

XII Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología. XXVII Jornadas de Investigación. XVI Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. II Encuentro de Investigación de Terapia Ocupacional. II Encuentro de Musicoterapia. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2020.

El primer deseo. Un comentario sobre Dolor y gloria de Almodóvar.

Palmisano, Jimena.

Cita:

Palmisano, Jimena (Noviembre, 2020). *El primer deseo. Un comentario sobre Dolor y gloria de Almodóvar*. XII Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología. XXVII Jornadas de Investigación. XVI Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. II Encuentro de Investigación de Terapia Ocupacional. II Encuentro de Musicoterapia. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/jimena.daniela.palmisano/13>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pHgd/rEr>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

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>.

EL PRIMER DESEO. UN COMENTARIO SOBRE DOLOR Y GLORIA DE ALMODÓVAR

Palmisano, Jimena

Universidad de Buenos Aires. Facultad de Psicología. Buenos Aires, Argentina.

RESUMEN

El presente trabajo parte de realizar una lectura del film *Dolor y gloria* (Almodóvar, 2019). Para ello, nos serviremos del método clínico analítico de lectura de filmes (Michel Fariña, 2014), el cual nos permite poner a trabajar cuestiones en relación a la subjetividad a través del cine, y proponer distintas conjeturas clínico-analíticas en base a detalles que surgen a partir de la mirada del espectador. Se recortan algunas de las escenas más significativas del film, a partir de las cuales proponemos tres ejes de lectura: en primer lugar, abordamos cuestiones referidas al narcisismo, a partir de la presentación del personaje principal, y la relación con su cuerpo. Luego, tomamos el concepto de identificación tal como lo trabaja Freud en "Psicología de las masas y análisis del yo" (Freud, 1921). Finalmente, concluimos con el modo en que Freud pensaba la creación del artista, y la relación de ésta con las fantasías y el deseo. Nuestra lectura implica pensar que tanto los recuerdos como las situaciones que el director nos muestra sobre el personaje, son modos de re-escritura de una historia que se va escribiendo a lo largo del film, semejante a como ocurre en un análisis.

Palabras clave

Psicoanálisis narcisismo - Identificación - Fantasías - Almodóvar

ABSTRACT

THE FIRST DESIRE. A COMMENTARY ON PAIN AND GLORY OF ALMODOVAR

This work starts from reading the film *Pain and Glory* (Almodóvar, 2019). For this, we will use the analytic clinical method of reading films (Michel Fariña, 2014), which allows us to get to work issues related to the subjectivity through cinema, and propose different clinical-analytical conjectures based on details that appear from the viewer's gaze. Some of the most significant scenes in the film are cut out, from which we propose three reading axis: first, we approach issues related to narcissism, based on the introduction of the main character, and the relationship with his body. Then, we take the concept of identification just as Freud works in "Psychology of the masses and analysis of the self" (Freud, 1921). Finally, we conclude with the way in which Freud thought about the artist's creation, and its relation with fantasies and desire. Our reading implies thinking that both the memories and the situations that the director shows us about the character are ways of rewriting a

story that is written throughout the film, similar to what happens in an analysis.

Keywords

Psychoanalysis narcissism - Identification - Fantasies - Almodóvar

"La memoria es lo que uno recuerda, sí, pero al mismo tiempo es lo que uno cree que recuerda, y además lo que dice que recuerda."[i]

1.

Dolor y gloria es la película número veintiuno de Pedro Almodóvar.

Sin dudas uno de los rasgos que más han distinguido su cinematografía es el modo en que retrata, en la gran mayoría de sus obras, historias cuyas protagonistas y narradoras son mujeres. En este sentido, el presente film es una de las pocas excepciones que encontramos en su obra[ii]: aquí el protagonista principal y narrador es Salvador Mallo (Antonio Banderas), un director de cine que ronda los sesenta años y que se encuentra actualmente impedido de trabajar a causa de unos fuertes dolores de todo tipo que han monopolizado su economía libidinal tras una operación de espalda.

A lo largo del film se entrecruzan algunas cuestiones: recuerdos del protagonista a modo de flashbacks, donde vuelve una y otra vez a diferentes momentos de su infancia junto a su madre. Fragmentos de una carrera exitosa como director de cine. Una historia de amor que se interrumpe.

Estos elementos llevan la marca del dolor: aparecen como piezas sueltas entre la realidad y la ficción que el mismo Salvador va componiendo hasta llegar al final del film, donde vemos que termina de rodar una película.

El dolor, primero de los significantes que titula al film, es presentado por el director desde el comienzo: la película abre con Salvador sumido en la más profunda soledad, sumergido en una pileta. La cámara se acerca a él hasta mostrarnos en detalle una cicatriz importante a la altura de la columna vertebral. Nos muestran al protagonista con los ojos cerrados, e inmediatamente nos trasladamos a una escena que podría ser parte de *Voliver* (Almodóvar, 2006): un grupo de mujeres, entre las que se encuentra Jacinta, la joven madre del protagonista. A la orilla de un río lavan la ropa y cantan. Salvador de niño las acompaña, colgado de la espalda de su madre. Este recuerdo culmina con

Salvador en la pileta de nuevo, esta vez con los ojos abiertos. Preguntado en una entrevista sobre su reciente y más íntima película [iii], Almodóvar cuenta que esta historia parte del dolor que ha sufrido tras una operación luego de la cual no se siente el mismo. Muchas de las dolencias del personaje de Salvador, son dolencias que ha sufrido el director.

El piano de un bar donde Salvador se encuentra con una colega, se conecta con el piano de un colegio de curas donde nuestro protagonista audiciona para ser el solista de un coro.

A continuación, el personaje se presenta contando que así como aprendió más de geografía española viajando como director de cine que en el colegio, aprendió a conocer su cuerpo a través del dolor y las enfermedades. Comienza a relatarnos las fuertes dolencias que lo aquejan, las operaciones por las que ha pasado, y dice padecer dolores de varios tipos: físicos, musculares (dolores de cabeza, de espalda, faringitis crónica, otitis, reflujo, tendinitis, entre otros), y *dolores del alma*, entre los que nombra depresión, pánico, ansiedad. Salvador nos cuenta que las noches en que padece más de uno, cree en Dios. Mientras que el resto del tiempo, es ateo.

En esta primera parte del film, el director nos presenta esquemáticas ilustraciones que van desde el cerebro hasta la columna vertebral para mostrarnos cómo han sido los últimos años del personaje. Salvador dice: *mi vida gira alrededor de la columna vertebral. ¿Qué lugar ocupa el dolor entonces? ¿Qué cuestiones nos permite pensar?*

Presentar al personaje de este modo nos permite introducirnos en lo referido al narcisismo, que, como iremos sosteniendo, es uno de los grandes ejes para pensar este film en tanto hablar de narcisismo implica hablar del yo, y también del cuerpo.

Freud escribe *Introducción del narcisismo* dentro de su reformulación de la teoría de la libido (Freud, 1914). Es un texto muy complejo en tanto toma diferentes cuestiones: el narcisismo como estadio intermedio entre el autoerotismo y la elección de objeto; las cuestiones del narcisismo en las psicosis (en el texto referidas a la demencia precoz); las diferencias de Freud con Adler y Jung, entre otras.

Strachey nos informa que Freud no quedó conforme con el texto, que fue *“un parto difícil”* (Freud, 1914, p.69), en cierto punto entonces algo del dolor aparece en la escritura misma de dicho texto.

Freud propone tomar a las enfermedades orgánicas como una de las vías para estudiar el narcisismo (junto con la hipocondría y la vida amorosa). Lo interesante de las enfermedades tiene que ver con *la distribución de la libido* (óp, cit, p.79), en tanto quien sufre de dolores (físicos, diremos por ahora), resigna su interés por todas las cosas ajenas a su dolor. Se retiran las investiduras libidinales de los objetos para replegarlas sobre el dolor. Recordemos el poético ejemplo freudiano del dolor de muelas: *“En la estrecha cavidad de su muela se recluye su alma toda”* (ibídem).

Sufrir implica retirar la libido también de los objetos de amor.

Freud dice que quien sufre, en estas condiciones, *cesa de amar*. Más adelante, el autor se pregunta por qué esa estasis, esa quietud de la libido sobre el yo genera displacer. Freud baraja la hipótesis cuantitativa (es el aumento de tensión lo que se traduce en displacer), pero no se contenta con ello y agrega: *“...acaso lo decisivo para el desarrollo de displacer no sería la magnitud absoluta de ese proceso material, sino, más bien, cierta función de esa magnitud absoluta”* (óp cit, p.82). La libido (esa magnitud), puesta en los objetos del mundo exterior... cumple una función. Más adelante, Freud concluye en uno de los fragmentos más interesantes del texto: *“Un fuerte egoísmo preserva de enfermar, pero al final, uno tiene que empezar a amar para no caer enfermo, y por fuerza enfermará si a consecuencia de una frustración no puede amar”* (ibídem). Hay un punto donde nada nos protege de enfermar: si amamos, enfermamos. Y si no amamos, también corremos ese riesgo.

2.

Hablar de narcisismo en Freud implica, además, introducir la constitución del yo, el cuerpo y la realidad.

En 1914, Freud nos dice que no existe una unidad comparable al yo desde el comienzo, éste tiene que constituirse a partir de *un nuevo acto psíquico*. Lo primero es más bien el autoerotismo, la satisfacción anárquica de las pulsiones parciales.

Hay que esperar a Lacan para precisar aquella frase freudiana (Schejtman, 2013). Ese nuevo acto psíquico es, desde el estadio del espejo, una identificación imaginaria. El yo se constituye tomando como base una identificación con el semejante, *el yo es desde el comienzo otro* (óp, cit, p.398). Estas relaciones que se establecen entre el yo y su semejante están, desde el principio, soportadas desde lo simbólico: desde la instancia que Lacan llamó Ideal del yo. No hay identificación imaginaria sin esta garantía, sin el sostén que lo simbólico provee.

En este sentido podríamos pensar a la identificación primaria (simbólica), entramada en la constitución misma del sujeto: no hay posibilidad de este armado secundario sin las primeras marcas del Otro sobre el sujeto, aquellas que mortifican y vitalizan a la vez. Si estas marcas llevan la impronta del deseo, el sujeto podrá luego des-identificarse, separarse de ellas.

En el film vemos, en todos los recuerdos de la infancia que Salvador trae, la omnipresencia materna. La madre que se sacrifica mientras el padre está en el bar; la madre que trabaja, cocina, limpia. La madre que zurce los agujeros de las medias de su hijo. La identificación en la que repararemos es la del niño con su madre.

En *“Psicología de las masas y análisis del yo”* (Freud, 1921), Freud explica que la identificación es *la más temprana exteriorización de una ligazón afectiva con otra persona* (óp, cit, p.99); la cual preexiste al Complejo de Edipo.

Todos los recuerdos de Salvador versan sobre su madre, como es frecuente en el cine de Almodóvar. El padre apenas aparece. El foco está puesto siempre en la relación del niño con su madre.

Es interesante el recurso que establece aquí el director, semejante a *Julieta* (Almodóvar, 2016): en la primera mitad del film, el personaje de la madre es interpretado por una actriz joven. En la segunda mitad, la actriz es otra, y su personaje también. La madre joven (Penélope Cruz) tiene ojos marrones, la madre mayor (Julieta Serrano), tiene ojos celestes. Ésta última ya no es la mujer fuerte que se pone la casa al hombro. Ahora vemos una mujer de edad avanzada, frágil, que necesita ayuda para caminar, y que se va reconciliando con la muerte. Incluso, el espectador ve cómo madre e hijo repasan el ritual de amortajarla. En una de estas últimas escenas, Salvador se emociona y le pide perdón a su madre por no haber sido el niño que ella quería. Ella le responde: *te traje al mundo para que salieras adelante*. Esta frase permite pensar en una transmisión que implica el deseo. “Te traje al mundo para que salieras adelante”, implica una marca de la que el niño puede separarse, que puede ser leída de diferentes formas, es decir que admite la sustitución y el desplazamiento. Que está abierta a Otra cosa.

Freud nos presenta diferentes tipos de identificaciones en el capítulo VII del mencionado texto. Para distinguir entre identificación y elección de objeto, plantea la ecuación en términos de lo que uno querría ser, o lo que uno querría tener (óp, cit, p.100); y nos dice que la diferencia reside en que la ligazón (afectiva) recaiga en el sujeto o en el objeto del yo. Es en el primero de estos casos que piensa que la identificación es previa a la elección de objeto. Freud está haciendo referencia aquí a las identificaciones secundarias, parciales, aquellas que son a un rasgo del objeto y que se apoyan en un lazo afectivo previo entre sujeto y objeto. El yo toma sobre sí las propiedades del objeto. En el caso de Salvador, entendemos que la identificación atañe a su ser: nuestro personaje toma un rasgo materno que hace propio a lo largo del film, rasgo que tiene que ver con los cuidados y la protección.

Cuando el texto *La adicción* creado por Salvador es llevado al teatro, escuchamos al actor recitar: *el cine de mi infancia huele a pis y a jazmín*. También dirá que cuando iba al cine rezaba para que nada malo les ocurriera a sus actrices preferidas, pese a lo cual no lo lograba. En esa misma línea, relata los vaivenes de su relación con un hombre adicto a la heroína, a quien tampoco consigue salvar a pesar de su amor: *el amor puede mover montañas, pero no alcanza para salvar a la persona que amas*. En este relato se hace presente, nuevamente, el dolor.

Podríamos proponer que Salvador intenta cuidar y *salvar* a las personas que ama tal como lo hizo su madre... pero eso no alcanza. Incluso podríamos poner en esta línea a su propia madre, quien muere antes de que su hijo la lleve a su pueblo, lugar donde ella quería morir. Incumplimiento que toma la forma del dolor (esta vez, dolor del alma), para su hijo.

3.

Salvador había escrito *La adicción*, un borrador que no pensaba publicar. Se lo termina entregando a Alberto, un actor que la lleva al teatro. Alberto había sido el protagonista de un film que Salvador volvió a ver sólo después de treinta y dos años. La única condición que pone es que la firme él o utilice un seudónimo. No quiere aparecer en ese texto que es tan confesionario. Preguntado por el actor, dice que la ha escrito para liberarse de su contenido. Hay un dejar ir entonces, que el personaje sólo encuentra en esa escritura, que es re escritura de su propia historia.

En la segunda parte del film, tras el encuentro con su antiguo amor, Salvador decide dejar de tomar heroína y le pide a Mercedes (su amiga y asistente) que le saque turno con el médico. Comienza a tratar su salud. Le habla a Mercedes de su madre. Le prepara a su amiga la habitación que había sido de ésta. La economía libidinal de nuestro personaje empieza a reacomodarse.

Aparecen entonces nuevos recuerdos de esta segunda madre, la protagonizada por Julieta Serrano. En la mesita de luz se ven algunas fotos, entre las cuales hay una del propio Almodóvar con una señora que, podríamos hipotetizar, es su madre.

En uno de esos recuerdos, madre e hijo se encuentran en la habitación. La madre tiene una pequeña caja con algunos recuerdos. Enseña al hijo una lapicera con la que escribía cartas de amor. Salvador repara en otra cosa: un huevo de madera, aquel con el que Jacinta ha zurcido infinidad de medias. Tiene lugar este diálogo:

J Jacinta / **S**: Salvador

S: ¿y el huevo de madera?

J: ¡Cuánto habré zurcido yo con este huevo! De todas estas cosas, es lo que menos valor tiene...

S: Pues, dámelo.

J: Toma, acabas de heredarlo.

Salvador vuelve a escribir. Leemos desde su computadora: EL PRIMER DESEO. ¿Cuál es el primer deseo?

Freud se interesa por el quehacer del poeta en su trabajo “El creador literario y el fantaseo” (Freud, 1907-1908). Allí se pregunta si no podríamos ir a buscar las huellas del poeta en el niño y propone que, como el niño en el juego, el poeta crea un mundo propio, insertando las cosas de su mundo en un nuevo orden (óp, cit, p.127), para lo cual emplea grandes montos de afecto. Para Freud nunca abandonamos un placer conocido, sino que lo sustituimos: el placer que el niño encuentra en el juego es reemplazado en el adulto por las fantasías y sueños diurnos, *los castillos en el aire*.

Freud propone que el motor de las fantasías son los deseos insatisfechos: “*Deseos insatisfechos son las fuerzas pulsionales de las fantasías, y cada fantasía singular es un cumplimiento de deseo, una rectificación de la insatisfactoria realidad*” (óp, cit, p.129-130). Freud agrega algo que resulta interesante: el

contenido de las fantasías no es rígido, sino que va cambiando con las impresiones de la vida. La fantasía lleva una *marca temporal*, oscila en tres tiempos: se anuda a una impresión actual (a una ocasión del presente que compromete los grandes deseos de la persona); desde ahí rememora el recuerdo de una vivencia anterior, infantil las más de las veces, en que aquel deseo se cumplía “...y entonces crea una situación referida al futuro, que se figura como el cumplimiento de ese deseo, justamente el sueño diurno o la fantasía, en que van impresas las huellas de su origen en la ocasión y en el recuerdo. Vale decir, pasado, presente y futuro son como las cuentas de un collar engarzado por el deseo.” (óp, cit, p.130).

Freud sostiene que el mismo esquema que propone para los sueños diurnos y fantasías, es válido en los casos de las creaciones literarias: a partir de una intensa vivencia actual, presente, se despierta el recuerdo de una vivencia anterior, en general ligada a la infancia, desde la cual surge el deseo que se procura cumplimiento en la creación.

