

**LA MASCULINIDAD CONTEMPORÁNEA DESDE UNA CRISIS
DE LA AUTORREPRESENTACIÓN**

De Paul Thomas Anderson al libro de autoayuda

Trabajo de fin de Máster

Arnau Martín Camarasa

Tutor: Xavier Pérez

Máster en Estudios de Cine y Audiovisual Contemporáneos

Universitat Pompeu Fabra

Departamento de Comunicación

Curso 2023/2024



Conciencia de uno mismo no es conocimiento de uno mismo

Immanuel Kant, *Crítica de la razón pura*

Nuestra época ve inscribirse en su horizonte la sentencia de que no hay más que semblante

Jacques Alain Miller, *El otro que no existe*

Agradecimientos

A la Universitat Pompeu Fabra

A Oriol Alonso, por su gentil orientación y generosidad

A Fèlix Maisel, sin cuyo providencial apoyo aún estaría definiendo mis aspiraciones

A Xavier Pérez, por su esencial guía y confianza

Índice de contenidos

Resumen/Abstract

Palabras clave

0- Objetivos y retos metodológicos

1- El yo como pulsión autoafirmativa: el camino scorsesiano de “Boogie Nights”

2- Sobre una autoexhibición sobreexpuesta: “respect the cock”

3- De la promesa del bienestar a la convicción ideológica

3.1 - El trauma como defensa

3.2 - Entre la dianética y la performance

4- El hombre en la “happycracia”: del predicador al orador motivacional

5- El retorno de las emociones

5.1 - Entre el éxtasis y la culpa

5.2 - La vergüenza

5.3 - La autoreivindicación

6- La masculinidad adolescente que se autoexpone: la emergencia de la histeria

7- Conclusiones

8- Bibliografía

Resumen/Abstract

Paul Thomas Anderson es uno de los cineastas en activo que se plantea de forma más metódica las derivas psicológicas de las masculinidades que se autorrepresentan. A partir del estudio de algunas de sus películas, esta investigación señala las bases sobre las que se yergue un modelo de masculinidad que se pone en escena a sí misma, e inquiera de qué modo sus atributos cristalizan en el cine y también en las imágenes de la esfera pública. Se descartan otros filmes del director donde este concepto no es relevante.

Objetivo

Este texto pretende demostrar, mediante un estudio del cine de Paul Thomas Anderson desde el punto de vista del psicoanálisis, que la masculinidad contemporánea afronta una crisis que le anima a esconder sus traumas, ya que no encuentra el balance adecuado entre la utilización efectiva de su discurso y las emociones que siente al articularlo.

Metodología y marco teórico

En esta investigación, la autorrepresentación, o puesta en escena de uno mismo, se entiende como un proceso que desvela traumas latentes. En cuanto a pilares metodológicos, recurriré al cine comparado y al ámbito del psicoanálisis, en concreto, a los métodos de Jacques Lacan. Lo que en Sigmund Freud se lee desde la basculación de las pulsiones del yo hacia un principio integrador de realidad, a partir de los estudios lacanianos esta dicotomía da paso a la identificación de zonas inconceptualizables. Lacan interioriza a Freud desde la base del inconsciente estructurado como un lenguaje y que se resiste al impulso de la conciencia. Freud, de entrada, individualiza al sujeto, mientras que Lacan lo enraiza en esquemas que, en términos epistemológicos, ofrecen más relevancia a lo inaprensible. A través de sus estudios transversales entre filosofía, lingüística y psiquiatría y especialmente influenciado por el pensamiento de Georg Hegel, Lacan resitúa a la autoconciencia no en un estadio al que debe llegarse, sino que la piensa dentro de un sujeto ya constituido de antemano. En ese sentido, su teoría se fundamenta en una dispersión conceptual que permite su abordaje desde distintos flancos. Es pertinente preguntarse por el lenguaje, tanto verbal como no verbal, y por las emociones que proceden de individuos masculinos que se autoexponen para justificar sus impulsos. Concretamente, centrar nuestro esfuerzo de atención en el acto comunicativo permite explorar este asunto y rebajarlo a manifestaciones demostrables. Al mismo tiempo, entender el psicoanálisis como una disciplina enclavada en los puntos ciegos de la

conciencia de uno mismo hace posible abarcar el amplio caudal de lecturas que propone el cine de Paul Thomas Anderson. El carácter ambiguo de sus imágenes y la parcialidad descriptiva de sus personajes establece equivalencias con el psicoanálisis, tomado este como un método para descifrar las incógnitas de la autorrepresentación. Algunas películas del cineasta, que poseen el estatuto de fuente de estudio en sí mismas, incorporan ideas afines a su contexto audiovisual inmediato y, como parte de un universo más amplio, vislumbran para el hombre distintos modos de autocontemplarse, sobre los que hay que cuestionarse su operancia.

El análisis se abre a un vasto horizonte en el momento en el que se desvela la pregunta por el grado de percepción que el individuo masculino tiene de sí mismo cuando se exhibe. Ante esta duda, de raíz cartesiana, las imágenes se convierten en hojas de ruta desde las que despegar. Anderson, al poner al sujeto varón delante de su imagen, no únicamente constata una nueva caída de lo masculino como unidad sustancial, sino que evidencia una crisis cuya falta de puntos de apoyo exige diversos ejes de interpretación. En concordancia con este planteamiento, el trabajo también pone el foco en ciertas tendencias que laten en la filmografía del director y se extienden más allá de ella, pero sin desmarcarse de su particular visión. Concentrarme tanto en el discurso como en las emociones de la masculinidad, siempre desde la perspectiva psicoanalítica, abre un cauce para que el texto rebase el propio marco del cine. Paradójicamente, esto es análogo a decir que admito de entrada las posibilidades que el cine expande más allá de su específico marco de expresión, porque Paul Thomas Anderson filma películas pero es también un pensador de la imagen y del cuerpo.

Palabras clave

Masculinidad, Paul Thomas Anderson, autorrepresentación, hipervisualidad, deseo, frustración, trauma, palabra, culpa, lenguaje, discurso, dianética, psicología, neurosis, psicosis, felicidad, promesa, pasión, performance, histeria

1-El yo como pulsión afirmativa. El camino scorsesiano de “Boogie Nights”

El hombre necesita un duplicado de su tamaño natural, y la imagen del espejo es de suma importancia, puesto que aumenta su vitalidad

Virginia Woolf, *Una Habitación Propia*

Una de las escenas de la filmografía de Paul Thomas Anderson, perteneciente a la película “Boogie Nights” (1997), es la que origina el desarrollo del presente trabajo e instala su idea nuclear: la autorrepresentación masculina como encubrimiento del trauma. Nancy Thumim, en “Self-Representation and Digital Culture”, aclara que “la autorrepresentación es una mediación que comprende muchas formas y que sirve a muchos propósitos, ya que es a la vez política y cultural, debido a la variedad de asociaciones posibles” (Thumim: 2015, 12). Como método orientativo ante esta multiplicidad, el psicoanálisis rastrea las razones por las que, a partir del siglo XX, empieza a considerarse la historia del hombre como la historia de su represión. Desde el punto de vista cinematográfico, es altamente enriquecedor atender a las imágenes de Anderson, porque apuntan al modo en el que la masculinidad se constituye como la suplencia de un mal inconsciente asociado a la culpa y a la frustración.



Fig. 1, 2 y 3. Robert de Niro (“Taxi Driver”, 1976) y Mark Wahlberg (“Boogie Nights”, 1997)

“Boogie Nights”, que es la extensión en forma de largometraje del *mockumentary* “The Dirk Diggler Story” (Paul Thomas Anderson, 1988), perfila un recorrido por la industria pornográfica en las décadas de los setenta y los ochenta, y lo hace desde el punto de vista de Eddie Adams (Mark Wahlberg), un chico de diecisiete años repudiado por su madre. Tras este desprecio, germen de una culpa latente, Eddie adquiere una reputación gracias a su eficiencia sexual, y su trayectoria culmina con la exhibición de su miembro viril. Si este gesto, infantil en apariencia, encuentra algún precedente, es en la escena de “Taxi Driver” (Martin Scorsese, 1976) en la que su antihéroe, Travis Bickle (Robert de Niro), se ubica frente al espejo y saca su revólver.

Travis es un taxista ex combatiente, y la película narra sus intentos en vano de reinserción social. El personaje frecuenta los espacios más inseguros de Nueva York, incluidas las salas X, porque atraviesa una fase de no aceptación. Por su parte, en el local nocturno donde trabaja, Eddie conoce al productor de pornografía Jack Horner (Burt Reynolds), y este considera que posee las condiciones físicas idóneas para convertirse en un actor porno de renombre. Eddie es muy distinguido en el club, y en algunas ocasiones, como le hace saber a Jack, ya le han ofrecido compensaciones económicas por enseñar su pene o practicar la masturbación en público. Anderson construye la primera mitad de la película ante la expectativa del espectador, pues tanto Jack como los miembros de su equipo reaccionan asombrados ante el tamaño desorbitado de su órgano sexual, que no aparece en pantalla todavía. Pese a las adulaciones de sus contratantes, Eddie necesita verse reflejado en su propia imagen, confiar en su estado físico y demostrar su validez únicamente a través de este. Jordi Balló, en su estudio sobre los motivos visuales en el cine llamado “Imágenes del silencio”, escribe que las mujeres, cuando se miran en el espejo, “buscan la interrogación” (Balló: 2000, 59). Cabe preguntarse, entonces, qué busca un hombre cuando lo hace. Balló sugiere que la iconografía del hombre suele “deslizarse por encima de su doble, sin ir más allá de una comprobación autoafirmativa y más o menos narcisista, para pedirle al espejo una respuesta” (Balló: 2000, 59). Desde un punto de vista psicoanalítico, la imagen reflejada de Travis intuye una concepción de lo masculino que, dada su incapacidad por paliar su culpa, necesita subrayarse a sí mismo como tal. No es casual que en “Boogie Nights”, Eddie, alias “Dirk Diggler” y después “Brock Landers”, también emplee el espejo como motivo recurrente, especialmente como motivación personal antes de grabar las escenas pornográficas. José Francisco Montero, en su monográfico sobre Anderson, repara en ello: “esta recurrencia expresa, además de ilustrar sobre el narcisismo del protagonista, la profunda disociación de su imagen” (Montero: 2011, 167). La idea coincide con lo que Scorsese sugiere a la hora de filmar a Travis hablando consigo mismo en “Taxi Driver”. El personaje reclama una causa que justifique sus convencimientos y sus cambios físicos, búsqueda que se consolida en la simbología fálica del revólver. Peter Lehman, editor del libro “Masculinity: bodies, movies, culture”, analiza la masculinidad desde lo que bautiza como “melodramatic penis” (Lehman: 2001, 25) y se interroga por la representación cinematográfica del pene, para determinar: “el

colapso cómico es la principal alternativa ante la quiebra de la masculinidad heterosexual tipificada” (Lehman: 2001, 26). Cuando Eddie enseña su pene transmite un tono burlesco, ya que se lo enseña a sí mismo antes de pasar a la acción, y así se cerciora de su correcto rendimiento. Lehman puntualiza que “la mostración del pene es una base para el juicio femenino, por lo que la flacidez o la pequeñez se oponen al impacto que se espera que cause” (Lehman: 2001, 33). El autor valora la escena del espejo como un ejemplo de “melodramatic penis”, en tanto que “conserva una dimensión de espectáculo” (Lehman: 2001, 37). La canción de la Electric Light Orchestra que despide la película, “Livin’ Thing”, del álbum “A New World Record” (1976), advierte sobre lo siguiente: “it’s a living thing, a terrible thing to lose”. La letra, que se incluye de forma extradiegética, alude al órgano corporal que le ha permitido a Eddie alcanzar una posición, y por tanto, lo que confiere propósito a su vida profesional. Montero observa: “cuando Diggler blande su falo refleja la pulsión voyeurística que lo convierte en sujeto y objeto al mismo tiempo” (Montero: 2011, 94). El pene del protagonista es una carga, como el revólver para Travis en “Taxi Driver”. Los personajes no son capaces de desligarse de lo que el objeto y el miembro representan. Incluso, en un momento culminante de su carrera actoral, Eddie es premiado por poseer el mejor pene, hecho que precede a un discurso de agradecimiento en el que afirma que debe prolongar su carrera y autoexigirse más.

La presencia prominente y la cobertura mediática que recibe el órgano sexual de Eddie envuelven las fallas de su estado anímico, y el personaje no puede autonomizarse de la imagen de sus genitales. En los años ochenta, cuando Eddie deja de lado la industria para probar suerte como cantante, vuelve a los comienzos, esto es, a prostituirse. El desenlace de “Boogie Nights” sugiere que cuando el cuerpo masculino se espectaculariza y se exhibe en las imágenes, la culpa se enmascara en la hipervisualidad y el malestar deriva del interior al exterior. Por esa razón, el cineasta no sólo piensa en lo masculino como un género, sino que problematiza su intersubjetividad. Anderson pone en dialéctica la situación del yo que se muestra ante la multiplicidad de los otros y, de este modo, señala sus complejos. Es preciso, entonces, puntualizar el papel que desempeña el deseo, puesto que es un concepto que adopta una función u otra según el estado anímico del personaje que lo haga fluctuar. En la autorrepresentación masculina, el deseo, en lugar de ser un motor que se orienta hacia un fin, deviene un agente retroactivo que se superpone a la culpa¹. Thumim insiste, sin embargo, en que “la autorrepresentación debería considerarse distinta a las nociones de presentación del yo” (Thumim: 2015, 12). La autora establece una genealogía del concepto desde la Modernidad y concluye que, “en la autorrepresentación, los individuos se hacen por sí mismos, aspecto que privilegia la experiencia del yo” (Thumim: 2015, 17). Cuando Eddie, en mitad del filme, defiende

¹ En “El deseo y su interpretación”, Lacan efectúa un importante viraje a la hora de desmarcarse de la tradición moral y hedonista que concibe el deseo como una “equivalencia entre placer y objeto” (1958, 7). Desde la base de la ética spinoziana que teoriza sobre el deseo de un modo más esencialista, Lacan expresa que “el deseo está exiliado del campo propio del hombre”, “es deseo del otro” y proviene de una “opacidad que genera angustia traumática” (1958, 8-22).

que ha llegado a su posición por méritos propios y porque está dotado de un talento singular, Anderson recurre al formato de la entrevista y trata de aproximarse a él de forma más cercana².

Para plasmar en imágenes el desequilibrio del personaje, el cineasta reinterpreta el imaginario de Scorsese, quien sitúa los impulsos del individuo masculino en el centro de la puesta en escena. A través del motivo visual del hombre ante el espejo, presente en “The Big Shave” (1967), en “Taxi Driver” (1976) y en “Toro Salvaje” (“Raging Bull”, 1980), Scorsese asienta un modelo de exploración que permite muchas variables según el enfoque narrativo. Cuando Anderson va a concluir la película con la mostración del pene, pone en confrontación la autoafirmación personal de Eddie con la imposibilidad de su redención. De acuerdo con esto, su itinerario establece una rima con la evolución de Jacke LaMotta, protagonista de “Toro Salvaje” a quien da cuerpo Robert de Niro.



Fig. 4 y 5. Robert de Niro (“Raging Bull”, 1980) y Mark Wahlberg (“Boogie Nights”, 1997)

² Esta escena será analizada con más detenimiento en el quinto apartado de la investigación.

Scorsese teje la historia real de LaMotta y la escribe como una lucha constante del héroe consigo mismo. Este trayecto lo inaugura una primera imagen alegórica, en la que aparece la figura solitaria de LaMotta en el ring golpeando el aire mientras le acompaña la “Cavalleria Rusticana”, de la Orquesta de la Scala de Milán. Rápidamente, Scorsese establece un tono triste y una solemnidad trágica que impregna todo el filme. En comparación, “Boogie Nights” se trabaja desde una heterogeneidad tonal más acorde con las decisiones apresuradas que toma Eddie Adams en el curso de su carrera. En contraposición al ideal de juventud en desarrollo que encarna Eddie, LaMotta se nos muestra como un adulto vengativo, desconfiado y misógino que descarga en los demás la furia que conllevan sus fracasos. Cuanta más exasperación siente, peor es su gestión del deseo. En su análisis freudiano de la película, Robin Wood³ se pregunta por el punto de vista del cine clásico y por el mecanismo identificativo que nace en sus espectadores. En base a la equiparación del modelo institucional de Hollywood con la mirada heteropatriarcal, dilucida que las resoluciones del tono y del relato clásico apuntalan un orden que en “Toro Salvaje” se torna en “posclásico, aunque no rompedor” (2003, 2019-2020). Scorsese subvierte la idea ascensional del éxito mientras narra progresivamente la disolución del matrimonio de LaMotta con Vickie (Cathy Moriarty), los adulterios que comete y la coacción que la mafia ejerce sobre él para que amañe los combates. En oposición al comienzo, la última imagen de “Toro Salvaje” destaca por su realismo decadente, ya que muestra al personaje ante el espejo mientras intenta autoconvencerse de que sigue poseyendo una relevancia que ha perdido. El apoyo que ha recibido por parte de sus allegados lo ha compensado con la brutalidad física, y llega el punto en el que la irrealización del deseo le hace confundir el espectáculo deportivo con las decisiones vitales. Su sobrepeso e inmersión en el mundo del *stand-up* son soluciones a las que LaMotta recurre para paliar las consecuencias psicológicas y emocionales de sus fracasos.

A pesar de que el pensamiento psicoanalítico versa sobre la indeterminación del sentido según distintos enclaves estructurantes, la conciencia individual se fortalece cuando reconoce un cuerpo como su soporte fundamental. Es decir, siempre queda el cuerpo como la última intencionalidad y opción aunque, a juzgar por cómo Scorsese y Anderson se ubican ante él, el cuerpo se ha convertido en un simple resto de un deseo que no ha encontrado la debida distancia para desarrollarse. De algún modo, la dialéctica interna de los protagonistas de ambas películas, reflejada en su cara a cara frente al espejo, traduce por un lado el desarrollo problemático del individuo respecto la presión institucional y, por el otro, abre un eje de lectura sobre las consecuencias intrínsecas de la autocontemplación masculina.

³ Robin Wood, en “Hollywood from Vietnam to Reagan . . . and Beyond” explora desde distintas perspectivas el período del cine norteamericano comprendido entre mediados de los años sesenta y principios de los ochenta, y propone una suerte de líneas teóricas relacionadas con el cuerpo y el sistema clásico de representación que no pueden ser ignoradas.

Eddie, estrella consagrada del porno, adicto a la cocaína y músico sin éxito, necesita con urgencia recuperar la confianza en su cuerpo, mientras que LaMotta, recién salido de prisión por seducir a una chica menor de edad, pone su cuerpo castigado a disposición de la risa colectiva, a modo de exención. En resumidas cuentas, los casos de ambos personajes exponen la función del yo como nexo entre impulsos diferentes. Ante esta crisis del yo, la autorrepresentación masculina pasa a ser un imperativo, una necesidad velada que no se acepta como tal. Las realidades de Eddie y de LaMotta, limitadas a una trama de ascenso y de caída, se traducen en un intento desencantado de refutarse como hombres autorrealizados. Desde esta tensión, “Boogie Nights” aviva la dinámica entre la artificiosidad de la autorrepresentación y la proyección insatisfecha del deseo, mientras se distancia de Scorsese a través del tema de la práctica sexual como búsqueda de una relevancia social. Este decalaje agrava el trauma inscrito en el yo y la masculinidad, según Anderson, evoluciona a partir de una disfuncionalidad originaria.

2- Sobre una autoexhibición sobreexpuesta: “respect the cock”

Juzgar los discursos de los hombres por los efectos que producen es con frecuencia apreciarlos mal

Jean-Jacques Rousseau, *Ensoñaciones del paseante solitario*

Los tres primeros largometrajes de Paul Thomas Anderson indagan en lo masculino como cadena de transmisión. En “El yo y el ello”, Freud sostiene que gran parte de la culpabilidad masculina está ligada al complejo de Edipo, integrado en el inconsciente” (Freud: 1923, 42). Ulteriormente, el concepto de “forclusión”, introducido por Lacan en su seminario “Las Psicosis”, cobra relevancia en este ámbito, donde Anderson, desde un lugar que piensa en la performatividad como generadora de significados, presenta a la masculinidad como una instancia desvalida. En ese sentido, la ausencia de la guía paterna es un motivo pregnante en la trayectoria del cineasta.

