

V Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología  
XX Jornadas de Investigación Noveno Encuentro de Investigadores en  
Psicología del MERCOSUR. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos  
Aires, Buenos Aires, 2013.

# **La narrativa cinematográfica y la comprensión logopática. Un ejemplo metodológico en relación a lo disruptivo y lo traumático.**

Cambra Badii, Irene.

Cita:

*Cambra Badii, Irene (2013). La narrativa cinematográfica y la comprensión logopática. Un ejemplo metodológico en relación a lo disruptivo y lo traumático. V Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XX Jornadas de Investigación Noveno Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-054/5>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/edbf/E0P>

*Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.*

# LA NARRATIVA CINEMATOGRAFICA Y LA COMPRESION LOGOPATICA. UN EJEMPLO METODOLÓGICO EN RELACION A LO DISRUPTIVO Y LO TRAUMÁTICO

Cambra Badii, Irene  
Universidad de Buenos Aires

---

## Resumen

En el marco de la Beca de Investigación de la Universidad de Buenos Aires, desarrollada en el Proyecto UBACyT sobre Ética y Derechos Humanos dirigido por el Prof. Juan Jorge Michel Fariña, el estudio sobre la articulación de la ética con las narrativas contemporáneas nos permite adentrarnos en el estudio del cine como potencia de pensamiento. El cine, como una narración, puede ofrecernos elementos para la deliberación en relación a distintas ficciones clínicas, a partir de su interpretación. Hay múltiples maneras de entender un mismo film, de acuerdo a la operación de lectura del espectador. En efecto, mediante esta propuesta se amplía la comprensión de los problemas teniendo en cuenta sucesivas matrices de complejidad, que incluyen no sólo lo establecido por la moral de lo particular, el deber ser, sino también cierta dimensión singular que posibilita una suplementación de lo establecido hasta el momento, a través de una mirada psicoanalítica que incluya el análisis de los componentes subjetivos. A través del análisis de dos filmes incluiremos un desarrollo sobre las nociones de lo disruptivo y lo traumático (Benyakar, 2006), como un modo de pensar la cualidad logopática del cine (Cabrera, 2009).

## Palabras clave

Cine, Experiencia, Disruptivo, Farsa

## Abstract

THE NARRATIVE OF FILMS AND THE LOGOPATHIC COMPREHENSION. A METHODOLOGICAL EXAMPLE IN RELATION TO THE DISRUPTIVE AND TRAUMATIC CONCEPTS

As part of the Research Project of the University of Buenos Aires about Ethics and Human Rights, directed by Prof. Juan Jorge Michel Fariña, the study of the articulation between ethics and the contemporary narratives will enable us to explore the study of the of the power of thought, through films. Cinema, as a narrative, can offer items for discussion in relation to different clinical fictions, from its interpretation. There are multiple ways to understand a film according to the viewer's interpretation. Indeed, this proposal broadens the understanding of problems considering successive complexity matrices. Those matrices include, not only what is established by the particular moral or "to be", but also some singular dimensions that ables a supplement to the established so far. All of them, analyzed through an analytic look including the subjective components. Through the analysis of two films we will include development of the notions of the disruptive and traumatic (Benyakar, 2006), as a way of thinking from the logopathic point of films (Cabrera, 2009).

## Key words

Film, Narrative, Disruptive, Farce

## Introducción

Según Gracia y Muñoz (2006), la fuente más importante de conocimiento de la vida, de la cultura y de la moral son las tradiciones narrativas, entre las cuales a la radio, el cine, la televisión, internet. La importancia de las narrativas cinematográficas, ficciones o *dobles* de la realidad, radica no sólo en la masividad de su alcance (un film puede ser difundido mediante la tecnología digital prácticamente hacia todo el mundo), sino también en la *paradoja de la relación entre el total artificio y la total realidad*: el cine intenta presentarse como una copia de la realidad y, al mismo tiempo, devela que es una dimensión artificial, ficcional, de esa copia (Badiou, 2004). En efecto, como *toda verdad tiene estructura de ficción* (Lacan, 1988), podemos señalar que estas ficciones situacionales toman la forma de una verdad.

Siguiendo a Solbakk (2011), podemos pensar al cine como el escenario actual de lo que fue el despliegue de las antiguas tragedias griegas, es decir, como un modo de recuperar cierta puesta en escena de la dimensión trágica (Solbakk, 2011)

Esta importante capacidad del cine de desplegar escenarios y conflictos ficcionales que convocan al espectador en relación a la mirada, al pensamiento, a la implicación en la *batalla* (así considera Badiou que es nuestra participación en el cine: en el cuerpo a cuerpo), tiene relación con una metodología posible de abordaje de los filmes (Michel Fariña & Solbakk, 2012).

