Te doy mis ojos*: Antonio y Pilar. Estos versos también ilustran la esencia de un vínculo

pasional que nos remite a la primigenia unión del niño con su madre y sobre la que Freud, en el caso de la mujer, nos dijo en su conferencia del año 1931 *Sobre la sexualidad femenina* que “la intelección de la prehistoria preedípica de la niña tiene el efecto de una sorpresa, semejante a la que en otro tiempo produjo el descubrimiento de la cultura minoico-micénica tras la griega”.¹

Un año después, en 1932, Freud también dirá en sus *33 Conferencias sobre la feminidad*: “Llegamos al convencimiento de que no se puede comprender a la mujer si no se pondera esta fase de la *ligazón-madre preedípica*”.²

Los versos de Cernuda que, de alguna manera, también producen el efecto de una sorpresa, creo que nos permiten adentrarnos en el *enigma de la feminidad* que nos plantea esta película galardonada con siete premios Goya y que comenzó siendo un corto que se llamaba *Amores que matan*, el cual nació de la inquietud que a dos mujeres les producía el escalofriante tema de la violencia de pareja que nos viene asaltando constantemente en los medios de comunicación. Ambas mujeres: Alicia Luna (guionista de la película) e Iciar Bollain (directora y también guionista de la misma) sentían que había muchas preguntas que no sabían contestar.

“¿Por qué una mujer aguanta una media de diez años junto a un hombre que la maltrata? –comenzaron a preguntarse–. ¿Por qué no se va? ¿Por qué no sólo no se va sino que incluso algunas aseguran seguir enamoradas? Las razones de depresión económica –se empezaron a decir– no explican el hecho de que una de cada cuatro mujeres en Europa y Estados Unidos aseguren haber vivido una relación de violencia en su vida”.³

Creo que el valiente y profundo trabajo de investigación que estas dos mujeres emprendieron ha sido recompensado con creces a través de esta película que no sólo ofrece respuestas para algunos de sus interrogantes, sino que tiene la virtud, a mi juicio, de ir respondiéndolos abriendo otros nuevos con el encanto de la sencillez que la

¹ Freud, S. (1931, p. 228).

² Freud, S. (1932, p. 111).

³ Bollain, I. (2003, p. 7).

recorre como sello último del arte. El título surgió después del guión y de la lectura por parte de su directora de una reseña en el periódico que hablaba de un libro de poemas de mujeres afganas que contaban sus sensaciones desde el burka. Al título de uno de estos poemas que era *Y te daré mis ojos*, su directora comenzó a darle vueltas. De esta manera, se lo planteó en presente: *Te doy mis ojos*. Casualmente, este título romántico e inquietante a la vez, coincidía con un juego de la pareja en que se regalan cosas y con algo que esencialmente le ocurre a nuestra protagonista: que entrega y pierde su mirada y su propio *ser*, deslumbrada por una idealización que la aliena en su objeto de pasión.

La película comienza con la huida del hogar de una mujer que, despavorida, deambula con su hijo por unas sórdidas y claustrofóbicas calles de Toledo impregnadas por el color del miedo: el violeta. Este color es el que, a partir de ahora, se repetirá y nos hará vibrar, como las notas de la melodía del compositor Alberto Iglesias, a lo largo de toda la película. La huida de esta mujer que se llama Pilar (y que, paradójicamente, parece carecer de un pilar en el que sostenerse) la conduce a casa de su hermana Ana, que funcionará al modo de un *refugio psíquico* para nuestra protagonista. Para John Steiner⁴ el *refugio psíquico* puede ser visto en forma espacial como un área de seguridad a la cual retraerse, siendo esencialmente un estado mental interno que reúne un grupo de defensas y sistemas altamente estructurados y entretnejidos de relaciones de objeto⁵. De este modo Pilar, presa de un intenso sufrimiento que, a su vez, trata de evitar el dolor del crecimiento, se refugiará en la casa de su hermana Ana durante todo un tiempo en el que, de forma parecida a como J. Steiner describe a *Edipo Rey*, tratará, como él, de “hacer la vista gorda”⁶, reconociendo y negando al mismo tiempo la verdad de su relación con Antonio, es

⁴ Steiner, J. (1997, p. 40).

⁵ Steiner, J. (1997, p. 16). Como precisa J. Steiner (1997, pp. 38-40): “Existe una manera especial de relacionarse con la realidad, característica de los refugios, que juega un papel importante para evitar cualquier movimiento que pueda hacerse hacia la posición depresiva, de la cual depende necesariamente todo crecimiento... La protección del refugio es vista entonces como algo que ofrece un respiro temporal contra la ansiedad, pero no una seguridad verdadera ni ninguna oportunidad para seguir desarrollándose”.

