

Del Réquiem por un sueño al despertar de la adicción

From the Requiem for a dream to the awakening of addiction

Por María Paula Paragis¹

RESUMEN

En la actualidad, las toxicomanías y otras adicciones constituyen un campo clínico que ha proliferado notablemente, siendo una temática insoslayable para los profesionales de la salud. En el campo del Psicoanálisis suele decirse que el adicto es alguien que rompe absolutamente con el Otro y que posee una certeza de goce respecto de la sustancia/objeto. Dado que prescinde del Otro, ya que busca una operación que no pase por lo simbólico, se trataría de una respuesta a lo real por la vía de lo real. Este posicionamiento subjetivo reviste un desafío muy particular en la clínica, en tanto se intenta ofertar un espacio para la palabra allí donde el paciente ha encontrado otra solución para su angustia. Se pretenderá indagar las particularidades que reviste el tratamiento de las adicciones, proponiendo un recorrido en torno a las nociones de *síntoma* y *sinthome*, en articulación con las características propias del pseudo-discurso capitalista, a los fines de dilucidar qué aportes puede realizar el psicoanálisis en este campo y considerar qué movimientos podrían darse a lo largo de un análisis. Para ello se recurrirá al cine como material clínico que permita interrogar la teoría a la luz de la singularidad que allí se presenta.

Palabras clave: Adicciones, Síntoma, Sinthome, Cine

ABSTRACT

Drug addictions and addictions in general are a clinical field that has proliferated remarkably in recent years, being a fundamental issue for health professionals. In the field of Psychoanalysis, it is often said that the addict is someone who absolutely breaks with the Other and possesses certainty of joy with regard to the substance/object. Since he dispenses of the Other, because he seeks an operation that does not go through the symbolic, it would be a response to the real by the way of the real. This subjective positioning is a very particular challenge in the clinic, when we try to offer a space for the word where the patient has found another solution for his distress. We intend to investigate the particularities of the treatment of addictions, proposing a route around the notions of *symptom* and *sinthome*, in articulation with the characteristics of the pseudo-discourse of capitalism, in order to clarify what contributions psychoanalysis can make in this field and to consider what movements could occur during an analysis. For this purpose, cinema will be used as a clinical material that allows the theory to be questioned given the singularity the case presents.

Keywords: Addiction, Symptom, Sinthome, Cinema

¹Universidad de Buenos Aires (UBA). Facultad de Psicología Licenciada en Psicología, UBA.

Universidad de Buenos Aires (UBA). Maestranda en Psicoanálisis y docente de la cátedra I de Psicología, Ética y Derechos Humanos de la Facultad de Psicología, UBA.

Universidad de Buenos Aires, Secretaria de Ciencia y Técnica (UBACyT) becaria de Investigación. Buenos Aires, Argentina
E-Mail paula.paragis@gmail.com

Del Réquiem por un sueño al despertar de la adicción

“¿Cuál es la manifestación estética más antigua que ha conocido la humanidad? Según el escritor argentino Jorge Luis Borges, sin duda los sueños, en los cuales somos el escenario, los actores y la fábula argumental. Y la más reciente, se dice, el cine” (Fariña, 2012, p. 11)

Introducción

En la actualidad, las toxicomanías y otras adicciones constituyen un campo clínico que ha proliferado notablemente, siendo una temática insoslayable para los profesionales de la salud y, específicamente, para los psicoanalistas. ¿Cómo entender desde el psicoanálisis lacaniano este tipo de presentación clínica? ¿Qué especificidad tendría para pensar la dirección de la cura?

En el campo del Psicoanálisis suele decirse que el adicto es alguien que rompe absolutamente con el Otro y que posee una certeza de goce respecto de la sustancia/objeto: sabe que aquello otorga un goce y no hay pregunta sobre ello (Naparstek, 2010). Dado que prescinde del Otro, ya que busca una operación que no pase por lo simbólico, se trataría de una respuesta a lo real por la vía de lo real. Este posicionamiento subjetivo reviste un desafío muy particular en la clínica, en tanto se intenta ofertar un espacio para la palabra allí donde el paciente ha encontrado otra solución para su angustia, por lo cual cabe preguntarnos: ¿qué particularidades reviste el tratamiento de las adicciones?

Sostendremos dichos interrogantes para intentar abordar la cuestión de las adicciones proponiendo un recorrido en torno a las nociones de *síntoma* y *sinthome* a los fines de dilucidar -en alguna medida- qué aportes puede realizar el psicoanálisis en este campo y considerar qué movimientos podrían darse a lo largo de un análisis. Para ello, recurriremos al cine, en tanto constituye una narrativa particularmente propicia para la lectura de aquellas estructuras y representaciones que subyacen a las narrativas contemporáneas, como material clínico que permita interrogar la teoría a la luz de la singularidad que allí se presenta.

Subjetividad y época

Entendiendo que en los últimos tiempos se ha generalizado el consumo de sustancias y prácticas adictivas de diverso orden (en relación con el juego, la tecnología, el trabajo, etc.), es importante preguntarnos a qué podría deberse. ¿Existen, acaso, características de la época que determinen semejante proliferación?

Siguiendo a Assef (2013), cada época caracteriza y desarrolla un tipo particular de discurso, el cual atraviesa y construye la subjetividad de quienes la viven, lo cual se evidencia en un cambio en los síntomas que los sujetos presentan. Si bien aún no existe una teoría unificada respecto a la configuración de la *posmodernidad*, es

entendida como punto de ruptura o “cambio cultural” (Galende, 2013) vinculado a ciertos elementos estructurales que en cada época marcan sistemas de significación, de valoración y de criterios éticos, en tanto resulta evidente que en la actualidad dichos elementos se muestran radicalmente diferentes a aquellos que imperaban en lo que se conoce como el discurso moderno o modernidad. Es posible afirmar que lo que caracteriza a este momento histórico es “la heterogeneidad de sus rasgos culturales, la diversidad de teorías que lo expresan o tratan de explicarlo y la coexistencia de valores éticos y morales heterogéneos que rigen estos nuevos comportamientos” (Galende, 2002, p. 5). El posmodernismo no ha logrado pensarse a sí mismo como fenómeno cultural porque en sus valores el problema no consiste en conocer la realidad, explicarla o comprenderla, ni siquiera transformarla, por el conocimiento acabado de la misma. Lo que se busca es ser eficaces sobre ella, para poder dominarla: sus fines son utilitarios. Entre los autores que problematizan y reflexionan sobre esta cuestión, podemos mencionar a Lipovetsky (2002), quien ha acuñado el concepto de *hipermodernidad*, como categoría que le permite presentar la tensión permanente que se da en la cultura actual entre el exceso y la moderación. Al respecto refiere que la sociedad, en su tendencia a la masificación a la cual empuja el consumo, genera en el sujeto cierta tendencia al anonimato, la alienación y el conformismo, lo cual genera un movimiento (de sentido contrario) hacia la individualización y el hedonismo.