Jean-Claude Maleval, a partir de Lacan, dilucida: “es el mundo de las palabras el que crea el mundo de las cosas” (Maleval: 2003, 35). Si se piensa en este axioma, uno de los comentarios más rotundos de la película “Magnolia” (Paul Thomas Anderson, 1999), que se escucha en el programa de Frank Mackey, es “respect the cock”. Mackey, interpretado por Tom Cruise, es un experto en seducción que promulga un discurso de autoayuda para sus oyentes varones. Su afirmación no es únicamente un comentario sexual explícito, sino una referencia a la exposición pública de sí mismo. De forma análoga al gesto postrero de “Boogie Nights”, Mackey necesita epatar para hacerse oír, pero sobre todo, para escucharse a sí mismo. Si pronuncia “respect the cock” ante un cúmulo de espectadores, reclama, de forma implícita, ser definido por el mensaje. Incapacitado para autorrealizarse, el personaje encubre sus desengaños a través de la exposición mediática, y, para él, ocultar su pasado traumático se convierte en un deber. Maleval estudia que “la primacía de la imago, según la cual el sujeto se inscribe en el lugar del otro a través del estadio del espejo, es sustituida por la primacía del lenguaje, por lo que la función paterna necesita reconsiderarse” (Maleval: 2003, 74). En otros términos, Frank no podrá actuar de forma sincera hasta que no afronte las penurias de su pasado, sobre todo las relacionadas con la estructura familiar que filogenéticamente lo han determinado. Su deterioro psicológico se asocia con el rechazo del significante “Nombre del Padre”, puesto que la muerte prematura de su madre imposibilita el apoyo de la castración⁴. El universo de sentido del personaje no está ordenado bajo el “Nombre del Padre”, función que Maleval define como “un significante portador de una interdicción sobre el goce primordial y generador de una culpabilidad original” (Maleval: 2003, 76). Lo que de entrada se

⁴ Del sujeto, en tanto que está indisociablemente implicado en la palabra, reflexiona Lacan, se extrae el concepto de falo, que es el elemento que compromete toda relación con el otro y establece un límite, y cuyas consecuencias clínicas se bautizan como “complejo de castración” (Lacan: 1958, 31).

evidencia es que Frank, que se cree omnipotente, no está en disposición de sostener los vínculos entre lo simbólico y lo imaginario, esto es, sufre una culpa original que afecta directamente a su percepción de las cosas. Para ponerlo en escena, Anderson inicia la película con un plano de acercamiento hacia el aparato televisivo, desde donde Frank le habla al espectador. Él afirma que “el juego de la vida no es lo que uno espera, sino lo que uno consigue”, y que “la forma más eficiente de la conquista amorosa se logra a través del lenguaje”. No obstante, de un lenguaje desplazado de su raíz significante, a causa de la forclusión que se ha producido en su disposición como sujeto. Con estos apotegmas, Frank denota una carencia edípica en su estructura psicológica, porque, a través de la apelación a algo a conseguir futuramente, antepone los fines a los medios y elude cualquier imperativo de responsabilidad personal. Como observa Montero, “el cineasta despliega una mirada panteísta que permite que los personajes se pongan ellos mismos en escena” (Montero: 2011, 176). Cruise es filmado desde una frontalidad desmedida y agresiva. Anderson enfatiza en la firmeza que transmite su rostro, mientras desfila entre un grupo pasivo de mujeres. La posición de Frank respecto a ellas es un señuelo de autoridad que convierte su deseo en una forma disfrazada de obsesión. En su aparición en televisión, Mackey avisa que leer su nuevo libro, titulado “Seducir y destruir”, conlleva a un estado de trance instantáneo, solicitado por un televidente que necesita respuestas dogmáticas y busca conferir un significado a sus vidas. Sus palabras son prejuiciosas, su presencia se caracteriza por la teatralidad y su discurso oculta el rechazo de Frank para aceptar una realidad que le resulta inasumible. El padre de Frank, Earl, está moribundo, y su hijo, por voluntad propia, se mantiene alejado de él. La espera de reconciliación entre ambos es el motor dramático de esta trama de la película.

En comparación, el personaje de Howard Beale (Peter Finch), coprotagonista de “Network” (“Network, un mundo implacable”, Sidney Lumet, 1976) es un claro precursor de Frank. El filme explora la competitividad del mundo de la televisión, donde se impone la dictadura de los éxitos de audiencia. Jean-Baptiste Thoret, en su estudio sobre el cine norteamericano de los años 70, analiza al personaje desde esta perspectiva: “Beale asume el papel del predicador depresivo en una televisión transformada en circo catódico” (Thoret: 2006, 34).



Fig. 6 y 7: Howard Beale y Frank Mackey (“Network” y “Magnolia”, 1976 y 1999)

Howard insiste en la falta de nobleza del hombre y afirma que “el mundo es un matadero demencial”. En ese sentido, clama lo contrario de lo que la audiencia necesita escuchar. Por este motivo, la directora de la corporación, Diana Christensen (Faye Dunaway), le ve como un profeta moderno susceptible de convertirse en una caricatura mediática. Beale, quien se presenta en escena iluminado por todos los haces de luz, obtiene fama y beneficios económicos por difundir mensajes sensacionalistas. En un momento determinado, defiende, ante su productor Max Schumacher (William Holden) que su razonamiento no surge de un brote psicótico, sino que constituye un momento de claridad purificadora que le acerca a una gran verdad.

Tanto Howard como Frank, respectivamente, muestran síntomas de psicosis. La relación entre sus yoes y el mundo exterior está obsesivamente atravesada por el canal mediático a través del que se expresan. Según el psicoanálisis freudiano, “el yo permanece en un permanente conflicto interno, y sólo es soportable mediante el autoengaño” (Freud: 1924, 3). En una fase de delirio psicótico propiciado por un discurso deficitario de apoyo en lo simbólico, la conexión del yo con la realidad se desgarran, y los personajes se aíslan de ella. Maleval avala que “la forclusión es una modalidad de la represión propia de la estructura psicótica” (Maleval: 2003, 71). Tanto Beale como Mackey, quienes persiguen la fama por medio del reconocimiento público, tienen forcluido el significante “Nombre del Padre” y son esclavos de lo que dicen, ya que se han convertido en objetos mercantiles que impulsan un relato premeditado. Joël Dor, en la “Introducción a la lectura de Lacan”, reflexiona sobre la dimensión simbólica del sujeto, y escribe que “el yo del enunciado que se fija en el orden del discurso tiende a ocultar cada vez más al sujeto del deseo” (Dor: 1985, 79). Pese a que el relato de Howard critica el funcionamiento estructural de la televisión, lo que toma relevancia no son sus palabras, sino su voluntad por preservar el espectáculo erigido a su alrededor. Entonces, su condición de hablante se disuelve y esta necesidad le priva de su autonomía. El final de la película muestra su asesinato en directo por parte de los corporativos, sobre el que Thoret deduce: “Network ejerce una crítica violenta contra la evolución de los medios de comunicación, pero sobre todo constituye un panfleto contra la evolución de la contracultura” (Thoret: 2006, 144). En esta dinámica de difusión comercial, también Frank Mackey realza una dimensión lustrosa de lo masculino, caracterizada principalmente por la ausencia de debilidades, la obligada marca de objetivos y el alto ritmo sexual. Montero afirma: “en el cine de Anderson, los predicadores carismáticos introducen la dialéctica entre las apariencias y lo que hay detrás de ellas” (Montero: 2011, 16). Frank aparece en su programa con las luces apagadas, entre vítores e iluminando únicamente su cuerpo, mientras marca los bíceps. La composición “Así habló Zaratustra”, de Richard Strauss (1896), suena de fondo. La puesta en escena posibilita su desplazamiento libre por el escenario, sin recurrir al corte de montaje, y el personaje se mantiene en un ligero contrapicado. Anderson enfatiza el individualismo solipsista de Frank a través de la despersonalización de su contraplano, es decir, de la masa indiferenciada de oyentes,

porque lo que Frank reclama es la continua autojustificación de sus ideas sobre la sexualidad.

Ante la no correspondencia amorosa que sufre uno de los asistentes, Mackey responde compartiendo más chanzas sexuales: tras “respect the cock”, expele “tame the cunt”, y se apoya en la idea de la evolución antropológica como un presupuesto natural del dominio masculino. Recurre arbitrariamente a la biología para presentarla como una excusa que enmascara la invalidez de su relato y, además, da entender que la vagina es un elemento inasible y que debe ser dominado. Su yo reacciona a la defensiva con un mecanismo de represión que envuelve su fragilidad. En la neurosis obsesiva, señala Freud, “una regresión a la organización pregenital⁵ permite que los impulsos eróticos se transformen en impulsos agresivos contra el objeto” (Freud: 1923, 44). Frank aparenta que doma sus impulsos, pero en realidad, los arroja contra el otro. La puesta en escena de Anderson dibuja este movimiento.

Desde el punto de vista de la representación figurativa, Thoret estudia la presencia de Dustin Hoffman en los encuadres de “El Graduado” (Mike Nichols, *The Graduate*, 1967), ejemplo del que Anderson toma alguna idea significativa. La película de Nichols sigue a Benjamin Braddock, un joven que ha finalizado sus estudios universitarios y que conoce a una amante, la señora Robinson, socia de sus padres. El personaje, según Thoret, “se mueve entre lo rectilíneo y el fuera de campo, en la medida en que los planos se dilatan ante su desaparición de los mismos” (Thoret: 2006, 199). El teórico alude a la primera vez que el espectador ve al protagonista, quien se presenta a través de un travelling lateral: “este ligero movimiento induce la aparición de su sombra, proyectada detrás de él sobre una pared blanca, como si Braddock se desdoblase” (Thoret: 2006, 200). Hoffman es expulsado del cuadro y se hace evidente una “inadecuación entre personaje, sombra y espacio ocupado”, concluye Thoret (2006, 199). En “Magnolia”, el proceso de Tom Cruise de adueñarse del primer plano se asocia directamente con el fenómeno de la hipervisualidad, cuyas zonas oscuras se intensifican más según el énfasis de su presencia. Anderson, quien concibe a Mackey como un personaje dicotómico, lo ubica desde el comienzo en el espacio central del cuadro. No obstante, este régimen sobrerrepresenta a Mackey de forma proporcional a la progresiva visibilización de sus traumas. Cruise domina el plano a través de un supuesto control de la palabra, pero en el cara a cara con una periodista, llamada Gwenovier (April Grace), se deshace su identidad-simulacro⁶. “El Graduado” concibe una tipología de masculinidad virginal y holgazana. Ben, en su conflicto afectivo con la señora Robinson y ulteriormente con la hija de ésta, se muestra inseguro, deslocalizado e impertinente. Sin embargo, cuando siente que, en la primera cita en la habitación de un hotel, la mujer le juzga por su impotencia, reacciona con virulencia y se reafirma como un individuo capaz de sostener relaciones sexuales efectivas. Nichols captura el cuerpo de Benjamin, lo empequeñece ante la

⁵ El concepto de la organización pregenital es recogido por Lacan para su teoría sobre el estatuto del sujeto en cortes, orientada a analizar la separación del lenguaje con lo real inaprensible.

⁶ Escena que analizaré con más detalle en el apartado “El retorno de las emociones”.

perspectiva femenina y muestra la forma de un pene erecto a través de la sombra de la lámpara proyectada en la pared. Por otro lado, cuando la periodista de “Magnolia” insta a Frank a revelar su personalidad auténtica, Anderson enfatiza todavía más la ridiculización de los principios fálicos vinculados a la actividad del hombre. No obstante, no llega a una explicitud tan evidente en su mostración y reduce la carga sexual de la imagen, la cual aumenta de nuevo a través de las escenas en las que Frank expone su discurso en público.



Fig. 8, 9 y 10. “El Graduado” (Mike Nichols, 1967), “Magnolia” (Paul Thomas Anderson, 1999) y “Hard Eight” (Paul Thomas Anderson, 1996)

Las angulaciones de dos encuadres y la posición de la cámara emplazan al individuo masculino en una posición que desdibuja su poder. Nichols relega a Benjamin al fondo de la imagen para cuestionar su control de la situación íntima, mientras que Anderson cercena directamente el cuerpo de Frank y toma distancia respecto a sus muecas insinuantes. El planteamiento formal de las imágenes conlleva a pensar en una desintegración de lo masculino como exponente principal de acción. Por otro lado, hay que retroceder hasta el primer largometraje de Anderson, “Hard Eight” (“Sydney”, 1996), para encontrar la semilla de esta idea. En esta película se explora una relación de índole paterna que se articula en forma de trama noir. Sydney (Philip Baker Hall) es un jugador veterano y divorciado que apadrina al joven John (John C. Reilly) para llevarlo a Las Vegas a hacer fortuna. Transcurren dos años exitosamente y John conoce a Clementine (Gwyneth Paltrow), una prostituta de la que se enamora. La imagen pertenece a la escena en la que Sydney invita a Clementine a una habitación para que se asee y descanse, y aún así ella, desconfiada, le pregunta si quiere sostener relaciones sexuales. Sydney, quien conserva todo el rato una actitud serena y comedida, lamenta haberle causado esa impresión. Sydney es una figura estoica que obedece a un ideal de justicia social ante la incapacidad de ejercer una función paterna. Al principio de su trayectoria, la construcción de la masculinidad en el cine de Anderson viene determinada por la asunción de un pasado que necesita revisarse. En este caso, el pasado se concreta en una autoridad paterna que se ve impedida a seguir ejerciendo como tal. La postura erguida de los personajes de “Hard Eight” y de “Boogie Nights”, para el cineasta, no es garantía de control ni de firmeza. A raíz de esto, la diferencia clave entre ambos filmes estriba en que Sydney acepta el pasado y asume su experiencia para imponer una mirada sobre los demás, mientras que Frank se desprende de él para refugiarse en una falsa identidad.

En “Magnolia”, la periodista Gwenovier pretende sacar a la luz la procedencia y las raíces de Frank, y en concreto, rastrea la época en la que él cuidó de su madre moribunda junto a una niñera, de la que dice no acordarse. En un primer momento, Frank se exhibe en calzoncillos, hiperactivo y asegurando que “él es lo que cree”. Como inaceptación del dolor de su pasado, Frank defiende un ideal de virilidad que considera que confrontar lo pretérito es un modo de no progresar. Para él, la impostura es una forma de abrirse al mundo y defiende la fortaleza física y anímica hasta el punto de sofocar cualquier vulnerabilidad. La amnesia voluntaria de Mackey también le lleva a defender la dominación masculina por encima de todo. Montero considera: “Frank Mackey intenta controlar la realidad a su antojo, pero lo que hace es escenificar una farsa, un constructo de intereses” (Montero: 2011, 36). Frank miente y afirma que su padre falleció, y ante las condolencias de la periodista evade cualquier signo de dolor. Freud constata: “en determinadas formas de la psicosis, el sujeto parece inmunizado contra el dolor” (Freud: 1923, 44).

En un punto más avanzado de la conversación con Gwenovier, Frank reconoce que su relato sobre la sexualidad es un pretexto para convencer a sus oyentes de que cojan lo que les pertenece, a saber, que tomen las riendas de su vida. Cuando Frank vuelve al

escenario, la cámara lo filma en primer plano y sin la distancia que proponía la televisión en la primera escena del filme. En su proclama subvierte su esquema inicial y afirma: “men are shit”, para después acusar a la sociedad del rol dominante que ha delegado en el hombre. Refleja menos convicción, suda y anuncia que no se disculpará por ser quién es ni por necesitar lo que necesita. Es la primera vez que muestra públicamente a un yo en contradicción entre la racionalidad del logos y la autoindulgencia. Cuando unas horas después visita a su progenitor, se le acerca y disimula su tristeza. La iluminación de la escena es parca y homogénea, y a pesar de que Anderson busca generar una sensación de intimidad, la catarsis emocional que se produce es similar a la intensidad de los espectáculos televisivos. Kyle Barrett, en su estudio del cine de Paul Thomas Anderson puesto en relación con el contexto de la Posmodernidad, insiste en la idea de “autonomía de la escena” en sus primeros filmes, donde “la cámara se mueve aunque los personajes estén quietos, buscando una respuesta emocional o atmosférica” (Barret: 2021, 59). Earl, interpretado por Jason Robards, está cuidado por Phil Parma (Philip Seymour-Hoffman), personaje cuyo temple contrasta con la tensión corporal de Frank. Anderson plantea el encuentro desde el plano contraplano, y en él, Earl reacciona desde la pasividad y el silencio. Entre lágrimas, Frank le insulta y le recrimina su ausencia durante la agonía de su madre.

La historia de Frank es la de la imposibilidad de redimirse con el padre. Él mismo se condena a descomponer su identidad, ya que no asume como propios los lazos que le han constituido como sujeto. Esta idea la piensa Anderson a raíz del fallecimiento de su padre en 1997 a causa del cáncer, y Barret deduce que el cineasta se sensibiliza más ante sus personajes en la medida en que “se acerca o se distancia de ellos según si se encuentran en los puntos más bajos de sus narrativas” (Barret: 2021, 59). Frank se asemeja al Eddie Addams de “Boogie Nights” porque encubre sus traumas en favor de un aumento de su fama, en una relación inversamente proporcional entre dichos factores; conforme más prestigio consigue, más diluida siente su identidad. Para hacer comprensible esta situación, Anderson convierte el plano cinematográfico en una fluctuación imparabla entre sujeto, deseo y objeto deseante, y le comunica al espectador que el hombre, cuando ratifica lo que es por medio del estatus que alcanza, tiende a convertirse en el subrayado vacío de su condición existencial.

3- De la promesa del bienestar a la convicción ideológica

Oh, Carondas, cualquier médico que posea el verdadero hechizo salvador libera a sus pacientes de las culpas

Hermann Broch, *La Muerte de Virgilio*

3.1- El trauma como defensa

Como intuyen “Boogie Nights” y “Magnolia”, todo hombre es susceptible de desvelar su punto de quiebre cuando reconoce sus carencias en un otro que también las sufre, pero que tampoco las acepta. Las páginas que siguen llevan a plantearse cómo Paul Thomas Anderson continúa pensando la intersubjetividad desde una perspectiva masculina dañada. Para Freddie Quell (Joaquín Phoenix), protagonista de “The Master” (Paul Thomas Anderson, 2012), el sexo es un arma de doble filo. Se nos presenta como un individuo desprotegido, ansioso y solitario que ha servido en la marina estadounidense durante la Segunda Guerra Mundial, y de allí regresa con neurosis de combate. En ese sentido, tener relaciones íntimas le permite superar temporalmente el bloqueo de su libido, pero también estimula el rebrote de su trauma. Para estudiar su personalidad, es fundamental atenderse a la apreciación de Anthony Easthope que abre el apartado de “Sexuality and Masculinity in World War II, del libro “Masculinity”: “en la guerra, a los hombres se les permite comportarse entre sí de maneras que no se permitirían en otros lugares. El dolor de la guerra, entonces es su precio a pagar” (Easthope: 2001, 149). La conciencia alterada de Quell le induce a la total prevalencia de la región genital respecto a otras zonas erógenas, lo que le genera un alto grado de incertidumbre no sólo cuando se excita, sino cuando interactúa con el otro. Herbert Marcuse, en “Eros y civilización”, profundiza en la teoría freudiana desde una perspectiva histórica y, en paralelo a Lacan, articula sus conceptos desde la idea de la superación del malestar constitutivo y la pulsión de muerte. En una frase contundente que no podemos ignorar, Marcuse aclara algo en lo que Anderson se detiene: “el individuo ha constreñido su sexualidad a la organización meramente genital, que concentra la libido” (Marcuse: 1955, 55).