⁶ Steiner, J. (1997, p. 18).

decir, conociendo y desconociendo al unísono la esencia de su vínculo mortífero con él.

Sin embargo, Ana, personaje que al decir de nuestra directora⁷ representa el deseo puro y simple de ayudar de todos nosotros atravesado por una falta de entendimiento y comprensión como espectadores de este complejo drama, creo que también representa un aspecto de la propia Pilar con el que ella misma entablará un combate a lo largo de toda la película. Pienso que este aspecto lo podríamos entender como su forzada autoimposición de que se cumpla *todo eso que sus ojos temen ver si llega a ejecutarse*: el derrumbe de la idealización alienante que la mantiene prisionera de Antonio y que, irremediamente, podría abocar a la separación del mismo. Esto es lo que intenta Ana a lo largo de toda la película: abrirle forzosamente a su hermana los ojos (de la misma manera en que abre el sobre donde se encuentran los *informes de urgencias* de Pilar) los ojos que, paradójicamente, ella ya entregó a Antonio.

De esta trágica entrega de la mirada seremos rápidamente espectadores cuando contemplamos la escena construida con planos muy cortos que se desarrolla en la puerta de la casa de Ana. En ella nuestros protagonistas se retratarán a sí mismos con un sobrecogedor juego de miradas. Sobre un fondo oscuro y violeta podemos contemplar los penetrantes y dominantes ojos de Antonio que hablan de una mirada intrusiva y violenta: *la mirada de las sombras de la muerte* que desea conocer para poseer, pero sin poder reconocer. Esta turbadora mirada es la que, pese a los infructuosos intentos de Pilar de esquivarla desde su ambivalencia, la hipnotiza, penetra, y ciega en esta tenebrista *historia llena de silencio y furor* –parafraseando a la psicoanalista Piera Aulagnier (1984)–. Esta disruptiva presentación de nuestros protagonistas a través de este inquietante juego de miradas que encarna la esencia de su relación nos la podremos representar después, a través de los ojos de Pilar y de la mano de Rubens, como el mito de *Orfeo y Eurídice*.

La historia de *Orfeo y Eurídice* es considerada como el símbolo

⁷ Bollain, I. (2003).

del amor absoluto e imposible que ignora la muerte y que lleva en sí mismo el sello de su propia debilidad: Orfeo no es capaz de superar la última prueba, y es el propio exceso de su pasión impaciente que explora un ámbito prohibido para el hombre la causa de la pérdida de la amada. Y, lo que es más, no es su amor lo que le permite entrar en los Infiernos, sino el poder de su canto⁸.

Desde esta perspectiva, ¿no podríamos considerar este mito como una alegoría de la intolerancia a lo que Donald Meltzer conceptualizó como *el conflicto estético*? ¿Podríamos representarnos también a este conflicto como un conflicto paradigmático de todo aquello con lo que nos interroga el *enigma de la feminidad*? Para Donald Meltzer (1988) aceptar el conflicto estético implica, entre otras cosas, aceptar que hay algo de la complejidad del objeto de amor, sentido como bello y ambiguo a la vez, que pertenece a su interioridad y que a nuestros ojos se nos representa como misterioso, desconocido y enigmático.⁹ Creo que éste es el conflicto que, esencialmente, trata de evitar activamente nuestro protagonista quien, preso de la envidia que le genera la belleza que emana de la creatividad de Pilar, trata de poseerla intrusivamente, de violarla, al precio de bloquear su imaginación y desposeerse él mismo de su propio mundo interno.

“Yo lo único que quiero es tener una relación normal... Que los dos sepan dónde está el otro, qué hace, qué piensa” –dirá Antonio al psicólogo invadido por la angustia. Éste, mientras, le responderá: “No se trata de controlarlo todo, sino de tener confianza... Además, ¿cómo vas a saber lo que hace el otro en cada momento? ¿Y lo que piensa? ¿Y lo que sueña...?”.

Para nuestro protagonista el espacio secreto fruto del conflicto estético que nos remite al *continente desconocido* de la feminidad, le resulta intolerable. Como dice Silvia Fano Cassese en su *Introducción al trabajo de Donald Meltzer*: “La tolerancia de la incertidumbre de la belleza es un signo de madurez. Es en la base del conflicto estético

⁸ Martin, R. (1992, p. 325).