Son dichas transformaciones que se han dado a nivel cultural las que traen aparejada una nueva subjetividad y nuevos modos de relación. Asimismo, la condición del sujeto ha cambiado: en la modernidad el sujeto era básicamente productor, el cual se definía por la familia y el trabajo, las dos entidades básicas de la identidad. Actualmente, el sujeto se define por el consumo, es un sujeto consumidor. Esto responde a la lógica del mercado, el cual precisa que las personas se masifiquen y no generen vínculos entre ellas (Galende, 2013). De este modo se configura quiénes, por estar excluidos del ingreso (y el consecuente poder de consumir), se encuentran fuera de la vida social. Son estas coordenadas de sujeto consumidor las que nos someten a una nueva construcción de las identidades, punto que retomaremos luego a partir de los desarrollos de Lacan en relación al pseudo-discurso capitalista.

Algunas notas sobre las adicciones

Con el fin de abordar la temática de las adicciones y poder problematizar sobre la misma desde una perspectiva clínica, es necesario partir de la definición de adicción que ofrece la Organización Mundial de la Salud:

Estado de intoxicación crónica y periódica originada por el consumo excesivo de una droga, natural o sintética, caracterizado por: 1) Una compulsión a continuar consumiendo por cualquier medio. 2) Una tendencia al aumento de las

dosis. 3) Una dependencia psíquica y generalmente física de los efectos. 4) Consecuencias perjudiciales para el individuo y la sociedad (Escohotado, 1998, p. 111).

Allí se ubican determinados observables a tener en cuenta al momento del diagnóstico, lo cual comporta ciertas dificultades para nuestro campo en tanto se trata de una descripción fenomenológica que nada dice sobre la posición subjetiva de quien consume. Dado que se trata de la intención generalizante de agrupar e identificar al denominado “adicto”, ¿qué lectura hacemos como psicoanalistas sobre aquello?

Partiremos de lo planteado por Freud en “El malestar en la cultura” (1930), donde indica que la cultura es inseparable respecto de un malestar que le es inherente. El mismo no es una contingencia de un momento dado ni una coyuntura especial, sino que se trata de un dato estructural. Para intentar paliar dicho malestar el sujeto puede recurrir a diversas estrategias: el amor, la religión, el delirio, la sublimación y el uso de narcóticos. Es decir que Freud “da a los narcóticos un valor de remedio frente a la enfermedad de la existencia humana” (Naparstek, 2008, p. 22). Habla de tres tipos de “muletas” –así llama a las distintas formas de enfrentarse al dolor–: “distracciones poderosas que nos hacen parecer pequeña nuestra miseria; satisfacciones sustitutivas que la reducen; sustancias embriagadoras que nos vuelven insensibles a ella” (Freud, 1930, p. 75). Cada una de dichas estrategias tiene aspectos a favor y aspectos en contra, pues traen aparejado un peligro, ya que cada manera de enfrentar el malestar conlleva una forma de acercarse al sujeto al malestar mismo. En el caso de las drogas, señala que la característica principal de los narcóticos es que influyen sobre el quimismo y afirma lo siguiente:

No sólo se les debe el placer inmediato, sino también una muy anhelada medida de independencia frente al mundo exterior. Los hombres saben que con ese ‘quitapenas’ siempre podrán escapar al peso de la realidad, refugiándose en un mundo propio que ofrezca mejores condiciones para su sensibilidad. También se sabe que es precisamente esta cualidad de los estupefacientes la que entraña su peligro y su nocividad (Freud, 1930, p. 78).

De este modo ubica la cuestión en términos de la economía libidinal, situando el beneficio del efecto químico en términos de la independencia del mundo exterior, pero a la vez advierte que aquello que en un primer momento funciona como paliativo puede volverse su contrario. Queda claro, entonces, que la respuesta al malestar “es una solución que no elimina el malestar mismo y a la vez [...] hasta puede generarlo” (Naparstek, 2008, p. 24). Volveremos sobre la cualidad de “paliativo” que puede tener el objeto de la adicción, a fines de circunscribir la función que el mismo cumple en la estructura psíquica de quien consume tomando como material clínico un fragmento cinematográfico.

La narrativa cinematográfica como texto clínico

Siguiendo la propuesta metodológica de la lectura clínico-analítica de films (Michel Fariña, 2014), entendemos que el cine resulta una *via regia* de acceso a los dilemas que el campo de la subjetividad presenta, permitiéndonos adentrarnos en la lógica de una situación singular por medio de imágenes y sonido, pensamiento y acción. Este abordaje no consiste meramente en consignar una cita o referencia al film, sino que se pretende ir más allá de su valor de ejemplo para extraer de dicho material alguna novedad, resaltando el valor del detalle leído como una singularidad en situación (Michel Fariña y Tomas Maier, 2016; Cambra Badii, 2014; Michel Fariña y Solbakk, 2012; Gutiérrez y Michel Fariña, 2000). En este sentido, el abordaje de las singularidades situacionales constituye un sistema epistemológico diferente a la intención generalizante que suele utilizarse en algunos contextos científicos. Esta posibilidad de pensar al cine en relación con la construcción de una singularidad en situación permite desplegar, a partir de recortes de pocos minutos de duración, una verdadera ocasión de pensamiento donde se despliega la subjetividad de los personajes y del propio espectador, atravesado por la escena.

Dado nuestro explícito interés en articular las adicciones con las coordenadas de la época, siguiendo a Bakhtin (2010) entendemos que las narrativas audiovisuales constituyen un conjunto de características visuales y lingüísticas culturalmente significativas, con capacidad de revelación de una trayectoria acerca de lo que se entiende tanto por arte cinematográfico como por historia y narración. En un film no sólo se halla la dimensión del relato –el cual se relaciona con la historización de la narración y su cronología–, sino también la de la trama, considerada como el conjunto de teorías en las que se basa aquel que narra, sus concepciones, visiones y valores (Todorov, 2006).

De este modo, la narrativa cinematográfica se configura como un relato cargado de valor simbólico, en el cual se representan y construyen las identidades sociales y personales de una época determinada. Si bien el análisis de contenido comúnmente soslaya el contexto en el cual la producción narrativa tiene lugar, se propone considerar el cine como “máquina cultural que traduce activamente la historia y la dinámica social” (Gómez Ponce, 2017, p. 111). Su operatoria consiste precisamente en señalar, mostrar, llamar nuestra atención sobre cuestiones de la vida humana (Marías y Goitia, 1990), lo cual permite estudiar en detalle y con mayor profundidad algunos aspectos de la temática seleccionada. El hecho de proponer un análisis que abarque la comprensión del detalle y el contexto, incluyendo lo singular (Mason, 1996), permite propiamente una lectura analítica sobre el material, en tanto se contempla su complejidad a la vez que se realiza el movimiento pendular de lo general (social, compartido) a lo singular del caso.

Réquiem por un sueño

El material cinematográfico seleccionado es *Réquiem por un sueño* (Aronofsky, 2000, Estados Unidos), el cual relata la historia de Harold Goldfarb, su madre Sara, su novia Marion y su amigo Tyrone. La misma se divide en tres estaciones: verano, otoño e invierno.

Desde el inicio vemos cómo Sara Goldfarb pasa sus días sentada frente al televisor, embelesada por un programa de concursos. Dicho entretenimiento se asocia a otro gran placer: la comida. Cuando recibe el llamado de un estudio televisivo que la invita a participar del show, su vida cambia. Sara comienza una dieta sumamente estricta para poder usar para la ocasión su vestido rojo (el cual había estrenado años atrás, para la graduación de Harry). Sin embargo, la dieta le resulta sumamente complicada, por lo cual, a partir de la recomendación de una amiga, consulta con un médico que le receta pastillas para adelgazar. Sara comienza a tomarlas sin saber que se trata de anfetaminas.