Si bien el encuentro con su antiguo amor despierta un interés que estaba dormido en Salvador (es a partir de comprobar que él se ha salvado que quiere volver a tratarse y a escribir), también se encuentra fortuitamente con un dibujo de la infancia, dedicado a él. A partir de ese dibujo lo vemos comenzar a escribir *El primer deseo*, su última creación, de la que sólo podemos ver una última escena.

Se mezclan aún más, entonces, la realidad con la ficción. La Jacinta joven, que pensábamos que era la madre de Salvador, ahora aparece como una actriz dentro del rodaje de nuestro protagonista. Almodóvar desdibuja, una vez más, los límites entre la realidad y la ficción en este intento de escribir algo de la historia propia que, como hemos propuesto, siempre es re escritura. Acaso el comentario que le hace una colega al principio del film nos deja una pista: *La película es la misma, lo que ha cambiado es tu mirada*.

En esta línea, retomamos la idea de Lacan de que el descubrimiento de Freud (el inconsciente), pone en tela de juicio la verdad (Lacan, 1964). Recordemos un fragmento de la célebre *Carta 69*: allí, Freud le dice a Fliess que en el inconsciente no existen los signos de realidad, y que es imposible *distinguir entre la verdad y la ficción investida con afecto* (Freud, 1886-1899, p.301). La verdad se confunde aquí con la realidad psíquica a la vez que aparece, como es habitual en Freud, la importancia de lo económico, de la cantidad.

Podríamos concluir pensando que, a lo largo del film, el personaje de Salvador nos muestra que, si bien hay agujeros que no se terminan de zurcir, hay diferentes maneras, recursos, para abordarlos. En esta línea nos acercamos a la clínica, que también tiene un costado de creación, de ficción. Vemos, a lo largo de la obra de Lacan, un intento de formalización de la experiencia analítica en la cual el analista se vuelve un clínico en el intento de dar razones de su acto. Sin embargo, esta formalización se apoya en la hiancia siempre irreductible (otro agujero que no se

zurce por completo), entre la clínica y la experiencia: “...que no se deja colmar con razones, conceptos, matemáticas, fórmulas o nudos.” (Schejtman, 2018, p.17).

Por eso, como cierre retomamos la hipótesis de Fabián Schejtman sobre que ahí donde la formalización es *no-toda*, el recurso que nos queda es poético, ficcional, literario. Destacando así que la clínica psicoanalítica tiene un costado de ciencia, y otro de ficción.

NOTAS

[i] Fragmento extraído del prefacio de Figueras, M. (2019): *Indio Solari: Memorias. Recuerdos que mienten un poco*, Buenos Aires, Sudamericana, 2019.

[ii] Podríamos mencionar *La mala educación* (2004). Es interesante que, en la entrevista mencionada en este trabajo, Almodóvar dice que estuvo catorce años sin volver a ver dicho film porque no había quedado conforme. En *Dolor y gloria*, el personaje de Salvador tarda treinta y dos años sin volver a ver *Sabor*, una de sus grandes películas.

[iii] En la entrevista <https://www.fotogramas.es/noticias-cine/a26905764/dolor-y-gloria-pedro-almodovar-entrevista/>

BIBLIOGRAFÍA

Freud, S. (1886-1899): “Carta 69”. En *Obras completas*, Tomo I, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 2013.

Freud, S. (1906-1908): “El creador literario y el fantaseo”. En *Obras Completas*, tomo IX. Buenos Aires, Amorrortu editores, 1992.

Freud, S. (1914-1916): “Introducción del narcisismo”. En *Obras Completas*, tomo XIV. Buenos Aires, Amorrortu editores, 1992.

Freud, S. (1920-1922): “Psicología de las masas y análisis del yo”. En *Obras Completas*, tomo XVIII. Buenos Aires, Amorrortu editores, 2013.

Lacan, J. (1964): “La cosa freudiana o el sentido del retorno a Freud en psicoanálisis”. En *Escritos 1*, Buenos Aires, Siglo veintiuno, 2003.

Palmisano, J. (2019): *Psicoanálisis y verdad. XI Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología. XXVI Jornadas de Investigación. XV Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. I Encuentro de Investigación de Terapia Ocupacional. I Encuentro de Musicoterapia*. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Schejtman, F. (2013): “Una introducción a los tres registros”. En *Psicopatología: clínica y ética*, Buenos Aires, Grama ediciones, 2014.

Schejtman, F. (2015): *Philip Dick con Jacques Lacan. Clínica psicoanalítica como ciencia ficción*, Buenos Aires, Grama ediciones, 2018.