⁹ Definición recogida del seminario impartido por Silvia Neborak: “Aportaciones recientes al libro: Estados sexuales de la mente de Meltzer” al que asistí en Madrid en noviembre de 2012.

donde el espacio secreto puede ser constituido dentro del self, un espacio dentro del cual uno puede retirarse periódicamente para reintegrarse. Este espacio interno es la fuerza a través de la cual los artistas extraen la inspiración”.¹⁰

Siguiendo a Silvia Neborak y Lia Pistiner en su trabajo *El don no solicitado*: “El símbolo usado como instrumento para investigar golpea y estimula la mente, pero también puede despertar el odio de la mente primitiva hacia la verdad. Ésta se apodera de los símbolos complejos para usarlos al servicio de las anti-emociones: envidia, voracidad, hipocresía y cinismo”.¹¹

“En la desmentalización y la mentira hay un ‘arte’ que precisa de técnicas de empobrecimiento, de trastrocamiento de los significados. La tolerancia o intolerancia a la frustración, a la incertidumbre, a la ausencia de objeto es uno de los factores para que se produzca una transformación simbólica en un medio con capacidad de *rêverie* o de carencia de esta capacidad. En este último caso puede desarrollarse una relación parasitaria en la cual la mente primitiva despoja a la mente evolucionada de sus logros simbólicos poniéndolos al servicio de la omnipotencia, la violencia y la mentira”¹². Creo que durante toda la película podemos asistir a este dramático proceso de desmentalización y trastrocamiento por parte de Antonio de los significados y símbolos que Pilar ha ido descubriendo a lo largo de su proceso de crecimiento interior. Antonio, por ejemplo, le dice a su terapeuta: “Pilar habla de gilipollices en el museo todo el día... Yo hablo de cosas normales”. Y, hacia al final del film, asistimos al momento de mayor tensión dramática de esta historia tras el anuncio que Pilar le hace a Antonio de su marcha a Madrid para trabajar como guía de exposiciones. Es entonces cuando Antonio, de la misma manera en que despoja de sentido al maravilloso cuadro de Rubens de *Las tres Gracias* transformándolas únicamente en *unas Lolos en pelotas*, también despoja, desnuda y arrasa con el cuerpo de Pilar cuando brutalmente la expone desnuda frente al balcón de su casa.

¹⁰ Fanno Cassese, S. (2002, p. 78). La traducción del inglés es mía.

¹¹ Neborak, S., Pistiner de Cortiñas, L. (1999, p. 134).

¹² Neborak, S., Pistiner de Cortiñas, L. (1999, p. 130).

Como dice Carlos Ríos: “El sufrimiento que produce la existencia del conflicto estético puede ser eliminado de cuajo por la identificación proyectiva intrusiva [como en el caso de Antonio] que lleva a una certidumbre patológica que implica la anulación del misterio, su banalización, degradación o violación de la belleza del objeto de amor que exige libertad para ser apreciado”¹³.

Para la directora de esta película “Antonio es alguien que tiene posibilidades de verse a sí mismo y cambiar. Se frustra, no entiende y, de repente, sí entiende y decide escoger el mal camino: controlar, dominar, someter y atacar. Se lee en su cara y en su cuerpo” –nos dice.¹⁴

Sin embargo, también podemos ver a otro Antonio que nos produce conmiseración. Aquel que es presa de la burla de su hermano cuando tiene *buenas ideas*, como le dirá la pareja de éste. Ésta es la escena que para nuestra directora¹⁵ permitirá contextualizar a este personaje y que nos muestra a un Antonio que se acobarda frente a un hermano que lo trata como a *un mulo de carga*. Pero su falta de coraje le llevará a desplazar, proyectar y descargar después su terrible ira sobre Pilar y su hijo que *mira y calla* presa del pánico a lo largo de toda la película. Y junto a este Antonio tan terrible y siniestro también podremos ver a otro que nos conmueve y con el que nos podremos congradar –al decir de la directora. Es el Antonio deficitario que enmudece frente a las cualidades y la hermosura de su amada y no puede describirlas más que diciéndonos que hay algo de ella que le gusta mucho y es que: “Pilar se mueve rápido, haciendo muy poquito ruido... pero la sientes ¿entiendes? No sé qué es, las pulseras que le suenan, la ropa, los pies, ligeritos... No sé... es un sonido de ella..., que me gusta... Me quedo como atontado, viéndola moverse, escuchándola”. Ése es también el Antonio que bulle y se mueve como la corriente del río Tajo y que siente que no puede competir con el mundo de Pilar y es víctima de un “ataque furibundo de celos y angustia al tiempo que se

¹³ Ríos, C. (2007).