Por otro lado, en las primeras escenas Harold se presenta como un joven adicto a la heroína, quien recurrentemente irrumpe en el departamento de su madre para llevarse su televisor y empeñarlo para poder financiar la compra de droga. Junto con su amigo Tyrone deciden comenzar a trabajar como narcotraficantes como un modo de obtener grandes cantidades de dinero de forma fácil, y así poder comprar droga de calidad para su consumo personal. A su vez, Harry tiene el proyecto de abrir un negocio de modas con su novia Marion y así tener una mejor vida.

En el decurso del film veremos las vicisitudes que estos personajes atravesarán para lograr sus sueños, llegando a hacer lo inimaginable para conseguir esa vida que anhelan.

El *American Dream* como efecto de discurso

A partir de lo desarrollado anteriormente, nos interesa plantear cómo las problemáticas a las que asistimos en la actualidad pueden abordarse desde la perspectiva de los discursos que introduce Lacan en el Seminario XVII (1969-1970), en la cual enfatiza la dimensión de lazo social que éstos tienen, en tanto nos atraviesan. El discurso se concibe como “una estructura necesaria que excede con mucho a la palabra, siempre más o menos ocasional” (Lacan, 1969-1970, p. 10), sin alguien de carne y hueso que enuncie las palabras, lo cual resulta en una elaboración sobre *lalengua*, que es algo parasitario. Dicha incidencia del discurso sobre las marcas que porta el ser hablante configura los modos de relación: “Mediante el instrumento del lenguaje se instaura cierto número de relaciones estables, en las que puede ciertamente inscribirse algo mucho más amplio, algo que va mucho más lejos que las enunciaciones efectivas” (Lacan, 1969-1970, pp. 10-11).

Si bien Lacan enuncia cuatro discursos (a saber: del amo, universitario, de la histérica y del analista), nos

referiremos a aquello que define como pseudo-discurso capitalista. Éste es una variante que resulta de la “mutación” que sufre el discurso del amo gracias a la incidencia de la ciencia, en el cual existe una circulación sin límite entre los elementos que componen el discurso, “una circularidad sin fin que anuncia la reabsorción del objeto en un movimiento sin pérdida en el que reina el reciclaje a los fines del consumo” (Schejtman, 2012, p. 435), a la vez que carece de la barra que efectúa la imposibilidad, lo cual impide la rotación de un cuarto de vuelta que da lugar a cada uno de los discursos clásicos. Aquí el S_1 ya no representa al sujeto —como ocurría en el discurso del amo clásico—, sino que es comandado por él. “No se trata aquí del sujeto del inconsciente, dividido por los significantes, sino del sujeto del goce, impactado directamente por la dimensión más real del objeto, que comanda en posición de amo los S_1 , en lugar de estar sujetado por ellos” (Soria Dafunchio, 2012, p. 110).

¿Cómo repercute esto en los síntomas? En esta lógica, el síntoma no constituye una formación del inconsciente, sino que se trata de un modo de goce. Al haberse perdido la función orientadora del S_1 , éste queda reducido a un imperativo ciego: ¡consume! Acordamos con Schejtman (2012) al afirmar que, en esta coyuntura, “el sujeto, respondiendo por ello, es en verdad menos consumidor que consumido” (p. 436). En esta fórmula se opera el trueque entre sujeto barrado y S_1 , lo cual acarrea la emancipación del sujeto de las determinaciones inconscientes. En consecuencia, se presenta la dificultad para entrar en el discurso analítico en tanto éste constituye el reverso del discurso del amo, del cual Lacan postulaba la equivalencia con el inconsciente. Es por ello que en la actualidad encontramos una serie de síntomas que “dan cuenta del más generalizado rechazo del inconsciente (toxicomanías y adicciones diversas, anorexias y bulimias, ataques de pánico, depresiones, en fin, la suma de los nuevos síntomas que florecen hoy por doquier)” a la vez que se destaca “la más sorprendente impermeabilidad al discurso del psicoanálisis” (Schejtman, 2012, p. 435).

En este sentido, Quevedo (2008) ubica que “en la época del capitalismo tardío, transitamos escenarios marcados por la disolución del lazo social y el retiro de la metáfora a favor de una metonimia vertiginosa de imágenes, signos y proliferación de objetos ofertados en forma incesante por el mercado” (p. 1), lo cual conlleva el desamparo subjetivo de los colectivos sociales. De este modo, asistimos a la homogeneización de los modos de gozar, todos por igual, a la vez que se ha dado una caída de la función de transmisión generacional, signo de la declinación del Nombre del Padre, que precipita a los sujetos en “un vacío inenunciable, empuja a un individualismo asocial de nuevo cuño bajo el modo de una apropiación autista de goce” (Quevedo, 2008, p. 2).

Precisamente, son estas características las que se evidencian en el film de Aronofsky, el cual alude a la ilusión que tienen los personajes de alcanzar una vida mejor (acaso con los medios equivocados). Su aspiración se encuentra plagada de ideales en relación a la adquisición de bienes materiales, parámetros de belleza y jovia-

lidad, el adquirir notoriedad en lo social y lo público, etc. Ellos se sostienen en la promesa de que mediante el consumo se obtendrá la felicidad y la satisfacción inmediata.

Como contracara hallamos que uno de los pilares fundamentales del sueño americano trastabilla para los Goldfarb: el orden familiar. A todas luces se trata aquí de una familia disfuncional, que a partir del fallecimiento del Sr. Goldfarb no ha vuelto a ser la misma. Tanto Harry como Sara harán sus intentos por sostener un motivo para vivir, cada cual recurriendo a los artilugios que encuentra (en el caso de Harry se tratará de las drogas como aliciente y, en el de su madre, al embotamiento de la realidad ficticia que le ofrece la TV). Precisamente, ambos sufren numerosos estragos pretendiendo ofrecerle al otro sus cuidados. En una de las escenas, el dueño de la casa de empeño, donde Harold ha dejado el televisor, interpela a Sara aludiendo a los problemas con las drogas que su hijo tiene, sugiriendo que lo denuncie. Ella le responde: "Harry es mi único hijo, es todo lo que tengo, jamás haría eso". Posteriormente, veremos a Harold reflexionando sobre cómo resarcir a su madre por los problemas que le ha causado, pudiendo hacerle un regalo con el dinero que ha ganado con la venta de drogas. Considera regalarle un televisor, "ya que esa es su droga"; a lo cual su novia le dice que eso demuestra lo mucho que él quiere a su madre. Harry le responde: "La mayor parte del tiempo sólo me preocupo por que sea feliz".

La película nos irá mostrando cómo los personajes se encuentran atrapados en la espiral que nombramos como pseudo-discurso capitalista, degradándose en cada intento por alcanzar sus sueños y mitigando la angustia que esto conlleva a través de la saturación de diversos objetos de goce. Más allá de los mandatos del *American Dream* de los que Harry y Sara hacen mella, siempre hay algo que resiste a toda homogeneización posible; la llamada globalización no logra hacer desaparecer las diferencias ni puede borrar absolutamente al sujeto.