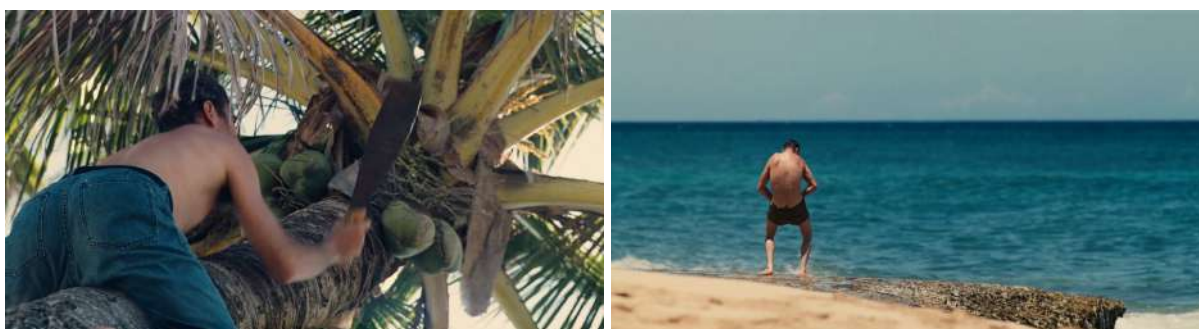


Fig. 11 y 12: Freddie Quell (“The Master”, 2012)

La película comienza con una secuencia en la playa. Suena una melodía discordante, que acompaña el desquicie mental del personaje, y la imagen cenital de las olas del mar establece una asociación semántica con unas ondas cerebrales. Vemos a Quell subido a una palmera, cortando unos cocos y apartado del grupo de soldados. La imagen metaforiza su obsesión por el sexo, sugiere su posición de *freak* y también, con el gesto de la cortadura, Anderson designa su contienda interna por acallar la tentación de su goce. En el “Caso Juanito”, dedicado al estudio de un niño que desarrolla un temor a los caballos, Sigmund Freud supone: “el hecho de que el niño se procure sensaciones placenteras por medio de la masturbación, no explica en modo alguno su angustia, sino la hace aún más enigmática” (Freud: 1908, 10). Unos segundos después, Quell está de pie en la arena y practica la masturbación. Anderson se sitúa a sus espaldas, como si filmara a un infante que todavía no entiende las relaciones sexuales como un acto de intermediación con el otro. En esencia, el motivo por el que Quell no sabe contener su goce es que todavía no se conoce lo suficiente a sí mismo, pues el servicio a una causa mayor le ha devuelto a un grado cero de la percepción de sí mismo. Para él, la forma del autoerotismo es la única posible, porque el placer propio impregna toda su realidad. En una sesión de terapia individual, un psicoanalista le enseña tres imágenes con formas indefinidas, y él dice estar viendo un pene o una vagina. Es desde este punto que Lacan, en “El deseo y su interpretación”, profundiza en las características de la neurosis: “las resistencias del sujeto son las formas de la construcción neurótica. Él se organiza para subsistir como deseo para no ser el lugar de ese deseo” (Lacan: 1958, 159). Para su cura, Quell requiere una apertura psíquica en su subjetividad, una hiancia que localice, por medio del otro, los contenidos reprimidos, en pos de fijarlos en palabras. El personaje siente la proximidad de su deseo como una amenaza de pérdida y su aflicción provoca que sus vivencias pasadas entumescan sus pulsiones. Freddie Quell y Frank Mackey representan dos caras de un mismo molde, que es el de una masculinidad que se exhibe a sí misma sin disponer barreras ante sus obsesiones. El acto de Freddie de dibujar una figura femenina en la arena y simular ante sus compañeros que practica el coito con ella es un ejemplo clarificador de esta imposibilidad. Lucía Costantini, estudiosa de Lacan, diserta sobre la gestión de los elementos traumáticos del sujeto: “la neurosis desagrega las funciones del significante, y es a partir de la fragmentación de sus necesidades que el sujeto puede historizar sus marcas y reescribirlas” (Costantini: 2019, 229). Según este parámetro, “The Master” se encara hacia la humanización y la reconstrucción psicológica del personaje, por medio de la historización de su discurso. El guión se subdivide en distintos encuentros psicoanalíticos que añaden nuevos grados de complejidad a dos masculinidades que, en primera instancia, se presentan como antitéticas.

Quell es un experto alquimista y prepara una serie de brebajes que llaman la atención de Lancaster Dodd, líder de una entidad inspirada en la iglesia de la Cienciología. Lancaster, al detectar que el recién llegado se comporta como un niño o un animal, le induce a un pormenorizado tratamiento. Los mejunjes, para Quell, son una

oportunidad para exhibir su talento y también el pretexto para integrarse en una red simbólica distinta. El encuentro con Lancaster se produce fortuitamente. Una noche, Freddie se inmiscuye en su barco privado en dirección a Nueva York y no tarda en ser acogido por la secta. En las sesiones con Lancaster, que se realizan en un camarote insonorizado, Freddie se reduce a la categoría de significante, en tanto que se autorrepresenta a través del ejercicio de sus respuestas. En el cara a cara, los rostros de los personajes se convierten en un campo magnético donde se inscribe el lenguaje, y la imagen-cuerpo de ambos es una instalación para la mutua circulación de la palabra. La intimidad se magnifica a través del primer plano. En opinión de Freud, “el yo carga con un símbolo mnémico que habita en la conciencia, en calidad de inervación motora o de sensación alucinatoria” (Freud: 1894, 4). Freddie, que tiende a alterarse con frecuencia, sufre un descentramiento de su yo respecto a su conciencia, pues esta deja de ser un escudo protector ante su memoria traumática. De primeras, elige reprimirse y no identificarse con lo que dice, y sus lapsus son consecuencia de la humillación que implica colaborar en una terapia con Lancaster.

En esta dinámica de autoexploración de la masculinidad a través de la terapia, el documental “Que se haga la luz” (“Let there be light”, John Huston, 1946), retrata a un pelotón de soldados del ejército norteamericano, traumatizados también por la Segunda Guerra Mundial. El rostro decaído de los hombres, filmados a través del primer plano, delata sus debilidades, las cuales emergen porque se les ha coaccionado a ir más allá de los límites de la resistencia física y mental. El segundo ex combatiente entrevistado, al final de su intervención, declara que se siente bien, del mismo modo que Freddie afirma ante Lancaster que no le perturban sus fracasos del pasado. La negación sugiere la condición turbada de ambos individuos, que sufren un severo complejo de aislamiento.



Fig. 13 y 14: Freddie Quell y excombatiente (“The Master”, 2012, “Que se haga la luz”, 1946)

Tanto en el documental como en la película, los primeros planos generan un contraste entre la estrecha distancia respecto a los cuerpos y la carga de dolor inconsciente que acumulan, esto es, una tensión entre lo perceptible y lo imperceptible. En compañía de Lancaster, Freddie reelabora la imagen de su amada Doris (Madisen Beaty), acción psíquica que se corresponde con lo que propone Freud en “Las neuropsicosis de

defensa: “se puede lograr un debilitamiento de la huella mnémica despojándola del afecto inherente a ella” (Freud: 1894, 4). Lancaster quiere recuperar los recuerdos del pasado de Quell con todo lujo de detalles, para después dejarlos ir de nuevo y liberar al paciente de su carga. Quell recuerda cantar a Doris, presentada también en un primer plano, antes de separarse de ella para alistarse⁷. A pesar de la incompatibilidad entre memoria y conciencia, la amada perdida y la sensualidad que suscita su evocación es lo que promueven en Quell una asociación mental libre, y además, representan una sanación potencial respecto a su relación quebrada con la realidad. Su conciencia se activa cuando se desprende de ese trazo mnémico, hasta que, unos meses después, le invade el deseo de ir a buscar físicamente a Doris, aunque en vano. Lacan recuerda las palabras de Freud: “aquello que no puede ser rememorado se repite en la conducta” (Lacan: 1964: 159). Cuando Quell sostiene relaciones sexuales, piensa no en Doris, sino en el trauma que causa su no retorno. Con sus encuentros, Quell persigue la sombra de su amada, nunca presente, y siempre reinicia un proceso de sustitución que perpetúa su displacer. Todavía en la primera sesión, Lancaster le arroja a Quell muchas preguntas para identificar los momentos en los que miente. Freud describe “el efecto catártico de Bauer”, que consiste en “crear un retroceso de la excitación desde lo físico a lo psíquico, con la intención de solucionar la contradicción del trabajo mental del sujeto, quien descarga la excitación a través de la comunicación oral” (Freud: 1894, 4). En ese sentido, Lancaster intenta excluir cualquier imagen intolerable del recuerdo de Quell, sobre las que Freud también anota que “la vida sexual las suele propiciar” (Freud: 1894, 5). Lancaster quiere preservar el afecto de su paciente hacia él, ya que está dispuesto a acogerlo en su comunidad. No obstante, el espectador aún desconoce sus verdaderos propósitos. En ese sentido, su método reconduce la libido de Quell para ponerla al servicio de una realidad desentendida del pragmatismo de la civilización.



Fig. 15 y 16: Freddie Quell y excombatiente (“The Master”, 2012, “Que se haga la luz”, 1946)

En la novela “La Montaña Mágica” (1924), Thomas Mann siembra una tensión parecida entre el individuo y una civilización de la que se desentiende para arraigarse

⁷Cabe señalar que Sigmund Freud, en su texto “Más allá del principio de placer”, evidencia que “el devenir consciente tiende siempre a reemplazar las huellas de la memoria” (1920, 14).

en otra distinta. Este hecho suscita reflexiones parecidas que atañen a la compatibilidad entre la libertad personal del sujeto y su necesidad de apoyo simbólico. Esta dinámica se produce en un ambiente asociado a la idea de endogamia, de la que Anderson se impregna para crear la escenografía de "The Master". En lugar de la enfermedad mental, Thomas Mann nos traslada al ámbito de la tuberculosis y de las infecciones pulmonares. A través de los pensamientos del ingeniero náutico Hans Castorp, aislado en un sanatorio y alejado de la ciudad, Mann problematiza un conflicto afín a la imposición de Lancaster y a la sumisión de Freddie: "la camaradería del médico y del enfermo es positiva, pero, desde el punto de vista del sentir inmediato, el médico enfermo supone una paradoja: ¿acaso la experiencia personal no confunde y enturbia su conocimiento intelectual sobre la enfermedad más que conferirle una mayor fuerza moral?" (Mann: 1924, 191).

El cara a cara de Freddie y Lancaster comprende una transacción entre una fuerza favorable a la cura mental y una fuerza opuesta que prorroga e intensifica la condición neurótica, porque Lancaster no es alguien fuerte mentalmente. En base a esta cuestión, Mann apunta lo siguiente: "el médico enfermo no mira a la enfermedad cara a cara con la frialdad del adversario, y cabe preguntarse si puede interesarse por el tratamiento o por la conservación de los demás en la misma medida que un hombre sano" (Mann: 1924, 191). En el filme, la relación entre psicoanalista y paciente disuelve los márgenes entre el yo y el otro para convertirse en síntesis de contrarios. Por otro lado, en los capítulos introductorios de la novela, Castorp percibe las terapias y los discursos técnicos del médico jefe, el doctor Krokovski, como parte de un sistema que obedece a una reglamentación interna muy pautada, y de la que se considera ajeno en primera instancia. El personaje sufre anemia, pero conforme más se ajusta a las normas del sanatorio, más revisiones de salud se practica y a más curas de reposo se entrega, más pone en duda sus convicciones y más conciencia toma de los prejuicios de la vida en sociedad. Para la integración de Quell en la Cienciología y de Castorp en el sanatorio Berghof, las dolencias son a la vez condición de posibilidad de mejora y también de empeoramiento. En todo caso, ambos personajes pasan por un proceso de consideración de lo que implica conservar su libertad de decisión en el momento de asentarse en una comunidad que disciplina a sus miembros. En "La Montaña Mágica", Mann habla de la toma de conciencia de un cuerpo que empieza a percibirse como ser sintiente, y al hacerlo, deja transcurrir el tiempo y la enfermedad a través de él. A la vez, Castorp ejerce de observador de las contiendas dialécticas que guían las convicciones de sus compañeros internos, Settembrini y Naphta. En el caso de "The Master", la dialéctica ocupa el centro de la película y prescinde de visiones externas al conflicto primordial. El doctor Krokovski, en la novela, es un trasunto de Sigmund Freud, puesto que el autor lo vincula directamente con el estudio del subconsciente y de "la represión de determinados afectos de la esfera consciente del alma" (Mann: 1924, 960). A través de una prosa descriptiva, Mann trata la enfermedad como una condición existencial y no como un estado puntual, pues su propósito estriba en pensar al individuo masculino desde una perspectiva que rechaza

el discurso como imposición. Análogamente, Anderson actualiza el debate sobre el trauma como instancia de pasado y como agente sintomático en presente, y concreta esta doble vertiente en el malestar compartido de sus masculinidades.

Con respecto a la posibilidad de la curación, uno de los psicoanalistas de la película “Que se haga la luz” recalca en que los ex combatientes necesitan recobrar una seguridad personal vinculada a la infancia y a los padres. Lacan, en el seminario “La Transferencia”, dice que “el inconsciente es el lugar de un saber que escapa al sujeto, en el sentido de que él lo ignora activamente” (Lacan: 1960). El soldado y Freddie Quell niegan aquello que reprimen porque no aceptan su impotencia ni remedian su frustración. En relación con la niñez que es incapaz de abandonar, Quell repite siempre gestos parecidos en cada interacción, con independencia de las reacciones que genere. Por ejemplo, la risa, en él, es una expresión de descarga nerviosa, y Anderson la capta también por medio de un primer plano que amplifica la energía interpretativa de Phoenix. Por otro lado, cineasta e intérprete construyen una experiencia que se inmiscuye en lo doloroso y que demuestra el desgarramiento interior de su contención. La del personaje es una risa que es sinónimo de llanto, pues no es capaz de comprenderse sin la ayuda de un otro que le acoga⁸. En ese sentido, “The Master” también versa sobre una determinada experiencia del cuerpo cuando este se ve desbordado por la incompreensión racional de la emoción. Es sobre todo en este filme que Anderson disocia taxativamente entre una intrusión del deseo y una experiencia del cuerpo que la amplía.



Fig. 17: “The Master” (Paul Thomas Anderson, 2012)

⁸ Joaquin Phoenix sigue explorando la faceta de la risa como expresión de dolor ante la aparente comprensión del otro en una película como “Joker” (Todd Phillips, 2019), en la que el propio filme patologiza y problematiza esta idea mientras establece correspondencias visuales con el clásico “El Hombre que Ríe” (“The Man Who Laughs”, Paul Leni, 1928).

Freddie y Lancaster se conocen y se desconocen constantemente, pues descubren en el otro lo que son en sí. Élisabeth Roudinesco, en su biografía sobre Lacan, enuncia: “sólo la pertenencia funda la relación del sujeto con el otro, para aceptarlo según una dialéctica del reconocimiento y el desconocimiento” (Roudinesco: 2021, 265). La primera vez que Quell se somete a la psicoterapia ya entabla con Lancaster el punto de partida de la transferencia, pues reconoce un saber extraño a través del apadrinamiento que recibe por parte de su homólogo. Es decir, Quell entiende progresivamente que lo que desconoce sobre sí mismo será ese otro el que lo desvelará. Sin embargo, si “Lacan no cree en la cura como un medio de liberarse de toda constrictión” (Roudinesco: 2021, 391), Anderson tampoco cree en la garantía de la sanación mental, porque los personajes parten de la determinación inconsciente de que su libertad está restringida a un marco cerrado de pensamiento. En el caso de Quell, se enfrenta a una severa doctrina militar, y Lancaster debe ser fiel, en cuerpo y alma, a sus rígidas creencias. Roudinesco también subraya esta afirmación lacaniana: “cuando el psicoanálisis se reduce a terapia se convierte en dogma y en práctica religiosa” (Roudinesco: 2021, 504). Lancaster, en tanto que gran Otro, decide el sentido de lo que se dice, detecta las asociaciones de su paciente y las interpreta como mensaje. El problema reside en que, para Quell, el recuerdo de Doris perpetúa su incompletitud y la figura de Lancaster orienta la palabra hacia una imposición, aunque disfrazada de tolerancia y empatía.

En otro momento del documental de Huston, el psicoanalista le pregunta a otro ex soldado, llamado Dominic, por su nombre completo, acción que en “The Master” toma lugar en el inicio y se repite en otras escenas del filme. Dominic pasa por un proceso de hipnosis previa que le sumerge en el sueño, con el objetivo de recordar su experiencia en la unidad de artillería de Okinawa y después volver a recordar quién es. El individuo reconstruye su identidad mentalmente y asume que la guerra ha pasado. El caso de Quell es inverso, pues a través de la deconstrucción de su identidad por parte de Lancaster, debe aceptar sus carencias psicológicas. Pese a que la puesta en escena y la progresión dramática vinculan a los personajes a través de diversos encuentros psicoanalíticos, al final también con la presencia del yerno de Lancaster, Clark (Rami Malek), el resultado es totalmente antitético al de una cura. Quell se vuelve siervo de un sistema y se ve superado por la autoridad de Lancaster. Sin embargo, este se apiada de él, en una relación que trasciende el mero abuso de poder. Roudinesco concluye: “el psicoanálisis no puede convertirse en el instrumento de una adaptación del hombre a la sociedad” (Roudinesco: 2021, 319). En el epílogo de la película, Freddie está recostado junto a la figura femenina que traza en la arena al principio de la película. La figura simboliza su intento de aferrarse a algo que le proporcione una sensación de libertad, pues su frustración se transforma en un círculo vicioso que le hace perseguir imágenes desvinculadas de la realidad.