¹⁴ Bollaín, I. (2003).

¹⁵ Ibid.

rompe de miedo”.¹⁶ Es aquel que, presa del pánico, le dice al psicólogo: “¿Y si Pilar se enamora de otro y se va? A mí... ¿qué cojones me queda? ¿Por qué va a quedarse conmigo? ¿De qué puedo hablar yo con ella? ¿De pedidos y albaranes? ¿Qué le puedo ofrecer yo? ¿Un sueldo de mierda, un piso de nada y dos semanas de vacaciones con mis padres?”. Y también es aquel que se queda en blanco frente a *la hoja en blanco* incapaz de recordar durante la terapia de grupo ningún momento de paz y disfrute. ¿Se habrá visto realmente totalmente carente de estos momentos? ¿O, quizá, se quedó como Pirítoo y Teseo misteriosamente *soldado a la silla del olvido* perdiendo la noción de su identidad tras bajar a los Infiernos dispuesto a raptar a Perséfone? O... ¿sobre un fondo de fantasías expulsivas anales se deshizo indiscriminadamente de todo cuanto de bueno y bello había dentro de él en su intento de expulsar toda esa corrupción interna que le aprisiona? Nuestro personaje, enarbolando su propia expulsión anal como si se tratara de un baluarte, pervertirá a Pilar para que se una a él mientras la incita a que vociferen exaltados: “¡A tomar por culo todo!”.

Pero... ¿y Pilar? ¿Cómo se enfrenta nuestra protagonista al *conflicto estético* y al enigma de su propia feminidad? ¿Representará Orfeo un aspecto suyo encarnado en Antonio del que es víctima pero que se convierte también en su propio verdugo? Una bella imagen donde se solapan, difuminándose y formando una continuidad, los colores de la libreta en que Antonio escribe sus precarios pensamientos secretos con los colores del cuadro de Kandinsky que posteriormente nos explicará Pilar y que podremos comenzar a escuchar y sentir guiados por la música de Alberto Iglesias, nos mostrará al Orfeo de Pilar tañendo su lira. Y lo hará metida en la mente de Antonio, leyendo en su libreta sus más íntimos secretos, fusionada y confundida con él como se confunden los colores de la libreta de los pensamientos de Antonio con los pensamientos pictóricos del cuadro de Kandinsky.

Como dice nuestra directora “Pilar es un personaje que tiene la enorme dificultad de no saber quién es”.¹⁷ Sin embargo, posee un tesoro: la posibilidad de otorgar su propia luz a aquella resplandeciente

¹⁶ Bollain, I. (2003).

¹⁷ Bollain, I. (2003).

con que, sin cegarla, la interrogarán todas esas *misteriosas presencias* pictóricas que le otorgan su mirada y que se le presentarán a través de las pinceladas de los grandes maestros. Con todas ellas nuestra protagonista empezará a dialogar. De este modo, a la vez que Pilar descubre el mágico y fascinante mundo del arte también descubrirá todo un mundo de mitos y símbolos que irán aportando sentidos y significados a su propia historia, y a través de los cuales también irá pudiendo conquistar *su propio espacio secreto*, fruto de su aceptación del *conflicto estético* y del encuentro con su propia feminidad. Siguiendo a Piera Aulagnier el derecho a mantener pensamientos secretos no es sólo una condición básica para poder pensar sino que también “debe ser una *conquista del yo [je]*, resultado de una victoria lograda en una lucha que opone al deseo de autonomía del hijo la inevitable *contradicción* del deseo materno a su respecto. Esta contradicción le hace favorecer una y otra vez el alejamiento, la independencia que demanda el hijo e intentar retrasar el momento... *Es propio del yo [je] no poder jamás esperar simplemente que se le haga ser, sino tener que llegar a ser en una situación en la cual el conflicto nunca está excluido por completo*”¹⁸.

Desde esta perspectiva, “Pilar es una mujer que evoluciona” – como nos dice Iciar Bollaín–. Y lo hace a través de idas y venidas –agregaría yo–. “Empieza completamente perdida y termina recompuesta, va floreciendo...” –nos dice la directora¹⁹. Y nosotros vamos a ser los espectadores de ese bello florecimiento de Pilar a lo largo de toda la película, florecimiento que comienza con su entrada en un espacio grandioso, misterioso y mágico como lo es el interior de la catedral de Toledo, y que nos remite a todo el misterio del *continente desconocido* y, por ende, al *enigma de la feminidad*.