A través de un film se produce la articulación entre los argumentos conceptuales, analíticos y analógicos (*Logos*), con las emociones, pasiones y sentimientos (*Pathos*) para lograr una sensibilidad, confiabilidad y empatía con el interlocutor (*Ethos*). Esta articulación es semejante a la realizada por la *retórica* (el arte de decir) de la tragedia griega, que también posibilita la puesta en juego de la tensión situacional (Solbakk, 2006, 2011). Según Julio Cabrera (2009), el cine tiene la capacidad de generar conceptos, "conceptos-imagen". Los *conceptos-imagen* son un tipo de "concepto visual", con una estructura radicalmente diferente a los conceptos tradicionales utilizados por la Filosofía escrita, que Cabrera denomina *conceptos-idea*. Se instauran y funcionan dentro del contexto de una *experiencia*, que lleva a una *comprensión logopática*, que combina el Logos y el Ethos, es decir, que es racional y afectiva al mismo tiempo:

"La racionalidad logopática del Cine cambia la estructura habitualmente aceptada del saber, en cuando definido sólo lógica o intelectualmente. Saber algo, desde el punto de vista logopático, no consiste solamente en tener «informaciones», sino también en haberse abierto a cierto tipo de experiencia, y en haber aceptado *dejarse afectar* por alguna cosa desde dentro de ella misma, en una experiencia vivida" (Cabrera, 2009, pp. 18-19).

## Un ejemplo metodológico

A continuación se presentará el análisis de la diferencia entre lo disruptivo y lo traumático (Benyakar, 2003, 2005, 2006) a partir

de los filmes *Lars and the real girl* (Lars y la chica real, C. Gillespie, 2007) y *Kynodontas* (Dogtooth, Colmillo, G. Lanthimos, 2009).

La conceptualización propuesta por Benyakar propone reemplazar la palabra “traumático” al referirse a hechos y situaciones que ocurren en el mundo externo, dejando atrás a las teorías que, basándose en las características del evento, consideran que hay componentes traumáticos en la misma experiencia. La cualidad de lo fáctico es enunciada como disruptiva: lo disruptivo es *la parte fáctica de la experiencia* (Benyakar, 2006).

En primer lugar, entonces, podría pensarse que ambos filmes relatan hechos disruptivos.

En el caso de *Lars y la chica real*, los habitantes de la comunidad y cada uno de los personajes cercanos a Lars se ve convocado a responder frente al hecho de que él, un joven del pueblo, conocido por ser un buen muchacho, algo tímido, presente como su novia a una muñeca hecha de plástico que llegó a través del correo postal. No sólo la presenta, sino que le habla, le corta y le acerca la comida a la boca, le pide a su hermano si ella puede quedarse en la parte del frente de la casa, para evitar dormir juntos ya que ambos son solteros todavía, al mismo tiempo que pide ropa prestada a su cuñada para que Bianca -tal es el nombre con que fue presentada la muñeca-, pueda vestirse. Los habitantes del pueblo pequeño donde vive Lars también reaccionan con sorpresa cuando éste lleva a la muñeca en una silla de ruedas -ya que lógicamente, no puede caminar- y la presenta a quienes se acercan.

Esta situación es disruptiva para quienes ven en Lars la imposibilidad de distinguir realidad de fantasía en el trato con Bianca. Desde los amigos más cercanos hasta los habitantes más indiferentes del pueblo, todos se ven sorprendidos frente a este hecho fuera de lo común. Hay allí un elemento disonante. Inmediatamente surgen las miradas de comprensión, o incluso de pena, y los primeros diagnósticos intuitivos o morales, e incluso los clasificatorios básicos tales como psicosis, perversión, fetichismo, etc. (Michel Fariña, 2009; Michel Fariña y Cambra Badii, 2012).