Es justamente en este punto que vale la pena resaltar la indicación que Lacan plantea en "Televisión" (1985), al vislumbrar que el psicoanálisis podría constituir una salida de ese discurso para el sujeto. En la actualidad vemos cómo han proliferado gran cantidad de etiquetas que nombran el padecimiento subjetivo, las cuales hacen lazo conformando grupos que se pretenden homogéneos. Estas nominaciones

"constituyen identidades fijas que, a la manera de S_1 rígidos, designan un modo de goce supuestamente compartido y que funcionan como un cortocircuito propio del discurso del capitalismo, evitando la manifestación del sujeto del inconsciente. Se trata de nominaciones, en última instancia anónimas, en las que el sujeto se escuda ante el horror al vacío que conlleva el nombre propio" (Soria Dafunchio, 2012, p. 114).

De la metáfora a la letra: Distintas versiones del síntoma

¿De qué modos podría operar el psicoanálisis para ofrecer una salida a semejante encerrona? Para poder reflexionar sobre los movimientos que un análisis puede propiciar, será necesario ubicar qué se entiende por síntoma, lo cual orientará la práctica misma.

En los inicios de su enseñanza, Lacan postula un retorno a Freud a partir de la consideración del inconsciente estructurado como un lenguaje, lo cual implica también una formulación en esta línea de lo que se entiende por síntoma. En su Discurso de Roma lo explicita en estos términos: "El síntoma es aquí el significante de un significado reprimido de la conciencia del sujeto" (Lacan, 1953, p. 270). Siendo entonces el síntoma una palabra, de la cual dirá que es *plena*, en tanto formación del inconsciente y mensaje dirigido al Otro, se entiende que la interpretación analítica se plantea como una "liberación de sentido" (Schejtman, 2013, p. 30).

Años más tarde, reformula dicha definición al concebir la operación del síntoma como propiamente metafórica: un significante que sustituye a otro, abandonando así la idea del síntoma como significante de un *significado* reprimido. Destaca, pues, la dimensión simbólica (o simbólico-imaginaria) del síntoma:

"Entre el significante enigmático del trauma sexual y el término al que viene a sustituirse en una cadena significativa actual, pasa la chispa, que fija en un síntoma -metáfora donde la carne o bien la función están tomadas como elementos significantes- la significación inaccesible para el sujeto consciente en la que puede resolverse" (Lacan, 1957, p. 498).

Vemos cómo cada una de estas formulaciones tiene como correlato la comprensión que se tiene sobre la interpretación, dado que, si el levantamiento del síntoma permite dar acceso a lo reprimido, tanto el síntoma como la interpretación corresponden al registro de lo simbólico. En este momento de su obra se entiende que un análisis del lenguaje permitiría la completa resolución del síntoma, cuya palabra debía ser librada (Lacan, 1953b). Resulta fundamental volver a resaltar la coherencia existente entre la estructura del inconsciente y la del síntoma, en tanto hasta aquí se considera al síntoma como producto del inconsciente (Schejtman, 2013).

Posteriormente, ya a la altura del Seminario X, encontramos una distinción entre síntoma y *acting out* que introduce una novedad:

Tratándose del síntoma, está claro que la interpretación es posible, pero con una determinada condición añadida, a saber, que la transferencia esté establecida. [...] Lo que el análisis descubre en el síntoma es que el síntoma no es llamada al Otro, no es lo que muestra al Otro. El síntoma, en su naturaleza, es goce [...] se basta a sí mismo" (Lacan 1962-63, p. 139).

En este sentido, el síntoma ya no es concebido como un mensaje dirigido al Otro, sino que al suponer un goce que se basta a sí mismo, apunta más allá del principio de placer. Dicha cara de goce refractaria al Otro se considerará la parte esencial de la naturaleza del síntoma, “lo que no implica que a esa naturalidad no pueda sobreagregarse el artificio que el psicoanálisis promueve para volverlo interpretable... desnaturalizándolo: la transferencia” (Schejtman, 2013, p. 39). La puesta en forma del síntoma mediante el dispositivo analítico es lo que permitiría su interpretación, al comenzar a dirigirse al Otro.

A partir de aquí, Lacan comenzará a poner de relieve los efectos de goce que el síntoma comporta, entendiendo que el goce se ubica en lugar del goce imposible de la relación que no hay. Por ello, cuando se vale de la topología y la escritura nodal para pensar estas cuestiones ubica al síntoma entre simbólico y real -ya no en la intersección de simbólico e imaginario, relativa al *síntoma-metáfora*, del cual se desprendían los efectos de sentido-. Así, entonces, se introduce la concepción del *síntoma-letra*, entendido como “lo que viene de lo real” (Lacan, 1974, p. 84). Dicha noción se opone al adormecimiento de la copulación significativa (Schejtman, 2013), puesto que se trata de “lo que anda mal, lo que se pone en cruz ante la carreta, más aun, lo que no deja nunca de repetirse para estorbar ese andar” (Schejtman, 2013, p. 81). Luego en el Seminario 22, pocos días más tarde, planteará lo inverso: “es en el síntoma que identificamos lo que se produce en el campo de lo Real. [...] Si somos capaces de operar sobre el síntoma, esto es en tanto que el síntoma es del efecto de lo simbólico en lo real” (Lacan, 1974-75, clase 10-12-74). Más allá de esta distinción, el síntoma ya no se ubica en la última fase de su obra entre simbólico e imaginario, destacando su cara metafórica y sus efectos de sentido, sino entre simbólico y real lo cual habilita concebirlo a partir de la fijación de goce en la letra (Schejtman, 2013). Lacan se refiere a la función del síntoma en tanto función matemática: $f(x)$, en la cual la x es aquello:

que del inconsciente puede traducirse por una letra en tanto que solamente en la letra la identidad de sí a sí está aislada de toda cualidad. Del inconsciente, todo Uno en tanto que sustenta el significante en lo cual el inconsciente consiste, todo Uno es susceptible de escribirse por una letra (Lacan, 1974-75, clase 21-1-75).

Como se ha mencionado anteriormente, hay concordancia en la formulación del síntoma con la concepción que Lacan tiene de inconsciente en cada momento de su obra, por lo cual en este punto ya no se trata del inconsciente-cadena significativa, sino un inconsciente de Unos sueltos o *enjambre*. Esta nueva versión del síntoma en Lacan, *síntoma-letra*, viene a resaltar la distancia que se impone entre la noción de significante -que clásicamente representa a un sujeto para otro significante- y lo que se denomina letra, en la que la identidad de sí está aislada de toda cualidad. Estos Unos sueltos no hacen cadena y no quieren decir nada, se trata de puros significantes que se repiten en lo real. La letra del síntoma, entonces, es la

escritura salvaje de ese Uno solo, extraído y arrancado traumáticamente (Schejtman, 2013). Por ello, “el síntoma deviene sede de una fijación [...] de un goce que es producto del trastorno que *lalengua* introduce traumáticamente en la economía corporal. [...] el síntoma es un suceso [acontecimiento] de cuerpo” (Lacan 1975, p. 13).

A raíz de esta nueva conceptualización se produce un quiebre en lo que hasta entonces era la noción de inconsciente, puesto que la fijación de goce causa la repetición, haciendo que el síntoma se distinga de la serie de las formaciones del inconsciente: el sueño, el lapsus, el acto fallido, el chiste, se caracterizan por su fugacidad; no suponen la fijeza, permanencia y repetición que caracteriza al síntoma (Schejtman, 2013). Cabe destacar que el trabajo interpretativo del inconsciente es aquello que fuerza a la letra de goce del síntoma a convertirse en metáfora. Ello permite que eventualmente el síntoma se transforme en algo en lo que allí se cree (Schejtman, 2013), favoreciendo el vínculo transferencial. Es decir que las dos vertientes del síntoma no resultan excluyentes, sino que ambas se revelan en el abordaje diacrónico del tratamiento.

El psicoanálisis como práctica de lectura

Partiremos de la distinción que se ha hecho con respecto a la noción de síntoma, a fines de abordar el desafío que presenta el trabajo psicoanalítico con pacientes adictos, para lo cual es posible servirnos de los desarrollos de J.A. Miller (2011), para pensar el psicoanálisis no sólo como una cuestión de escucha, sino también como una *lectura*.

El sensacional descubrimiento de Freud fue que los síntomas pueden interpretarse como los sueños, en función de un deseo, y que son un efecto de verdad, lo cual va en la línea planteada por Lacan con respecto al *síntoma-metáfora*. Por otro lado, el síntoma se distingue de todas las otras formaciones del inconsciente por su permanencia: “para que haya síntoma es necesario también que el fenómeno dure” (Miller, 2011, p. 5). Además de ello, resulta insoslayable la persistencia del síntoma después de la interpretación, en tanto hay allí un resto. Ya Freud se fue aproximando a esta cuestión de diversas maneras: poniendo en juego la reacción terapéutica negativa, la pulsión de muerte, hasta decir finalmente que el final del análisis como tal deja siempre subsistir lo que llamaba restos sintomáticos.

En nuestra práctica es frecuente que asistamos a la confrontación del sujeto con dichos restos sintomáticos, a lo cual actualmente se le da un estatuto diferente al que proponía Freud como final de análisis, ya que no nos detenemos ante ellos. Bajo este nombre podemos ubicar lo real del síntoma, aquello que en el síntoma es fuera de sentido. Retomando lo anteriormente mencionado en relación al *síntoma-letra*, entendemos que el goce en cuestión en el síntoma no es primario, en tanto está producido por el significante. Es precisamente por la incidencia significativa que el goce del síntoma resulta

un acontecimiento y no sólo un fenómeno, ya que testimonio que hubo un acontecimiento de cuerpo, después del cual el “goce natural” del cuerpo vivo se trastornó y se desvió. “Este goce no es primario, pero es primero en relación con el sentido que el sujeto le da, y que le da por su síntoma en tanto que interpretable” (Miller, 2011, p. 6). Tomando los conceptos de metáfora y metonimia, podemos ubicar que hay metáfora de goce del cuerpo, la cual produce acontecimiento, y es la acción del significante operando fuera de sentido. Además, está la metonimia del goce, su dialéctica, en la cual se dota de significación. Retomando la cuestión de los restos sintomáticos, podríamos establecer que:

debido al forzamiento que el dispositivo freudiano le impone, el goce del síntoma condesciende a pasar al campo del Otro, (pero [...] lo hace no-todo. Si la letra del síntoma tolera la interpretación del saber del inconsciente-cadena, a la que se agrega eventualmente la del psicoanalista mismo, su sin-sentido no termina por anularse. Hay en el síntoma lo intransferible, lo ininterpretable. (Schejtman, 2013, p. 65)

Según lo que propone Miller (2011), *leer un síntoma* consiste en privar al síntoma de sentido. Es esta línea la que toma Lacan al proponer el ternario Real, Simbólico e Imaginario para sustituir al aparato de interpretar de Freud, ligado al ternario edípico. Este desplazamiento de la interpretación hacia el nudo borromeo no produce sentido, sino que “el funcionamiento mismo de la interpretación cambia y pasa de la escucha del sentido a la lectura del fuera de sentido” (Miller, 2011, p.7). Este “saber leer” consiste en mantener a distancia la palabra y el sentido que ésta vehiculiza, a partir de la escritura como fuera de sentido, como letra, a partir de su materialidad. Se apunta a la materialidad de la escritura dado que la letra produce el acontecimiento de goce, el cual determina la formación de los síntomas. Volviendo a Freud, “como él partía del sentido, eso se presentaba como un resto, pero de hecho ese resto es lo que está en los orígenes mismos del sujeto, es de algún modo el acontecimiento originario y al mismo tiempo permanente, es decir que se reitera sin cesar” (Miller, 2011, p. 7).

Es interesante subrayar la importancia que reviste esa reiteración sin cesar en el contexto de la clínica con adicciones. En ellas se ve claramente cómo la reiteración inextinguible del mismo Uno es lo que está en la raíz del síntoma. Esto puede ilustrarse en la muy frecuente frase del alcohólico “un vaso más”: al ser siempre el mismo Uno, éste no se adiciona, “no tendremos jamás el «he bebido tres vasos por lo tanto es suficiente», se bebe siempre el mismo vaso una vez más. Esa es la raíz misma del síntoma. Es en este sentido que Lacan pudo decir que un síntoma es un etcétera. Es decir el retorno del mismo acontecimiento” (Miller, 2011, p. 7). Desde esta perspectiva, la interpretación como saber leer apunta a la reducción del síntoma a su fórmula inicial, al encuentro material de un significante y del cuerpo, al choque puro del lenguaje sobre el cuerpo.

Del “saber arreglárselas” que remienda el nudo

Dada la enorme importancia que ha tenido la noción de *sinthome* en la última enseñanza de Lacan, ésta ha estado revestida de cierta notoriedad en los desarrollos de sus comentaristas. Si bien se destaca su riqueza conceptual, frecuentemente se ha entendido al *sinthome* en oposición a la dimensión metafórica del síntoma, considerándolo su vertiente real, o bien se ha destacado que es el producto de un análisis llevado hasta su término (Schejtman, 2013). Al respecto, debemos ubicar que “el *sinthome* en sí mismo no es ni simbólico, ni imaginario, ni real” (Schejtman, 2013, p. 84) ni es preciso dirigirse al final del análisis para hallar el *sinthome*, sino que es posible encontrarlo antes, durante y después del mismo.

A partir de la estabilización del concepto en la obra de Lacan, el *sinthome* se entiende como el cuarto anillo que anuda los registros, reparando el lapsus del nudo en el lugar donde éste se ha producido, remendando la falla que produciría que los registros se suelten. Ya anteriormente, en el Seminario 22, Lacan atribuía semejante operatoria a la *nominación*, en la cual era propiamente el padre nombrante quien ejercía dicha función. Teniendo en cuenta que el *sinthome* remienda el punto de falla del nudo, se entiende que si el síntoma comporta cierto desenganche respecto del Otro, el *sinthome* constituye un re-anudamiento del lazo con el Otro y los otros. Puesto que conlleva cierto orden de funcionamiento, al suponer un “saber arreglárselas” con aquello que no anda, el *sinthome* clausura la vía de ingreso al dispositivo analítico (Schejtman, 2013). Si para analizarse es preciso que el funcionamiento se quiebre y que las cosas no marchen, un análisis puede iniciarse cuando el “saber arreglárselas” *sinthomático* trastabilla. Ello se debe, precisamente, a que el *sinthome* “deviene así anudamiento circular que adormece: tanto que llega a proponerse como inanalizable” (Schejtman, 2013, p. 115), ya que dicho adormecimiento nos mantiene más o menos estables y sólo será a partir de algún encuentro contingente con lo real que se produzca el despertar.

Entonces, es posible articular los conceptos de síntoma y *sinthome* del siguiente modo: Si el síntoma es aquello que viene de lo real y abre la posibilidad de una verdadera demanda de análisis, lo que se produciría para que acontezca la demanda de análisis es el pasaje del saber arreglárselas *sinthomático* al síntoma.

Si el *sinthome* es la clave de la estabilidad de la estructura, soporte del funcionamiento homeostático o dormitivo, [...] en la medida en que repara el lapsus del anudamiento manteniendo enlazados a los tres registros lacanianos y entregando al mismo tiempo una (pere)versión de la relación que no hay, el síntoma es el índice del desencadenamiento, signo de lo que no anda, testimonio de que la versión hacia el padre que el *sinthome* entrega ha fracasado (Schejtman, 2013, p. 119).

Especialmente en relación con las adicciones, acordamos con lo que establece Schejtman (2013): “Si la repara-

ción *sinthomática* es solución, hay que decir que las hay tan funestas que obligan al analista a interponer una objeción” (p. 122), lo cual no quiere decir que pueda soslayarse el valor estabilizador que dichas reparaciones comportan. En este sentido, dado que “el análisis no consiste en que uno esté liberado de sus *sinthomes*, [...] [sino] en que se sepa por qué se está enredado en eso” (Lacan, 1977-78, clase 10-1-78).

Harry y su partenaire-heroína

A partir de lo expuesto, ¿cómo leer lo que les sucede a los personajes en el film? Podría pensarse que para estos sujetos la adicción ha constituido un “objeto anti-duelo” luego de la muerte del padre de la familia. Harry ha encontrado en las drogas el modo de obtener la “paz y felicidad” largamente anheladas, a las cuales recurre cuando la angustia se cierne sobre él. Para enfatizar la gran importancia que estos objetos poseen para los protagonistas, el director del film recurre a primeros planos alusivos a su único interés (la droga, la comida, la TV, etc.) así como también los efectos que los mismos tienen sobre los sujetos: pupilas dilatadas, sonidos aumentados, cámara rápida. Todos estos recursos estéticos y de montaje generan en el espectador sensaciones de turbación y confusión, a la vez que la elección de la banda sonora acompaña los planos generando tensión en aumento a medida que el vertiginoso ritmo de las secuencias se acelera.

Retomando lo anteriormente dicho, el *sinthome* es una invención singular que remienda e introduce algún orden de funcionamiento allí donde eso no anda. ¿Encontramos en Harry algo de esta índole? ¿Podría pensarse que su novia, Marion, oficia como *sinthome* a la manera que Nora lo hace para Joyce? Si bien Harold se encuentra muy enamorado de su novia, lo cual se evidencia cuando le dice: “Alguien como tú puede hacer que todo esté bien para mí”, pareciera que el amor -como una de las posibles “muletas” indicadas por Freud- no alcanza a cumplir su cometido. Luego de haber destinado el dinero ahorrado en sacar a su amigo de la cárcel (quien fue detenido por tráfico de drogas), el negocio comenzó a hacerse más difícil porque no había quien suministre la mercadería -lo cual también imposibilitaba su consumo personal-. Así, poco a poco Harry y Marion van sucumbiendo a los síntomas de la abstinencia, lo cual genera hostilidad y peleas entre ellos. Dado que reciben el dato de que un cargamento de droga llegaría para la Navidad y necesitan dinero para abastecerse, Harry le sugiere a su novia que recurra a un hombre casado que se encontraba interesado en ella para obtenerlo, diciendo: “de ese modo todo estaría bien entre nosotros, ya no pelearíamos más”. Marion le responde con gran preocupación que no sabía “qué tendría que hacer para conseguirlo”. Vemos entonces cómo la heroína se hace preferir a la amada, llegando al punto de instarla a involucrarse sexualmente con otro hombre para conseguir dinero para las drogas.

A partir de ello, es posible situar que en la toxicomanía Harry encuentra un intento de tratamiento o modo de

respuesta frente a la angustia -lo cual inferimos se relaciona al duelo no elaborado por su padre-. Esto implica un saber-hacer de parte del sujeto, si bien se trata de una “solución” considerablemente problemática en este caso. Resulta esencial remitirnos a la diferenciación ya mencionada entre *sinthome* y síntoma: “el síntoma es lo que viene de lo real e impide que las cosas anden. El síntoma es un disfuncionamiento, mientras que el *sinthome* ya es hacer algo para que eso funcione de todos modos” (Schejtmann, 2014, p.15). En cuanto a esto, resulta pertinente interrogarnos respecto de cuándo es conveniente que el analista ponga en cuestión dicho artilugio que el sujeto se ha armado para enfrentar el malestar, en qué casos apuesta a analizar para que éste pueda interrogarse, lo cual no es sin angustia. Se trata, entonces, de ver qué función tiene eso en la estructura y acompañar al sujeto en la construcción de un *sinthome* que sea más compatible con la existencia.

“Yo sólo quería estar en el show”

Desde los primeros minutos del film es posible ver cómo la Sra. Goldfarb ha centrado sus días en mirar televisión, adorando a aquellos personajes que aparecen en su programa de concursos favorito. Perdiendo la noción del tiempo y embotando sus pensamientos, se dedica a hacer de aquella pantalla su realidad. La inercia de dicha rutina se quiebra el día que recibe un llamado de la productora para convocarla a participar del show. Sara se muestra dubitativa, no sabiendo si se trata de algo verdadero. Su interlocutor reafirma: “Sra. Goldfarb, usted ya ganó”. A partir de ese momento, Sara se embarca en la misión de bajar de peso para poder utilizar su amado vestido rojo, aquel que llevaba el día de la graduación de Harry y que a su marido tanto le gustaba. Sin embargo, al no tener los resultados esperados con el régimen alimenticio, decide recurrir a las pastillas para adelgazar y acelerar así el proceso. En la consulta con el médico, éste no la mira ni siquiera una vez, simplemente lee su historia clínica y le dice: “Veo que tiene siete kilogramos de más. Tome esto”.

En sus ansias de mostrarse impecable en la TV, Sara cambiará su color de pelo, tratará de broncear su piel y continuará implacablemente probándose el vestido hasta lograr entrar en la talla. Ansía poder mostrarse frente a la audiencia y saludar a Harry y a su marido, quien supone estaría contento de verla en el espectáculo. Resulta evidente cómo esta mujer ha internalizado los parámetros de belleza de la época, buscando por todos los medios reunir las condiciones que el medio impone, lo cual no hace otra cosa que llevarla al extremo de lo grotesco.

Los efectos de las anfetaminas no tardan en hacerse notar. Efectivamente comienza a perder peso, pero también suda constantemente y se encuentra inquieta, ansiosa, sin poder parar de hacer cosas. Sus sentidos se ven perturbados -lo cual el espectador advierte a través de las secuencias en fast-forward y la distorsión de sonidos-. Comienza a tener alucinaciones visuales en

relación a la comida y los objetos que la rodean. En una visita, Harry se da cuenta del extraño comportamiento de su madre (su euforia y el rechinar de los dientes). Al comprobar que ha estado tomando estimulantes le pide que deje de hacerlo: “No es bueno para ti, ¿acaso quieres ser una drogadicta?”. Su madre responde: “Es una razón para levantarme en la mañana, es una razón para perder peso, para sonreír... Hace que el mañana esté bien. Estoy sola. Tu padre se ha ido, tú te has ido... ¿Qué tengo, Harry? Me gusta cómo me siento ahora”.

En vistas de lo expuesto, resulta posible conjeturar que para Sara aquello que le permite “arreglárselas” con la angustia de su existencia luego de la pérdida de su esposo es el consumo adictivo de programas de televisión. Ello le posibilita sustraerse de su propia realidad, generando un soporte homeostático y dormitivo (Schejtman, 2013), que le brinda estabilidad. Esta respuesta que ha encontrado falla a partir de aquel llamado que la convoca; “usted ya ganó” resulta el enunciado que sanciona su desencadenamiento, en tanto se infiltra aquella realidad anhelada en sus sueños en su realidad efectiva. El hecho de que la Sra. Goldfarb decida consumir anfetaminas no es otra cosa que el síntoma que indica que el *sinthome* ha fracasado. Es precisamente a raíz de las manifestaciones sintomáticas que se puede inferir que se ha producido un lapsus del nudo entre Real e Imaginario, en tanto la relación de Sara con su propio cuerpo se ve trastocada. El desencadenamiento de la neurosis genera que aquello que se creía en relación al cuerpo (en tanto propio) comience a ser vivido como una desposesión, en tanto se pierde la consistencia imaginaria.

Dicha situación se agrava aún más cuando Sara comienza a sentir la necesidad de aumentar la dosis de sus pastillas, ya que ha desarrollado tolerancia al fármaco. Esto genera mayor cantidad de alucinaciones, lo cual hace que su propia casa devenga siniestra y aterradorante. La realidad de la TV la ha invadido: las alucinaciones hacen que se vea como invitada del programa de televisión, para luego adentrarse en su propia sala de estar y burlarse de ella y su estado. Será en este punto que, habiendo ya perdido la razón, decide ir al estudio de grabación y preguntar por qué todavía no la han llamado. Allí, dada su desesperación y evidente desestabilización, la recepcionista llama a la policía y la envían a un hospital para recibir tratamiento. Una y otra vez Sara repite a los gritos: “Yo sólo quería estar en el show”.

Del réquiem al despertar

Dado que hemos otorgado gran importancia a las coordenadas de la época para ubicar nuestras consideraciones clínicas en torno a las adicciones, realizaremos un breve comentario de la obra teatral de Wedekind (1890) “El despertar de la primavera - Tragedia infantil”. La misma se divide en tres actos y tiene como roles protagónicos a un grupo de púberes que están ingresando, siguiendo a Freud, a su segundo despertar sexual. Debido al contenido transgresor de la obra, en su época ningún

editor había querido publicarla, por lo cual el autor debió editarla con sus propios recursos económicos.

La obra de Wedekind se halla plagada de referencias a los valores modernos y las tradiciones que las familias de la época impartían sobre los jóvenes. En dicha coyuntura, este grupo de adolescentes comienza a preguntarse por su sexualidad, lo cual no es sin angustia. Uno de ellos, Mauricio, dice: “Pensé que no tenía cura. Creí sufrir de un mal interno. Finalmente me calmé un poco el día en que comencé a escribir mis Memorias” (Wedekind, 1890, p. 21).

Por otra parte, se evidencian la rebeldía y el tono desafiante propio de la edad. Ilse, una de las muchachas, confía a su amigo Mauricio que ha estado durmiendo en casa de algunos artistas del pueblo, con quienes va a emborracharse hasta quedar inconsciente. Coquetea desprejuiciadamente con ellos y oficia como modelo para sus pinturas, relatando luego jueguitos eróticos en los cuales ella corría grandes riesgos.

Dichos vaivenes entre el espíritu transgresor y los mandatos de un superyó acuciante enlazan a cada uno de los personajes. Mauricio, al saber que ha fracasado en su año escolar y será gravemente reprendido por sus padres, decide suicidarse con un arma de fuego. Su mejor amigo, Melchor, es culpabilizado por ello en la institución escolar, motivo por el cual sus padres lo envían a un reformatorio. Al escaparse, Melchor se dirige al cementerio donde conversa (¿alucina?) con el fantasma de su amigo muerto, quien le dice que debería unirse a él ya que sólo así podrá hacer lo que quiera. En el momento en que el jovencito se encuentra ante la decisión de dar fin a su vida y acompañar al amigo, aparece allí un hombre enmascarado que le indica que está temblando de hambre, que así no está en condiciones de juzgar la situación. Melchor le pregunta si es su padre, a lo cual la figura responde que será quien cuidará de su porvenir: “Te guiaré por entre los hombres... Te proporcionaré la ocasión para ampliar tus horizontes de un modo fabuloso... Haré sin excepción que conozcas todo lo interesante que el mundo encierra...” (Wedekind, 1890, p. 102). Finalmente, el enmascarado aparta al fantasma de Mauricio y hace que Melchor lo acompañe, enseñándole el camino de regreso a su vida. ¿Será acaso la figura del enmascarado la que brinde otra *pere-version* para este muchacho y haga más vivible su existencia?

Consideramos que esta obra teatral es un contrapunto interesante para pensar aquello que el film de Aronofsky propone, ya que ambos materiales son prismas a través de los cuales se puede leer la época en la que fueron producidos. Tanto el film como en la obra se centra en la subjetividad de un grupo de jóvenes, quienes transitan los malestares de su tiempo de diversos modos. Más allá de la respuesta singular de cada uno, es posible ubicar algunas cuestiones: por un lado, el foco en la obra de Wedekind está puesto en las instituciones (familia, escuela) como pilares de la constitución subjetiva y en lo que podría pensarse como manifestaciones clínicas del superyó -lo cual se evidencia en grado extremo en el pasaje al acto de Mauricio, poniendo fin a su vida para

evitar perder un lugar en el Otro-. En contraposición, vemos que los jóvenes del film recurren a respuestas más ligadas a la circulación de objetos y no tanto a valores o ideales sostenidos por la familia. De ningún modo se pretende con esto generalizar estos modos de respuesta o reducir las problemáticas planteadas solamente a estas cuestiones, sino que se intenta poner de relieve la dimensión de la trama de cada una de dichas producciones, la cual deviene el prisma que esclarece el conjunto de teorías, concepciones, visiones y valores de quien narra (Todorov, 2006) y del momento socio-histórico en que lo hace. Precisamente, una de las premisas fundamentales del presente escrito es poner en evidencia que la narrativa cinematográfica constituye un producto cultural, que posibilita el acceso y la reflexión sobre los entramados discursivos que hallamos en la práctica clínica.

Por otro lado, no debemos soslayar que el título del film seleccionado, *Réquiem por un sueño*, hace referencia a la composición musical que acompaña en la misa de difuntos, la cual constituye un ruego por las almas de los muertos. ¿Qué es lo que se despide aquí? ¿Qué se pierde?

Hacia el final del film se alcanza el punto máximo de tensión, ya que se muestra cómo los sueños de cada uno de los personajes colapsan y devienen trágicos. El brazo de Harry ha sido amputado debido a una infección producida por las reiteradas inyecciones de heroína; su madre recibe terapia de electroshock ya que no se ha podido revertir el cuadro que generaron las anfetaminas, lo cual la deja totalmente alejada de la realidad; el amigo de Harry, Tyrone, se encuentra en la cárcel a merced de los malos tratos de los guardias; y Marion, víctima de los síntomas de la abstinencia, está desesperada y se ofrece a tener relaciones sexuales con diversas personas a cambio de obtener droga. Las últimas escenas muestran a cada personaje recostado en su cama, en posición fetal, sumidos en la más profunda miseria y absoluta vulnerabilidad. Se muestran los despojos de estos sujetos, ahora reducidos a resto. Finalmente, vemos la última alucinación de la Sra. Goldfarb: Ella gana el gran premio del programa de TV y Harry, devenido un hombre de negocios, acude a saludarla. Sara y Harry se abrazan y se dicen mutuamente lo mucho que se quieren, mientras el público los aplaude.

No sólo el film transmite la imposibilidad estructural de alcanzar esa pretendida felicidad plena (e ilusoriamente ofertada por el pseudo-discurso capitalista), viendo cómo los sueños se hacen añicos, sino que la lectura psicoanalítica del material permite pesquisar el funcionamiento del *sinthome*. Si aquello que estos sujetos habían encontrado como “saber arreglárselas” con lo que no anda deja de marchar, se encuentra un resquicio posible para la elaboración vía el análisis. Analizar -término que proviene del verbo “soltar”- tiene que ver con posibilitar, en el mejor de los casos, nuevos encadenamientos más compatibles con la existencia: No es otra cosa que producir para el sujeto el despertar.

BIBLIOGRAFÍA

- Assef, J. (2013). *La subjetividad hipermoderna. Una lectura de la época desde el cine, la semiótica y el psicoanálisis*. Grama Ediciones: Buenos Aires.
- Bakhtin, M. (2010). *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. 7ª ed. São Paulo: Hucitec.
- Cambra Badii, I. (2014). *La narrativa cinematográfica como Vía de Acceso a la Complejidad en Bioética* (Tesis de Doctorado en Psicología). Universidad del Salvador, Buenos Aires, Argentina, Inédita.
- Escohotado, A. (1998). *Historia de las drogas*. Madrid: Alianza Editorial S.A.
- Freud, S. (1930). “El malestar en la cultura”. Capítulo II. *Obras Completas*, Tomo XII. Amorrortu Editores: Buenos Aires. 1976.
- Galende, E. (2013). *El impacto de la cultura en la subjetividad de las personas*. Rosario, Argentina: Universidad Nacional de Rosario – Secretaría de Extensión Universitaria. Recuperado de: <https://casamdp.files.wordpress.com/2013/08/galende.pdf>
- Galende, E. y cols. (2002). “Subjetividad y vida en condiciones posmodernas”. En *La ética del compromiso. Los principios en tiempos de desvergüenza*. Buenos Aires: Editorial Altamira.
- Gutiérrez, C.; Michel Fariña, J. J. (comps.) (2000). *La encrucijada de la filiación. Tecnologías reproductivas y restitución de niños*. Buenos Aires: Lumen/Humanitas.
- Gómez Ponce, A. (2017). *Pequeñas grandes mentiras. Narraciones seriales en torno al American Dream*. Representaciones [Internet]. [Consultado 25 de Sep 2018]; 13(2): 107-126. Disponible en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/repr/article/view/19560/19348>
- Lacan, J. (1969-1970). *El Seminario. Libro 17. El reverso del psicoanálisis*, Paidós: Barcelona, 1992.
- Lacan, J. (1985). “Televisión”. En *Radiofonía & Televisión*. Anagrama: Buenos Aires.
- Lacan, J. (1953). “Discurso de Roma”, 26-9-53. En *Otros Escritos*, Buenos Aires: Paidós, 2012.
- Lacan, J. (1953b). “Función y campo de la palabra y el lenguaje”. En *Escritos 1*, México: Siglo Veintiuno, 1984.
- Lacan, J. (1957). “La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud”. En *Escritos 1*, México: Siglo Veintiuno, 1984.
- Lacan, J. (1962-63). *El Seminario. Libro 10: La angustia*, Buenos Aires: Paidós, 2006.
- Lacan, J. (1974). “La tercera”. En *Intervenciones y textos 2*, Buenos Aires: Manantial, 2001.
- Lacan, J. (1974-75). “El Seminario. Libro 22: RSI”. Inédito.
- Lacan, J. (1975). “Joyce el síntoma II”, 20-6-75. En *Uno por Uno*, Revista Mundial de Psicoanálisis (edición latinoamericana), n° 45, 1997.
- Lacan, J. (1977-78). “El Seminario. Libro 25: El momento de concluir”. Inédito.
- Lipovetsky, G. (2002). *La era del vacío*, Barcelona: Anagrama.
- Marías, J. & Goitia, F. C. (1990). *Reflexiones sobre el cine*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Mason, J. (1996). *Qualitative researching*. Londres: Sage.
- Michel Fariña, J. J., Solbakk, J. H. (2012). *(Bio)ética y cine. Tragedia griega y acontecimiento del cuerpo*. 1ra ed. Buenos Aires: Letra Viva.

- Michel Fariña, J. J. y Laso, E. (2014). "Cine y subjetividad: el método ético-clínico de lectura de películas". En *Revista Intersecciones Psi- Revista Digital de la Facultad de Psicología de la Universidad de Buenos Aires*, año 4, número 11.
- Michel Fariña, J. J. y Laso, E. (2017). *El Seminario de la Ética a través del cine*, Buenos Aires: Letra Viva.
- Michel Fariña, J. J. y Tomás Maier, A. (2016). ¿Cómo leer un film? La formación ética a través del cine y la virtualidad. *Informática na Educação: teoria e prática*, volumen (19) número (1), pp 69-83.
- Miller, J.-A. (2011). *Leer un síntoma*. Recuperado de <http://amp-blog2006.blogspot.com/2011/07/leer-un-sintoma-por-jacques-alain.html>
- Naparstek, F. (2008). *Introducción a la clínica con toxicomanías y alcoholismo*. Buenos Aires, Grama Ediciones, 2008.
- Naparstek, F. (2010). *Introducción a la clínica con toxicomanías y alcoholismo III*. Buenos Aires, Grama Ediciones.
- Quevedo, S. (2008). "Lazo social o segregación: el recurso a las drogas". En *Clínica institucional en toxicomanías. Una cita en el Carlos Gardel*. Editorial Letra Viva: Buenos Aires.
- Schejtman, F. (2012). "Capitalismo y anorexia: discursos y fórmulas". En *Elaboraciones lacanianas sobre la neurosis*. Grama: Buenos Aires.
- Schejtman, F. (2013). *Sinthome: Ensayos de clínica psicoanalítica nodal*. Buenos Aires: Grama Ediciones.
- Schejtman, F. (2014). "Edward Scissorhands, un nombre del padre". En *Ética y Cine Journal*, Volumen 4, Número 2. Versión digital: <http://journal.eticaycine.org/Edward-Scissorhands-un-nombre-del>
- Soria Dafunchio, N. (2012). "Cuando lo social toma prevalencia de nudo". En *Desde el Jardín de Freud* Revista de Psicoanálisis; núm. 12 (2012): «La cuestión del síntoma ».
- Todorov, T. (2006). *Crítica de la crítica*. 1ra edición. Barcelona: Paidós.
- Wedekind, F. (1890). *El despertar de la primavera. Tragedia infantil*, Buenos Aires: Letra Viva, 2017.