“Una parte de lo que nosotros los varones llamamos el *enigma femenino* –nos dice Freud– acaso derive de esa expresión de bisexualidad en la vida de la mujer”²⁰.

¹⁸ Aulagnier, P. (1986, p. 245).

¹⁹ Bollaín, I. (2003).

²⁰ Freud, S. (1932, p. 121).

De este modo, de la mano de Velázquez, Tiziano y Esteve, Pilar comenzará a verse interrogada por unas *misteriosas presencias* masculinas de mirada severa con las que comenzará a dialogar. Pero, de todas ellas, hay una femenina que parece crearle una cierta perplejidad y que es *el vivo retrato de un dolor: la Dolorosa* de Morales. Dolorosa que la encarna a ella misma en su identificación con una *madre dolorosa* que silencia el dolor y goza del martirio –como descubrirá y le increpará más tarde Pilar en su dura confrontación con ella. Dolorosa magníficamente interpretada por Rosa María Sardá que “lleva a cabo con generosidad –siguiendo las palabras de la directora²¹– la desafortunada labor de dar vida a un personaje que silencia el problema y que, por tanto, lo consiente como se ha hecho durante tantos años”. Ella encarna a esa madre de mirada transida que desea que sus hijas “se casen como Dios manda” (¿cómo ella manda?) y no “de cualquier manera”, o sea, a la propia manera de ellas. Esa madre que provocará que Pilar arroje por el balcón el vestido de novia (arrojando también una parte de ella misma) que ésta había comprado para Ana y que a ambas se les representa casi como la marca del ultraje.

Sabemos por Freud que “muchas mujeres [que] han escogido a su marido según el modelo del padre o lo han puesto en el lugar de éste repiten con él, sin embargo, en el matrimonio, su mala relación con la madre. Él debía heredar el vínculo padre y en realidad hereda el vínculo-madre. Se lo comprende con facilidad como un evidente caso de regresión. El vínculo-madre fue el originario; sobre él se edificó la ligazón-padre, y ahora en el matrimonio sale a la luz, desde la represión lo originario. El endoso de ligazones afectivas del objeto-madre al objeto-padre constituye, en efecto, el contenido principal del desarrollo que lleva hasta la feminidad”.²²

De este modo, si Antonio como marido de Pilar hereda el vínculo con un padre maltratador de una *madre dolorosa* que goza de una posición masoquista, como la propia Pilar le increpa a ésta junto a la tumba de su padre en la impactante escena del cementerio, también hereda ese vínculo originario con una madre que se maltrata y maltrata con su propio silencio.

²¹ Bollaín, I. (2003).

²² Freud, S. (1931, p. 232).

Pero, si la figura del padre es vital y necesaria para la diferenciación y separación de la madre, como también ha puesto de relieve Marisa Muñoz (2016) en su Introducción al Ciclo de Cine sobre *El enigma de la feminidad*: “Freud nos propone su propia aportación al conocimiento de ese *continente desconocido*, investigando la etapa preedípica de la niña, poniendo de manifiesto el estrecho y largo vínculo de la niña con su madre, y su lento devenir hacia el objeto paterno, el desconocimiento de sus órganos sexuales y su envidia por el pene masculino, al mismo tiempo que pone el acento sobre su dependencia del amor y la fuerza de su masoquismo, que llega a definir como masoquismo femenino”.²³

De esta forma, en el caso de Pilar podemos vislumbrar esta larga y estrecha ligazón materna, junto con un desconocimiento de su propia identidad presa de un alienante vínculo con una *madre dolorosa* que, al mismo tiempo, coexiste con un lento pero esperanzador devenir hacia el objeto paterno. Es por ello que más tarde Pilar, guiada por ese *genio rebelde, místico y viajero* que fue El Greco irá recuperando a través de este objeto paterno y mediante el goce estético, al contemplar el lienzo de *El entierro del Conde de Orgaz*, una emoción con que la veremos disfrutar y vibrar, y que la ennoblecerá y dignificará ante nuestros ojos. De esta manera, nuestra protagonista podrá ir asumiendo de otro modo el dolor, y se verá convocada por el llamado del despertar de su vocación que le revelará y descubrirá una parte desconocida de sí misma como un segundo nacimiento. Meditará sobre él y *abrirá sus ojos a las sensaciones*. Entonces, el color blanco de ese silencio con que se había inscripto su sufrimiento en la historia de su cuerpo, ese blanco que no sonaba y no dolía, sonará *en el centro mismo de su dignidad rota por la infamia*. Por eso Pilar, en la jefatura de Policía exclamará sollozando: “No tengo nada por fuera. Es por dentro. Lo ha roto todo..., todo...”.