En el caso de *Dogtooth*, encontramos claramente identificado un entorno disruptivo. Benyakar (2006) define como entorno disruptivo “*al medio humano y físico masivamente distorsionado por la ocurrencia de hechos disruptivos, que instalan una deformación ambiental, que puede devenir crónica. Los entornos disruptivos son aquellos contextos vitales en los que se dislocan las relaciones entre las personas y entre éstas y el medio físico y social*” (Benyakar, 2006, p. 69). En el film, un padre, una madre y sus tres hijos viven en una casa en las afueras de una ciudad. Los hijos son educados por sus padres, sin ninguna influencia del mundo exterior, en el cual nunca han estado ni creen que exista. Al ser criados en el aislamiento, los padres han decidido *inventar* un mundo en el que las cosas son nombradas de distinta manera, se permite el incesto, y parecen no aplicarse ninguna de las reglas del mundo simbólico. El miedo y las mentiras utilizadas por sus padres para contener y condicionar a los hijos son aceptados sin miramientos. Se trata de jóvenes adultos y sus movimientos, razonamientos, expresiones, son infantiles y hasta primarios. Los padres aparecen como personas perfectas para ellos, de quienes provienen todos los conocimientos e iniciativas. La maniobra de encierro por parte de los padres, la creación de las normas de la Casa, con sus límites claramente identificados y la imposibilidad de salir, el trastocamiento de los significados de las palabras y las acciones (desde el aprendizaje de palabras grabadas por cassette, hasta la idea de atrapar a los aviones que vuelan por el aire cuando un avión de juguete es arrojado al jardín), la manipulación para señalar riesgos del afuera (cuyo suelo no puede ni siquiera pisarse) y las amenazas de criaturas supuestamente fero-

ces, como los gatos, son algunos de los ejemplos en donde vemos que lo disruptivo ingresa continuamente a escena.

Esto es vivido por el espectador de manera casi revulsiva. La confusión y el trastocamiento de los nombres y referencias, la manipulación por parte de los padres, y la aceptación por parte de los hijos de esa *realidad inventada*, genera un rechazo que hace pensar sobre el futuro de esos tres personajes, más allá del final del film. Lo disruptivo, potencialmente traumatogénico, ingresa como pensamiento a partir de la vivencia del espectador.

Es necesario mencionar que el encadenamiento de hechos disruptivos en un entorno disruptivo puede conllevar el trauma psíquico en algún/os integrante/s de la familia, aunque no es condición *sine qua non* del potencial disruptivo de un hecho fáctico, ya que la calificación de traumático sólo puede establecerse como adjetivación de lo fáctico a posteriori del diagnóstico psicodinámico.

Vemos en el film que los tres hermanos reaccionan de manera distinta frente a los acontecimientos, sobre todo a partir del contrapunto entre la hermana mayor y la menor. Mientras “La Joven”, como es llamada en la película (pareciera ser que los tres niños no tienen nombre, son llamados “La Mayor”, “El Hijo” y “La Joven”), acepta las órdenes desde una posición de obediencia, es “La Mayor” quien realiza pequeñas acciones contrarias a lo establecido, aunque con el trasfondo de cierta inocencia o ausencia de metáfora. Así, esconde pequeños pedazos de pan o budín en los bolsillos para luego arrojarlos afuera de la casa, por sobre el muro que los separa con el afuera, intentando quizás pensar en que hay algo *más allá*. Ella es la única que toma la determinación de escapar de la casa, escondiéndose en el baúl del padre (el único integrante de la familia que sale al mundo exterior para trabajar y regresar al atardecer). Para esta huida, se arranca a los golpes el diente canino (el *colmillo* que da origen al título del film), y que había sido presentado como el signo bajo el cual los niños podrían irse de la casa: les había sido anunciado que cuando se les cayera ese diente, estarían listos para la vida adulta e independiente de sus padres.

Es importante mencionar que la huida de La Mayor se da luego de dos hechos puntuales de gran trascendencia, y que ilustran la relación con el exterior de la casa, que es vivido como una amenaza real y permanente para todos los integrantes: por un lado, el haber visto los filmes de *Rocky* (J. G. Avildsen, 1976) que le prestó Christine, única persona que vive en el exterior de la casa, el haberse aprendido los diálogos de memoria, asociando palabras de manera distinta que en su hogar, imitando la forma de hablar de los personajes y la forma de golpearse como en el boxeo profesional; y por el otro, el haber sido “entregada sexualmente” a su hermano (“El Hijo”), luego de que Christine, quien era convocada por el padre para ese fin, haya sido echada, golpeada y despreciada por el padre por haber permitido que sus hijas reciban *estímulos dañinos* del mundo exterior, en referencia a las películas de Rocky.

Siguiendo a Gutiérrez y Montesano (2008), podemos hacer una distinción comparativa entre las narrativas de ambos filmes siguiendo la distancia entre farsa y ficción.