3.2- Entre la dianética y la performance

*La palabra del otro no es un pensamiento explícito, sino cierto hueco que quiere colmarse,
una modulación sincrónica de la propia existencia*

Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*

El primer discurso que realiza el intelectual Lancaster Dodd tiene lugar en la boda de su hija dentro de su embarcación, y es uno de los acontecimientos a los que Freddie asiste. Mientras oscila entre la ebriedad y la sobriedad, Lancaster recurre a la metáfora del dragón domado para apelar al supuesto dominio del ser humano sobre sus procesos intelectuales y anímicos. Su pensamiento entronca con el del escritor Ron Hubbard, ideólogo de la Cienciología y propulsor de la terapia dianética. El término dianética proviene de las palabras en griego *dia* (a través) y *nous* (mente o alma), y el libro “Dianética: el poder del pensamiento sobre el cuerpo”, se presenta como un texto fundamentado en la supervivencia y que se consagra al siguiente axioma: “la recompensa de la actividad de supervivencia es el placer” (Hubbard: 1950, 22). En oposición, las masculinidades de “The Master” equiparan la idea de placer con la de trauma e incluso hacen del primero un efecto irreversible del segundo. Lancaster, trasunto de Hubbard, recurre siempre a las mismas prerrogativas pero las reviste de titulares llamativos, como propone también Frank Mackey en “Magnolia” con las distintas máximas sexuales de su discurso de autoayuda. Marcuse, en su disertación sobre la imposición del principio de realidad sobre el principio de placer, defiende que “sólo una forma de la actividad del pensamiento es apartada del aparato mental, y esa es la fantasía, ligada al principio de placer” (Marcuse: 1955, 30). La agregación de una dimensión fantástica en el lenguaje empleado por Lancaster -la cita del dragón-, sumado a su carisma gestual y a la gravedad de su voz, captura la atención de los oyentes. En ese sentido, los métodos de “La Causa” de Lancaster se justifican en la posibilidad de conectar con vidas pasadas. Esta concepción astral de la terapia engarza con lo que Hubbard aduce: “el hombre ha conocido muchos fragmentos de Dianética en los últimos miles de años” (Hubbard: 1950, 8). Tras la boda, Lancaster, Quell y el resto de integrantes de la entidad se establecen en tierra firme, y más tarde, en una sesión pública con una paciente, Lancaster es interrumpido por un hombre que cuestiona su proceder. El ideólogo se pone a la defensiva, elude cualquier pregunta y se resiste a exhibir su vulnerabilidad emocional por medio del dominio de la razón. El personaje mantiene una relación ambivalente con el logos, puesto que, a pesar de reducir las dimensiones metafísicas de su discurso a datos calculables, se impermeabiliza a cualquier incriminación. Como resultado, la razón actúa como un remedio farmacológico que le mantiene cuerdo. Para su beneficio económico, Lancaster irradia una imagen de robustez que engarza con la sustancia divulgativa de su relato. Por su parte, Hubbard apunta que “la felicidad se basa en la superación de obstáculos y en la direccionalidad hacia una meta conocida, que, pasajeramente, es la entrega al placer” (Hubbard: 1950, 22). Desde este punto de vista, la pugna de

Lancaster por la toma de la palabra y su transmisión visibiliza una lucha por la autorrealización y un intento de ajustarse a un entramado simbólico. De primeras, el personaje entiende la terapia que realiza como un tratamiento informal, ya que las sesiones con Freddie son un test para preguntarle cosas únicamente a él. Bebe del brebaje que prepara su paciente para dejar sus convicciones de lado. En virtud de sus principios espirituales, Lancaster estudia un elemento primitivo de la conciencia finita al que bautiza como “las otras vidas”, premisa que transforma en un sistema para mitigar la inaceptación del presente. Esta frustración origina en él un sentimiento de histeria que toma la forma de la performance continua⁹. Lancaster considera en efecto que Freddie es una persona desviada, pero en él ve la plasmación de todo aquello que finge no sentir. Le alecciona desde una racionalidad que presupone que el humano es un ser ecuánime, homeostático e inherentemente perfecto. No es trivial que Hubbard crea que la dianética “descubre la fuente oculta de todos los trastornos mentales inorgánicos y de las enfermedades psicosomáticas” (Hubbard: 1950, 11). Quell, el intruso en la comunidad, se entrega a una potencial rehabilitación que finalmente le lleva a marcharse en busca de Doris, subido a una motocicleta en medio del desierto. Antes de eso, en las terapias, Lancaster le pregunta a Quell si le atormentan sus fracasos, si piensa en lo inconsecuente que es o si le preocupa la impresión que causa. Como subraya Hubbard respecto a los mandatos de la Cienciología, “los fracasos disminuyen el potencial de supervivencia hacia la muerte” (Hubbard: 1950, 22). En su transferencia, Lancaster trata a su siervo como una versión deformada de sí mismo, como un otro del que se compadece, porque también se compadece de sí mismo. En una escena de la película que tiene lugar en Philadelphia, se representa una fiesta, en la que Lancaster entona la canción “I’ll Go No More A-Roving”, título que corresponde a un poema de Lord Byron de 1830. La composición invoca la idea de la existencia errática del individuo y de su búsqueda de un lugar donde aposentarse, que es el dilema que concierne a los protagonistas del filme. Lancaster, maestro de ceremonias, ocupa un lugar preponderante en el núcleo del encuadre, pero su número está planteado desde el punto de vista de Freddie, quien, cercano al sueño, se imagina desnudas a las mujeres de su alrededor. Esta decisión pone en entredicho que el personaje esté verdaderamente conforme con las doctrinas de la institución que le ampara, pero su actitud de descanso da a entender que su desazón ha mejorado. En sí, la escena está supeditada a la energía de los movimientos de Lancaster, quien se muestra exuberante y dominante sobre todos los asistentes.

⁹En “Masculinity”, Sally Robinson analiza al detalle la película “Defensa” (Deliverance, John Boorman, 1972) y explica que, desde los años 70, “el cuerpo masculino deja de ser una fuente de poder para convertirse en el lugar de inscripción del trauma social, físico y emocional de la masculinidad. La histeria se consolida como inaceptación del trauma” (Robinson: 2001, 137)

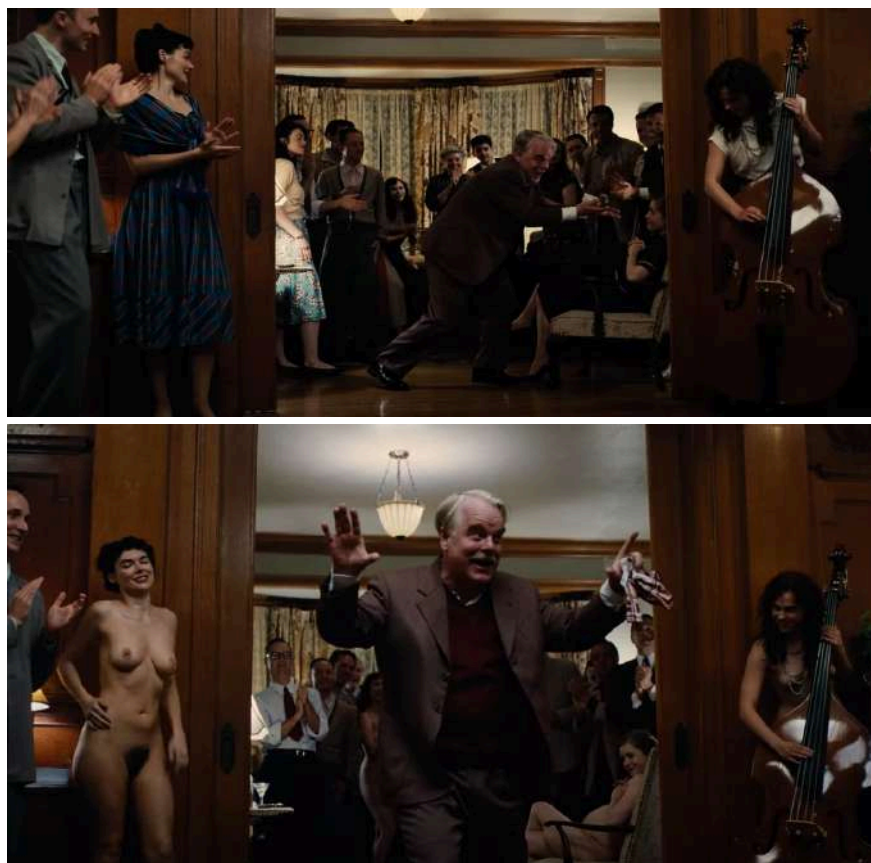


Fig. 18 y 19: Lancaster Dodd (“The Master”, 2012)

En su libro “Masculinity”, Sally Robinson disecciona la idea de la “energía masculina” y aduce que esta siempre está “fluyendo y reprimiéndose, a modo de ciclo” (Robinson: 2001, 35). Este hecho, según la autora, “genera una necesidad acuciante en el hombre por superar su reflejo” (Robinson: 2001, 36). La cámara de Anderson captura la perversidad escópica de Freddie y la hace explícita. Mediante este gesto, vinculado a la exhibición genital en el cierre de “Boogie Nights”, la escena adquiere un carácter burlesco, pero que en este caso procede del liderazgo del otro. En un nivel formal y narrativo, el cineasta contrapone el ascetismo de la religión de Lancaster con el deseo carnal expresado por su paciente. En otro momento de la película, la mujer de Lancaster, Peggy (Amy Adams), lo masturba. Anderson filma desde la parte de atrás, sin interferir en la intimidad de la pareja.

Lancaster ha construido su imagen pública desde la sistematicidad, algo que Marcuse constata de este modo en el individuo moderno: “el hecho de que el principio de realidad tiene que establecerse continuamente en el desarrollo del hombre indica que su triunfo sobre el principio de placer no es nunca completo ni seguro” (Marcuse: 1955, 30-31). La escena carece de cualquier connotación erótica y está pensada de modo que se entienda que a Lancaster le incomoda la realidad que ha creado a su

alrededor. Incluso en el momento de eyacular parece que se libere de una carga dolorosa. La secuencia del guateque antecede a la de la masturbación y también sucede a otro instante en el que Lancaster inicia una conferencia sobre el enamoramiento, que queda interrumpida. Esta tríada de escenas mezcla la exposición pública y la vida íntima del personaje, estricto en delimitarlas pero incapaz de conciliarlas. Es propicio atenerse al modo en el que Nancy Thumin entiende la unión inextricable entre la “autorrepresentación” y la “mediación”: “la autorrepresentación está ligada a la inmediatez y sujeta a todo tipo de espacios culturales al mismo tiempo. Por tanto, no puede haber un yo sin mediación” (Thumin, 2015, 51). Lancaster se obceca con las garantías de bienestar emocional que promete a sus oyentes y, paradójicamente, le resulta imposible velar por eso mismo en su esfera personal. Antes de que Freddie le abandone, Lancaster presenta su segundo libro en un congreso de Phoenix. La obra está dedicada al estudio del hombre y en ella expone sus meditaciones acerca de Freddie. Lancaster afirma: “la fuente de todo, del bien y del mal, sois vosotros. He descifrado un secreto para vivir en los cuerpos que tenemos, y ese secreto es la risa”. La risa de Quell, quien la emite en diversos momentos de la transferencia psicoanalítica y en los encuentros mutuos, amplifica y hace perceptible su nerviosismo, mientras que Lancaster lo disfraza. Si el segundo intelectualiza el acto de reír y lo proclama como una reacción elocuente ante la actividad de la otredad, el primero confirma que el gesto de la risa es un retorno necesario a sí mismo.



Fig. 20: Lancaster Dodd (“The Master”, 2012)

Alan Salvadó, en el libro colectivo que edita junto a Jordi Balló sobre los motivos visuales de la esfera pública, identifica el micrófono como “un síntoma implícito de que la palabra pronunciada debe escucharse, y también como un indicio de racionalidad y contundencia persuasiva” (Salvadó: 2023, 49-50). Sin embargo, lo que Lancaster argumenta, de forma imprecisa, es que existimos para reír, y por tanto, para evadir el dolor. En ese sentido, Lancaster se vende como un ser humano estoico y consciente de las emociones que le penetran, no reconoce públicamente el efecto de estas e intenta esconder tal efecto por medio del carisma. Hubbard resume esta tensión

con las siguientes palabras: “la dianética deja a un individuo con memoria completa, pero sin dolor, pues este es un riesgo para la supervivencia” (1950, 13). En un último encuentro con Freddie, cuando este retorna finalmente tras descubrir que Doris se ha casado, Lancaster evidencia que él también tiene el ánimo quebrado.

En el acto final de la película, los personajes hablan entre sí de forma retórica y autoindulgente, pues son conscientes de que han evadido una culpa que no cesa de carcomerles por dentro. Lancaster le espeta a Freddie que este no puede vivir sin ningún amo, mientras, en silencio, toma conciencia de que ninguno de los dos ha superado el dolor propio, pese a comprenderse recíprocamente. La conmiseración que siente por Freddie ha derivado en una inmensa lástima por sí mismo y por el malogro de sus ideas en sus allegados. Entonces, Lancaster le canta entre lágrimas el tema “Slow boat to China”, de Kay Kyser, (1948). La escena del reencuentro está filmada también desde el primer plano, como la primera sesión psicoanalítica en el camarote del barco. La sensación de intimidad que Anderson obtiene de sus actores evoca el imaginario de las canciones de cuna, cuestión que, por un lado, subraya la naturaleza paternofilial en el vínculo entre ambos, y por el otro, evidencia que la naturaleza de Freddie es la de seguir siendo un niño. Maestro y alumno hacen alusión a una vida anterior en la que se conocieron, pues el peso del trauma en presente se ha vuelto insoportable para ellos. Antes de que la cámara vuelva a mostrar a Freddie en la arena, le vemos practicando el acto sexual con una mujer desconocida, a quien le dice que ha tenido otras vidas además de esta. De alguna forma, Lancaster se ha convertido en Freddie y Freddie ha asumido el rol de Lancaster, puesto que absorbe sus creencias y las transmite.

“The Master” refleja que a Anderson le concierne mucho la indagación del psicoanálisis, sobre todo por la exploración que se bifurca en las tensiones entre el yo y el otro y el adentro y el afuera. El cineasta intuye que la subjetividad masculina suele enlazar al yo con sus convicciones sin tener en cuenta la modulación que el lenguaje y el deseo ejercen sobre él. A partir de esta concepción, “The Master” intenta dejar margen a la duda, pues el espectador desconoce si la sumisión de Freddie es totalmente voluntaria. En ese sentido, el acto intersubjetivo pasa a ocupar una mera función de espejo ante un sujeto que se sabe como incompleto. A este respecto, se puede indagar más a fondo en la cuestión del discurso como desindividuación del sujeto y como olvido del cuerpo.

4- El hombre en la “happycracia”: del predicador al orador motivacional

Las declaraciones hechas en público son tomadas como defensas encubiertas de una causa

David Hume, *Investigación sobre el conocimiento humano*

La Iglesia de la Cienciología precede a la psicología contemporánea que se consagra a la autoayuda, y este apartado, siguiendo la intuición de Anderson, quiere dar cuenta de dicha evolución. Michel Foucault, en el apartado “El retorno del lenguaje” de “Las Palabras y las Cosas”, escribe: “en el acto de hablar, la naturaleza humana transforma la sucesión lineal de los pensamientos en un cuadro constante de seres parcialmente diferentes” (Foucault: 1966, 301). El autor piensa en clave genealógica y remite a una “soberanía de las palabras” (Foucault: 1966, 303), presente cuando el sujeto todavía era incapaz de pensar su inmanencia: “mientras duró el discurso clásico, no podía articularse una interrogación sobre el modo de ser implícito en el cogito” (Foucault: 1966, 303). Foucault traslada el debate sobre el lenguaje a los epistemes epocales, a partir de la tesis de que cada contexto histórico posibilita una u otra forma de estudiar al individuo según las certezas consensuadas socialmente. A tenor de la idea de certeza, la película “El Fuego y la Palabra” (“Elmer Gantry”, Richard Brooks, 1960), adaptación de una novela de Sinclair Lewis (1927), narra la historia de un predicador en los años veinte, Elmer Gantry (Burt Lancaster), un hombre oportunista quien, en una reunión religiosa, se percata de su habilidad para obtener rédito económico a través del pronunciamiento de sermones. En ellos, la imposición de la palabra permite que el orador se olvide de sí mismo y que evite sus traumas y desavenencias. Gantry aparece en pantalla por primera vez sentado en una taberna y riendo con unos amigos. Durante las primeras secuencias del filme, la impresión que causa es que se trata de un individuo ingenioso, persuasivo, con capacidad memorística y sentido del humor.

Unos días antes de iniciar su primer discurso, Gantry interactúa con otros personajes como Sharon Falconer (Jean Simmons), una de las dos hermanas que encabezan la reunión a la que asiste. Mientras fuerza su sonrisa, consigue ganarse la simpatía de la mujer, ya que apela a los hechos trágicos de su pasado desde la perspectiva de la superación personal, actitud que asumió a partir del hallazgo de una Biblia de Gedeón. Es gracias en parte a Sharon que Gantry tiene acceso a un escenario para platicar. En su primera ocasión, le atribuye a Dios las posibilidades que encontró para salir de la miseria, y le agradece que pueda seguir vendiendo electrodomésticos para subsistir. La cámara de Brooks se ubica a una distancia media de Gantry, a la expectativa de cómo hilará su declaración. En un momento puntual, el personaje argumenta que la religión es amor, porque ha visto muchas veces al demonio y que, a su juicio, sin la esperanza de Cristo la gente está abocada a la perdición. Al final de su intervención, un joven desesperado se acerca a él y afirma que ha pecado. Gantry, al abrazarlo, transmite consuelo ante el dolor del otro y la cámara completa su acercamiento hasta el primer

plano. En paralelo, Brooks muestra la orden de Sharon a los músicos para que ejecuten una melodía emotiva, hecho que acentúa el carácter de representación de la escena. Brooks describe a la masculinidad como propulsora de una experiencia colectiva edificante, y si bien su objetivo primordial no es hilvanar una reflexión histórica, piensa en una relación de la palabra con el sujeto que pervive hasta la contemporaneidad. A partir de la mencionada evidencia de representación, Brooks desintegra el concepto de verdad del discurso.

En 2007, Paul Thomas Anderson toma como referencia la novela “Petróleo” (Upton Sinclair, 1927) para rodar “Pozos de Ambición” (“There will be Blood”). La película se centra en los años veinte, década en la que se labra la relación entre Daniel Plainview (Daniel Day-Lewis) y Eli Sunday (Paul Dano). El primero es un buscavidas que intenta hacer fortuna a través de los yacimientos petrolíferos. Plainview, poseído por una impulsividad explotadora, actúa bajo la conciencia errónea de que le otorga beneficios a la humanidad. Por su parte, Eli es un concienzudo orador religioso que encuentra en Plainview una oportunidad para reafirmarse. En un sermón en la capilla de la región donde está establecido, Eli se dirige a una anciana con artritis. El personaje se pone a su altura y le hace saber que un nuevo espíritu interior le ha enseñado a comunicarse de otro modo. En lo que respecta a la puesta en escena, el lugar transmite una sensación de sofoco, pues parece una cabaña pequeña por cuyas rejas se filtra la luz. El orador, que se yergue altisonante, describe unos susurros gentiles que le otorgan poder para expulsar al Diablo. Comienza hablando en voz baja y después adquiere un tono aleccionador que convierte en vociferación. Este hecho, como acaece con los espectadores de Elmer, es secundado por aplausos y vítores.



Fig. 21 y 22. Elmer Gantry (“El Fuego y la Palabra”, 190) y Eli Sunday (“Pozos de ambición”, 2007)

Las dos escenas se encaran desde una frontalidad rígida que posibilita que la cámara adquiera el rol de espectador. Durante el éxtasis pasional de Eli, la cámara retrocede fuera de la capilla, expulsada al exterior a causa de los violentos ademanes del predicador. Sin previo aviso, entra en escena Plainview, el intruso en la comunidad, y penetra decidido en el lugar. Los movimientos en *steadycam* identifican la visión del espectador con los oyentes, pero Anderson es consciente de que la presencia de Plainview, aún desfamiliarizado con las pautas sociales del lugar, solicita un brusco corte de montaje que genere una distancia¹⁰. Si “Magnolia” robustece el discurso de Frank Mackey a través de la pasividad de los espectadores y “The Master” confronta a dos masculinidades con mentalidades opuestas, “Pozos de Ambición” delega en la simbología cristiana el poder que transmite el relato masculino. El lugar, casi en sombras, es una materialización visible de la opresión que sufren los pueblerinos ante la hegemonía de la familia Sunday. La llegada de Plainview, que se produce en un día soleado cuya luz contrasta con la endogamia del interior, rompe la escucha pasiva de los otros y se revela como un contrapeso ante el poder opresor que ejerce la religión. El personaje llega para revolucionar las reglas imperantes y prometer un crecimiento exponencial en la región. Sin embargo, lo único que consigue es reproducir el mismo esquema de comunicación vertical, pero desde la lógica del alto rendimiento. Anderson emplea el plano de acercamiento en “Pozos de Ambición” y logra que la expresión ruda de Daniel Day-Lewis transmita una sensación de fiereza e implacabilidad. En un primer momento, Plainview se define como un “hombre del petróleo” ante unos inversores atentos a sus maniobras económicas. Por contrapartida, el curso del filme va encaminado hacia una total pérdida del control y de la cordura.



¹⁰ Kyle Barrett, en su análisis de la filmografía del autor, insiste en que el ritmo y la estética visual de “Pozos de ambición” invitan más al sosiego que en sus obras precedentes, pero que igualmente, “Anderson necesita poner el foco en los personajes. Para ello, el cineasta persigue un sentido de la inmersión en la diégesis a partir de recursos como la *steadycam*, en pos de aumentar la ferocidad de los momentos” (Barrett: 2021, 63).



Fig. 23, 24 y 25. Daniel Plainview. ("Pozos de ambición", 2007)

En términos de puesta en escena, es pertinente atender a las similitudes que dispone Anderson en su respectivo acercamiento frontal a ambos personajes, sobre todo cuando estos necesitan persuadir a sus interlocutores con sus sermones. El contraste entre el exterior y el interior viene determinado por la acción persistente de la luz, pero Anderson revela, mediante las angulaciones de los planos, que tanto Eli como Plainview son dos caras de una misma moneda. A Plainview le acompaña su hijo adoptivo H. W. (Dillon Freasier), a quien utiliza como un elemento más de sus estrategias. Como consecuencia de la tiranía del discurso que rige los estamentos de la localidad, lo que termina prevaleciendo no es únicamente la incomprensión general, sino la propia incomprensión del orador acerca de los efectos que su discurso genera. Esta idea es común a ambos filmes. En términos de praxis discursiva, Joël Dor explica que “el lenguaje está hecho tanto para fundarnos en el Otro como para impedir que lo comprendamos” (Dor: 1985, 73). Aunque crean lo opuesto, el lenguaje impositivo de Elmer Gantry, de Daniel Plainview y de Eli Sunday les amordaza cuando lo verbalizan, puesto que registran el deseo de sus interlocutores y platican sobre unos códigos que asumen como estrictamente personales. Además de su propuesta soteriológica, se exhiben en la pantalla como sujetos extremistas y confiados. Lacan, en “El deseo y su interpretación”, asegura que “el deseo es una defensa y no puede ser otra cosa” (Lacan: 1958, 153). Cuando Eli y Elmer se dirigen al público en realidad se dirigen a ellos mismos, porque toman conciencia de la decadencia espiritual que les

rodea e intentan opacar su falta, respectivamente. Lacan expresa: “el sujeto, cuando se pregunta por lo que es, está al borde de una nominación desfalleciente, lo que puede bautizarse como una virulencia alienante del logos” (Lacan: 1958, 81). El contenido de los discursos es totalmente dependiente de la forma en la que sus oradores se personifican ante el público, pues recitan cada verso y enfatizan cada idea hasta el punto de que el sermón no es más que una suma congruente aunque osificada de sus partes. En una escena después de un sermón, Elmer verbaliza lo que siente al autoexhibirse: “cuando me subo y les veo es como si me poseyera un espíritu poderoso. Las palabras me salen a borbotones, como si fueran ajenas a mi persona. Me siento con tanto poder que explotaría”. Una vez se ponen en escena, el deseo de los hablantes se ahoga en su propia expresión, a saber, cuanto más rotundos se muestran más lo acallan y más incrementan su flujo de excitación. Dor escribe: “en la palabra delirante todo lo que concierne al sujeto hablante está dicho realmente en el lugar del otro, en la medida en que el otro está excluido del circuito de la palabra” (Dor: 1985, 94). Elmer y Eli encuentran en la comunicación verbal un método sólido para progresar en sus oficios respectivos, pues sienten poder al ser escuchados. No obstante, sus diatribas bloquean un deseo reprimido, puesto que lo hacen pasar por los deseos e intereses de la mayoría al tiempo que se posicionan como súbditos de dos instancias mayores: la religión y la economía. Como es frecuente en la filmografía de Anderson, los personajes masculinos experimentan un déficit del registro de lo simbólico. Su carencia, entonces, se compensa a través de formas sustitutivas que moldean un lenguaje del que se asignan como emisores primordiales. En el caso de Elmer y de Eli, no tienen ni la valentía ni los recursos suficientes como para afrontar las aversiones de su entorno y, como remedio, vinculan su imagen con las figuras del cristianismo, sobre todo Jesucristo y el Espíritu Santo. A partir de esta vía asociativa, exhiben un comportamiento psicótico, que Daniel Manrique y Pamela Londoño describen con precisión: “el psicótico tiene la sensación de estar poseído por el lenguaje y atribuye sus pensamientos a un agente exterior a él” (Manrique, Londoño: 2012, 6). A causa de la intensificación gestual de sus representaciones, Elmer y Eli llevan la palabra a un *cul-de-sac* y derriban las defensas que estabilizan su integridad mental. De este modo, incrementan sus traumas y espectacularizan lo que los oculta. En “Pozos de Ambición” Anderson lleva las actuaciones al histrionismo del gesto y del desplazamiento corporal. Brooks, por su parte, busca que Burt Lancaster fuerce el rictus y transmita una mirada perdida que no se deposite en ningún punto fijo.

A efectos dramáticos, en las dos películas el pasado se muestra desde el vigor de las consecuencias en presente. En el caso de Elmer, el espectador deduce de entrada que la relación con su madre, que sólo queda sugerida a partir de una llamada telefónica, no es satisfactoria. Su progenitora empieza a llorar cuando Elmer le expone su ajetreada situación actual, de lo que se deduce que existían otras expectativas sobre el personaje. Elmer cuenta chistes de forma espontánea y los integra en su habla cotidiana, y es en la admiración de Sharon y en los poderes fácticos que la acompañan en lo que halla una posibilidad de asentamiento definitivo. No es hasta la reaparición

de su antigua prometida, Lulu Bains (Shirley Jones), que el espectador descubre totalmente su impostura. Lulu entró en el mundo de la prostitución cuando su romance con Elmer arruinó su honra a ojos de su padre, un ministro reputado. El eje central de la película se focaliza en la redención imposible de Elmer, ya que abandonó a Lulu para empezar a lucrarse del miedo de los demás. En ese sentido, en su desarrollo no encuentra contrincantes que le permitan poner en duda sus convicciones. En contraposición, Eli es visto por Plainview como un opositor a dos niveles: económico y simbólico. Ambas vertientes se asocian con la forma de los personajes de mostrarse ante los pueblerinos y de ganarse su confianza; en el caso de de Eli desde la doctrina cristiana, y en el de Plainview, desde la exigente inversión del capital. Sugiere Matthew Rodrigues, en su tesis dedicada a Anderson, que “el cineasta no presenta a sus personajes de una forma legible y coherente en lo que respecta a su individualidad, sino que esta es parcial y se infiere provisionalmente” (Rodrigues: 2012, 76). Entre estas figuras oblicuas y complementadas entre sí se origina un conflicto entre razón y fe llevado a extremos paroxísticos. La familia de Eli está rendida al fanatismo religioso y vende su rancho a Plainview a cambio de que este les ayude a mantener su iglesia. Plainview sólo cree en el despliegue rentable de sus acciones y Eli quiere expiar sus pecados en vano. La frustración de este viene determinada por un conflicto de raíz fraternal. Desde un primer momento, la película sugiere una mutua desconfianza de Eli respecto a su hermano Paul, interpretado también por Paul Dano, quien parece que odia a Eli por haber radicalizado su fe y por haberse convertido en un líder de culto.

En la novela “Los Hermanos Karamazov”, de Fiódor Dostoievski (1880), el personaje de Aliosha, hijo de un padre pendenciero y hermano de dos hombres endeudados, sufre un dilema parigual. Es un joven cura que vive en un monasterio y predica la fe cristiana. No obstante, en una escena del libro quinto, entabla conversación con Lise, la joven que le ha amado desde siempre, y en un momento de vacilación, expresa: “pues es posible que no crea en Dios”. El escritor sugiere que en la duda reside la certeza, pues, unas líneas después, plasma: “en sus palabras, excesivamente bruscas, había algo demasiado enigmático y subjetivo, algo que ni él mismo tenía del todo claro, pero que indudablemente ya lo había hecho sufrir” (Dostoievski: 1880, 307). Interesado en esta paradoja, Dor escribe: “el sujeto sólo figura en su propio discurso a costa de una escisión, porque desaparece como sujeto y sólo se encuentra representado bajo la forma de un símbolo” (Dor: 1985, 62). Para Aliosha, para Elmer y para Eli la utilización de la retórica es un muro que descoloca su decir de su propio acto de enunciación, porque “su verdad sólo se expresa a medias” (Dor: 1985, 69). Conforme más se pierden en las relaciones del lenguaje y más les inhibe el orgullo o la autoindulgencia a mirarse en su interior, los personajes se muestran más crípticos y, en consecuencia, más divorcian el deseo de su realización. Rodrigues escribe: “a través de los personajes de “Pozos de ambición”, Anderson parte de la idea epistemológica de limitación, dada nuestra incapacidad de conocer a los demás de manera integral” (Rodrigues: 2012, 77-78). Desde el espectro de la novela decimonónica, Dostoievski

presiente la irrupción del psicoanálisis como esperanza de ciencia¹¹, mientras que Brooks intuye la futura institucionalización de un modelo consensuado de psicología social que Anderson confirma. En *Aliosha* se produce un sustraerse al acontecer, porque el personaje desatiende su función como heredero para observar las injurias de sus hermanos. Desaparece como sujeto, pero reaparece como lenguaje. En ese sentido, Dostoievski anticipa la región del inconsciente como un ámbito donde se inscribe el significado. Es oportuno atenerse a los significados a los que se encomienda la psicología social contemporánea. En el libro “*Happycracia*”, Edgar Cabanas y Eva Illouz detectan la instauración de “una psicología positiva impuesta a la tradicional y basada en las patologías del comportamiento” (Cabanas, Illouz: 2019, 29). *Aliosha*, Elmer y Eli priorizan la bondad y la positividad por encima de la maldad y de la negatividad. Sin embargo, en su discurso incorporan suplencias que deterioran sus relaciones con la alteridad.

En la película “*Safe*” (1995), Todd Haynes aborda pormenorizadamente este asunto, en la medida en que la imposición de la psicología positiva acrecienta una culpa socialmente enmascarada. En el filme seguimos a Carol White (Julianne Moore), una ama de casa que vive con su marido de forma apacible, pero que de un día para otro empieza a notar síntomas de malestar muy extraños. Al no recuperarse ni identificar las causas, Carol abandona su casa y se integra en Wrenwood, una comunidad localizada en el desierto y consagrada a personas que sufren de lo bautizado como “enfermedades medioambientales”. El orador Peter Dunning (Peter Friedman), director del lugar, se encarga de suministrar mensajes positivos a los integrantes. En una de sus charlas, producida en un espacio exterior del lugar, atribuye el bienestar interior individual con el flujo de las transformaciones globales: “somos uno con el poder del mundo y todo va bien”, argumenta en una escena. A través de la dialéctica entre médico y paciente, Haynes sugiere que resguardarse del mal implica su inaceptación, hecho que aumenta las patologías. “*Safe*”, en ese sentido, desnaturaliza la idea de la enfermedad mental para después normalizarla de nuevo. En boca de Dunning, “las palabras son el camino para alcanzar la verdad”, De acuerdo con este axioma, los pensamientos destructivos deben ser extirpados del marco de los sentimientos. Consecuentemente, sugiere Haynes, aspirar a una claridad interior se transforma en una obligación resiliente, porque la culpa proviene de la imposibilidad del yo de poder restaurarse por sí mismo. Como predicador, la figura de Dunning se desentiende del histrionismo y Haynes permite que aparezca en pantalla sin alteraciones significativas. El cineasta desatura los encuadres para acompañar a los personajes en un proceso de despersonalización y de olvido de sí mismos, por mor de un ideal farmacológico de bienestar. Filma desde más distancia que Anderson porque busca suscitar un efecto más racional en el espectador, y en ningún momento la cámara se agencia un punto de vista subjetivo. Mary Ann Doane, en su artículo sobre Todd Haynes, repara en “esta relación entre lo formal y lo profundo de los personajes,

¹¹ En su onceavo seminario, consagrado a los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis, Lacan alude a la evanescencia inherente al inconsciente y define esta disciplina, a partir de Freud, como esperanza de ciencia o ciencia conjetural del sujeto (1964, 30).

traducida en la unión entre distanciamiento y patetismo de la visión” (Doane: 2003, 3). Dunning es locuaz pero templado, y se dirige a sus interlocutores desde una neutralidad que le impide reparar en los efectos del propio mensaje que emite. Doane describe la personalidad de Dunning como un ejemplo de “abrazar la enfermedad y de entenderla como la identidad de la persona, lo que conlleva a aislarse del mundo” (Doane: 2003, 9). La lectura ambigua que genera esta propensión consiste en que, a causa de la escucha autoconvencida del discurso, la enfermedad se tolera porque la idea de confort se ha convertido en condición indispensable, y por ello, vertiginosa.

El relato de “Safe”, pese a concluir con una escena final que apunta a una cura mental, pone en confrontación la recuperación de una intimidad compartida con la gestión del yo individualista. Dunning se aliena en sus cavilaciones, pero su tono aleccionador, lejos de apelar a la necesidad de la mejora personal, se disfraza de aparente empatía. En relación con esta tensión, el orador motivacional Daniel Habif, en el vídeo “Todo o nada” (11/2023), se dirige de forma tajante a sus oyentes, los usuarios de YouTube. Desde una frontalidad ligeramente contrapicada y que desenfoca cualquier elemento de distracción, el emisor toma aire e inicia su comentario sin ninguna pausa, en el epicentro de una puesta en escena que se subsume a la palabra. Habif hace despuntar los gestos de sus brazos y toma entera posesión de los encuadres. El “youtuber” muestra una autoconvicción compulsiva y siente recelo por los vacíos de sentido que pueda generar, comparativamente a Elmer Gantry o a Eli Sunday. Agita los brazos para producir estímulos constantes y para definirse mediante símbolos reconocibles, con predisposición a que la audiencia los decodifique de inmediato. Afirma: “tú tienes voluntad para superarte y ascender desde el derrumbe. Cada gota de sudor que derrames es una arquitectura silenciosa para un futuro brillante que crees que no va a llegar”. Nuevamente, la palabra se encomienda a valores supraterráneos que se proyectan sobre la acción futura. Sin embargo, a diferencia de Elmer y de Eli, el concepto de salvación se sustituye por el de superación.

El “youtuber” cuenta con más de tres millones de seguidores en la plataforma¹² y su mensaje estriba en comprender al hombre como realización constante y causa originaria de todos sus efectos. Dor, en relación con esto, determina lo siguiente: “la relación del sujeto con la cadena de su propio discurso es, ante todo, una relación de alienación” (Dor: 1985, 66). La alienación que se origina en el acto del discurso y en el desconocimiento respecto al contenido del mensaje lleva implícito un rechazo del momento presente.

¹² En el muro de su canal de YouTube figura escrito lo siguiente: “Daniel Habif es considerado uno de los mejores y más importantes oradores/conferencistas de habla hispana en el mundo”. Link de su canal de YouTube: <https://www.youtube.com/@DANIELHABIF>



Fig. 26 y 27. Daniel Habif (“Todo o nada”. YouTube 11/2023) y Eli Sunday y Daniel Plainview (“Pozos de ambición”, 2007)

La proclama de Daniel Habif delante de la cámara asume que todas las decisiones son racionales, incluida la proyección de la voluntad individual. El reverso de esta suposición se plasma en la recriminación final de Daniel Plainview a Eli Sunday, quienes tienen un último encuentro en una sala de bolos. Plainview, fuera de sí y consumido por el alcoholismo y por la fiereza de sus métodos, reacciona desquiciado ante la continua representación de su rival, el cual le visita para solicitarle ayuda económica. No obstante, encubre esta demanda bajo su habitual proclama de que el demonio le ha empujado a actuar mal. Esta escena aumenta en complejidad si se sitúa junto a la representación de un “coach” de autoayuda contemporáneo, sobre todo si se observa el dedo índice elevado. Desde el punto de vista del discurso, el dedo que apunta hacia arriba es la marca de un aleccionamiento o la referencia a una idea, pero también la evidencia de que el momento presente, para el individuo masculino que se piensa como amo del lenguaje, es demasiado insoportable y necesita abstraerse.

En el apartado “La razón observadora” de la “Fenomenología del espíritu”, Georg Hegel pone el foco en la tensión entre el interior y el exterior del individuo autoconsciente. Para el filósofo, el individuo es un libre hacer en su realidad inmediata, pero que “queda retenido en ese hacer” (Hegel: 1807, 421). Tomar este pasaje de la vasta y sistemática teoría de Hegel, disertación que el psicoanálisis integra en su proceder, implica tratar un problema basilar planteado desde el absolutismo de

la razón, esto es, de la creencia de que toda la realidad puede estar supeditada a la actividad pensante. La imagen cinematográfica, y por extensión, la imagen audiovisual, no eluden penetrar en esta cuestión. Plainview ha renunciado a sus amistades y también se ha distanciado de su hijo adoptivo, a quien convierte en un competidor más. Ante la acusación de Plainview de que Eli es un profeta farsante, este se excusa indefenso y miedoso, en una posición de inferioridad. Incluso en sus momentos más críticos, en los que los personajes más se olvidan de quiénes son realmente, siguen empeñados en ganar la diatriba verbal.

Como se aprecia en estos sujetos, en tanto que sus discursos se moldean por la injerencia de fuerzas exteriores a su razonar, el pensamiento rechaza cualquier posibilidad constructiva. Paralelamente, se sugiere que la emoción tampoco es un agente controlable por la razón, sino una manifestación distinta¹³. Estas masculinidades inflan su yo y plantean el discurso en busca de una elocuencia singular. Sin embargo, saben de antemano que se apoyan en una idealización. Por ejemplo, Habif, quien anula cualquier esfuerzo en darse una imagen exterior a sí mismo, ajusta su mensaje según detecta los traumas de los demás. Entonces, los reelabora por medio de un método con pretensión de exclusividad. El comunicador se arroga la facultad de administrar coraje a la colectividad, pero esta interacción lleva implícita la lamentación, porque da a entender que ningún otro individuo está capacitado para platicar como él.

En “Cómo mejorar su autoestima”, el psicoanalista Nathaniel Branden interpela a sus lectores a recuperar la idea de felicidad según tradición aristotélica: “el hecho de que estemos vivos es la fuente básica de nuestro derecho a esforzarnos por conseguir felicidad” (Branden: 2010, 2). Branden se acoge al concepto de felicidad personal como un telos. En oposición, Habif niega directamente la presencia del otro en plural en favor del avance personal. Cabanas e Illouz concluyen que “la felicidad se considera un conjunto de estados psicológicos que se gestionan mediante el control de la fuerza interior” (Cabanas, Illouz: 2019, 13). Los síntomas que las películas y el vídeo manifiestan a través de los oradores, por el contrario, demuestran que la fuerza volitiva no garantiza ni la estabilidad afectiva ni la felicidad duradera. Ellos confrontan la adulación del yo con un deseo que se sintetiza en un ideal de felicidad, tal es el motivo de su perpetuo estado de incompletitud. En el momento en el que el individuo entiende como sinónimos el deseo y el razonar activo de la mente, emerge una profunda impotencia y una falta de perspectiva, pues la conciencia carece de las herramientas necesarias para contener la emanación del deseo. Habif insta a abrir un horizonte de progreso personal desde la urgencia del momento presente y a partir de unos titulares alentadores. En ese sentido, no es trivial designar como hiancia aquellos momentos en los que los individuos, al discursar, se ausentan de sí mismos, es decir, cuando se sitúan fuera de su propia persona y se rinden a las persuasión de sus ideas, inaprensibles por un raciocinio que ellos creen macizo. Habif, concretamente, se

¹³ Véase el siguiente apartado.

convierte en un ejemplo de lo que Josep Casals denomina “un hombre cansado de lo humano”¹⁴. Bajo la promesa inquebrantable de un futuro positivo, Habib compensa la aversión hacia el presente con un crecimiento lineal y uniforme hacia el éxito, sin atravesar el problema de la intersubjetividad que Anderson complejiza desde la ficción. El cineasta concluye “Pozos de Ambición”, que es su película más expansiva en lo relativo a su conjunto temático, con el brutal asesinato de Eli Sunday por parte de Plainview, resolución que señala la emergencia de emociones largo tiempo acalladas.

¹⁴ En la tercera parte de “Afinidades Vienesas”, Josep Casals vincula los conceptos de Friedrich Nietzsche con la tradición cultural de la Viena de principios del siglo XX, y expresa: “la esperanza y el futuro forjan nuestro hoy, pero desde este y su contingencia” (2003: 558). En otros términos, el autor da a entender que en el sujeto comunicador, toda voluntad de autodeterminación siempre viene acompañada de una indeterminación.

5- El retorno de las emociones

Al vernos por una parte en la necesidad de autoafirmarnos, por otra no dejamos de despojarnos de nosotros mismos

Johann W. Goethe, *Poesía y verdad*

5.1- Entre el éxtasis y la culpa

¿De qué maneras interceden las emociones en el yo masculino cuando se autoexpone? Para esta investigación, las pasiones, que se reconocen cuando fluyen bajo la forma de emociones categorizables, son un agente que actúa bajo el pragmatismo del discurso, como un subsuelo instintivo cuya vibración se intenta aplacar, pero que, con su emergencia, revitalizan algunas funciones del lenguaje hablado. Lacan es consciente de que “la emoción *per se* tiene también necesidad de comunicación” (1958, 28), hecho que conlleva al menos a diferenciarlas del raciocinio del sujeto. En el cine de Paul Thomas Anderson, el retorno de la emoción se plasma en una alteración de la narración lineal y causal. Así lo refleja el cortometraje musical “Anima” (2019), que por un lado representa la consolidación del director en el ámbito del videoclip, y por el otro, la posibilidad de plantear, desde un modelo de representación afín al ritmo musical, el estado de alienación del sujeto masculino.

En “Anima”, Anderson colabora por cuarta vez con el cantante Thom Yorke, vocalista de la banda “Radiohead”. La intención de la pieza es apoyarse en una abstracción onírica, condición que no implica que se sustraiga a lecturas psicoanalíticas. En primera instancia y dentro del canon andersoniano, este filme de quince minutos invita a pensar en la necesidad de su autor de abandonar la creación de masculinidades que se construyen según la hipertrofia de su discurso. No obstante, la autorrepresentación se explora de un modo sugestivo y desde el punto de vista del sueño, entendido este como una pausa transitoria de la actividad lógica de la conciencia. Antes de penetrar en esta cuestión, conviene remarcar que Anderson filma al grupo “Radiohead” en tres videoclips convencionales, aparecidos en 2016 y que se denominan “The Numbers”, “Present Tense, Jonny, Thom & a CR78” y “Daydreaming”, respectivamente.

Con la aparición de cada nueva pieza, el carácter de esta colaboración entre cineasta y vocalista se vuelca hacia una suerte de dispersión. El planteamiento visual de los dos primeros temas obedece a una pauta estricta de tiempo y de lugar. En ellos vemos a Yorke con el guitarrista de la banda, Jonny Greenwood, en el campo abierto, en un caso por el día y en el otro por la noche. En contraposición, en “Daydreaming” y en “Anima” la narración se enfoca en la experiencia individual e íntima del cantante, hecho que permite a Anderson desentenderse de una lógica rígida del espacio y experimentar con la imagen en un nivel plástico. “Daydreaming” pone en escena un paseo de Thom Yorke por diversos entornos cotidianos, como una lavandería, una oficina o un aparcamiento. Antes del cierre del videoclip, el personaje abre una puerta

y aparece en una montaña nevada, para finalmente refugiarse en una cueva al calor de un fuego.

Anderson entiende los cambios repentinos en las coordenadas espaciales como una licencia poética que complementa la letra del tema, en el que Yorke proclama casi como un susurro que los soñadores nunca aprenden. “Daydreaming” es un prólogo para “Anima”, porque Anderson pone en imágenes el sueño de un individuo que se queda dormido en el metro. Este punto de vista subjetivo e íntimo no impide que el cineasta reformule el problema del otro del discurso, puesto que plantea la cuestión del procesamiento del lenguaje en el sujeto sin constricciones narrativas. En un primer momento, Anderson relata el intento del personaje por devolverle el bolso a una misteriosa mujer que se lo ha dejado en el vagón. Este objetivo lleva al protagonista a recorrer un espacio que muta constantemente, pero su aventura exterior se transforma en el rastreo de su interior. En ninguna escena del cortometraje se explicita la identidad ni la procedencia del hombre, decisión cercana al propósito de Anderson cuando en sus largometrajes ofrece la información justa relativa al pasado de los personajes. Yorke se interpreta a sí mismo, mientras que Anderson se mantiene atento a los atributos que marcan su presencia y singularizan su actitud.

En los primeros minutos del filme Yorke está en silencio en el vagón. Anderson entiende la acción cotidiana desde la idea de la frustración, y sitúa a quien la sufre en una especie de olvido de uno mismo. Por esta razón, el personaje parece emocionalmente aislado de su entorno y abstraído de sí. Ha perdido temporalmente la capacidad de regular sus sentimientos a causa de los obstáculos que las obligaciones ordinarias imponen al amor y a la comunicación, como se sugiere al final.



Fig. 28. “Anima” (Paul Thomas Anderson, 2019)

Unos minutos más tarde, Anderson abre una dimensión poética que quiebra la monotonía de la situación. El autor filma a Yorke y al resto de figurantes del metro

mediante una calculada coreografía, ya que busca confrontar su idea de la masculinidad en crisis con una voluntad performativa que delate sus constricciones. En ese sentido, Yorke se desplaza por el escenario mientras sufre tics y espasmos corporales, como si intentara recuperar una movilidad perdida.

Transcurrida la primera mitad del videoclip, Yorke se aleja de la muchedumbre y se traslada al exterior, mientras el acompañamiento sonoro renuncia a su estridencia inicial y evoca una atmósfera más apacible. Los cuerpos, las luces y las sombras moldean el espacio y sus contornos no representan ningún lugar concreto, pues sus cambios son independientes a la acción del personaje. En ese sentido, su trayecto puede ser entendido como una descripción de la actividad conceptualmente indefinida del inconsciente humano. “Anima” traza una ruta motivada por el concepto de pulsión, en la medida en que esta alude a las fuentes de excitación instintivas del hombre. En “El deseo y su interpretación”, Lacan define la pulsión como “una no coordinación” (1959, 11), cuestión que Anderson busca compensar con la coreografía. En “Anima”, el autor incorpora en el reparto a Dajana Roncione, esposa real de Yorke. Esta inclusión alude a la inspiración a través de la integración del otro en la vida práctica, en una búsqueda que, en términos argumentales, remite al mito órfico. Roncione, quien encarna a una especie de Eurídice que se fusiona física y espiritualmente con su buscador, evoca un sentimiento de completud imaginada en la virilidad.

La aparición de Roncione, apoyada en una pared, es repentina e inesperada, pese a haber estado también en el metro y catalizar desde el inicio el periplo de Yorke. Su presencia toma forma en el momento en el que Yorke afronta una nueva etapa de su viaje hacia la recomposición anímica y también física. En su artículo “De cuerpos y resonancias: la sensibilidad”, Patricia Martínez ofrece una lectura de Lacan a través de la idea de habla, de cuerpo y de espacio: “el cuerpo no está allí en sí mismo sino más bien, en el intervalo entre lo Mismo y lo Otro” (2022). Esta apreciación engarza con la idea del cuerpo como olvido de sí mismo, dada la discontinuidad que este representa ante el flujo existencial y la confusión entre su adentro y su afuera. “Anima” se rueda como si el protagonista se hubiese desprendido de la tiesura de la presencia corporal, que en la figura masculina, según propone Anderson, es indisociable de su actividad discursiva. Martínez constata: “no es el adentro opuesto al afuera, sino una constelación singular de compuestos adentro y afuera que van constituyendo lugares del cuerpo, en los que se manifiesta de manera primitiva la presencia del deseo” (2022). Yorke se manifiesta introspectivamente ante la cámara por necesidad, pero se proyecta hacia un exterior que necesita confrontar. Su éxtasis corporal es, a nivel conceptual, una retracción hacia su esfera íntima, aspecto que equilibra la balanza con el peso de lo ordinario que ahoga su libre desenvolvura. Sobre esta cuestión, la tesis de Freud en “El malestar en la cultura” se relaciona con el antagonismo entre las pulsiones individuales y los principios que asume cada cultura para su funcionamiento. El concepto de culpa originaria se hace patente cuando el psicoanalista determina: “la cultura obedece a una pulsión erótica interior que la

obliga a unir a los hombres en una masa íntimamente amalgamada. Entonces, la cultura logra su objetivo mediante la progresiva acentuación del sentimiento de culpabilidad” (Freud: 1930, 36). En “Anima”, ninguna canción específica apoya el recorrido de Yorke, y la suspensión de la razón discursiva y diurna se sustituye por la búsqueda soñada de la mujer perdida. Los gestos del cantante apelan a la pregunta por un sentido de la representación que se libera de la carga represiva del trauma, el cual, según la tesis freudiana, se colectiviza bajo la forma de la culpa. Yorke contagia tristeza pero preserva la vitalidad corporal y se mantiene consciente de sus límites perceptivos. La visibilización de su malestar es sincera y el recorrido que perfila, de la mano de Anderson, emblematiza el intento de recuperar una autonomía emocional, de reivindicar su singularidad como artista y de atravesar su máscara.

El retrato masculino en “Anima”, como también la propuesta musical que la articula, sigue las mismas constantes temáticas que el protagonista de la película “Pink Floyd: The Wall” (Alan Parker, 1982), título homónimo al álbum de la banda Pink Floyd de 1979. En ella, Pink (Bob Geldorf) se muestra ante el espectador como un individuo que arrastra muchas experiencias traumáticas, relacionadas con la represión escolar y la ausencia paterna a causa del servicio en la Segunda Guerra Mundial.



Fig. 29 y 30. “Anima” (Paul Thomas Anderson, 2019) y “Pink Floyd: The Wall” (Alan Parker, 1982)

Anderson no es tan explícito ni sórdido como Alan Parker en la revelación concreta de los traumas masculinos. Sin embargo, comparte con él el hecho de que la realidad psíquica del varón está fijada por diferentes niveles que necesitan superarse y que se superponen el uno al otro. La metáfora del muro, en la película, apela a la impotencia del Pink adulto por atravesar la frustración que implica su fracaso matrimonial. En comparación, cuando Yorke se asoma a una nueva plataforma onírica también busca huir de la enajenación, pero Anderson le escolta en su trayecto hacia la cura o la felicidad. “Anima”, cuyo tono destaca por una aproximación naif, se sustenta en la conciliación de un encuentro deseado entre hombre y mujer. En analogía, “The Wall” recurre a un dispositivo expresivo similar y vehicula la misma idea de la represión colectivizada. No obstante, se plantea como un descenso directo hacia el caos. Pink no puede remediar su caída en la psicosis y Parker hila las canciones de Pink Floyd con el propósito de compartir una reflexión política que atañe al malestar creciente del inconsciente social en el siglo XX. Sara Ahmed defiende que “los sentimientos se vuelven una forma de presencia social, pues moldean los límites entre el yo y los otros” (Ahmed: 2004, 32). La necesidad de abstracción de Yorke sugiere que el individuo masculino está esquilado por la inaceptación de sus impulsos y ante las fuerzas reactivas de su yo deseante. En ese sentido, Anderson y Alan Parker convierten el sueño en un espacio de reconexión y de libre reordenamiento de los pensamientos que actúan latentes.

“Anima” es la ampliación de una misma idea que el cineasta ha explorado desde una puesta en escena basada en la frontalidad, en el plano contraplano y en la escucha directa de la oralidad. Si una crisis de la autopercepción masculina proviene de un yo que no se mira a sí mismo a causa del énfasis en la razón, la emoción es ajena a ello hasta cierto punto. En concreto, es correlativa al despliegue racional-discursivo del hombre, e incluso se le anticipa. Ahmed también hace hincapié en la operatividad de las emociones en la política con los cuerpos: “las emociones moldean sus superficies. La dureza corporal no es la ausencia de emoción, sino su orientación emocional diferente hacia los otros” (Ahmed: 2004, 24). En un contexto cultural que enaltece la promesa de la felicidad, el individuo masculino ocupa el lugar del otro para privarse a sí mismo de pensarse y de sentirse. Por ende, si se pone en escena para ser escuchado o acompañado, ¿hasta qué punto las pasiones impulsan sus relatos o los perforan por dentro?

“Anima”, que ejerce de contramodelo poético al análisis textual de la masculinidad, es un viaje que oscila entre las fuerzas del eros y el tánatos y que defiende el balance de las emociones como posibilidad de cura. Sin embargo, ello no garantiza que el posicionamiento de Anderson respecto a este equilibrio sea positivo, pues detrás de los gestos coreográficos de “Anima” se esconde una lamentación dirigida a la automatización, al frenesí y a la inmediatez de la sociedad en nuestro siglo. En ese sentido, “Anima” resume el intento de recuperar el control de la realidad del sentir y del relato del amor, o al menos, el de la libertad por reimaginarlo en un ambiente oprimido por el semblante.

5.2- La vergüenza

La autorrepresentación es un mecanismo que refleja de forma rotunda y compleja las fronteras entre un relato que se impone para cobrar sentido y un desequilibrio interior que no se acepta. Frank Mackey, coprotagonista de “Magnolia”, nota un sentimiento de vergüenza de sí mismo que no revela por recelo ante el descrédito y ante el juicio de los demás, ya que es consciente de la situación de declive que afronta. Encara un período de decadencia que no le permite afrontar su situación familiar desestructurada, y la única solución que encuentra es una resistencia activa de la ignorancia. Busca el apoyo de sus televidentes para la transmisión de unas ideas que envuelven una construcción aparente de su personalidad. En esa dirección, la entrevista con la periodista Gwenovier revela ciertos detalles que merecen nuestra atención, desde el punto de vista de la emoción.

¿Cómo puede un primer plano dar cuenta de un pasado que quiere borrarse? En “El rostro en el cine”, Jacques Aumont apunta que “el rostro humano, antes de ser el rostro de alguien, es el rostro del hombre en general, y por característico que sea, “sigue siendo siempre un rostro anónimo” (1998, 122). El autor dilucida que a raíz del Neorrealismo italiano el rostro “empieza a ser en lugar de actuar, hecho que acompaña la gestación de un cambio de mirada” (1998, 123). El ejemplo de la película de Anderson se adhiere a un modelo distinto que invita a pensar de nuevo en rostros que no quieren “ser”, y que por necesidad se refugian en formas fingidas que revisten al hombre de un semblante duro por fuera pero frágil por dentro. La emoción irrumpe tras esta fachada y delata esta dualidad. El cineasta enmarca a los personajes a través del primer plano, el rostro deviene un órgano de resistencia ante la irrupción de esta emoción y el trauma retorna. Entonces, es idóneo considerar la vergüenza como la expresión de una actividad discursiva inconsciente e incapaz de medir la salud mental.



Fig. 31. Tom Cruise (“Magnolia”, 1999)

En su artículo sobre la “masculinidad bipolar”, Donna Peberdy aclara que este concepto proviene, en la cultura popular, de “la convergencia entre lo duro y lo blando

como comprensión antinómica del hombre salvaje en la cultura popular” (Peberdy: 2010, 238). Cuando Frank se dirige a una audiencia que le responde como una masa indiferenciada y defiende su pensamiento sobre la virilidad, su talento interpretativo ocupa el primer término de sus apariciones en la ficción, pero la seguridad en sí mismo se derrumba cuando, después del espectáculo, la periodista le formula cuestiones fuera de lo que motiva su performatividad.

La conversación de Frank con Gwenovier, planteada estrictamente a través de la pregunta y de la respuesta, es equivalente a un encuentro psicoanalítico, pues representa un retorno momentáneo a una dimensión personal de la que Frank se desprende cuando transforma su oficio en un refugio de las críticas de los demás. Además de esto, la escena plantea cuestiones muy pertinentes sobre quién posee el verdadero control de la conversación, la cual está sujeta a una toma de decisión que oriente su rumbo. La expresión de la emoción de Frank moviliza su cuerpo, por lo que su estado psicológico entra en una suerte de tensión. A este respecto, Ahmed afirma que “el sentimiento es previo a la expresión” (2004, 40). Anderson maneja los cortes de montaje según avanza el intercambio verbal y crece la incomodidad que siente Frank, desprotegido y desamparado. Los primeros planos también adquieren una función opresiva, mayormente para el protagonista masculino, quien está contra las cuerdas pese a no querer admitirlo. Gwenovier le reclama claridad y a cambio sólo recibe respuestas misóginas. La concentración de la luz en los rostros refuerza el carácter incriminatorio y rígido de la escena, en la que incluso el espectador está advertido de que las próximas escenas que atañan a la historia de Frank estarán dotadas de un tono más dramático.



Fig. 32 y 33. April Grace y Tom Cruise (“Magnolia”, 1999)

La conversación concluye de forma insatisfactoria para ambos. Gwenovier le asalta con una serie de datos verificados sobre el pasado de Frank, a lo que él contesta, tras una risa sarcástica, un silencio intranquilo y una molestia transmitida a través de la posición corporal, que cuáles son realmente sus intenciones. El primer plano, entonces, persigue una intensificación consciente de los afectos, y estos se tratan como un espacio para la proyección de la palabra. Dentro de su investigación sobre el rostro y en concreto cuando diserta sobre la presencia corporal en la imagen fílmica, Aumont nota que “la preeminencia de la palabra en el cine y la voz como emanación del cuerpo atañen al psicoanálisis, pero junto al rostro visible, la voz es la principal vía que permite acceder a la humanidad del hombre” (Aumont: 19971, 55). Cuando se recurre al primer plano para explorar a una masculinidad en crisis incapaz de ponerse en el lugar del otro, las escenas tienden a reflejar una rigidez extática y están pendientes de capturar una verdad que pugna por salir. Sin embargo, Anderson erige un muro entre el personaje y el espectador, pese a la corta distancia física establecida respecto a él. La comparecencia de Frank en la pantalla activa un flujo de transferencia entre emisor e interlocutora. Su intercambio, tensionado por el deseo recíproco de adquirir el control de la conversación, permite que el espectador ponga en entredicho al yo de Frank que se exterioriza. Se produce, pues, un efecto de desdoblamiento de la personalidad.

Peberdy describe que la masculinidad del hombre salvaje (Wild Man), del que Frank es un claro exponente, “se construye como una hipermasculinidad, es decir, desde un sentido del exceso que delata la necesidad de la hombría como esencia de recurrir a diversos tipos de performatividad para expresarse” (Peberdy: 2010, 238). En efecto, “Magnolia” pone en entredicho un ideal de masculinidad activa en la medida en que se evidencia que Frank no puede soportar la pasividad ni la quietud, pues ello implica pensarse a sí mismo y lo que constituye su personalidad. Mediante la relación que Frank entabla con la periodista, como también en la seriedad de cualquier cara a cara, siente derrumbarse el edificio que ha ido construyendo entre la proyección pública de su mensaje y la aceptación general del mismo. En esta línea, Ahmed argumenta que la vergüenza requiere identificarse con el otro que, como testigo, hace regresar al sujeto hacia sí mismo: “la vergüenza reintegra a los sujetos en el momento de su fracaso para estar a la altura de un ideal social”, certifica Ahmed (2004, 168-169). Frank se siente acomplejado y se mira a través de los ojos de su interlocutora no porque esta pertenezca a una profesión que le pueda robar protagonismo, sino porque siente sus preguntas como una intrusión que disuelve el funcionamiento de su identidad comercial. La deriva psicótica de Frank le empuja a buscar un balance, en el sentido de que utiliza a la multitud que le aclama para llenar su yo. Como aclara Peberdy, “la construcción de la masculinidad depende de la existencia de una multitud de identidades masculinas para definirla, pues se trata de un proceso colectivo” (Peberdy: 2010, 240). No en vano, Gwenovier, como figura femenina que no responde a los esquemas de Frank, representa un quiebre en esta construcción.

5.3- La autoreivindicación

Si se puede señalar un factor que subraya la similitud entre “Boogie Nights” y “Magnolia”, es que Paul Thomas Anderson convierte a sus personajes Eddie Adams y Frank Mackey en sus propias empresas, como síntoma de un modelo de masculinidad que el cineasta se empeña en explorar. Esta apreciación se constata con la lectura del cineasta acerca de las consecuencias que produce la fiel adhesión al sistema capitalista, y que en “Pozos de Ambición” lleva a límites paroxísticos. Sara Ahmed también apoya su investigación en la crítica a “una estructura social reificada, privativa de las emociones y que desatiende su intensidad” (Ahmed: 2004, 38). En ese sentido, el magnate Elon Musk, fundador de SpaceX y principal inversor de Tesla, despunta en la actualidad como una figura devota de esta corriente. No podemos ignorar su presencia en las imágenes, pues su voluntad coincide con lo que esta investigación pretende revelar a través de la visión coetánea de Anderson.

En una entrevista de 2018 para el programa “60 minutos”, dirigida por el periodista Scott Pelley, Elon Musk defiende su labor empresarial al borde del llanto y, de forma indirecta, pide definirse exclusivamente a través de los retos que plantea su evolución laboral. La conversación recurre al primer plano con el objetivo de captar sus ojos llorosos. Este ejemplo esclarece la idea de que el yo, en sí mismo, no es una entidad que se transforma, sino que se deja transformar por otros ímpetus. Dentro de su propuesta psicoanalítica, Lacan integra la emoción en el epicentro de su estudio sobre el deseo propio como deseo del otro, y la define como “una espera virtual en tanto que ella no se siente vista, pero que sin embargo, es percibida como ofreciéndose a la vista” (Lacan: 1958, 145).



Fig. 34. Elon Musk (“60 minutos”, 2018)

Pelley le pregunta a Musk acerca de sus impresiones sobre la opinión negativa que ostentan figuras como Neil Armstrong con respecto a sus empresas, y Musk responde

tenso, asiente diversas veces y mantiene la compostura. La imagen atiende a sus cambios fisionómicos y espera a su reacción, mientras que la emoción se constituye como una espera virtual. Aflora entonces el lado humano de esta figura pública y, en consecuencia, se ablanda la autoridad de su figura. Musk nombra a Armstrong como una inspiración para su trabajo en SpaceX. Sobre esta, Musk afirma que su intención es hacerla accesible para todo el mundo, siempre que sea posible y marque la diferencia en la competencia empresarial norteamericana. En ese sentido, la comparecencia del empresario en pantalla y su retención lacrimal distingue doblemente entre discurso y emoción y entre persona y dirigente. Musk, en el máximo estamento del poder mediático, justifica su interés particular como interés general. Ubica en el mismo plano la reivindicación de su esfuerzo con el enaltecimiento de su personalidad, orientada, a su juicio, a fines democráticos. Sus respuestas ilustran sobre el hecho de que las emociones, al menos en los individuos masculinos dotados de un estatus profesional, señalan sus debilidades, porque la exhibición de la sensibilidad actúa sobre las aptitudes competitivas.

En su breve comentario sobre el magnate, Noor Al-Sibai relee su última biografía publicada, escrita por Walter Isaacson (2023), y determina que “aunque el empresario exige una extrema resiliencia emocional a sus trabajadores, él mismo es propenso a sufrir sorprendente cantidad de crisis emocionales a causa de su duro padre” (Noor: 2023, 1). La imagen de Musk y la contención de sus lágrimas activa la preconcepción del éxito no únicamente como una meta difícil de acaparar, sino como una necesidad de reemplazar un desafecto de procedencia familiar. En su texto sobre las emociones como aliciente del capitalismo y de la carrera aeroespacial, Melissa Toney rescata el término “emotional branding”, acuñado por Marc Gobé en 2001, y describe la actuación de las empresas respecto a sus clientes. Este concepto, según la autora, “implica la posibilidad de construir vínculos entre marcas y consumidores, y las primeras se exploran sobre todo a través de las voces personales de sus líderes, como Musk o Jeff Bezos, quienes también venden un posicionamiento ante el futuro” (Toney: 2022, 16). Musk busca transmitir un ideal de convicción que lleva implícito una asunción de riesgos, pero necesarios para triunfar. En ese sentido, la tentativa de recurrir al “emotional branding” se constituye como un trasfondo que diluye los afectos en pos de reivindicar la efectividad de la cadena de productos. Toney hace hincapié en los conocimientos versados de Musk sobre las redes sociales, y sugiere que “su comportamiento y comentarios excéntricos ponen el foco en las nuevas generaciones nativas digitales” (Toney: 2022, 24). Para Musk, es imperativo que la visibilización de sus emociones esté restringida a un marco severamente controlado, ya que su carrera profesional, según pretende darla a conocer, no se sustenta en decisiones arbitrarias, sino que siempre responde a elecciones estratégicas conscientes.

En “Boogie Nights”, Anderson aplica el formato de la entrevista en mitad del relato. El cineasta toma este recurso en los momentos en los que Eddie Addams, en su cúspide como actor pornográfico, empieza a desencadenar envidias y a generar

competidores que buscan estar a su altura. Anderson inscribe el documental cuando el filme alcanza los años ochenta, período en el que se institucionaliza el VHS y Estados Unidos entra en la Era Reagan, en 1981. Si bien Eddie no exhibe sus sentimientos de un modo tan perceptible como Musk, el gesto de ambas figuras responde a una voluntad parecida, que tiene que ver con la conciencia de apelar a una generación de seguidores susceptibles de emularlos y, en consecuencia, de arrebatárles protagonismo. En ese sentido, esta interrupción de la ficción se puede entender como un microcosmos de la historia total sobre la que Anderson quiere reflexionar.



Fig. 35. Eddie Adams (“Boogie Nights”, 1997)

La actitud de Eddie es más reaccionaria que la de Musk. Pese adaptarse a los cambios de formato, muestra resistencia a ceder su posición prominente dentro de la industria y siente celos ante la llegada de un nuevo actor joven de la mano del productor Jack Horner. El fragmento pseudodocumental también incluye declaraciones de Reed Rothchild (John C. Reilly), un amigo cercano de Eddie y que le apoya desde su primera incursión en el cine para adultos. Eddie, ante la amenaza de que otro hombre sea tan reconocido como él, recurre a la grabación en primer plano para dejar constancia e insistir en el éxito masivo que cosecha. Eddie ensalza un pasado exitoso que teme que sus seguidores olviden, mientras que Musk se muestra más impreciso y abstracto en el momento de compartir su impresión respecto a su proyección futura.

En su comparecencia ante la cámara, ambas figuras necesitan autodefinirse por lo que representan, hasta el extremo de disolver su personalidad propia en el gran engranaje de comunicación y márketing que les envuelve. Nancy Thumim, en esta línea, se interroga por el papel de los medios en la autorrepresentación: “la centralidad de los medios en las vidas de quienes se representan a sí mismos nunca puede asumirse, pues se materializan unas desiguales relaciones de poder entre las instituciones que facilitan la autorrepresentación y las audiencias que toman partido de ella” (Thumim: 2015, 55). Con pretensión de explorar este asunto, Anderson recrea en el filme dos décadas

muy distintas entre sí de la historia norteamericana reciente, como son los setenta y los ochenta. No es casual que sea en la segunda en la que empiece a vislumbrarse la decadencia de Eddie Adams, pues la industria se reinventa en un contexto más puritano y con serias dudas sobre si conservar intactas las salas X. En ese sentido, su necesidad de autoreivindicarse es acuciante y se ve obligado a defender la naturaleza ficcional de los personajes que encarna. Da a entender que mantiene una distancia consciente respecto a ellos e intenta transmitir un sentido de la madurez que no tiene. Tras ponerse en la piel del justiciero “Brock Landers”, Eddie afirma haber aprendido que es menester tratar con los demás del mismo modo que los demás le han tratado a uno. En un momento determinado de la entrevista, Eddie se dirige directamente a la cámara y critica a los envidiosos que son críticos con él: “soy quien soy porque he nacido de esta manera”. En ese sentido, a lo que Eddie se aferra es a un principio de supervivencia del más fuerte, sobre el que dice no ser engreído, sino útil. Anderson utiliza el soporte del vídeo como mecanismo para hacer avanzar la narración, pero también para captar su estado de ánimo de forma más afinada y empática.

Jacques Aumont emplea el concepto de rostro para escribir una historia particular del cine, que desemboca en lo que denomina “rostro ordinario” (Aumont: 1997, 84). El teórico sugiere que “el rostro cinematográfico es por naturaleza doble, porque el actor se representa a sí mismo y a otro” (Aumont: 1997, 84). Mark Wahlberg, como intérprete que da vida a Eddie, sitúa en esta escena su rostro y su cuerpo en un punto de mira muy próximo para el espectador. En base a esto, la hibridación entre el dispositivo cinematográfico y el televisivo le permite pensar su interpretación en un nivel gestual, figurativo y también semántico. En una charla del comediante Kevin Hart con Wahlberg para el programa “Hart to Heart” (2022), el actor rememora el desafío que le supuso interpretar a un personaje tan inseguro y vulnerable, a causa de su inexperiencia en el sector de la pornografía. Esta idea establece un juego de espejos en relación con el aspecto representacional del cine, porque Anderson tiene la misma edad que el actor a la hora de filmar la película. La entrevista también se entiende como una muestra de las inseguridades de ambos al embarcarse en un proyecto cinematográfico de esta envergadura. A partir de la teoría formativa de Béla Balázs, Aumont recalca que “la fisionomía es una moral, pues ofrece de entrada la verdad de su portador” (Aumont: 1997, 87).

“Boogie Nights” es el proyecto que catapulta a Wahlberg a la fama. En ese sentido, la entrevista que Anderson le realiza, además de amplificar el drama de su personaje y de trenzar el relato desde otra perspectiva, funciona también como una prospección del propio actor. De acuerdo con la idea de la totalización expresiva en el cine, Aumont expresa que “cuando el primer plano expone un rostro sobre la superficie de la imagen, ese rostro llegará a ser el todo en el que el drama está contenido” (Aumont: 1997, 89). El primer plano de un individuo masculino que se pone en escena, que se encierra en un personaje y que encubre sus emociones por necesidad, se vuelve la marca indeleble de una historicidad: la de un pasado difícil de dejar atrás y la de un futuro que urge que se presente como feliz.

6- La masculinidad adolescente que se autoexpone: la emergencia de la histeria

Los hombres se han convertido en completamente privados, es decir, han sido desposeídos de ver y oír a los demás, de ser vistos y oídos por ellos. Todos están encerrados en la subjetividad de su propia experiencia singular

Hannah Arendt, *La condición humana*

Hasta aquí, la autorrepresentación, como concepto pregnante en el cine de Paul Thomas Anderson, es un espacio de proyección del deseo y un interludio reservado al lucimiento del orador. Desde su condición intangible, el deseo amalgama la razón activa con la transmisión de las emociones, y el sujeto emisor se hunde en la espesura de su discurso para ocultar sus preocupaciones. Tras identificar el trauma como aquello que cae fuera de la percepción consciente y que tiene siempre un efecto en presente, esta sección repiensa la masculinidad andersoniana en sus relaciones prematuras con la alteridad. La última película estrenada de Anderson, “Licorice Pizza” (2021), es la más ambigua en lo relativo a estas cuestiones, que no por ello menos compleja, ya que no es evidente en su juicio crítico y su singularidad consiste en dejar en fuera de campo los actos del discurso. Para abordarla desde la perspectiva de la autorrepresentación, conviene entenderla primeramente como un fresco de época en el que ninguna escena es más importante que otra a efectos de progreso dramático. La película se acoge a la narración episódica y actúa sobre la base de “Boogie Nights” en lo relativo a la faceta del individuo convertido en producto empresarial y también, aunque en menor medida, de “Magnolia”, en lo que respecta a la imposición de una mentalidad utilitarista enfocada en el éxito individual.

En “Licorice Pizza” Anderson nos ubica en otra ocasión en los años setenta, en el Valle de San Fernando, y nos presenta a Gary Valentine (Cooper Hoffman) y a Alana Kane (Alana Haim). El primero es un promotor carismático y actor de películas infantiles que tiene a su madre como secretaria personal, pues no pasa de los quince años. Es arribista pero tierno. Por su parte, Alana es una veinteañera, judía de ascendencia y con aspiraciones, pero que no encuentra un trabajo estable. El filme comienza con el *boy meets girl* el día de la foto en la escuela de Gary, en la que Alana ostenta un cargo temporal. “Licorice Pizza” vehicula una trama romántica, y Anderson contrapone esta constante con la búsqueda personal de las oportunidades, en el contexto de la crisis del petróleo de 1973. Por esa razón, el cineasta articula la narrativa por episodios, decisión que apunta hacia nuestro estudio desde un interesante punto de vista. Es pertinente entender que en “Licorice Pizza” Anderson retoma el comienzo de “Boogie Nights”, donde se muestra la relación turbulenta de Eddie Adams con su madre. Sobre esta base, Anderson imagina otro recorrido posible para el varón joven, pues quiere seguir pensando otros modos en los que los traumas

originarios podrían gestarse. Cabe apuntar que a Gary sólo le vemos emplear su discurso abiertamente en una pequeña prueba de audición para publicidad, en la que rompe la cuarta pared. Gary participa en un pequeño casting, en el que es imprescindible vehicular un mensaje positivo. A través del entusiasmo en la oralidad y de la gesticulación brusca de los brazos, el personaje necesita vender un traje. La cámara, frontal y neutra, sigue su movimiento mientras se lo quita y se lo pone de distintas maneras. El cineasta, comedido, espera unos segundos para cortar la toma. No lo hace cuando el joven actor, que cuando desaparece del foco transmite una tensión de principiante en los gestos, se prueba otra prenda. Anderson mantiene la mirada fija tanto en la autoexposición como en las bambalinas, ya que está le interesa más generar una distancia prudencial entre el sujeto y sus propósitos que escribir una trama de ascenso y perdición. De este modo, construye un tiempo muerto dentro de la narración, en el que el montaje opera para cambiar la angulación y reflejar la atención que sus contratantes depositan sobre él. En comparación con Frank Mackey, de “Magnolia”, el contraplano ya no da voz a una multitud anónima, sino que revela a individuos con disposición a responder y a juzgar.



Fig 36 y 37. Cooper Hoffman (“Licorice Pizza”, 2021)

La escena concluye con una felicitación por parte del organizador, con cuyo trato cordial y cercano se da a entender que no es la primera vez que coinciden. De forma deliberada, Anderson no deja claro si Gary será o no aceptado para la grabación

oficial del anuncio, como sugieren una mueca de extrañeza y un movimiento de negación por parte de las dos mujeres que también asisten al casting.

Después de la audición, Gary ingresa en el negocio de los colchones y las camas de agua. A lo largo de sus apresurados progresos laborales, Gary confía en Alana como una fiel colaboradora antes que como una pareja. De hecho, en su primera cita él la anima a que abra su propio negocio, a lo que Alana responde con una mirada resignada. En ese sentido, “Licorice Pizza” siembra la pregunta de si Gary la desea realmente. Lacan se interroga continuamente por el deseo, el fantasma¹⁵ y la descoordinación de la pulsión, para reducir al primero a “una realidad psicológica rebelde a toda organización” (Lacan: 1958, 11). Por medio de la tensión entre el éxito de los negocios y un romance que tiene la piel de una amistad, la película desvela un contexto que prioriza el progreso en lo primero. Para Anderson, el deseo masculino siempre es un problema irresuelto que impregna cualquier actividad. Gracias a su participación en una feria, a la fidelidad de sus contactos, a sus dotes de persuasión y a una exitosa intervención en la radio junto a Alana, Gary afianza una nueva marca y adquiere un local para la venta de camas. Aprovecha la ocasión para incorporar en su equipo a su hermano menor, Greg (Milo Herschlag) y a sus amigos, también menores de edad. El joven emprendedor ofrece siempre una visión eufórica, renovada y hasta cierto punto rebelde de los productos que maneja, para así incrementar el número de ventas. En mitad del filme, puede apreciarse que Gary populariza la idea de vender colchones a través de modelos femeninas que apelen a una experiencia sexual. En una entrevista de trabajo donde discute sobre la exposición del cuerpo femenino, Alana acepta a regañadientes posar semidesnuda para captar la atención. Se demuestra que es dependiente del progreso laboral de Gary, pero dicha jerarquía no le impide sentir celos cuando interactúa con otras chicas, y en ese sentido, Gary también es celoso, pues la ilegalidad de la diferencia de edad les disuade de tener un contacto carnal. A primera vista, los negocios no detienen el flujo del amor.

Al comienzo de su seminario “De un otro al otro”, Lacan determina que “el psicoanálisis pasa a ser un discurso sin palabra” (1968, 4), y enhebra una reflexión que busca confrontar la prevalencia de los significados del discurso con los actos que atañen a las relaciones mercantiles. En su meditación, el autor imagina la “subversión del sujeto capitalista” (1968, 5) a través de la búsqueda de un plus de goce que supere la automatización del intercambio material. Con la ideación del personaje de Gary, Anderson plantea precisamente esta cuestión: ¿hay deseo romántico al margen del discurso o goce fuera de la dinámica de la ganancia? De forma consciente e impulsiva, Gary, apoyado por Jerry Frick (John Michael Higgins), un hombre de negocios xenófobo que asciende a propietario de un restaurante japonés, utiliza a las personas de su alrededor para vincular la promoción de sí mismo con el pretexto de lo familiarmente unido. No obstante, la relación con su madre Anita ocupa un lugar muy

¹⁵ A través del concepto de “fantasma”, Lacan relee el término freudiano de “fantasía” y lo define como “el lugar de referencia por donde el deseo aprende a situarse” (1958, 24). La función del fantasma, entonces, consiste en proteger a la subjetividad de las derivas del deseo.

marginal en el relato, mientras que la figura paterna, de la que se dice al comienzo que está trabajando, nunca aparece. Nuevamente, Anderson aborda la temática de la falta de guía paterna, pero de forma indirecta. Dicha ausencia refuerza el carácter magnético y al mismo tiempo abstruso de Gary, preocupado por su propio lucimiento aunque esté enamorado de Alana. Según progresa el filme, su disposición respecto al resto de personajes es análoga a la de Anderson respecto a las situaciones que plantea, ya que sitúan al espectador frente a un clima amable y celebratorio por fuera pero egoísta y hermético por dentro. En “Licorice Pizza”, la cuestión de lo familiarmente unido delata una mentalidad que adquiere su razón de ser en la monetización de los actos cotidianos y en la rentabilidad económica de las vivencias compartidas.

A través del avance de sus capítulos y de la aparición progresiva de personajes secundarios de carácter estrambótico¹⁶, la película da a entender que si la autoexposición se promueve desde edades tempranas o bien se orienta desde la premisa ascensional del éxito, el resultado insiste en la permanencia de la incompletitud, de la que el deseo es el principal culpable. A partir de esta lógica, “Licorice Pizza” habilita una lectura de resonancias sociales que engarza con las relaciones de poder en el universo empresarial y heteropatriarcal. El adolescente Gary, de cuya infancia el espectador no conoce ningún detalle a excepción de su participación en películas y en programas, orienta su vida a una efectiva resolución de objetivos, hasta el punto de que equipara indistintamente la relación con los demás con su inmediata posesión. La atención de Anderson se centra en los efectos consecuentes y el espectador intuye que Gary y su hermano han tenido una infancia basada en la ganancia de bienes materiales y en la sobreexposición precoz. En otras palabras, el cineasta reflexiona de nuevo sobre la formación del sujeto en un entorno capitalista.

En lo referente a una concepción de la masculinidad que no es capaz de superar una actitud inmadura como consecuencia de diversos focos de presión, Anderson plantea la película romántica “Embriagado de amor” y pone en escena a Barry (Adam Sandler), un personaje que representa a un modelo de masculinidad cohibida, caricaturesca y recelosa de compartir sus auténticos sentimientos. Barry es un hombre soltero y solitario que viste trajes llamativos y que vende electrodomésticos para subsistir, en un empleo muy estresante a causa de interminables llamadas telefónicas. Se ha criado junto a siete hermanas que acostumbran a ridiculizarlo, situación que le conlleva a sufrir ataques de ansiedad, neurosis y descargas de furia. En otros términos, tiene la sensación de que vive constantemente en una sobreexposición, pero la diferencia esencial de Barry respecto a Eddie y Gary es que su autorrepresentación no obedece a una necesidad activa, sino que se configura como un mecanismo de defensa psicológico.

¹⁶ Dos de los episodios centrales de “Licorice Pizza” lo protagonizan los personajes encarnados por Bradley Cooper y Sean Penn, dos individuos millonarios y vinculados a la industria cinematográfica que han abandonado por completo la sensibilidad en el trato humano y se han rendido a la propia imagen que proyectan. En otros términos, se han abandonado a sí mismos.

En una de las primeras secuencias del filme, que es la que remarca su carácter explosivo de forma más evidente, el protagonista es invitado a una fiesta de cumpleaños por parte de su hermana Elizabeth (Mary Lynn Rajs kub), a la que asiste toda la familia. En ella, sus hermanas le atosigan recordándole que de pequeño le llamaban “gay”, y le preguntan por su orientación sexual en la actualidad a modo de burla.



Fig. 38 y 39. Adam Sandler en “Embriagado de amor” (“Punch-Drunk Love, 2002)

La incomodidad de Barry va en aumento, puesto que sus cuñados también le perciben como un individuo diferente y no se esfuerzan en entenderlo. Cuando sus familiares preparan la mesa para la cena, se produce un breve instante de silencio y Barry rompe los tres cristales del salón. Anderson recurre a la frontalidad, a la visión horizontal y al mecanismo del campo y el contracampo para filmar la escena, en la que destaca sobre todo la tonalidad azul del traje. En Barry, este color simboliza su falta de apoyo emocional y su tendencia a la introspección, justamente lo opuesto a las prendas de ropa vistosas y cálidas que acostumbra a llevar Gary en sus apariciones públicas. Si bien Barry es un hombre atrapado en las contradicciones de la adolescencia, Gary es

un adolescente preso de las contradicciones de la vida adulta. El análisis clínico de estas masculinidades cruzadas conlleva a invocar uno de los conceptos culminantes de la neurosis, como es la histeria, a saber, a entender a Barry y a Gary como sujetos histéricos.

En su seminario sobre la angustia, Lacan reflexiona sobre el goce y determina que “el mecanismo histérico es el más primario en la escala neurótica y que sobre él se edifica la neurosis obsesiva” (Lacan, 1962-1963, 84). Si el psicoanalista entiende la neurosis como un cuestionamiento del estado mental del sujeto, la histeria prolonga esta incógnita para pensar la presencia del sexo femenino frente a la actividad del varón. En “Licorice Pizza” Gary tiene que afrontar momentos de tensión puntuales que resuelve, por un lado, gracias a su personalidad, pero también gracias a la pericia y a la paciencia de su socia Alana, quien estimula su libido pero también le ayuda para que sus negociaciones lleguen a buen puerto. No obstante, el talento de Alana apenas es reconocido por nadie, ni siquiera por un actor de renombre que la contrata, Jack Holden (Sean Penn). Cuando Alana se distancia de Gary y deja de velar por sus intereses, él canaliza una frustración muy asociada con el concepto de histeria.

El último pilar narrativo de “Licorice Pizza” narra la campaña electoral de Joel (Benny Safdie), candidato a alcalde de la ciudad y en cuyo departamento entra Alana en pos de apoyar su causa. Al hacerlo, ella discute con Gary y reivindica su autosuficiencia, ya que defiende su capacidad para contribuir a la sociedad sin necesidad de autoexponerse. En su seminario sobre las psicosis, Lacan supone que el sujeto histérico percibe a la mujer como un ser para sí: “la pregunta del histérico, relacionada con los polos significantes de lo masculino y lo femenino y con la identificación fundamental del sexo opuesto, interroga a su propio sexo” (Lacan: 109, 1956). Gary, ufano y con un gesto paternalista, le recrimina a Alana que ella ha progresado gracias a su apuesta, cuestión que incide en la inseguridad de Gary a la hora de seguir desenvolviéndose sin el apoyo de Alana. Una inseguridad que no revela en ningún momento. El interés de esta escena se relaciona con la clausura de la película, cuyo planteamiento visual ofrece una respuesta sobre este asunto.

Antes del final, se revela que el político de “Licorice Pizza” es un personaje homosexual que, debido a las convenciones restrictivas de la época, se ve coaccionado a esconder su condición. Unas horas antes de que se produzca el reencuentro conciliatorio y la constatación definitiva de los sentimientos entre Gary y Alana, Joel le encomienda a esta un extraño cometido, como es acompañarle a cenar. En la mesa del restaurante, Alana se sienta con el futuro alcalde y junto a otro hombre desconocido que parece decepcionado. Este individuo es Matthew (Joseph Cross), el amante de Joel. La resolución de la escena muestra el rechazo de Joel hacia él porque, en busca de una limpieza de imagen que beneficie su campaña, el personaje sacrifica unos sentimientos preexistentes. A Alana, pues, la convierte en un simple objeto de distracción. La posición de Anderson, similar a la del demiurgo, conserva la ambivalencia y la distancia, pues no ejerce ningún juicio condenatorio contra el

aspirante a alcalde ni tampoco contra el sistema en el que se ampara. Sin embargo, con la inclusión de este personaje en la historia advierte sobre lo que las ambiciones desmedidas y el autoexhibicionismo de Gary podrían implicar en un futuro, esto es, el distanciamiento forzado respecto a sus seres queridos. Joel es a Gary lo que el contrabandista Rahad Jackson (Alfred Molina) es a Eddie Adams en “Boogie Nights”, a saber, una proyección futura y extrema de él mismo. Casi en el desenlace del filme se recrea una secuencia que coincide con el punto más bajo en la vida de Eddie, un tiempo antes de que muestre su pene frente al espejo. Este y sus colaboradores se presentan en casa de Jackson para realizar una transacción e intentar robarle. Jackson es un individuo caricaturesco y psicótico que guarda armas en su casa y que pone música alta para efectuar sus intercambios. La escena termina con un enfrentamiento del que el protagonista consigue, por suerte, escapar con vida.

La observación que aportan José Santisteban y Freddy Rojas en su artículo sobre el cineasta se confirma hasta su última película estrenada: “el protagonista en el universo de Anderson es un individuo masculino con la capacidad de alterar el destino de los personajes que lo rodean, un ser cuyas motivaciones se centran en la reivindicación y en la búsqueda de un seno familiar donde pueda ser él mismo” (2022, 13). En base a estos trayectos y perfilaciones, lo que el individuo masculino en el cine de Anderson concibe para sí oscila entre el sentimiento y el resentimiento, entre un interés que se viste de entusiasmo y un complejo o un trauma encubiertos que se expanden mediante la acción de un yo ficticio y carismático. En el estudio de la masculinidad en crisis, el deseo consiste en la asunción de constricciones y, por tanto, en el hacer de ellas una mediación anímicamente productiva, pero productiva en cuanto rentable. En ese sentido, “Licorice Pizza” plantea un acercamiento menos violento que “Boogie Nights”. La escena final del filme es la coronación del romance entre Gary y Alana, quienes se reencuentran tras la discusión. Anderson sitúa la acción una noche en una sala de juegos, la “Pinball Palace” de Gordo Bernie, la marca correspondiente al negocio de colchones. Gary consigue alquilar el establecimiento gracias a sus éxitos locales y a sus reparticiones de folletos por toda la ciudad. Una vez en el interior, prácticamente nadie le presta atención. De hecho, su autoridad como supervisor es puesta en duda cuando tiene que llamarle la atención a un hombre que golpea obsesivamente una máquina y a unos niños que se pelean en la entrada. En un momento determinado, Gary ve a una de las hermanas de Alana y siente la necesidad de ir a buscarla, hecho que sucede en paralelo a la escena de Joel. El primer lugar al que acude es a la oficina del alcalde, que está cerrada.





Fig. 40, 41 y 42. Cooper Hoffman y Alana Haim ("Licorice Pizza", Paul Thomas Anderson 2021)

Anderson relata la secuencia final mediante *travellings* laterales, estrategia que utiliza cuando filma a los protagonistas correr en otras escenas del filme. Sin embargo, destina un plano de acercamiento frontal hacia Gary cuando este sube a una silla para anunciar la llegada de Alana a la sala. Gary presenta a su enamorada con alegría, voluntad que le excusa de admitir que sin ella no hubiese cosechado el éxito institucional que tiene. Sin embargo, los asistentes, concentrados en sus acciones, no le conceden ni aplausos ni vítores, cuestión que refuerza el carácter ambiguo de la escena. La luz ilumina el cuerpo del joven por la espalda, en contraste con la oscuridad con la que se encuentra de frente en la oficina del alcalde. Esta decisión formal apela a lo imprescindible que es Alana para la reputación de Gary. Con los brazos abiertos y en una posición elevada, Gary comparece ante el público como un individuo momentáneamente feliz. En lo que respecta al deseo, Gary desea ser deseado, porque de lo contrario no puede prosperar ni alcanzar un estatus equiparable al de figuras como Jerry o Gordo Bernie, quienes han apostado por él en un principio.

Al mismo tiempo, la película parangona su crecimiento ascendente con el descenso de Alana hacia la indiferencia social, que parte también de la intransigencia paterna y de una total incompreensión por parte de sus hermanas. No es trivial pensar que cuando Gary demanda atención, en realidad exige que los demás aprecien sus logros y sientan orgullo por él. Su proyección histérica cristaliza en el primer beso de ambos, rodado en un primer plano a contraluz. Pese a que la correspondencia sentimental es mutua, Gary es quien mayormente consigue sus objetivos, en la medida en que su noviazgo también garantiza una continuidad en sus negocios. La carga irónica de la película¹⁷ reside en que Alana, tras su decepción con Joel, decide reclamar la compañía de la persona que más ha exprimido sus aptitudes, aunque sea en beneficio ajeno. En este paisaje psíquico, el hombre que se deslumbra de sí mismo, parece decirnos Anderson, engendra constantemente dobles que no son sino derivaciones ilusorias y narcisistas de su actividad.

¹⁷ Circunstancia que también permite un acercamiento más detenido en relación con las teorías de la diferencia de género, pero ello supondría separarnos del objeto central de la investigación.

7-Conclusiones

El diagnóstico de una crisis de la masculinidad contemporánea cobra sentido tras recorrer la filmografía de Paul Thomas Anderson. Para él, lo masculino es lo excesivo, lo constantemente frustrado y también lo eternamente replegado sobre sí mismo, en tanto que reproduce *ad infinitum* la lucha por mantener intacta su intimidad afectiva, al margen de la represión traumática. Esta orientación de la masculinidad, que encarnan las figuras analizadas, pone en crisis un principio de autoridad sobre el discurso. En este contexto, dicho discurso se filtra a través de diversas capas superpuestas y mediante imágenes que lo secundan en favor de la autoprotección del orador. Sin embargo, en las películas del director, las imágenes casan con mecanismos de puesta en escena que ponen en entredicho algunos sistemas jerárquicos e impositivos del acto comunicativo.

Anderson sitúa a sus masculinidades en un estado de crecimiento y de decrecimiento al mismo tiempo, a saber, concibe a personajes desplazadas de los ideales de virilidad socialmente instaurados, para hacerlos comparecer en la pantalla como caricaturas de sí mismos. El cineasta entiende que sus protagonistas, quienes experimentan sesgos en la autopercepción, se desenvuelven con más libertad en la medida en que entienden que están sujetos a muchas restricciones que los predeterminan. La racionalidad de sus relatos y la fiel dedicación a sus estrategias comerciales les impiden pensarse a sí mismos. Por tanto, su conciencia activa se ve sacudida por la irrupción de emociones que cuestionan su entereza mental. Las propuesta visual del cineasta y el desarrollo psicológico de sus personajes nos hacen constatar, por un lado, que la promesa del éxito no es garantía de un crecimiento con apoyo en lo simbólico, y por el otro, no asegura una meta donde los problemas de la dimensión intersubjetiva e interpersonal queden resueltos.

Las aportaciones del autor al cine, además de sus puntuales colaboraciones en el ámbito del videoclip que complementan su actividad primordial, atraviesan una actualidad que se caracteriza por el semblante y la apariencia. Anderson interioriza imaginarios cinematográficos que le han precedido para trasladar a su contexto los dilemas que atañen a las masculinidades que se resisten a transmitir sus emociones de forma sincera, ya sea por miedo al descrédito social, al juicio ajeno o por orgullo propio. Los personajes masculinos que pueblan su cine necesitan definirse a través de lo que representan, situación que da pie a conflictos identitarios que se plasman de distintos modos. Uno de ellos, por ejemplo, se manifiesta con el desdoblamiento del yo en una forma de ser ficticia.

Conforme Anderson evoluciona como cineasta y complejiza su mirada creativa, más reviste el semblante paródico de sus personajes y más humanos los vuelve a nuestros ojos. Los personajes se autojustifican a través del exigente cumplimiento de sus acciones. Esta voluntad esconde una culpa latente que imposibilita su autorrealización final y neutraliza cualquier empatía que puedan sentir hacia la otredad a la que se dirigen. La satisfacción que persiguen necesita responder teleológicamente a la

pregunta por la felicidad, urgencia que da pie a un sentimiento de incompletitud que sitúa al yo como suplencia de los traumas que se esconden. En consecuencia, en los momentos en los que los personajes masculinos entran en escena y enfatizan su discurso, revelan de forma más explícita sus dolencias internas.

8-Bibliografía

Libros consultados

AHMED, Sara. *La política cultural de las emociones*. Edinburgh University Press, 2004. Universidad Nacional Autónoma de México Programa Universitario de Estudios de Género México, 2014.

AUMONT, Jacques. *El rostro en el cine*. Ediciones Paidós, 1997.

BALLÓ, Jordi, SALVADÓ, Alan (eds.) *El poder en escena. Motivos visuales en la esfera pública*. Galaxia Gutenberg, 2023.

BALLÓ, Jordi. *Imatges del silenci. Els motius visuals en el cinema*. Empúries, 2000.

BARRETT, Kyle. *Inconsistent cinema: Paul Thomas Anderson, There Will be Blood and the Postmodern Filmmaker*. University of Waikato, Aotearoa, 2021.

BRANDEN, Nathaniel. *Cómo mejorar su autoestima*. Paidós, 2010.

CABANAS, Edgar, ILLOUZ, Eva. *Happycracia: Cómo la ciencia y la industria de la felicidad controlan nuestras vidas*. Planeta, 2019.

CASALS, Josep. *Afinidades vienesas. Sujeto, lenguaje, arte*. Editorial Anagrama S.A., 2003.

COSTANTINI, Lucía. *La noción de fragmentación en Lacan*. XI Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología, Buenos Aires, 2019.

DOANE, Mary Ann. *Pathos and Pathology. The cinema of Todd Haynes*. Duke University Press, 2003. *Camera Obscura* 57, Volume 19, n. 3.

DOR, Joël. *Introducción a la lectura de Lacan. El inconsciente estructurado como lenguaje en psicoanálisis*. Gedisa, 1985.

FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas*. Clave Intelectual, 2022 (1966).

FREUD, Sigmund. *Análisis de la fobia de un niño de cinco años: Caso Juanito*. Obras Completas de Sigmund Freud, Tomo II, Editorial Biblioteca Nueva, 2009 (1908).

FREUD, Sigmund. *El yo y el ello*. Amorrortu, 2016 (1923).

FREUD, Sigmund. *El malestar en la cultura*. Alianza Editorial, 2010 (1930).

FREUD, Sigmund. *Las neuropsicosis de defensa (ensayo de una teoría psicológica de la histeria adquirida, de muchas fobias y representaciones obsesivas, y de ciertas psicosis alucinatorias)*. Obras completas de Sigmund Freud, Standard Edition, 1978. (1894).

- FREUD, Sigmund. *Más allá del principio de placer*. Amorrortu, 2016 (1920).
- FREUD, Sigmund. *Neurosis y psicosis*. 1924. https://psicopatologia.unlp.com.ar/bibliografia/tp/psicosis/FREUD_1924_Neurosis_y_psicosis.pdf
- LACAN, Jacques. *Seminario III. Las psicosis*. 1955-1956. <https://es.scribd.com/santoposmoderno>
- LACAN, Jacques. *Seminario VI. El deseo y su interpretación*. Paidós Ibérica, 2006 (1958).
- LACAN, Jacques. *Seminario VIII. La Transferencia*. Paidós Argentina, 2003 (1960).
- LACAN, Jacques. *Seminario X. La Angustia*. Ediciones Paidós, 2006 (1962-1963)
- LACAN, Jacques. *Seminario XI. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Paidós, 1987 (1964).
- LACAN, Jacques. *Seminario XVI. De un otro al otro*. Paidós Ibérica, 2008 (1968).
- LEHMAN, Peter (ed.). *Masculinity. Bodies, movies, culture*. Routledge, 2001.
- HEGEL, Friedrich. *Fenomenología del espíritu*. Ediciones Pre-Textos, 2022 (1807).
- HUBBARD, L. Ron. *Dianética: el poder del pensamiento sobre el cuerpo*. New Era Publications, 2007 (1950).
- MALEVAL, Jean-Claude. *La forclusión del nombre del padre. El concepto y su clínica*. Paidós Ibérica, 2003.
- MANRIQUE, Daniel, LONDOÑO, Pamela. *De la diferencia de los mecanismos estructurales de la neurosis, la psicosis y la perversión*. Revista de Psicología de la Universidad Pontificia de Cali, Colombia, 2012.
- MARCUSE, Herbert. *Eros y civilización*. Ariel, 2010 (1955).
- MARTÍNEZ, Patricia. *De cuerpos y resonancias. La sensibilidad. Parte 2*. En el Margen, revista de psicoanálisis, 25 de agosto de 2022.
- MONTERO, José Francisco. *Paul Thomas Anderson*. Akal/Cine, 2011.
- NOOR, Al-Sibai. *Elon Musk Apparently Bursts Into Tears With Surprising Frequency*. Futurism, 2023 - <https://futurism.com/elon-musk-tears>
- PEBERDY, Donna. *From Wimps to WildMen: Bipolar Masculinity And the Paradoxical Performances of Tom Cruise*. Southampton Solent University, Men and Masculinities 13 (2), 231-254, 2010.
- RODRIGUES, Matthew. *Anything Goes. The Erratic Cinema of Paul Thomas Anderson*. Ontario, September 2012.

ROUDINESCO, Élisabeth. *Jacques Lacan. Esbozo de una vida, historia de un sistema de pensamiento*. 2021, Biblioteca de la memoria.

SANTISTEBAN, José, ROJAS, Freddy. *Expresión e identidad cinematográfica: Licorice Pizza en la trayectoria de Paul Thomas Anderson*. CineScrúpulos, vol. 10 núm. 2. 2022

THORET, Jean-Baptiste. *Le Cinéma Américain des Années 70*. Cahiers du cinéma, 2006.

TONEY, Melissa J. *Rocket Ships, Emotions, and Disgusting Wealth: The Emotional Significance of the Billionaire Space Race*. Bard College, Senior Projects, 2022.

TUMIM, Nancy. *Self-representation and Digital Culture*. Editorial AIAA, 2015.

WOOD, Robin. *Hollywood from Vietnam to Reagan . . . and Beyond*. Columbia University Press, 2003; Revised and Exp edición (10 julio 2003)

Películas citadas

“Que se haga la luz” (“Let There be Light”, John Huston, 1946)

“The Big Shave” (Martin Scorsese, 1967)

“El Graduado” (“The Graduate”, Mike Nichols, 1967)

“Taxi Driver” (Martin Scorsese, 1976)

“Network, un mundo implacable” (“Network”, Sidney Lumet, 1976)

“Toro Salvaje” (“Raging Bull”, Martin Scorsese, 1980)

“Pink Floyd: The Wall” (“Pink Floyd: El Muro”, Alan Parker, 1982)

“Safe” (Todd Haynes, 1995)

“Hard Eight” (“Sydney”, Paul Thomas Anderson, 1996)

“Boogie Nights” (Paul Thomas Anderson, 1997)

“Magnolia” (Paul Thomas Anderson, 1999)

“Embriagado de amor” (“Punch-Drunk Love”, Paul Thomas Anderson, 2002)

“Pozos de ambición” (“There will be Blood”, Paul Thomas Anderson, 2007)

“The Master” (Paul Thomas Anderson, 2012)

“Anima” (Paul Thomas Anderson, 2019)

“Licorice Pizza” (Paul Thomas Anderson, 2021)

Novelas citadas

DOSTOIEVSKI, Fiódor. *Los hermanos Karamazov*. Alianza Editorial, 2011 (1880)

MANN, Thomas. *La Montaña Mágica*. Editorial Edhasa, 2018 (1924)

Enlaces de vídeo

“Todo o nada” - Daniel Habif - YouTube - https://www.youtube.com/watch?v=K4XOzZo2XjQ&ab_channel=DANIELHABIF 11/2023.

Elon Musk almost crying - <https://www.youtube.com/watch?v=8P8UKBAOfGo> (2018)

Entrevista a Mark Wahlberg para el programa “Hart to Heart”, del servicio de streaming Peacock- <https://www.youtube.com/watch?v=3OJ4C1r-qiM> (21/07/2022)

La masculinidad contemporánea desde una crisis de la autorrepresentación. De Paul Thomas Anderson al libro de autoayuda

INFORME DE ORIGINALIDAD

0%

INDICE DE SIMILITUD

0%

FUENTES DE INTERNET

0%

PUBLICACIONES

0%

TRABAJOS DEL ESTUDIANTE

FUENTES PRIMARIAS

1 ninosdesplazamientoyresiliencia.wordpress.com <1%

Fuente de Internet

2 idoc.pub <1%

Fuente de Internet

3 vsip.info <1%

Fuente de Internet

Excluir citas

Activo

Excluir coincidencias < 30 words

Excluir bibliografía

Activo