“La película –como dice Iciar Bollaín– es una película de silen-

²³ Muñoz, M. (2016). Extraído de la “Introducción al Ciclo de Cine y Psicoanálisis” en el Colegio Mayor Universitario Isabel de España sobre *El enigma de la feminidad*. Madrid (en imprenta).

cios y sonidos muy nítidos”²⁴. De esta manera, podemos casi escuchar cómo el silencio de Pilar se transforma en un *silencio roto* y el ruido de Antonio en un *ruido mudo* a través del que contemplará a nuestra protagonista desde la ventana de su casa en la que será su despedida hacia la vida y hacia ese tiempo futuro que podrá concebir como un *tiempo de esperanza*.

En relación con el *enigma de la feminidad* Marisa Muñoz también recordaba que: “Melanie Klein, y muchos psicoanalistas además de ella, han contribuido a comprender el desarrollo sexual, propio y genuino de la niña, no secundario al del varón, con un conocimiento de sus órganos sexuales, la vagina, el clítoris, con una libido donde los objetos materno y paterno están cargados con toda la intensidad de sus pulsiones de amor y destructividad (vida y muerte)”²⁵.

Desde esta perspectiva, me pregunto si los significantes femeninos podrían llegar a quedar ensombrecidos por la órbita fálica de la teorización sexual infantil que resulta difícil abandonar; así como por el tipo de temores que puede suscitar *el enigma de la feminidad*, representado por ese *continente negro* con el que el propio Freud encontró un tope.

Decía Lacan que: “El deseo de la madre no es algo que pueda soportarse tal cual, que pueda resultarles indiferente. Siempre produce estragos. Es estar dentro de la boca de un cocodrilo, eso es la madre. No se sabe qué mosca puede llegar a picarle de repente y va y cierra la boca. Eso es el deseo de la madre”²⁶. De modo espontáneo esa metáfora de Lacan, que fue un gran lector de Melanie Klein, siempre me evocó el *fantasma de la vagina dentada* que pudiera representar *la boca del cocodrilo*, fantasma puesto de relieve por M. Klein y constitutivo de las teorías sexuales infantiles²⁷. En este sentido, me preguntaba si podría ser este también un fantasma propio de ese *oscuro período mi-*

²⁴ Bollaín, I. (2003).

²⁵ Muñoz, M. (2016). Extraído de la “Introducción al Ciclo de Cine y Psicoanálisis” en el Colegio Mayor Universitario Isabel de España sobre *El enigma de la feminidad*. Madrid (en imprenta).

²⁶ Lacan, J. (1970, p. 118).

²⁷ Klein, M. (1932).

noico-micénico de la feminidad –siguiendo la metáfora de Freud con la que se refirió al lazo prehistórico que unía a la niña con su madre.

Ya Freud en su conferencia sobre *La sexualidad femenina* nos dijo que: “En esa dependencia de la madre se halla el germen de la posterior paranoia de la mujer. Es que muy bien parece ser ese germen la angustia, sorprendente pero de regular emergencia, de ser asesinada (¿devorada?) por la madre. Cabe suponer que esa angustia corresponda a una hostilidad que en la niña se desarrolla contra la madre a consecuencia de las múltiples limitaciones de la educación y el cuidado del cuerpo, y que el mecanismo de la proyección se vea favorecido por la prematuridad de la organización psíquica”.²⁸ Y también agrega: “No sabemos indicar cuán a menudo esta angustia frente a la madre se apuntala en una hostilidad inconsciente de la madre misma, colegida por la niña”.²⁹

Y volviendo a nuestros protagonistas podríamos preguntarnos: ¿cuánto de ese temor de Pilar a ser devorada-asesinada por una madre vivenciada como hostil es proyectado, repetido y recreado a través del vínculo con un Antonio asesino-devorador? ¿Cuánto de un temor a un *continente oscuro*, representado como devorador y asesino, puede ser también proyectado y actuado por Antonio sobre Pilar para tratar de controlar y subyugar a un objeto interno devorador y asesino?

Sin embargo, dado que los objetos parentales están cargados no sólo de toda la intensidad de las pulsiones de destructividad, sino también de amor³⁰, es por esto que la madre es también un objeto estético, en el marco del conflicto estético al que comencé haciendo referencia en este trabajo, que se erige en *agente transformador*³¹. De esta forma, Pilar también podrá amar y hacer crecer la figura interna de una madre que le permita abrir sus ojos a una mirada creadora y a su propia mirada interna como mujer.

²⁸ Freud, S. (1931, p. 229).

²⁹ Freud, S. (1932, p. 239).

³⁰ Muñoz, M. (2016). “Introducción al Ciclo de Cine y Psicoanálisis” en el Colegio Mayor Universitario Isabel de España sobre *El enigma de la feminidad*. Madrid (en imprenta).

³¹ Harris, M. (2013, p. 7).

La directora de esta película nos dice: “En la investigación descubrimos que hasta que la mujer no pierde la esperanza de que las cosas van a cambiar no empieza a abrir los ojos y poder pensar en la posibilidad de separarse... Así, nuestro personaje es una mujer que sigue esperando que entre por la puerta el hombre del que se enamoró”.³² Pero, para perder algo, primero es necesario el poseerlo. De esta manera, Pilar emprenderá el arduo y doloroso camino de saber quién es ese hombre del que se enamoró y quién es esa mujer que sigue presa de una pasión fatal. Y Pilar también confiará y creará en las posibilidades de Antonio hasta que un día amargamente le dirá: “Ya no te quiero, ni te creo. Ni te voy a querer nunca más”. Y hasta que al fin un día, quizá acompañada en su fantasía por *dos de las Gracias* del cuadro de Rubens, representadas por sus dos amigas, recogerá los pocos enseres de aquella infernal casa en que *vivió sin estar viviendo*.

De esta manera, renunciando a su esperanza junto a Antonio gana otra, tan cercana a la descrita por Bion como la *capacidad negativa*³³ y que María Zambrano describía como “esa esperanza que nada espera, que se alimenta de su propia incertidumbre: la esperanza creadora; la que extrae del vacío, de la adversidad, de la oposición, su propia fuerza sin por eso oponerse a nada”³⁴. Esa misma esperanza que, quizá, incitó a las dos mujeres creadoras de esta historia a resistirse —como ellas mismas dijeron— a que Pilar muriera pensando que este final que muchos esperaban no lo acababan de sentir como genuinamente verdadero. Quizá, también, la misma esperanza que le llevó a su directora a declarar tras finalizar el rodaje: “Hay también una responsabilidad en cómo acabas una película y qué mensaje dejas. La salida existe, y la hay y hay muchas mujeres que la encuentran”.

“*Te doy mis ojos* cuenta la historia de Pilar y Antonio, pero también de quienes les rodean. Una hermana que no entiende. Un hijo que mira y calla. Unas amigas, una sociedad y una ciudad como Toledo

³² Bollaín, I. (2003).

³³ Para Bion esta capacidad representa un estado mental de tolerancia a la ignorancia que define, basándose en una carta que el poeta John Keats escribe a su hermano, como la capacidad de tolerar o crear un espacio mental para la “incertidumbre, el misterio y la duda” (López Corvo, 2002, p. 79).

³⁴ Zambrano, M. (1990).

que añade con su esplendor artístico y su peso histórico y religioso una dimensión más a esta historia de amor, de miedo, de control y de poder”.³⁵

Una *historia de amor, miedo, control y poder* que logra que nuestra protagonista salga transformada como la Eurídice del libro de Claudio Magris (2006) *Así que usted comprenderá*, a través del que este autor realiza una revisión del mito de Orfeo y Eurídice. Pilar, como la Eurídice de Claudio Magris, podrá hablar desde el más allá –su más allá– y explicar por qué no quiere volver a ver a su amado. Afortunadamente, “los mitos son también impuros” –como dice Claudio Magris.³⁶

Precisamente, como plantea Malena Calvo en su trabajo sobre *El duelo y el proceso creador*: “*La obra abierta* (U. Eco, 1985) como la *apertura de la obra* implica deslizarse alrededor de cualquier objeto para captar distintas caras y ángulos del mismo. Es una visión poliédrica igual que *el inconsciente puede ser entendido como un prisma*, (Moreno Orue, E., 2000, comunicación personal) *donde se proyecta la luz, según el movimiento. Este movimiento mental le confiere al objeto psíquico diversas miradas interpretativas que no agotan su significado y le aportan otras configuraciones*”.³⁷

Desde esta perspectiva, Malena Calvo nos muestra que las visiones frontales del inconsciente son peligrosas “porque nos alejan, en ocasiones, de la posibilidad de deambular alrededor del objeto y de dialogar con él”.³⁸ De esta forma, mientras Antonio queda preso de una visión única, simplista y reduccionista de su vida y de la vida, Pilar podrá abrirse paso a la riqueza y pluralidad del orden simbólico y a su personal encuentro, deambulación y diálogo con él que le aportará nuevos sentidos y nuevas significaciones.

Si al comienzo de mi trabajo comencé citando los versos de Luis Cernuda en la medida en que creía que reflejaban el tipo de vínculo que Antonio y Pilar mantenían, el bello proceso de transformación

³⁵ Bollaín, I. (2003, p. 7).

³⁶ Magris, C. (2006, p. 42).

³⁷ Calvo, M. (2015, p. 58).

³⁸ Ibid.

interior de nuestra protagonista me ha permitido evocar los versos de otra poeta: Beatriz Hernanz, con los que desearía finalizar mi trabajo:

—*El dolor también es un camino—*
[...]
Mi verso ahora es estar,
Y las heridas se elevan en su silencio de humo,
Ya me peino sin espejos.
Y el mar me dice: nunca más.
*Mis párpados son mis últimas palabras.*³⁹

Bibliografía

- Aulagnier, P. (1986): El derecho al secreto: condición para poder pensar. *Un intérprete en busca de sentido*. Madrid, Siglo Veintiuno, 1994: 233-253.
- (1984): *El aprendiz de historiador y el maestro brujo*. Buenos Aires, Amorrortu, 1997.
- Bollain, I. & Luna, A. (2003): Comentarios de la directora. “*Te doy mis ojos*”: *Guión Cinematográfico de Iciar Bollain y Alicia Luna*, Madrid, Colección Espiral, Ocho y Medio, Libros de Cine: 7.
- Bollain, I. (2003): *Te doy mis ojos*. *Material adicional y notas de la directora* contenidas en el DVD de la película homónima.
- Calvo, M. (2015): El proceso creador. Duelo y sublimación. *Trabajo de acceso a Miembro Titular de la APM*, Inédito.
- Cernuda, L. (1949): Vivir sin estar viviendo. *La realidad y el deseo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1958.
- Fano Cassese, S. (2002): *Introduction to the Work of Donald Meltzer*. London, Karnac.
- Freud, S. (1931): Sobre la sexualidad femenina. *Obras completas*. Buenos Aires, Amorrortu, T. XXI, 225-244.
- [(1932)1933]: 33ª Conferencia. La feminidad. *Obras completas*. Buenos Aires, Amorrortu, T. XXII, 104-125.

³⁹ Hernanz, B. (2015, p. 58).

- Harris Williams, M, (2013): Conflicto estético y cambio catastrófico. *Temas de psicoanálisis* 6, julio 2013.
- Hernanz, B. (2005): *La piel de las palabras*. Palma de Mallorca, Calima.
- Klein, M. (1932): El psicoanálisis de niños. *Obras completas*. Buenos Aires, Paidós, 2, 1987.
- Lacan, J. [(1970)1991]. Edipo, Moisés y el padre de la horda. Cap. VII. *El reverso del psicoanálisis. Seminario XVII*. Barcelona, Paidós, 1992.
- López Corvo, R. (2002): *Diccionario de la obra de Wilfred R. Bion*. Madrid, APM-Biblioteca Nueva.
- Magris, C. (2006): *Así que usted comprenderá*. Barcelona, Anagrama.
- (2009): Claudio Magris se asoma a la impureza, *El País*, jueves 30 de abril de 2009: 42.
- Martin, R. (1992): *Diccionario Espasa de Mitología griega y romana*. Madrid, Espasa, 2001.
- Meltzer, D. & Harris Williams, M. (1988): *The Apprehension of Beauty*. Great Britain, The Roland Harris Educational Trust.
- Muñoz, M. (2016): Introducción al ciclo de cine y psicoanálisis en el Colegio Mayor Universitario Isabel de España sobre *El enigma de la feminidad*. Madrid, (en imprenta).
- Neborak, S., Pistiner de Cortiñas, L. (1999): El Don no solicitado. Vicisitudes del proceso de simbolización y su relación con la realidad psíquica. *Bion Conocido/Desconocido*. Buenos Aires, Lugar, 123-137.
- Ríos, C. (2007): La estética del enamoramiento. *Desarrollos meltzerianos*, www.meltzer.com.ar/public_html/articulos02.html
- Steiner, J. (1997): *Refugios psíquicos. Organizaciones patológicas en pacientes psicóticos, neuróticos y fronterizos*. Madrid, APM-Biblioteca Nueva.
- Zambrano, M. (1990): *Los Bienaventurados*, Madrid, Siruela.