En el caso de *Dogtooth*, no puede dudarse que se trata de una *farsa* llevada a cabo por los padres (fundamentalmente, es el padre quien propone las iniciativas), ya que se construye un aparato de manipulación basado en el engaño a los jóvenes. Este engaño es construido a conciencia y no por mero error. Lo que hemos ubicado como hechos disruptivos sostenidos en el tiempo, en un entorno disruptivo (el trastocamiento de los significados, los juegos infantiles, las charlas bizarras, las manipulaciones referentes a la sexualidad, etc.), no son otra cosa que sucesivas mentiras a través de la cual edifican todos y cada uno de los detalles del aislamiento y el

objetivo de lograr la perpetuidad de esta situación.

En cambio, en *Lars y la chica real*, notamos cómo la valorización de su relación con la muñeca de plástico (“Bianca está aquí por alguna razón”, dice la médica, que no duda en darle un lugar a ella como paciente, y así *hacer hablar* a Lars, habilitándole una entrada en análisis), va en la línea de la posibilidad de elaborar una *ficción*. Despejando los criterios morales o intuitivos, la médica permite que Lars elabore una verdad para él a partir de hablar acerca de Bianca y la cuestión de la imposibilidad de tener un contacto corporal con un otro. Bianca, así pues, anticipa una verdad de Lars, la cual tiene estructura de ficción. La función de la médica al sostener esta ficción para poder hacer hablar a Lars se distancia radicalmente del engaño y la mentira de la *farsa*: se trata aquí de poder habilitar una posible *ficción* a partir de su verdad subjetiva, que en sí misma tiene un carácter ficcional.

### Conclusiones

La potencia de pensamiento que brinda la narrativa cinematográfica nos permite pensar que la distinción entre lo disruptivo y lo traumático no se debe a una cuestión de gradiente de gravedad, sino más bien a una diferencia conceptual entre lo fáctico y lo psíquico, y entre lo interno y lo externo y distintos modos de procesamiento psíquico, evocados a partir de la experiencia del espectador.

Los filmes analizados continuamente ponen al espectador en el lugar de tener que hacer una pausa frente a las primeras intuiciones morales que surgen como respuesta a las situaciones, para luego poder interrogarlas en el más allá de estar a favor o en contra de determinadas formas de proceder. No se trata de estar a favor o en contra del encierro y aprendizaje conductista de estos jóvenes del film griego, como tampoco se trata de diagnosticar a Lars con alguna etiqueta moral o científica. La vía de acceso al nudo central del film nos permite tener una lectura *clínica* de los personajes y de su devenir, que combina la razón y el pathos en una verdadera experiencia logopática.

### BIBLIOGRAFIA

Benyakar, M. (2003, 2006) Lo disruptivo. Amenazas individuales y colectivas: el psiquismo ante guerras, terrorismos y catástrofes sociales. Buenos Aires: Biblos.

Benyakar, M. (2005) Lo traumático. Clínica y Paradoja. Tomo 1: El proceso traumático. Buenos Aires: Biblos.

Cabrera, J. (2006) Cine: 100 años de filosofía. Barcelona: Gedisa.

Gutiérrez, C. & Montesano, H. (2008); “Farsa y ficción. Usurpación y paternidad en la constitución subjetiva”, en *Aesthetika*, Revista internacional de Estudio e Investigación Interdisciplinaria sobre Subjetividad, Política y Arte. Publicación del Departamento de Ética, Política y Tecnología, Instituto de Investigaciones, Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires. Vol 4, No. 1, Septiembre 2008, págs. 5 a 10.

Gracia, D., Muñoz, S. (2006) “Ética narrativa y hermenéutica”, en *Médicos en el cine. Dilemas bioéticos: sentimientos, razones y deberes*. Madrid: Editorial Complutense.

Lacan, J. (1988) Seminario 7. La ética del psicoanálisis (1959-1960) Buenos Aires: Ediciones Paidós.

Michel Fariña, J.J. (2009) *Dulcinea está entre nosotros: Lars and the “real” Ethics*. Disponible en <http://www.eticaycine.org/Lars-and-the-real-girl>

Michel Fariña, J.J. y Solbakk, J.H. (2012) *(Bio)ética y cine. Tragedia griega y acontecimiento del cuerpo*. Buenos Aires: Letra Viva Editorial.

Michel Fariña, J.J. y Cambra Badii, I. (2012) *Cine y psicoterapia: la complejidad ético-clínica a través de la lectura analítica de filmes*. XIX Anuario de Investigaciones en Psicología, Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires.