



Una aproximación al duelo a través de la película *Mr Nobody*

Geraldine Morales Rodríguez

Monografía presentada para optar al título de Especialista en Psicopatología y Estructuras
Clínicas

Asesor

Hermes Osorio Cossio, Doctor (PhD) en Historia

Universidad de Antioquia
Facultad de Ciencias Sociales y Humanas
Especialización en Psicopatología y Estructuras Clínicas
Medellín, Antioquia, Colombia

2022

Cita	(Morales Rodríguez, 2022)
Referencia	Morales Rodríguez, G. (2022). <i>Una aproximación al duelo a través de la película Mr Nobody</i> [Trabajo de grado especialización]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.
Estilo APA 7 (2020)	



Especialización en Psicopatología y Estructuras Clínicas, Cohorte V.
 Grupo de Investigación Psicología, Psicoanálisis y Conexiones (Psyconex).
 Centro de Investigaciones Sociales y Humanas (CISH).



CRAI María Teresa Uribe (Facultad de Ciencias Sociales y Humanas)

Repositorio Institucional: <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - www.udea.edu.co

Rector: John Jairo Arboleda Céspedes.

Decano/Director: John Mario Muñoz Lopera.

Jefe departamento: Alberto Ferrer Botero.

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

Agradecimientos

A mis padres por mostrarme el camino a la superación

A mi novio y mis hermanos por motivarme cada día a ser mejor

A mi profesor Hermes Osorio por el tiempo dedicado y los conocimientos brindados.

Tabla de Contenido

Resumen.....	5
Abstract.....	6
1. Introducción.....	7
1.1 Antecedentes.....	11
1.2 Diseño metodológico.....	13
2. Duelo y psicoanálisis.....	16
2.1 Formación del duelo desde el psicoanálisis.....	16
2.2 El trabajo o/y efectuación del duelo.....	19
2.3 La estructura psíquica y la identificación.....	22
2.4 La angustia y el dolor en la pérdida.....	27
2.5 El sentimiento de culpa y la negación.....	29
3. El saber del arte cinematográfico y el psicoanálisis.....	34
3.1 El surgimiento del cine.....	34
3.2 La experiencia subjetiva del cine.....	37
3.3 El duelo en la pantalla.....	40
3.4 Lectura psicoanalítica del cine.....	42
4. Análisis de la obra cinematográfica <i>Mr Nobody</i>	48
4.1 Descripción de la narrativa fílmica <i>Mr Nobody</i>	48
4.2 Entre la realidad y el recuerdo.....	55
4.3 El resultado de la elección.....	60
4.4 El sentir de la pérdida.....	66
4.5 El deseo y la pérdida.....	71
5. Conclusión.....	76
6. Referencias.....	81

Resumen

Con el objetivo de realizar una aproximación a las manifestaciones emocionales y conductuales en la vivencia del dolor que implica una pérdida, se realizó el análisis de la película *Mr Nobody*, tomando como referencia las manifestaciones del protagonista Nemo Nobody y las nociones desde el psicoanálisis sobre lo que se genera en un individuo que se enfrenta a un proceso de duelo. En el análisis la pérdida de tipo relacional (separación amorosa, separación parental y muerte) y evolutiva (pasar a un ciclo de vida) estuvieron presentes. Como conclusión central se plantea que la angustia y el miedo, por tener que enfrentarse a un futuro que se percibe como peligroso sin el objeto de amor, la rabia y la culpa, por los cuestionamientos de no haber evitado esa pérdida, la tristeza como una expresión del dolor y finalmente la conducta evitativa, como una forma de negarse a la realidad, son las manifestaciones observables en el personaje. No obstante, las manifestaciones por duelo son cambiantes y distintas en cada sujeto.

Palabras clave: pérdida, duelo, dolor, análisis cinematográfico, psicoanálisis

Abstract

With the aim of approaching the emotional and behavioral manifestations in the experience of grief that a loss implies, an analysis of the film Mr. Nobody was carried out, taking as a reference the manifestations of the protagonist Nemo Nobody and the notions from psychoanalysis about what is generated in an individual facing a grieving process. In the analysis, relational loss (love separation, parental separation and death) and evolutionary loss (passing to a new life cycle) were present. As a central conclusion, anguish and fear, due to having to face a future that is perceived as dangerous without the object of love, anger and guilt, due to the questioning of not having avoided that loss, sadness as an expression of grief and finally avoidance behavior, as a way of denying reality, are the observable manifestations in the personage. However, the manifestations of grief are changeable and different in each subject.

Keywords: loss, bereavement, grief, film analysis, psychoanalysis

1. Introducción

En la psicología la pieza clave de sus estudios ha sido el ser humano y sus interacciones. Conforme a esto, han surgido gran variedad de investigaciones con el fin de abordar todos los matices que se presentan en este campo de estudio. De acuerdo con esto afloró en mí un interés personal por investigar sobre las afectaciones que puede generar en los hijos una separación parental. Sin embargo, la aproximación literaria que realicé en torno a estas afectaciones me permitió descubrir que acontecimientos como el divorcio son equivalentes a una pérdida en el ser humano.

Siguiendo por esta línea, aparecen autores desde la perspectiva psicoanalítica, revelando que el ser humano se enfrenta a variedad de pérdidas a lo largo de su vida. Esta perspectiva me llevó a ampliar mi interés y considerar al duelo como esa experiencia que reúne dentro de su conceptualización las reacciones de un individuo frente a las pérdidas de cualquier tipo. Esta idea es respaldada por Sigmund Freud en su texto “Duelo y melancolía”, al referirse al duelo como “la reacción frente a la pérdida de una persona amada o de una abstracción que haga sus veces, como la patria, la libertad, un ideal, etc.” (1914/1916a, p. 241).

Al mismo tiempo, este referente me llevó a un interés más específico por el duelo, y es que si bien existen investigaciones que intentan comprender los distintos matices e implicaciones psicopatológicas que puede conllevar un proceso de duelo, son más los enfocados en el duelo por muerte, dejando sin mayor respaldo la importancia de las pérdidas ambiguas experimentadas a lo largo de la vida de un sujeto. Las pérdidas ambiguas se refieren a la coexistencia de la presencia y la ausencia, como generadoras de incertidumbre y dolor psíquico, a saber, los casos de separaciones tanto amorosas como parentales (Gradilla & Núñez, 2019, p. 45). Este otro elemento delimitó aún más el enfoque de esta investigación.

Por otro lado, existe un interés académico desde los estudios en pregrado que me impulsa a querer relacionar los conocimientos teóricos de la psicología con el campo del arte cinematográfico, puesto que desde la academia la acción interdisciplinaria puede generar un mayor impacto a nivel social y académico. En este sentido, algunas investigaciones han tomado como base recursos cinematográficos para comprobar, comprender, contrastar y revelar los resultados de

temas que poseen un carácter social e individual. Con base a este segundo interés, descubro que el duelo ha sido uno de los temas más abordados en el arte cinematográfico desde los diferentes desencadenantes del duelo, como lo es por muerte, ruptura amorosa e incluso desde la posición de los hijos cuando hay un divorcio parental.

Por consiguiente, la psicología y el cine son dos áreas o disciplinas que se han entrelazado significativamente y los resultados de estas integraciones han sido de gran insumo para ambos campos (García, 2011). Los intereses descritos me llevaron a construir la pregunta central que guio esta investigación: ¿Cuáles son las manifestaciones emocionales y conductuales observables en el protagonista de la película *Mr. Nobody* con relación a la vivencia del dolor que implica una pérdida?

Lo anterior con el fin de comprender las interacciones emocionales y conductuales de un ser humano que está involucrado en duelos a lo largo de su vida, a través de los guiones y ambientaciones cinematográficas que brinda la película *Mr Nobody*. Es así cómo se logra entrelazar el campo audiovisual con las comprensiones psicoanalíticas de un tema como el duelo en el ser humano, y del cual se pueden sustraer conclusiones más amplias en torno a las aproximaciones que brindan estas dos perspectivas. Basado en esto se reconoce la importancia de esta investigación, puesto que la unión del cine y el psicoanálisis abren un campo de la mirada y la escucha sobre fenómenos sociales que hasta entonces solo podrían ser comprendidos desde los conocimientos intrínsecos de la psicología.

De esta unión obtendríamos una doble distancia focal que cuando confluyen tienden a ligar lo invisible con lo visible. Lo invisible de las problemáticas inconscientes con lo visible de la imagen-movimiento, obteniendo la comprensión del fenómeno (Weyl, 2017). Por ende, la unión de estos dos campos resulta ser poderosamente complementarios para la comprensión de fenómenos sociales como lo es el duelo, un aspecto significativo para profesionales en formación.

Consideremos ahora la elección de esta narrativa fílmica, *Mr Nobody* fue elegida por la riqueza tanto visual como verbal que ofrecía sobre el tema de la pérdida. Además de proyectar dentro de su trama cinematográfica la vivencia de varias pérdidas en un mismo personaje, posibilitando ampliar las distintas formas de reacción tanto emocional como conductual en el personaje principal, la vivencia de varias pérdidas se logra por su carácter de ficción. Dentro de la

variedad de estas pérdidas, la separación de los padres y las rupturas amorosas, fueron los ejes centrales dentro de la película, conectando de igual forma con los intereses que tuvo esta investigación desde el inicio.

Desde el psicoanálisis se entiende la separación como una pérdida de un objeto o persona con la que se estableció un vínculo, por ende, las separaciones amorosas y parentales pueden ser consideradas como sucesos que involucran un proceso de duelo por pérdida. La pérdida en el ser humano involucra una gama completa de sentimientos, emociones y comportamientos que en su totalidad componen el proceso de duelo (Pérez et al., 2009, p. 40). Sin embargo, el dolor, la angustia y la culpa son aspectos que juegan un papel importante dentro toda esa gama que acompañan la pérdida.

Dicho lo anterior, el lector se encontrará con tres capítulos centrales. El primer capítulo contiene las conceptualizaciones desde el psicoanálisis sobre las manifestaciones que surgen en un individuo que se enfrenta al dolor de una pérdida, este capítulo es titulado como: duelo y psicoanálisis. Por consiguiente, uno de los autores que resalta en este apartado es Sigmund Freud, una figura representativa para esta investigación, pues a través de su texto “Duelo y melancolía” (1917) se desprendieron diversos conceptos sobre la vivencia del dolor en la pérdida.

Freud consideraba el tema del dolor como un elemento esencial que se evidencia en el ser humano frente a la ausencia del objeto de amor. Plantea que cuando la madre ejecuta con el niño un juego de ausencia y reaparición del objeto, ejemplo claro de este juego es cuando la madre tapa su rostro con sus manos (ausencia) y después de unos segundos la vuelven destapar su rostro (reaparición). Este juego refleja lo que denominaríamos la contención del dolor, ya que este surge cuando la ausencia del objeto de amor promueve una reacción en el infante como el llanto, una forma de responder a la insatisfacción y dolor que le genera esa ausencia, pero esta reacción solo surge cuando otros actos más complejos fracasan (Freud, 1925/1926, p. 158).

De igual forma, este autor considera a la angustia como esa reacción frente a una situación que el sujeto considera peligrosa también se encuentra vinculado al dolor. Así mismo, menciona como la estructura psíquica presenta un sacudimiento que involucra el desprendimiento de lo afectivo que cubría al objeto de amor perdido. Acompañando las ideas de Freud, aparece Melanie Klein quien hizo importantes contribuciones al desarrollo infantil.

Por medio de Klein se proyectó como el sentimiento de culpa es otro aspecto que surge en la pérdida y cómo ese sentimiento de culpa puede ser generado por la ambivalencia de sentimiento en la persona, a través de ejemplos de la vida mental del niño. Siguiendo por esta misma línea, Jean Allouch, un psicoanalista francés, plantea la necesidad de hablar sobre la efectuación del duelo, en lugar de lo que desde Freud se denominaba trabajo de duelo.

En el segundo capítulo se plasman el saber del arte cinematográfico y las posibles lecturas psicoanalíticas que se han trabajado desde este campo. A través de este apartado se mostró cómo el cine con sus imágenes en movimiento desde sus inicios intentó mostrar la singularidad del ser humano frente a ciertas situaciones creadas por un individuo externo que sería el director de la obra.

De igual forma, estas proyecciones se convirtieron en instrumentos susceptibles de interpretación desde diferentes focos, ya sea desde el espectador, el autor de la obra, los personajes y acontecimientos dentro del film e incluso desde las formas técnicas que fueron implementadas para la creación de la película. Esta investigación tomó como eje central del análisis, el personaje principal, los acontecimientos y acciones dentro de la narrativa fílmica. Frank Baiz fue el autor que, por medio de su libro *Análisis de film y de la construcción dramatúrgica* de 1997, aportó información significativa para el análisis de los códigos narrativos intra-fílmicos que se realizó en esta investigación, además de las ideas en torno a las lecturas psicoanalíticas que se realizan sobre el cine.

Finalmente, el tercer capítulo contiene el análisis de la obra cinematográfica *Mr Nobody* y la conceptualización desde el psicoanálisis sobre los distintos duelos del personaje. Por ende, dentro de este apartado, se realizó la descomposición de la narrativa fílmica para la interpretación y análisis de las escenas donde se evidencia la vivencia de una pérdida en el personaje. Los autores Jacques Aumont y Michel Marie brindaron información sobre los instrumentos de análisis del film que permitieron llegar a las formas de manifestación del personaje con cada una de las vivencias de duelo.

Con este recorrido, la monografía tuvo como propósito comprender las manifestaciones emocionales y conductuales observables en el protagonista de la película *Mr Nobody* en relación con la vivencia del dolor que implica una pérdida. Bajo este propósito también se acogió la

consigna que propone el filósofo francés Alain Badiou, “pensar el cine”, es decir, no solo se puede analizar los conceptos asociados con este medio audiovisual, sino que también se puede pensar los conceptos a través de las narrativas fílmicas que nos muestran otras perspectivas sobre la realidad social (Cambra, 2018, p. 63) Por ende, las narrativas fílmicas se convierten en una vía de acceso conceptual a problemáticas complejas en el campo de la subjetividad, como lo es el duelo en el ser humano.

1.1 Antecedentes

Los estudios acerca del duelo en la literatura son diversos, por lo cual se puede establecer una amplia perspectiva sobre este fenómeno, e igualmente los aportes del cine al tema del duelo o la pérdida son diversos, pero resaltan de forma más significativa las proyecciones en torno a la pérdida por muerte o separaciones amorosas. Aun así, en este apartado se presentan los antecedentes investigativos más relevantes en torno al duelo en el ser humano desde el psicoanálisis entrelazado con el cine.

El trabajo “Melancolía y Duelo, el duelo de sí mismo: tratamiento de la dimensión irrepresentable de lo real de la muerte en el cine” de Vladimir Broda y Michèle Benhaim realiza un análisis sobre la representación del duelo por la propia muerte en el cine, a través de las películas *Melancholia* dirigida por Lars Von Trier y *Solo el fin del mundo* dirigida por Xavier Dolan. En un intento por contrastar los procesos fílmicos de estas dos películas y poder representar y expresar una reflexión filosófica sobre lo que pretenden mostrar los directores con películas que exponen lo doloroso de un final, de una muerte que es inevitable e irreversible, lo irrepresentable de la muerte anunciada de sí mismo o del planeta. Además, el respaldo de este trabajo está en torno a los discursos de psicoanalistas como Sigmund Freud y Jaques Lacan (Broda & Benhaim, 2020, pp. 9-10). Vale resaltar que los aportes de esta investigación se retoman en el capítulo dos.

Por otro lado, el escrito titulado “Aproximación al estrago materno a través de la película *August Osage County*” por Adelaida Parra González, nos muestra otra óptica de investigación que articula el psicoanálisis con el cine. En este escrito, se utiliza el arte cinematográfico como un

recurso pedagógico de base que permite recrear a través de escenas los conceptos de estrago materno y lo femenino desde el psicoanálisis, en específico con el autor Jaques Lacan (Parra, 2020, p. 4) Aunque esta investigación no resalta el tema del duelo, sí logra concebir la relación entre el cine y el psicoanálisis, los dos ejes centrales que se desarrollaron en esta investigación.

Por esta misma línea, la investigación de Aludena Olivares Paret sobre “El duelo en los procesos de pérdida amorosa. Reflexiones a propósito de la película *No sos vos, soy yo*” busca ilustrar por medio de los diálogos que proyecta la película las etapas del duelo que sobreviene después de una ruptura amorosa a la luz de los aportes psicoanalíticos sobre este tema (Olivares, 2010). Es decir, utiliza la narrativa fílmica como base y contexto para revelar de forma vivencial las etapas del duelo. Estas dos últimas investigaciones reflejan un aspecto en común. Ambas buscan comprobar a través del cine los conceptos sobre duelo desde la perspectiva psicoanalítica, lo que quiere decir que, comúnmente el cine es utilizado como herramienta ilustrativa o de forma pedagógica para contrastar la realidad proyectada de la película con la realidad literaria sobre el tema a investigar, dejando de lado el interés de “pensar el cine” como se mencionó anteriormente.

Por otro lado, el trabajo titulado “Amor, pulsión y deseo en el ciclo de Antoine Doinel, de la filmografía de François Truffaut”, de Martha Leticia Gutiérrez Correa, analiza desde el psicoanálisis las articulaciones de los objetos de amor, la pulsión y el deseo con la relación amorosa del protagonista en la película. Lo relevante dentro de este análisis es el trasfondo que existe en la película, puesto que persiste un duelo no elaborado con la madre del protagonista, lo que genera unas consecuencias con los objetos de amor y pulsión en su vida amorosa (Gutiérrez, 2013, p. 5).

Finalmente, el estudio realizado por Andrea Aramburo Peláez (2021) plantea una relación cercana con esta investigación, puesto que dentro de este estudio se toman igualmente como herramienta ilustrativa la película *Mr Nobody* y otras dos películas, a saber, *El eterno resplandor de una mente sin recuerdos* y *Black Mirror – Be Right Back*. Sin embargo, la forma de análisis en estas películas se centró en las implicaciones de la tecnología y los colores manejados en las escenas durante el proceso de duelo para comprender el dolor y la conmoción de la persona que sufre la pérdida de un objeto amado, contrastando este contenido con el punto de vista psicoanalítico (p. 6). Conviene subrayar que, las investigaciones sobre el duelo desde el

psicoanálisis son diversas y con contenidos relevantes, así mismo como las proyecciones desde el cine.

1.2 Diseño metodológico

La presente investigación revela un enfoque *cualitativo*. Según Hernández, et al. (2008), en el libro *Metodología de la investigación*, plantean este enfoque como una forma de describir, interpretar y construir las derivaciones de ciertos fenómenos sociales, es decir, permite comprender el fenómeno del cual se investiga, lo que posibilita la descripción e interpretación de los procesos de duelo desde el arte cinematográfico. En este sentido, esta investigación cualitativa se desarrolla en el marco de la estrategia de investigación metodológica denominada *estudio de caso intrínsecos* de tipo interpretativo, que permite mejorar la comprensión de un caso en particular.

El estudio de caso permite la comprensión y claridad sobre un tema o aspecto teórico desde la singularidad de un caso y, a través del lado interpretativo e intrínseco, se logra obtener descripciones suficientes para analizar desde la particularidad del caso, y los presupuestos teóricos (Galeano, 2004). Facilitando así el entendimiento del duelo en el ser humano desde la particularidad del personaje proyectado en la narrativa fílmica. Por medio de este personaje se experimentan múltiples pérdidas desde las diferentes etapas del desarrollo, a saber, la infancia, adolescencia, adultez y vejez.

Al tener como estudio de caso un recurso cinematográfico, esta investigación estuvo enmarcada en el modelo de análisis de códigos narrativos intra-fílmicos, tomando como referencia lo que plantea Frank Baiz en su libro *Análisis de film y de la construcción dramática* (1997) quien define el cine como ese lenguaje que desde la tradición semiológica proyecta códigos que crean sistemas de significación en la obra cinematográfica, es decir, que los códigos con ese conjunto de reglas dan otra forma a un mensaje, ejemplo de ello, las luces de un semáforo y la orden que emiten con cada color (pp. 12-13).

Al entender esta idea, Baiz menciona que estos códigos poseen una organización dentro de la construcción de un film, dividiéndose entre códigos fílmicos cinematográficos y códigos fílmicos no cinematográficos, estos últimos códigos a su vez se dividen en tres categorías, a saber, códigos sub-fílmicos, códigos supra-fílmicos y códigos intra-fílmicos. Esta investigación se basó en los códigos fílmicos no cinematográficos, en específico con la categoría de códigos intra-fílmicos, la cual aborda lo sucedido dentro del film con los significados que transportan los personajes, acontecimientos y acciones. (Baiz, 1997, p. 16).

En este mismo sentido, la investigación tiene un carácter evaluativo sobre el tema, puesto que se pretende interpretar la perspectiva que ofrece el cine, en este caso el protagonista de la película *Mr Nobody*, sobre la vivencia del dolor que implica una pérdida, teniendo como base de conocimiento la perspectiva del psicoanálisis sobre este fenómeno. Dicho lo anterior, se realizó inicialmente una revisión bibliográfica sobre los aportes psicoanalíticos de la pérdida, el dolor y el duelo en los seres humanos, a través de repositorios universitarios, libros, artículos científicos, tesis y trabajos de grado que posibilitaron ubicar y comprender la perspectiva que da la literatura psicoanalítica sobre el duelo, plasmando a su vez, toda la información recolectada en una Matriz bibliográfica diseñada en Excel.

La recolección de estos datos bibliográficos se realizó teniendo como guía tres pestañas dentro de la matriz bibliográfica que posibilitaron tener un orden sobre los conceptos e ideas que existían sobre el duelo desde el psicoanálisis. En una primera pestaña denominada población, se ubicó toda la bibliografía encontrada sobre el duelo (barrido bibliográfico), en la segunda pestaña denominada muestra, se realizó la diferenciación de la bibliografía, seleccionando los textos centrales con un punto de vista psicoanalítico y, por último, en la tercera pestaña denominada matriz se plasmó el contenido textual que daba una apertura más abierta a los aspectos que pueden surgir en el ser humano que se enfrenta a una pérdida significativa.

Seguidamente, en la elección de la narrativa fílmica se estableció como criterio de selección, la contención del tema central (duelo) como eje de la película, es decir, suficiente insumo sobre la vivencia de la pérdida y el duelo dentro de las escenas y guiones cinematográficos. Dentro de este proceso se implementó como recurso de recolección un cuadro comparativo de las reseñas y observaciones de las películas que proyectan el duelo. Por consiguiente, se estableció un

muestreo no probabilístico, en específico por conveniencia, tanto en los datos bibliográficos como en la narrativa fílmica.

Finalmente, para el análisis de *Mr Nobody* los autores Jacques Aumont y Michel Marie (1990) en su libro *Análisis del film* proponen instrumentos y técnicas de análisis. Esta investigación se acogió a la *segmentación* de la unidad fílmica en cuatro tiempos narrativos y dentro de esos tiempos se *fragmentó con secuencias* que evidenciaban las situaciones de pérdida, para así mismo describir e interpretar cada una a la luz de la teoría psicoanalítica del duelo y las ideas de análisis de film aportadas por Baiz.

Seguido de esto, se realizó la recomposición de todo lo interpretado para realizar el análisis de las manifestaciones emocionales y comportamentales del personaje en conjunto. En otras palabras, primero se hizo un microanálisis situando la segmentación y la división por secuencias las escenas que proyectaban la reacción frente a la pérdida del personaje, para luego retomar en conjunto la interpretación de cada una de esas secuencias y hacer un microanálisis de la unidad fílmica.

2 Duelo y psicoanálisis

Se requiere de una comprensión teórica sobre los matices que se presentan dentro del fenómeno social del duelo. Además, de acuerdo con los intereses de esta investigación, las teorizaciones están ubicadas dentro del marco de la corriente psicoanalítica, a través de esta nos adentraremos en la naturaleza del duelo, la pérdida, el dolor, la culpa, la angustia, entre otros conceptos que giran en torno al fenómeno social de investigación. El capítulo se divide en cinco apartados. El primero plantea cómo se entiende el duelo desde el psicoanálisis y a su vez, cómo el duelo se diferencia de la melancolía. En el segundo apartado se conoce cómo se genera el trabajo o/y la efectuación del duelo en un sujeto. El tercero contiene cómo las estructuras psíquicas que propone Freud están presentes en el duelo del ser humano, así mismo, en el cuarto y quinto apartado se reflejan aquellas posibles manifestaciones generadas en el sujeto frente a la pérdida como el dolor, la angustia, la culpa y la negación.

2.1 Formación del duelo desde el psicoanálisis

El duelo es un proceso que concierne a todos los seres humanos desde la infancia, adolescencia, adultez y vejez. Dentro de todas estas etapas de vida, el ser humano puede experimentar diversas pérdidas de cualquier índole, por muerte, por separación amorosa, pérdida de la libertad, de un ideal o corporales, entre otras. Algunas de estas pérdidas pueden ser insignificantes, lo que no generaría mayor molestia psíquica, al contrario de las significativas, que sí generan afectaciones en el individuo. Pero antes de adentrarnos a profundidad en este fenómeno social es necesario conocer qué es el duelo. Desde la Real Academia Española, la palabra duelo se define como: “dolor, lástima, aflicción o sentimiento” o “demostraciones que se hacen para manifestar el sentimiento que se tiene por la muerte de alguien” (Real Academia Española [RAE], 2020).

De igual forma, en las derivaciones que se plantean desde la etimología, el origen de la palabra duelo nos remite a dos raíces latinas: por un lado, “dolus”, que significa dolor y, por el

otro, “duellum”, que remite a la idea de desafío, como el hecho de retar a duelo “un combate entre dos” (RAE, 2020). Estas definiciones, nos conectan con los aportes que el psicoanálisis hace sobre este fenómeno social, puesto que considera al duelo como un acontecimiento que va más allá del dolor, porque implica para el sujeto un desafío entre lo que hubo, la persona amada, y lo que hay, la pérdida de la persona, esto presupone un agujero en la vida del doliente. Por ende, esto moviliza a la persona que experimenta esa pérdida, a una estructuración de su vida psíquica sin la persona u objeto de amor (Pelegrí & Romeu, 2011, p. 134).

Al observar lo mencionado anteriormente, llegamos a retornar en el pensamiento de que el duelo es un proceso que se pone en marcha tras la pérdida de una persona u objeto de amor, esta pérdida es común asociarla con la muerte, puesto que es considerada una de las pérdidas más significativas que puede experimentar un ser humano. Sin embargo, una pérdida también está compuesta por otras clases de acontecimientos que pueden involucrar objetos, ideales y personas. A través de Tizón, 2004, ubicamos en cuatro grandes grupos los tipos de pérdidas a los que se puede hacer alusión en el duelo. En el primer tipo, están las pérdidas relacionales, aquí aparece la muerte de un ser querido, el divorcio o las separaciones amorosas, abandonos, privación de la libertad y migraciones.

En el segundo tipo están las pérdidas intrapersonales, que involucran las pérdidas de identidad, corporales, sexuales, mentales, ideales y profesionales, son una de las pérdidas más difíciles de tramitar. Seguidamente se encuentra el tercer tipo, relacionado con pérdidas materiales, como objetos o propiedades que adquirieron gran valor afectivo. Por último, están las pérdidas evolutivas relacionadas con el ciclo o las etapas de la vida, la infancia, adolescencia, adultez y vejez, o las jubilaciones, estas son situaciones que implican el paso a otro ciclo de vivencias en el individuo (Morer, et al., 2017, p. 12).

A partir de lo anterior, no cabe duda que existen diversas pérdidas que también deben ser tomadas en consideración, puesto que involucran la ausencia de algo que antes estaba presente en la vida del individuo. Adentrándonos a profundidad con los aportes que realiza el psicoanálisis, surge uno de los autores más destacados para explicar este fenómeno social (el duelo). Sigmund Freud es uno de los psicoanalistas más influyentes en el siglo XX, quien con su escrito “Duelo y Melancolía” publicado en 1917, abre la puerta al desarrollo y al entendimiento del duelo, de igual

forma sus conceptualizaciones son el punto de partida para otros autores que estudian dicho fenómeno social.

La definición que nos plantea Freud sobre el duelo encaja perfectamente con lo mencionado, pues es una reacción de un individuo frente a la pérdida de una persona (objeto de amor), o bien sea, cualquier otra abstracción que cumpla con la condición de significar una pérdida para el sujeto. Esta condición revela un punto importante para que se genere un duelo en el sujeto, a saber, la importancia de los lazos afectivos que recubren al objeto perdido, por tal motivo se denomina como objeto de amor. Cuando este objeto no tiene una importancia significativa, reforzada por los lazos, no sería apto para causar un duelo (Freud, 1914/1916a, p. 242).

Los lazos afectivos, o también conocidos como vínculos afectivos, están caracterizados en el ser humano por una serie de conductas (orientadas a mantener o conseguir la proximidad con las personas vinculadas), representaciones mentales (contenidos como los recuerdos, las expectativas y el concepto sobre su figura de apego) y sentimientos (bienestar, placer, proximidad y de ansiedad cuando hay separación en el contacto) (Ara, 2012, p. 8). Desde esta perspectiva, se visualizan los vínculos afectivos como ese rasgó de proximidad emocional con otro individuo, por lo cual, la separación o ruptura de ese vínculo indicaría un inconveniente significativo en la vida del ser humano y, a su vez, influiría en la forma en la que se viven las pérdidas (Bowlby, 1920, p. 105).

Por otro lado, cuando se habla sobre el duelo y la melancolía, o actualmente denominada como depresión, son dos conceptualizaciones que por su gran cercanía tienden a ser considerados en ocasiones como una sola, sin embargo, la melancolía contiene algo más que el duelo normal. Para esto, Freud ejemplifica ciertas características presentes en la melancolía como lo es “una desazón profundamente dolida, una cancelación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de toda productividad y una rebaja en el sentimiento de sí que se exterioriza en autorreproches y auto denigraciones” (1914/1916a, p. 242).

Las primeras cuatro características de la melancolía estarían relacionadas con el duelo, excepto la última sobre la rebaja de sentimiento de sí mismo, pues es preciso decir que, en el duelo hay un empobrecimiento y vacío frente al mundo exterior, mientras que en la melancolía el empobrecimiento se da sobre la propia persona (sobre su yo), razón por la cual surgen los autorreproches. Además, en el duelo es seguro darse por una pérdida, y aunque en la melancolía

también puede presentarse una pérdida, esta sería poco clara sobre lo que el sujeto cree que ha perdido, es decir, en el duelo no hay nada inconsciente sobre la pérdida, pero en la melancolía sí (Freud, 1914/1916a, p. 243).

Estas características que menciona Freud dan cuenta que en el duelo se presenta una entrega total de la persona por ese acontecimiento de pérdida, Puesto que si retornamos a esas características que tienen en común el duelo y la melancolía, encontramos que desde el duelo, el desinterés por el mundo exterior se da por el no querer tener contacto con las situaciones que recuerden a ese objeto de amor perdido, la cancelación de la capacidad de amar se genera por el miedo a reemplazar a la persona u objeto perdido y la inhibición de la productividad, se produce por el extrañamiento que siente la persona al ejercer cualquier acción que no esté relacionada con el recordar o mantener en su mente a la persona u objeto de amor perdido (Freud, 1914/1916a, p. 242).

2.2 El trabajo o/y efectuación del duelo

En efecto, todas estas características del duelo por cualquier tipo de pérdida revelan un esfuerzo grande por parte del doliente para generar un cambio en todos esos aspectos de su vida que se generan por la pérdida. Ahora bien, resulta evidente que todo este trabajo tiene un carácter doliente pues tiene que renunciar a todo lo que hubo, para crear algo nuevo y continuar.

No obstante, es lógico que este proceso no se dará de la noche a la mañana, requiere de un tiempo considerable, y a medida que se ejecuta ese proceso, el objeto perdido sigue existiendo en lo psíquico del sujeto. Todo esto deja claro que el duelo, además de ser un trabajo, también requiere de tiempo. Pero ¿cuánto tiempo se le debe dar a un duelo normal?, esta pregunta es difícil de contestar, pues pensar en un tiempo para el duelo requiere de pensar individualmente, pues no todos somos iguales y no todos poseemos los mismos recursos personales. Pensar en el tiempo de duelo es como pensar en cuánto tiempo dura caminando una persona para llegar a un lugar, pues todo depende del ritmo con que camina la persona, los obstáculos que pueda haber en el camino que generen una disminución, o, al contrario, aceleren su caminata (Abínzano & Vargas, 2019, p. 73).

Ahora bien, en esta misma idea, Freud plantea en uno de sus historiales clínicos, “El hombre de las ratas”, publicado en 1909, una aproximación al tiempo de duelo, refiriendo que “el duelo ha hallado en la enfermedad una expresión patológica”, en ese paciente donde se reconoce un duelo por la muerte de su padre, además de mencionar que “un duelo normal transcurre en uno o dos años, uno patológico como el suyo es de duración ilimitada” (1909, p. 147).

Por otro lado, es necesario advertir que no siempre hay una correspondencia directa entre la pérdida del objeto y el duelo, es decir, puede que el objeto de amor se haya perdido, pero para el sujeto aún no se encuentre instaurada esa pérdida en su vida, puesto que es algo subjetivo. Esto nos lleva a pensar que aún estando perdido el objeto es posible que el sujeto no se haya enterado que está de duelo. Lo anterior pone en relieve una pregunta en torno a ¿qué ha de ocurrir para que se presente el inicio de un duelo y el fin de este? Si nos apoyamos en los aportes de Jean Allouch, podríamos decir que el acto o efectuación del duelo como lo denomina este autor, puede ser generado por el sujeto sin haber una compensación, sería como una muerte a secas, como un “gratuito sacrificio de duelo” y lo que se estaría sacrificando sería un pequeño trozo de sí mismo (Allouch, 2006, pp. 9-10).

A partir de lo anterior se puede decir que cuando al sujeto le aqueja la pérdida y considera que dentro de esa persona u objeto de amor perdido se le fue arrancado una parte de sí mismo, dejándole un vacío en su interior que genera dolor, hasta este punto estaríamos presenciando un sujeto en duelo. Mientras que si el sujeto acepta que el objeto ya está perdido y lo abandona en ese sitio, porque reconoce que ese es el lugar que ahora le corresponde, diríamos que acá se estaría dando lugar al sacrificio gratuito del duelo; es decir, a la efectuación del duelo, porque no sólo se cedió al objeto perdido, sino también a la pérdida de sí mismo que hace parte de la vida (Allouch, 2006, p. 10).

Lo dicho hasta este punto deja claro las características que tiene el duelo, la utilización del tiempo en el duelo y el pasaje al acto o trabajo en el duelo. Sin embargo, resulta conveniente subrayar unos conceptos que fueron mencionados y es necesario precisar: el duelo normal, el inconsciente y el yo. Para comprender qué sucede en estos conceptos empezamos por preguntarnos: ¿Qué es normal? La diferenciación entre lo normal y lo anormal ha sido tema de debate desde hace mucho tiempo y actualmente no hay algo determinante que acabe con ese debate; aunque a algunos

les es preciso hablar en términos de normal y anormal, a otros les resulta catastrófico clasificar un tema tan amplio (Suárez, 2014, p. 2). Pero con el fin de no extendernos, es preciso remitirnos a puntualizaciones claras que nos brinda Freud para comprender el duelo.

Como se afirmó en algún momento de nuestro discurso, el duelo es dado por una pérdida, pero antes de suceder el duelo, en el sujeto se ejecuta una elección de objeto que con el paso del tiempo será cubierto por unos lazos afectivos que le dan importancia a ese objeto en la vida del sujeto. Pero, ¿qué pasa cuando el objeto se pierde o se separa del sujeto? Esto provoca un sacudimiento en ese vínculo afectivo que había sobre el objeto, y el trabajo que se opera en el duelo es un examen de realidad, que da como resultado al sujeto la no existencia del objeto amado en su vida, por lo cual se solicita un quite de la libido, es decir, de los recuerdos, situaciones de expectativa y lazos afectivos que se muestran unidos al objeto, para poder desplazar la libido a un nuevo objeto de amor, si el proceso sucede de esta forma se daría un duelo normal (Freud, 1914/1916a, p. 242).

Es necesario mencionar que ese desplazamiento no será de forma inmediata, puesto que como se mencionó anteriormente, se requiere de un tiempo para la reconstrucción psíquica en la vida del sujeto, por lo cual, sería un proceso lento que conlleva gasto de energía. No obstante, cuando no sucede este duelo normal, hay una parte del yo que se resiste a esa pérdida, por ende, en ese desplazamiento de la libido puede caer sobre el propio yo, cuando esto sucede, se dice que la pérdida del objeto se mudó a una pérdida del yo, todo esto sería producto de la identificación con el objeto perdido (Freud, 1914/1916a, p. 246). Pero se presenta de forma inconsciente en el sentido dinámico, es decir, esta información no es captable o susceptible de conciencia por el sujeto (Freud, 1923/1925a, p. 16).

De igual manera, el tránsito del sujeto en un duelo normal o no depende en gran medida de las variables de afrontamiento que se encuentran presentes en torno a la pérdida y al sujeto doliente. Puesto que lo que influye en ese tránsito no es solo la pérdida del otro, sino lo que se va en el otro con esa pérdida (Freud, 1914/1916a, p. 243). Por consiguiente, la subjetividad en la forma de vivir esos procesos y las estrategias de afrontamiento del sujeto, influyen en ese desplazamiento de la libido a otro objeto de amor (duelo normal) o, por el contrario, al propio yo (duelo complicado).

Rojas et al. (2004) mencionan cinco variables de afrontamiento, en específico cuando hay una pérdida por ruptura amorosa. La primera variable son los recursos internos del sujeto doliente, como la resiliencia y las experiencias previas de duelo. La segunda variable es la calidad de vínculo afectivo con el objeto perdido, es decir, la proximidad, los sentimientos y representaciones mentales que el sujeto tenía con el objeto perdido. La tercera son las características propias de la pérdida, los causantes de la pérdida. La cuarta variable es la etapa de vida en la cual se enfrenta esa pérdida, puesto que las reacciones en la infancia son distintas a las reacciones que se generan en la adultez. Por último, la red de apoyo con la que cuenta el sujeto doliente para ayudarlo en los altibajos que pueda generar esa pérdida.

Todas estas observaciones dejan claro que el examen de realidad obliga al sujeto a un trabajo de duelo en pro de la liberación de esa libido que recubre al objeto perdido, pero este es un trabajo lento y de aceptación por parte del sujeto sobre la pérdida. Además, en este proceso de duelo tanto las variables de afrontamiento del sujeto y los mecanismos de defensa que utilice el yo frente a las demandas de sus instancias, serán útiles para el avance o retroceso del proceso. Pero, ¿por qué el yo es importante en este fenómeno social? y ¿cuáles son esas instancias a las que debe responder el yo? Para obtener respuesta de esto es necesario comprender toda la estructura psíquica del ser humano y la función que cumple en la vida de un sujeto doliente.

2.3 La estructura psíquica y la identificación

La estructura psíquica del ser humano es parte fundamental para la explicación de lo que sucede en un sujeto doliente por una pérdida. Para Freud el sujeto está compuesto por tres instancias psíquicas el Ello, el Yo y el Superyó. Cuando se inicia la primera etapa de vida en un sujeto, es decir, cuando nace, Freud refiere que en ese momento se está compuesto completamente de Ello. El Ello, es aquel lugar donde prima toda una serie de fuerzas o pulsiones que están en búsqueda de la satisfacción en todo momento y de forma inmediata, es decir, una búsqueda de un placer sin restricciones (Freud, 1923/1925a, p. 25).

Cuando hablamos de pulsiones, nos referimos a esa energía interna que impulsa al individuo a una acción para liberar el displacer que genera una necesidad, y a través de esa descarga o liberación se genera la satisfacción, ejemplo de esto, la pulsión de hambre (tener hambre sería displacentero, pero cuando se obtiene la comida, aparece la satisfacción) (Freud, 1914/1916b, p. 142). Esta pulsión de hambre es una de las primeras experiencias satisfactorias en el niño, puesto que cuando recién nace es pegado al seno de la madre para recibir el alimento.

Esa primera experiencia se vuelve importante en la vida del niño, ya que cuando el niño vuelve a sentir hambre, en él se reactivará el recuerdo de esa primera experiencia de satisfacción que lo llevará a imaginar o fantasear con ese momento. Sin embargo, aún sigue siendo irreal esa satisfacción, por ende, aumentará el displacer que lo lleva a la acción de llorar, como un acto de demanda de alimento, el cual seguirá funcionando en él para conseguir respuesta a sus demandas. Por tal motivo, se considera el Ello como esa instancia psíquica que está presente en el individuo desde el inicio de su vida y a la cual, los padres serán el medio útil para conseguir todas aquellas satisfacciones.

Ahora bien, es importante tener presente que en ese primer momento de vida no hay una interacción del Ello con el mundo exterior, entonces ¿qué sucede cuando el Ello entra en contacto con el mundo exterior? Según Freud, como resultado de esa interacción es que surge el Yo, el cual vendría siendo esa instancia psíquica donde la identificación entra en juego, puesto que el Yo es la acumulación de identificaciones que realiza el sujeto con el mundo exterior, en otras palabras, lo que captura el sujeto del otro (gestos, posturas, actitudes) las incorpora para sí mismo, creando de esta forma la instancia del Yo (Freud, 1923/1925a, p. 30).

La instancia del Yo se puede relacionar con las capas de una cebolla donde cada una de esas capas son identificaciones que ha adquirido el sujeto con la interacción con el otro, por consiguiente, cada una de esas capas que le dan forma a la cebolla completa que sería la instancia del Yo. Siguiendo con este aspecto, si el Yo es precisamente todas las identificaciones que adquiere de los objetos, entonces ¿qué pasaría cuando ese objeto con el que tiene una identificación se pierde? En ese momento se evidenciaría el proceso de duelo en el sujeto, y del cual, el Yo sería la instancia psíquica expuesta, puesto que es en él, dónde se evidenciará esa pérdida. Al plantearse

esta idea, Freud descubre el masoquismo del Yo y el sadismo del Superyó (Freud, 1923/1925b, p. 174).

Pero antes de comprender porque el sadismo del Superyó y el masoquismo del Yo, es relevante comprender ¿qué es el Superyó? y ¿cómo surge? El Superyó es un arquetipo contrario al Ello, puesto que en el Superyó prima la conciencia moral del individuo, las normas o el ideal de una persona para interactuar en un contexto. En otras palabras, el Superyó es un lugar donde la observación crítica frente a cada pensamiento o acción que tiene el individuo (Freud, 1923/1925a, p. 36). Y para conseguir ese ideal de persona, es necesario que el sujeto salga del complejo de Edipo, puesto que la salida de él es lo que origina el Superyó.

El complejo de Edipo guarda relación con la identificación, puesto que el niño al inicio de su vida se empieza a identificar con el padre como ese ideal de querer ser como él y emprende una investidura sexual con la madre, es decir ve a la madre como objeto sexual; estos lazos coexisten durante un tiempo, pero con la interacción y el avance en la vida anímica del niño se empieza a dar unas consecuencias. Estas consecuencias abren paso al complejo de Edipo donde esa identificación con el padre se torna hostil, pues lo ve como un obstáculo en la investidura sexual que tiene con la madre y esto genera el deseo de querer sustituir al padre. Sin embargo, esta identificación se torna ambivalente, pues puede haber una expresión de ternura por ese objeto apreciado (padre) y a la vez, haber un deseo de eliminación donde se incorpora de tal forma que es devorado y aniquilado (Freud, 1920/1922, p. 99).

No obstante, con el desarrollo de la vida anímica del sujeto, se presenta un desenlace de ese conflicto, donde el niño renuncia a las aspiraciones de meta sexual con la madre y esa renuncia modifica la relación con sus padres, puesto que sigue habiendo un lazo libidinal, pero con pulsiones de meta inhibida o con sentimientos tiernos por esas personas. Además, en ese desenlace se establece el ideal del Yo, es decir el Superyó. Puesto que en ese desenlace del conflicto (salida del Edipo) el sujeto toma a uno de los padres como modelo (Freud, 1920/1922, p. 100). Y por medio de ese modelo se va estableciendo la conciencia moral del sujeto que adquiere al identificarse con ese objeto; entonces es la herencia en la salida del complejo de Edipo lo que se establece como Superyó.

Ahora bien, esa interiorización de los valores y normas del niño para desarrollar el Superyó, se establece primariamente con uno de los padres, y después el niño irá complementando con otras figuras (maestros, amigos, familiares) que va conociendo en su evolución (Freud, 1920/1922, p. 101). Al comprender que el Superyó es esa conciencia moral que guía a lo correcto según las ideas que ha adquirido de su modelo a seguir, encontramos que cuando el Yo experimenta la pérdida, el Superyó dirige hacia el Yo un sentimiento de culpa, de remordimiento, de invalidez como: “tú no eres nada sin él o ella” “te vas a morir solo”. Lo cual posiciona al Superyó como un sádico y al Yo como un masoquista por apegarse a lo que dice el Superyó, es decir, creer en lo que proyecta el Superyó (Freud, 1923/1925b, p. 174).

Basado en esto, es donde se habla del Yo como un vasallo tanto del Ello como del Superyó, y es de aquí donde puede provenir el conflicto (Freud, 1923/1925a, p. 57). Puesto que ante la pérdida, el Yo responde a todo lo que dice el Superyó, generando un golpe al propio Yo, es decir, si antes de la pérdida lo que había del Yo al objeto de amor era una pulsión de vida, cuando ocurre la pérdida, lo que se devuelve hacia el Yo es una pulsión de muerte que fue impulsada por el Superyó (Freud, 1923/1925a, p. 44). Ejemplo de esta situación es el duelo por pérdida o ruptura amorosa, ya que cuando se termina una relación en la mente del sujeto doliente se sigue recreando esa situación de pérdida una y otra vez, sin poder aceptar que esa persona ya no está y no volverá. Es decir, el problema de un duelo complicado es que el sujeto sigue en una relación con un individuo que ya no está y esto es lo que genera culpa, dolor, malestar y sentimiento de vacío.

Anexado a esto, el mecanismo de identificación es un medio útil para que el Yo desarrolle su carácter frente a las necesidades del Ello. Es decir, cuando el sujeto pierde un objeto de amor, la libido que cubría ese objeto debe dirigirse a uno nuevo, pero cuando no ocurre así, el Ello exige mantener la investidura libidinal en el objeto de amor perdido, esto genera que el Yo utilice la identificación como mecanismo de defensa ante las exigencias del Ello, desarrollando así, el carácter del Yo (Freud, 1923/1925a, p. 31).

En otras palabras, el Yo reconoce a través del examen de realidad que el objeto de amor se ha perdido, pero el Ello no quiere librar la investidura libidinal del objeto perdido, motivo por el cual el Yo, para cumplir con lo revelado por el examen de realidad, toma rasgos del objeto perdido para interiorizar y hacer que el Ello vea en el Yo al objeto perdido y lo logre cubrir libidinalmente

al Yo, puesto que la identificación le permite ser tan parecido al objeto perdido, razón por la cual el Yo busca reparar esa pérdida diciendo “mira, puedes amarme también a mí; soy tan parecido al objeto” (Freud, 1923/1925a, p. 32).

Por otra parte, esta identificación con el objeto de amor brinda gratificaciones narcisistas en el sujeto, puesto que el Yo se vincula e identifica con un objeto externo que está acorde a la propia imagen del Yo, es decir, para Freud los seres humanos aman en el otro, quienes fueron, quienes son o quienes quieren ser, en términos del ideal del Yo. Por ende, la elección del objeto de amor en el que hay una investidura libidinal será el producto de nuestras propias identificaciones en el inicio de nuestra vida, y en el intento del Yo por conservar esas satisfacciones narcisistas y de complacencia sexual que le brinda el objeto de amor, puede caer en una idealización que nubla su juicio.

Pues la entrega del Yo completamente al sujeto sin hacer mayor reclamo desde su instancia crítica, tiene como consecuencia un autosacrificio por dominancia exclusiva del objeto (Freud, 1920/1922, pp. 106-107). En otras palabras, el Yo es dominado por el objeto, puesto que el Yo se entrega completamente a él; esto es lo que sucede cuando prevalece un enamoramiento extremo por el objeto de amor, como puede suceder en la vida amorosa de los seres humanos (Freud, 1920/1922, p. 107).

Basado en lo anterior, surge la pregunta: ¿qué se genera en el sujeto cuando este objeto de amor idealizado es separado o se pierde en la vida psíquica del sujeto? Dentro de las puntualizaciones que hace Freud, sobreviene los términos de angustia, dolor y culpa. Con el fin de comprender el papel que juegan estos términos en la pérdida, retomamos ejemplificaciones en la etapa infantil del ser humano, aunque es preciso decir que el ser humano tiende a retomar o actualizar esos procesos que le fueron útiles en alguna etapa temprana.

2.4 La angustia y el dolor en la pérdida

La angustia es producto de una reacción frente a una situación de peligro, esta reacción se retomaría en otro posible momento por el individuo cuando se vuelva a enfrentar a una situación similar a la que vivió. Cuando hablamos en términos de peligro nos remitimos a uno de los primeros peligros que experimentan todos los seres humanos y es el acto del nacimiento donde se amenaza la conservación de la propia vida (Freud, 1925/1926, p. 128). Sin embargo, estos procesos de tan temprana infancia no fueron tema de profundización para Freud, como sí lo fueron para Melanie Klein, de quien retomaremos más adelante.

No obstante, Freud plantea que “la angustia se presenta como una reacción frente a la ausencia del objeto” (1925/1926, pp. 129-130). Acompañado de ello, existen situaciones en el infante que logran ejemplificar esta angustia, como lo es la exteriorización de angustia cuando el niño queda solo en una habitación o cuando está en la oscuridad, las reacciones del niño remiten a la condición de echar de menos a la persona amada (una añoranza), usualmente es la madre. Incluso si indagamos más en torno a esa reacción de angustia, evidenciamos algo que va más allá de una añoranza del objeto de amor por sí solo, sino que realmente se añora las satisfacciones que le brinda el objeto de amor sobre sus necesidades.

Lo que nos lleva a concluir que la situación que valora como peligrosa es el desvalimiento en el que queda el niño para la satisfacción de sus necesidades, es decir, se protege frente a la insatisfacción (Freud, 1925/1926, pp. 158-159). De igual forma, sucede en la pubertad o adolescencia donde hay aspiraciones más intensas orientadas a la meta sexual (Freud, 1920/1922, p. 106).

En esta etapa se pueden evidenciar casos donde el adolescente logra sintetizar en cierto grado con una persona el amor no sensual (orientaciones tiernas de amor) y el amor sensual (aspiraciones a metas sexuales; coito) caracterizándose así una relación de cooperación entre esas clases de amor. Sin embargo, el sujeto dice amar al objeto por sus virtudes de su vida anímica, aunque la realidad es que el sujeto busca satisfacer sus pulsiones, en este caso sexuales, por consiguiente, ama en el objeto la complacencia sexual que le confiere por excelencia (Freud, 1920/1922, pp. 106-107).

Continuando con la situación del infante y su angustia frente al peligro de la pérdida del objeto, se evidencia en dichas situaciones el dolor que sobreviene por esa ausencia temporaria del objeto, a través de la expresión de su rostro y la reacción de llanto en el momento. Lo cual lleva a suponer que en ese primer momento la condición de angustia y dolor están ligadas a la pérdida de la percepción, puesto que aún no es diferenciable para el infante una ausencia definitiva de una ausencia temporal. Sin embargo, durante la evolución del niño las experiencias le enseñarán esa diferenciación, e incluso la madre con juegos como cubrir su rostro y volverlo a destapar, madura ese proceso en el niño (Freud, 1925/1926, p. 158).

Lo anterior, lleva a Freud a plantear el dolor en términos de “la genuina reacción frente a la pérdida del objeto” (1920/1922, p. 159). Aunque resulta confuso pensar el dolor en términos anímicos, puesto que el dolor nace como un ataque por parte de un estímulo a la estructura física externa como la piel, o interna como los órganos, sin embargo, para encontrar la semejanza de esa clase de dolor por la pérdida de un objeto, es necesario mencionar al lenguaje como el estimulador que ha creado en el sujeto un concepto de dolor anímico enteramente relacionado con la pérdida de objeto. En otras palabras, cuando el examen de realidad revela la pérdida de ese objeto de amor, se impulsa desde el yo un trabajo con carácter doliente, pues se debe retirar o deshacer la ligazón con ese objeto perdido de todas las situaciones que fueron motivo para generar esos lazos afectivos e importancia libidinal elevada (Freud, 1920/1922, p. 125).

Ahora bien, sería erróneo pensar el dolor psíquico o mental como exclusivo de una pérdida por muerte, aunque resulte ser la prueba más ejemplar para comprender la naturaleza de un duelo y su mecanismo frente al dolor que provoca esa pérdida. Pero resulta igual de importante un dolor psíquico generado por abandono, es decir, cuando el objeto de amor retira súbitamente su amor del sujeto, lo cual deja a este en completo abandono, como sucede en una ruptura amorosa. Y de igual forma sucede en un dolor por humillación, cuando hieren el amor propio del sujeto, e incluso el dolor por mutilación, cuando se pierde una parte del cuerpo. Todo esto nos lleva a pensar en que “no hay dolor sin un trasfondo de amor” (Nasio, 1996, p. 23).

Prosiguiendo con la idea de Nasio sobre el dolor, entendemos entonces que el dolor es el punto límite de franqueamiento en el sujeto donde se siente que está pasando por una prueba decisiva de separación con un objeto, al cual está íntimamente vinculado y del que lo abandona de

forma súbita y definitiva lo que genera perturbación en la vida psíquica del sujeto y por ende dolor. No obstante, vale aclarar que ese dolor mental no es necesariamente patológico, puesto que aparece en la vida del sujeto como un ente que facilita la maduración en el desarrollo (Nasio, 1996, pp. 22-23).

Siguiendo con este punto, en el dolor psíquico, sea este cualquier tipo, resulta necesario revelar las etapas de su formación. Aunque el dolor resulta ser instantáneo, sigue un proceso de tres tiempos, los cuales han de respetarse. “Comienza con una ruptura, prosigue con la conmoción psíquica que desencadena la ruptura y culmina con una reacción defensiva del yo para protegerse de la conmoción” (p.25). En cada una de estas etapas impera el dolor, a saber, dolor por ruptura, dolor inherente a la conmoción y dolor suscitado por la defensa (Nasio, 1996, p. 25). Anexado a esto, el dolor es un afecto que se presenta en la conciencia del sujeto por las tensiones que se presentan en el inconsciente (Nasio, 1996, p. 26). Dichas tensiones pueden ser producto de los sentimientos de ambivalencia en el sujeto frente al objeto perdido, provocando de esta forma sentimientos de culpa.

2.5 El sentimiento de culpa y la negación

El sentimiento de culpa que surge específicamente por una pérdida por muerte en el individuo doliente o también llamado sobreviviente, resulta de unos cuestionamientos que se hacen frente a la posibilidad de poder prevenir esa pérdida y por lo cual se creen culpables, aunque esto no los hace culpables. Sin embargo, esa culpa en ocasiones proviene de la ambivalencia de sentimientos que tuvo la persona con el objeto perdido, pues la alta ambivalencia de sentimientos hostiles (no expresados) y sentimientos de amor, que generan culpa acompañada de rabia intensa por el hecho de que el fallecido la o lo haya abandonado (Worden, 2013, p. 78).

Pero sumada a esta idea, también se encuentra la explicación que brinda Freud por ese sentimiento de culpa. Él se remite al fondo de esas prácticas o rituales que realiza como muestra del tierno amor que se tiene por el objeto perdido, del cual, en el fondo, se esconde un deseo que es inconsciente para el doliente al que no le descontenta la muerte del objeto. De esta forma, se ve

una vez más la ambivalencia de emociones (amor y odio) sobre el objeto perdido, pues tras un tierno gesto se esconde una hostilidad (Freud, 1913/1914, p. 66).

La justificación que plantea Freud en torno a esa ambivalencia son las prácticas de tabú en el duelo que revelan la esencia de la angustia y la culpa por esa pérdida. Según Freud, las antiguas y actuales prácticas o rituales frente a la muerte de una persona amada revelan el miedo del doliente frente a la represalia del fallecido. Puesto que desde la antigüedad se consideraba la muerte como la peor desgracia para un ser vivo, por ende, los difuntos estarían en descontento con su destino que buscarán llevarse consigo a los sobrevivientes. Por lo cual, genera sentimientos de amor y hostilidad que ambos se imponen en la época de la pérdida como duelo y satisfacción. De esta forma, se llegó a la represión de la hostilidad inconsciente por la vía de la proyección y la formación de aquellas prácticas y rituales que expresan el miedo a ser castigado por los difuntos (Freud, 1913/1914, pp. 67-68).

Siguiendo esta línea, Melanie Klein nos aporta ideas importantes sobre el tema de la ambivalencia y sus argumentaciones se remiten a la vida mental del niño, pues considera que para comprender las interacciones de estas emociones humanas, a saber, odio y amor, es necesario estudiarlas en la temprana infancia. Aunque las emociones de amor y odio tienen una división clara en la teoría, estas no son tan claras para el ser humano al momento de experimentar una pérdida, puesto que estas emociones luchan en su mente para dominar lo que siente el sujeto en el proceso. Además, en estas emociones hay una interacción constante en la mente del ser humano, desde lo inconsciente (Klein, 1937, p. 311).

Para hacer más clara esta ambivalencia nos vamos a remitir a la situación de un niño que se encuentra en la etapa de lactancia, dentro de esa etapa su primer objeto de amor y odio es el pecho de la madre. El niño ama al pecho cuando este responde a sus necesidades de manera gratificante, pero cuando el pecho no responde a esas necesidades los sentimientos de odio frente a ese objeto van a prevalecer. Acompañado de estos sentimientos, está una actividad mental primitiva y es la elaboración de fantasías, por ejemplo, cuando el pecho de la madre no se encuentra cerca para satisfacer sus necesidades, el niño imagina esa situación y evoca por sí solo una satisfacción, es decir, imagina gratificaciones, como la leche que le falta (Klein, 1937, p. 312).

Estas fantasías también coexisten con una satisfacción real, como los deseos de morder y destrozarse el pecho de la madre cuando hay fantasías agresivas impulsadas por el sentimiento de odio. Además, estas fantasías equivalen a un deseo de muerte y vida, es decir, cuando hay una fantasía de amor prevalece el deseo de vida, mientras que la fantasía de odio o agresividad prevalece el deseo de muerte, puesto que el niño se está defendiendo de esos temores mediante la fantasía omnipotente (Klein, 1937, p. 312).

De igual forma, Freud plantea estos deseos de vida y muerte en términos de pulsión de vida y pulsión de muerte, donde ambas pulsiones se comportan de manera conservadora, puesto que la pulsión de vida está motivada por las gratificaciones que recibe el individuo como lo es en el niño el alimento (la leche del pecho), mientras que en la pulsión de muerte es proyectada por la sensación de falta frente a una necesidad vital como la alimentación (Freud, 1923/1925a, p. 41).

Cabe señalar que lo mencionado sucede de igual forma en la vida adulta de una persona, para ello consideremos la relación amorosa de adultos, donde para el hombre los sentimientos de odio o fantasías agresivas se debilitan al recibir una respuesta gratificante a sus necesidades sexuales por parte de la mujer (la pareja), pues estas satisfacciones sexuales no solo le proporcionan placer, sino que también le apaciguan sentimientos de culpa que puedan derivarse de una posible agresión que puede ser justificada por la insatisfacción de sus necesidades (Klein, 1937, pp. 316-317).

En este sentido, cuando se presenta una pérdida de tipo relacional, como una ruptura amorosa, las declaraciones que surgirán en la persona doliente serán entendidas como una pérdida de su propio Yo, es decir, algo de sí mismo se ha ido con esa pérdida, pero en el fondo de esas declaraciones lo que se presenta es un reproche contra el propio objeto de amor, derivado de esa ambivalencia inconsciente, como lo es el sentimiento de odio, pero en lugar de expresarlo directamente, las quejas rebotan contra el propio Yo, lo que nos lleva a pensar que hay una pérdida de su Yo (Freud, 1914/1916a, pp. 246-247).

Para ejemplificar la idea anterior, podemos hablar sobre un hombre que después de su separación siente arrepentimiento por no haberle brindado todo lo que su ex pareja necesitaba, pero en realidad está manifestando un sentimiento de odio inconsciente que rebotó a su propio Yo, pues consideraba que su ex pareja no le brindaba o satisfacía sus necesidades como él esperaba. De igual

forma, sucedería si se presentara una pérdida por muerte, puesto que a través de las prácticas o ceremonias en torno a la muerte se esconde esa ambivalencia, pues las prácticas serían un gesto de amor, pero a su vez tapan el odio inconsciente. Aparte de la culpa generada por la ambivalencia de sentimientos, la negación también puede aparecer como un mecanismo de defensa útil ante la pérdida.

El duelo comienza con la aparición de una pérdida y esta puede generar un estado de negación en el sujeto como: ¡no lo creo!, generando de igual forma angustia. Además, este estadio puede ser largo o corto, todo depende de la aceptación consciente de la pérdida por parte del sujeto. Vale resaltar que en este inicio del duelo puede o no afectar gravemente el reconocimiento de la realidad, debido a una negación intensa que se experimente. No obstante, si se logra tramitar ese primer inicio, se abre paso a un estadio central y de mayor duración en el trabajo de duelo, puesto que aparece la demanda del Yo para un desprendimiento libidinal del objeto perdido. Aquí la imagen del objeto perdido aparece de forma más constante y se añora con mayor intensidad, haciendo este trabajo de duelo más doloroso y culpabilizante para el sujeto (Aslan, 2003).

En ese estadio central se puede experimentar de forma más evidente las características del duelo mencionadas en el inicio de nuestro discurso, como el desinterés por el mundo exterior, la inhibición de la productividad y la incapacidad de amar. De igual forma, el dolor frente a ese trabajo de liberación o abandono del objeto perdido es la expresión de sufrimiento más intensa de este estadio, e incluso, se puede presentar una introyección de objeto perdido como una forma de internalización, donde la representación del objeto perdido queda dentro del Yo, sin embargo, el objeto mantiene su identidad de objeto, es decir, es como una forma de proteger al objeto o mantenerlo vivo en su Yo (Aslan, 2003).

A diferencia de la identificación, la cual puede o no presentarse, esta implica un mayor grado de internalización del objeto perdido, es decir, el objeto desaparece parcialmente, pero sus atributos pasan a ser una cualidad más del Yo. En otras palabras, el sujeto doliente se identifica con el objeto perdido tomando algunos rasgos de él para mantenerlos dentro de su Yo (Aslan, 2003).

En último momento, se presenta el estadio final donde el sujeto ha logrado la resolución del trabajo de duelo y donde se produce la reconexión con el mundo exterior, la investidura libidinal a

un nuevo objeto de amor, porque el Yo ha desalojado la libido del objeto perdido y regresa libre para vincularse a uno nuevo. A este estadio es a lo que Freud apuntaba al decir que el duelo venció sin duda la pérdida del objeto y la realidad pronuncia su veredicto: el objeto ya no existe más. De igual forma, en este estadio, el dolor y la pena van disminuyendo y el sujeto empieza a experimentar un alivio (Meza et al., 2008, p. 30).

Recapitulando todo lo abordado hasta este punto, nos encontramos con que la pérdida es un fenómeno social con muchos entramados personales, sociales y culturales. Aunque los procesos de duelo son considerados como un afecto normal del individuo al cual toma tiempo para terminar, resulta ser uno de los procesos más frecuentes en la vida del ser humano, puesto que, desde los aportes de Freud y Klein, sabemos que nos enfrentamos a pérdidas constantes desde el momento en que se nace hasta la vejez. Por ende, existen diferentes tipos de pérdidas y de igual forma, diferentes mecanismos que utiliza el individuo para defenderse de dichas pérdidas que le generan, dolor, angustia e, incluso, sentimientos de culpa. Algunos de esos mecanismos de defensa son la identificación, la introyección y la negación.

Indiscutiblemente, los puntos abordados en este capítulo son revelados en cierta forma desde la realidad que vive el protagonista Nemo en la película *Mr Nobody* cuando se enfrenta a sus propias pérdidas. Adicional a esto, la narrativa fílmica plasma una realidad social cercana a la realidad que el ser humano en la actualidad desea experimentar. Una realidad donde el dolor, la angustia y la culpa a causa de una pérdida no tengan lugar en la vida del individuo. Por consiguiente, el cine resulta ser una fuente de información útil para la representación de los fenómenos sociales estudiados por la psicología como el duelo y de las aspiraciones que tiene la humanidad. Por tal motivo, este estudio contempla al arte cinematográfico como el eje central de esta investigación.

3. El saber del arte cinematográfico y el psicoanálisis

Dentro de este apartado se aborda la relación que tiene el arte cinematográfico y el psicoanálisis, puesto que ambas disciplinas juegan un papel importante y relevante en el desarrollo de esta monografía. Como ya observaron en el capítulo anterior los conceptos duelo, pérdida, dolor, angustia, culpa y negación han sido ampliamente abordados desde la corriente psicoanalítica, pero ¿cómo se reflejan estos en el arte cinematográfico? Para abordar esta cuestión, es necesario comprender cómo el cine utiliza los matices que tiene este fenómeno social (el duelo) dentro de su proceso de creación, y a su vez, cómo se ha relacionado con los aportes que realiza el psicoanálisis. Por consiguiente, se inicia con el saber que ha brindado la unión de estos dos campos, seguidamente, se indaga cómo esa experiencia fílmica ha influido en la sociedad y, finalmente, cómo el cine o las narraciones fílmicas han abordado el tema central, el duelo.

3.1 El surgimiento del cine

El cine y el psicoanálisis son dos fenómenos socioculturales que surgen a finales del siglo XIX, planteando desde ese momento el inicio de dos perspectivas influyentes e importantes que en la segunda mitad del siglo XX serían retomadas por autores como Jacques Lacan y Louis Althusser con el fin de estudiar la vinculación posible de estos dos campos (Pieri, 2015, p. 5). Antes de delimitar el entrelace del cine y el psicoanálisis, es necesario demarcar el contexto histórico de donde procede esta disciplina.

Desde el inicio de la humanidad, el ser humano ha buscado maneras de representar la realidad en la que vive. Por consiguiente, los dibujos en las paredes de las cuevas y las esculturas eran una de las principales formas de plasmar la realidad de su vida cotidiana. Además, las representaciones de su realidad también eran personificadas a través de expresiones plásticas y rítmicas como rituales, donde involucran el cuerpo, y sobre él dibujaban la tensión entre el placer y el dolor, la realidad y el deseo (Chaves, 2014, p.5).

De igual forma, la escultura que hizo parte de las primeras creaciones artísticas tuvo predominó principalmente en las creencias religiosas. Estas esculturas consistían en una forma de representación del difunto en la sociedad, el objetivo era conservar el alma del difunto y su vida a través del arte, bien sea por medio de la escultura o el embalsamamiento con el que los egipcios preservaron intactos los cuerpos de los muertos (Pulecio, 2008, p.12). Esta práctica se entrelaza con el duelo por muerte, ya que los rituales que se realizan frente a la pérdida de una persona son una forma de mostrar la vida que tuvo hasta su último momento en la sociedad, semejante a la forma de actuar en los egipcios frente a la muerte y la misma que se plasma en la narración fílmica *Mr Nobody*.

En la narración fílmica, como se evidenciará con mayor detenimiento más adelante, se proyecta una realidad en la que la caducidad del tiempo y el hombre sobre la tierra ya no es un problema para la sociedad, es decir, el sentir de una pérdida en específico por muerte ya no tendrá lugar en la vida del hombre. Esta misma pretensión tenían los egipcios desde el inicio con el embalsamamiento del difunto, como una forma de luchar contra los efectos que deja una pérdida. En otras palabras, intentar escapar de la inexorabilidad del tiempo y llevarlo a una eternidad (Pulecio, 2008, p. 12).

Ahora bien, desde esos inicios se observa una civilización que en su proceso evolutivo encontró en el arte una manifestación plena de su ser, el cual se entrelaza con temas que en la contemporaneidad aún se representan. Es preciso decir que el arte al evolucionar adquirió como desarrollo significativo el surgimiento del cine. Estas imágenes en movimiento se relacionan con formas de representar el contexto histórico, artístico, social, económico y político, es decir, una forma de arte que representa la cultura en el tiempo (Pulecio, 2008, p. 14).

El 27 de diciembre de 1895 se señala como la fecha en la que se abre al público un espectáculo que marcó el nacimiento de la cinematografía en París, gracias a los hermanos Louis y Auguste Lumière quienes lograron proyectar imágenes de sucesos cotidianos en la realidad, como el caso de una película titulada “La llegada del tren a la estación”. Ese momento que antes se creía un invento de carácter técnico y privado, logró llegar a una categoría de espectáculo e interpretación de la realidad a través de imágenes (Chaves, 2014, p. 6; Pulecio, 2008, p. 14).

Esa realidad interpretada a través de imágenes en movimiento deja entrever que en el cine se proyecta lo real que desde el psicoanálisis se plantea como una realidad no tangible, pero que se simboliza en la subjetividad de la vida psíquica del sujeto. El cine y el psicoanálisis tienen como punto de encuentro el trabajar sobre la singularidad, particularidad y complejidad del ser humano que está inmerso en un contexto histórico, social y cultural (Martínez & Larrauri, 2010, p.8).

De igual forma, cuando el cine se muestra como una forma de entretenimiento y de representación de la realidad, está aludiendo a la condición fundamental del cine: ser un arte. Siguiendo con esta misma idea, el término representación de la realidad nos conecta directamente con la forma de exteriorización de las problemáticas sociales que desde la literatura se ha trabajado en el psicoanálisis. Entonces podemos decir que el arte cinematográfico tiene una interpretación psicoanalítica del ser, simbólica de la sociedad y sus problemas, y, por ende, el cine se convierte en un reflejo onírico de la realidad que permanecerá en el tiempo y se volverá indestructible por ser un ente que transporta conocimientos culturales, sociales e históricos de cierta época a la sociedad (Pulecio 2008, p. 12).

El arte cinematográfico actual se destaca por la implementación del lenguaje y los dispositivos novedosos que toman diferentes planos, cámaras móviles y cortinillas, permitiendo proyectar formas de expresión de sentimientos en donde el énfasis melodramático y romántico queda en relieve dentro de las películas (Pulecio, 2008, p. 13).

Además, estas innovaciones facilitan la proyección de historias de vida en pocos minutos y con tiempos alterados o no, es decir, una narración que puede ir y venir en el pasado, presente y futuro. Basado en esto, el cine vendría siendo una realidad virtual que coincide en muchas ocasiones con la realidad social, personal, histórica o cultural de un sujeto, bien sea del creador de la obra (director) o del espectador. Motivo por el cual, se hace inevitable concebir al cine como una experiencia fílmica que aparte de ser un medio de entretenimiento, también posee un trasfondo de problemáticas que desde el psicoanálisis se pueden estudiar (Chaves, 2014, p.6).

3.2 La experiencia subjetiva del cine

Basado en lo anterior, el cine da la entrada a una experiencia fílmica de un fenómeno social o cultural, personal o colectivo, y el psicoanálisis al conocimiento de una posición subjetiva dentro y fuera de la proyección de una película. Según Metz el ejercicio del arte cinematográfico no sería posible sin ciertas aportaciones de una disciplina como la psicología y en específico de los aportes freudianos que contribuyen a evidenciar ciertos actos psíquicos susceptibles de interpretación (Metz, 1974, p. 13). Estas interpretaciones pueden provenir desde diferentes focos que deja en manifiesto una película, como aspectos psíquicos producidos dentro (los personajes) o fuera de la obra (espectador) e incluso interpretaciones dadas desde la misma intención del autor con la obra.

La experiencia fílmica logra cuestionar y poner de relieve los conflictos subjetivos de una sociedad, plasmando a través de escenas que pasarán frente a los ojos del espectador. Es decir, el cine toma todos esos fenómenos psíquicos internos estudiados desde disciplinas como el psicoanálisis y los sitúa afuera, en el exterior, dejando al sujeto como espectador de su propia realidad (Chaves, 2014, p. 7). Al encontrarse el sujeto como espectador, la proyección fílmica lo transporta a la vivencia de diferentes conflictos que puede sentirlos como propios o ajenos, pero cualquiera que sea este sentir, pondrá en juego procesos psíquicos fundamentales que lo llevarán al sentir más íntimo de su ser, generando sensaciones nuevas o antiguas, todo depende de la subjetividad de cada espectador (Londoño, 2020, p. VIII; Chaves, 2014, p. 8).

De igual forma sucede con la intención del autor o director de la obra cinematográfica, puesto que el cine al ser un arte de comunicación, pondrá en manifiesto procesos donde la intención del director interviene significativamente en la proyección que se le da a conocer al espectador. Esta intención está inscrita dentro de movimientos o recursos técnicos como la iluminación, la edición, los colores, el manejo de la cámara, el montaje, la ambientación, entre otros aspectos que aportarán al fortalecimiento de esa intención del director. Por ende, algunas interpretaciones desde el psicoanálisis se basan en la trayectoria del director, el proceso de creación de la obra y su intención con la proyección de esta, con el fin de comprender desde ese foco la narración fílmica (Chaves, 2014, p. 6).

Por otro lado, la interpretación desde adentro es el foco de esta investigación, pues por medio de las interacciones de los personajes representados en la película, se interpreta los procesos psíquicos, comportamentales y emocionales que son evocados por el contexto en el que se instaura el personaje en dicha película. En otras palabras, la interpretación gira en torno a todo lo manifestado por el personaje o la descomposición de algún aspecto de la película que sea de interés para el investigador (Martínez & Larrauri, 2010, p. 12). Vale aclarar que el psicoanálisis no permite únicamente comprender mejor al director y el espectador, sino también la complejidad del mismo cine (Metz, 1974, p.14).

Basado en lo anterior, se resalta que tanto el cine como el psicoanálisis tienen una actitud recíproca, pues el cine utiliza las aportaciones literarias del psicoanálisis para proyectarlas al público y el resultado de estas proyecciones sirven a su vez como insumo para el psicoanálisis y sus interpretaciones desde diferentes perspectivas. Es decir, el psicoanálisis no solo estudia al hombre enfermo, sino que también ayuda a visualizar aspectos cotidianos en la vida social de un sujeto, evocando mejores comprensiones de las obras literarias y artísticas (Metz, 1974, pp. 11-12).

Jacques Aumont y Michel Marie, dos franceses teóricos y críticos de cine, en su libro *Análisis del film*, refieren que existen dos caminos dentro de las diferentes perspectivas en la que el psicoanálisis puede interpretar una obra artística como el cine: el primero, por medio del diagnóstico del autor, es decir, tomando como objetivo de explicación la producción artística del director de la obra cinematográfica; y el segundo, es realizando una lectura psicoanalítica de los personajes que se proyectan en dicha película (Aumont & Marie, 1990, pp. 228-229). Estas dos formas de análisis no son los únicos caminos que existen para la interpretación desde la corriente psicoanalítica, aunque los fines de esta investigación se conectan más con el segundo camino que proponen Aumont y Marie.

Acorde a lo mencionado anteriormente, el cine no solo responde a una necesidad estética para representar la belleza del mundo y lograr su perduración en el tiempo, sino que también se plasma como una necesidad psicológica de representar de forma semejante la singularidad del sujeto y su entorno a través de las imágenes en movimiento (Pulecio, 2008, p. 13). Esta necesidad que plantea el cine resulta ser un complemento importante con el campo del psicoanálisis. Puesto

que la mirada cinematográfica y la mirada psicoanalítica abren paso a una doble distancia focal, donde el análisis obtendrá la singularidad que aportan ambos campos (Weyl, 2017).

Algunas investigaciones tienen como eje central esta doble mirada (cine y psicoanálisis), y otras optan por una perspectiva que puede ir con el objetivo de profundizar en fenómenos psicosociales o, por el contrario, pueden estar enfocadas en criticar los aspectos de estas mismas. Sin embargo, cualquiera que sea el objetivo de estas investigaciones, se sabe que entran a un campo que en la actualidad ha obtenido gran relevancia e importancia (Metz, 1974, p. 13).

Ejemplos de algunas de estas investigaciones con doble foco es la realizada por Cambra y Mastandrea (2017), quienes tomaron la serie titulada *13 Reasons Why* como una perspectiva para aportar conocimiento sobre un fenómeno psicosocial como el suicidio. A través de dicha serie se intentaba dar respuesta a la pregunta que a las autoras las intrigaba, ¿existen verdaderas razones para que una adolescente se suicide? Dentro de la indagación y análisis de la problemática, la serie brindó un giro completamente nuevo a este fenómeno, poniendo de relieve a su vez el marco psicoterapéutico que puede transmitir la serie televisiva. Además, brinda una introducción de formas contemporáneas que influyen radicalmente en un adolescente, mostrando el bullying como el horizonte que se aproxima a la muerte. A su vez, deja interrogantes tanto para la bioética como para el psicoanálisis (Cambra & Mastandrea, 2017, p. 37).

Siguiendo con esta idea, existen otras investigaciones donde ubican la narrativa fílmica como el recurso que soporta la comprensión hecha desde la literatura psicoanalítica. Es decir, se utilizan las escenificaciones que proyecta la película como aproximación a los conceptos estudiados desde el psicoanálisis, ejemplo de esta idea, es la investigación titulada “La mirada capturada: fotogramas que representan los placeres del ver en el film *The neon demon*” realizada por Nathalia Londoño Ospina (2016). El interés de esa investigación está en conocer por medio de la película cómo se representa la mirada según la teoría psicoanalítica, desde esa realidad social que nos ofrece la narrativa en cada escena. Para ser más directos, la autora de esta investigación da respuesta a la pregunta: ¿cómo evidenciar en el espacio cinematográfico de la película *The neon demon* el placer de la mirada? (Londoño, 2020, p. III).

Hasta este punto queda en evidencia cómo la experiencia cinematográfica abre un espacio amplio de posibles interpretaciones y, a su vez, cómo estas son utilizadas en algunas

investigaciones para ampliar o refutar conocimientos sobre fenómenos psicosociales. Aunque estas ideas nos acercan a las bases de esta investigación, puesto que muestran por qué resulta interesante unir el cine y el psicoanálisis y cómo se ha implementado esta unión hasta este momento, aún no se toca en específico el fenómeno del duelo desde los análisis que se han hecho.

3.3 El duelo en la pantalla

El duelo es uno de los fenómenos más estudiados dentro del arte, motivo por el cual, se ha evidenciado una tendencia a representar el dolor, la culpa, el vacío y la pérdida que se presentan dentro de un proceso de duelo por medio de dos grandes grupos, a saber, pérdidas por muerte o desaparición del objeto y pérdidas por ruptura o separación con el objeto de amor. El primer grupo utiliza el arte para representar el duelo por medio de un contexto de violencia, puesto que a través de este contexto se retrata la ausencia o desaparición de objetos tras la guerra y, a su vez, la pérdida por muerte violenta o no, donde los rituales y procesos de duelo que surgen a partir de esa pérdida (Aramburo, 2021, p. 28).

Un ejemplo de arte cinematográfico que revela este grupo es la investigación de Carmen Perilli, titulada “Duelo y ficción en la posguerra peruana”, donde a través de dos obras artísticas intenta contrastar las figuraciones del duelo que sufre una persona dentro de un contexto de violencia. Una de estas obras es la película titulada *La teta asustada* de Claudia Llosa, donde se cuenta la historia de una mujer que ha sido violada durante la guerra contra el terrorismo, la segunda obra es la novela *Un lugar llamado Oreja de perro* de Iván Thays, donde se relata la historia de un hombre sumergido en un mundo donde la pérdida por muerte está presente en todo momento (Perilli, 2014, pp. 135-135).

Así mismo, Karen Poe, realiza un análisis sobre las obras cinematográficas: *la isla* (2009) de Uli Stelzner y *A ojos cerrados* (2010) de Hernán Jiménez. En dichas obras se relata la manifestación del duelo en las personas que perdieron a sus seres queridos en el genocidio ocurrido en Guatemala y las vicisitudes que se pueden presentar en el duelo. Estas obras revelan ese carácter

siniestro de la experiencia de un duelo a causa de una pérdida violenta, que dificulta el apaciguamiento del dolor por la pérdida (Poe, 2013, p. 221).

Por esta misma línea, la investigación de João Nunes da Silva y Livia Sampaio (2016) quienes analizan la película *Anticristo* de Lars Von Trier. Una película que relata la vivencia de un duelo por muerte en una mujer que perdió a su hijo, aunque es una obra cinematográfica donde es evidente el tema de duelo, la pérdida, el dolor y la culpa, los autores de esta investigación realizan un análisis entorno a la figura femenina y el comportamiento vinculado a la culpa por esa pérdida que ha sido históricamente atribuida a la mujer, por tal motivo, dicha investigación se titula “A culpa é da mulher: o Anticristo, de Lars Von Trier” (Nunes & Sampaio, 2016).

No obstante, el autor de esta obra cinematográfica también ha dirigido otras narrativas fílmicas que tienen una estrecha relación con textos freudianos como “Duelo y melancolía” e incluso la misma narrativa fílmica conserva como título de presentación: *Melancholia*. Esta obra cinematográfica representa el duelo por la muerte propia, puesto que a través de la destrucción inevitable del planeta tierra, los personajes se enfrentan de formas distintas a esos últimos momentos de vida.

Esta obra de arte es analizada por los autores Vladimir Broda y Michèle Benhaim en su investigación titulada “Melancolía y duelo. El duelo de sí mismo: tratamiento de la dimensión irrepresentable de lo real de la muerte en el cine” y en paralelo al análisis de esa obra, toman otra narrativa fílmica titulada *Solo el fin del mundo* de Xavier Dolan. Obra que conserva la misma idea del duelo por la muerte misma, sin embargo, es representada a través de la historia un hombre afectado por el virus del SIDA (una enfermedad particularmente incurable en la época en que transcurre la película) (Broda & Benhaim, 2011, p. 10).

Por último, se encuentra el segundo grupo, donde se representa la pérdida a través de un contexto de desamor, rupturas o separaciones con el objeto de amor (Aramburo, 2021, p. 28). Esta última vía se conecta con la película *Mr Nobody* la cual será base fundamental para esta investigación, puesto que dentro de esta película como lo podrán evidenciar más adelante con mayor detenimiento, se representa la pérdida principalmente en el contexto de varias rupturas amorosas.

De esta manera, se logra visualizar a través de narraciones fílmicas, la representación del duelo en el arte. Ahora bien, hasta este punto nos hemos dado cuenta de que el psicoanálisis y el cine han sido frutos de un mismo momento histórico, marcado desde ese instante el surgimiento de escritos como los de Freud y proyecciones de imágenes como la de los hermanos Lumière. La unión de ambas disciplinas ha generado un interesante diálogo, que con el pasar del tiempo diversos autores han tomado estos diálogos para dar surgimiento a códigos o formas de análisis e interpretación de propuestas fílmicas que poseen un trasfondo psicoanalítico.

3.4 Lectura psicoanalítica del cine

Los seres humanos siempre han creado artefactos simbólicos que, como los sueños, funcionan como mecanismos para la descarga de tensiones, presiones, miedos y deseos que se pueden presentar en cualquier contexto ambiental o social en el que se encuentre el sujeto (Kaplan, 2000, p. 139). El cine ha sido uno de esos artefactos simbólicos que intenta proyectar a través de la ficción, el drama, el romance o el terror, las nociones freudo-lacanianas. En muchas ocasiones, el cine ha tratado los temas del psicoanálisis como proyecciones de ciencia ficción, pero, aún así, no es de desconocimiento el triunfo que ha tenido la doctrina freudiana en el arte cinematográfico, lo que aportó en la divulgación y profundización de esta corriente (Aumont & Marie, 1990, pp. 225-226).

Ahora bien, tan importante ha resultado los análisis fílmicos desde el psicoanálisis que Aumont y Marie dedican un apartado de su libro a la relación que ha tenido el cine y el psicoanálisis desde sus inicios. Por medio de este apartado se identifica uno de los primeros análisis del film desde la teoría psicoanalítica, donde se presenta una tendencia e interés frente a la representación de estructuras profundas freudianas sobre la constitución del sujeto, como las nociones sobre el complejo de Edipo y la castración. Ejemplo de estos intereses es el análisis del film de *El joven Lincoln* de John Ford publicada en 1970, donde situaban la figura de Lincoln como un significante de la castración y la ley, además las profundas conclusiones psicoanalíticas sobre la relación de Lincoln con las figuras femeninas y sobre todo con los diferentes rostros de la madre (Aumont & Marie, 1990, pp. 233-235).

Este análisis resultó ser una de los más importantes aportes realizados en los inicios, y del cual, resulta ser un análisis con premisas principales. No obstante, otro análisis fílmico revela aún más conclusiones fundamentales en la lectura psicoanalítica que se hace del cine, esta es con la narrativa fílmica *Con la muerte en los talones* de Hitchcock. En este film, se identifica igualmente en el personaje el esquema edípico que menciona Freud y del cual fue abordado en el capítulo anterior de esta investigación; la relación amorosa del personaje principal de esta película con su madre y el conflicto con el padre revelan esa noción psicoanalítica e igualmente la renuncia a su madre como objeto sexual en la edad adulta se presenta acompañado de la sustitución o aparición de un nuevo objeto de deseo sexual (Aumont & Marie, 1990, pp. 235-236). Estos dos análisis fílmicos muestran el carácter interpretativo que se puede adquirir en una película desde el psicoanálisis.

Por otro lado, Frank Baiz Quevedo, un escritor, guionista y autor de varios libros como *La ventana imposible: una mirada al guion de cine* y *Análisis del film y de la construcción dramaturgica*, refiere que un film narrativo está hecho de lenguaje que le da sentido al mundo que se proyecta, el cual es previamente conocido por el hombre, puesto que la realidad que se exhibe en el cine es una reconstrucción de la realidad del mundo, es decir un espejo o quizás una ventana de este mundo, por ende, cada acción que ejecuta el personaje es susceptible de ser interpretada (Baiz, 1997, p. 9). Basado en lo anterior, si el cine es una forma de lenguaje, este lenguaje puede extenderse con las películas según Baiz, puesto que el significado del lenguaje puede contrastarse; un contraste entre la palabra y las imágenes, ejemplo de ello es la oración “te veré mañana”, que por sí sola adquiere un significado, pero al contrastar con la imagen del rostro riéndose o asustado se modifica el significado de la oración (Baiz, 1997, p. 111)

Por otro lado, para la interpretación y análisis de esa realidad que proyecta el cine es necesario delimitar los elementos que serán el foco de análisis en la narrativa fílmica. Existen métodos de análisis del film que profundizan sobre aspectos técnicos-estéticos, mientras que otros profundizan sobre códigos narrativos, estos últimos se relacionan con los sistemas semióticos fundamentales para entender el funcionamiento de la comunicación y la significación. Por esta razón, el análisis fílmico narrativo donde intervienen elementos como personajes, acciones y acontecimientos, constituyen partes importantes del film narrativo argumental (Sulbarán, 2000, p. 46). De igual forma, Baiz identifica estos dos focos posibles de análisis como códigos, que hacen

alusión a un conjunto de reglas que asocia los elementos para darle forma o significado a un mensaje. (1997, p. 12).

Estos códigos son agrupados en dos grandes bloques e intervienen en la construcción de una narrativa fílmica. El primer bloque son los códigos fílmicos no cinematográficos que se clasifican en tres categorías; a saber, códigos sub-fílmicos, aquellos que están por debajo del film posibilitando la percepción de este; los códigos supra-fílmicos, aquellos que rigen desde arriba del film, ejemplo las estructuras narrativas; y por último, los códigos intra-fílmicos, los cuales pueden ser identificados dentro del film, es decir, los organizadores de la significación por los personajes, los ambientes y acciones (Baiz, 1997, p. 16).

Esta investigación se relaciona con los códigos intra-fílmicos que permiten valorar, organizar y dar significado a conductas, modos de interrelación y modos de expresión del hombre en la sociedad, es decir, un sistema de significación que le dan forma al sujeto o personaje en la narrativa fílmica. Por ende, al narrar acciones ejecutadas por personajes que representan al ser humano en su particularidad, es inevitable que tanto la psicología como el psicoanálisis se presenten como herramientas de interpretación en las modalidades de interacciones y conductas propias representadas en el cine (Baiz, 1997, p. 106).

Dentro de estas herramientas, se ha resaltado una tipología que permite el análisis del comportamiento del personaje. Esta tipología describe cinco tipos de impulsores, que facilitan la “caracterización de ciertas patologías cotidianas menores”, basado en el concepto del impulsor, el cual, mueve al individuo a una conducta desde una posición de obediencia. El primer tipo de impulsor es “sé perfecto”, caracterizado por gestos y posturas rígidas, tonos de voz y actitud exigente y frases tipo “exactamente”, “obviamente”, “por supuesto” y “correcto”. Este tipo de impulsor fue característico en el personaje Nemo y, el cual fue retomado más adelante con mayor detalle. Dentro de esta tipología también se encuentra el impulsor “sé fuerte”, “apúrate”, “compláceme” y “trata” (Baiz, 1997, p. 107).

Esta tipología, es una técnica basada en el análisis de los mini argumentos o mini guiones, es decir, la postura de obediencia o de mandato que genera el impulsor y conjuntamente está acompañado de una estereotipia verbal, gestual, postural y actitudinal, condicionan al personaje a una secuencia de conductas o estados previsibles que constituyen el mini guion de la narrativa. Nos

hemos referido al personaje como ese lugar que representa al ser humano en su particularidad, es decir, que el personaje tiene como fuente de inspiración al ser humano, que, a su vez, ha sido moldeado por el director de la obra para transmitir a través de él comportamientos, emociones y sentimientos sobre ciertos acontecimientos.

Basado en lo anterior, encontramos en el personaje uno de los motores principales en el relato, según Baiz (1993) el personaje es determinado por lo que hace, su identidad es dada por el universo que le diseñaron y la historia del personaje (protagonista) está orientada por el deseo, el querer algo. Es decir que la historia del personaje gira en torno a la carencia de algo y esa carencia o privación está presente desde el inicio de la historia, pero se hace evidente cuando el protagonista de la historia es consciente de esta falta, y en ese instante se origina la motivación ya sea para la marcharse en la búsqueda o para el envío de una expedición. Esta falta es vital en la capacidad de actuar del personaje (Baiz, 1993, p. 10).

Esta carencia en el personaje resulta significativa, puesto que a partir de ella se constituye o se diseña el personaje, esto no quiere decir que las cualidades y virtudes que recubren al personaje en la historia no sean significativas, puesto que estas cualidades son las que le dan el poder representativo en la historia, pero lo que confiere la posibilidad de actuar, como se mencionó en el párrafo anterior, es la carencia o privación de algún objeto perdido. Este concepto de carencia se relaciona con aquel sujeto tachado en términos de Jacques Lacan, es decir, el sujeto definido por la falta. Un ejemplo que resalta Baiz es que la intensidad u obsesión amorosa de un personaje nos habla de la necesidad de ser amado (Baiz, 1993, p. 12-13).

Este concepto de carencia relacionado con el diseño del personaje nos acerca a una metodología, donde el primer paso para el análisis del diseño del personaje como un ser real, consiste en descubrir dos aspectos: por un lado sus faltas que en la narrativa fílmica, que se relacionan comúnmente con los intereses del personaje; y por el otro, su objeto de valor principal, puesto que este nos remite a la construcción de dos sentidos, el pasado (la historia previa que motivaron dichas carencias y que ahora afloran) y el futuro (orientado al itinerario de alejamientos y acercamientos entre el sujeto y el objeto de valor) esto construye la acción dramática del personaje en la narrativa (Baiz, 1993, p.13). Este objeto de valor se conecta con el término que desde Freud hemos utilizado durante todo el discurso, el concepto de objeto de amor.

En este mismo sentido, en el diseño del personaje se reconocen dos tipos de actantes, el primero se define como el actante que sufre en el acto y el otro es el actante que realiza el acto. Por otro lado, Baiz resalta la acción como uno de los pilares fundamentales para la estructura dramática del personaje, y menciona dos clases de acciones: la acción física (exterior) y la acción emocional (interior). A su vez, esta acción debe estar entrelazada con un conflicto que es definido como esa lucha para eliminar la alteración que resulta de la intención y la dificultad, es decir que el conflicto aparece como producto de un desequilibrio de una estabilidad primigenia y este desequilibrio se ubica al inicio de la narrativa fílmica y en forma creciente se problematiza hasta generar una tensión de fuerzas, que solo se resuelve si una de esas fuerzas triunfa (Baiz, 1993, pp. 22-33).

Según Baiz, el conflicto se presenta en dos tipos, a saber, el conflicto externo, relacionado con la disputa entre dos sujetos y el conflicto interno donde la disputa se da consigo mismo. Dentro del conflicto se da paso al punto de giro en la narrativa fílmica, es decir, la brecha o quiebre del personaje que abre paso al cambio de la dinámica o modificación de la vida del personaje. En esta modificación, el personaje apunta a una explosión dramática que fue el resultado del desequilibrio en las fuerzas, y esta explosión causa una nueva dirección de fuerzas y un nuevo esquema de relaciones. Los elementos que ayudan en esa modificación son el terror, miedo, conmiseración, malentendido, condición social, desespero, rabia, decepción; son elementos que muestran un universo fracturado para el personaje, donde también hay un cambio creciente en la vinculación, emoción, sentimientos y acciones consumadas (Baiz, 1993, pp. 7-36).

Por otro lado, retomando a los autores Aumont y Marie con su libro *Análisis del film* donde mencionan posibles instrumentos y técnicas de análisis, de las cuales se utiliza en esta investigación el instrumento de descripción del film denominado segmentación, con el objetivo de descomponer la unidad fílmica, clasificarla y nuevamente recomponerla (Aumont & Marie, 1990, p. 63) La segmentación de la obra cinematográfica *Mr Nobody* fue en cuatro tiempos narrativos, a saber, infancia, adolescencia, adultez y vejez. En cada una de estas segmentaciones hubo fragmentaciones por secuencias, con el fin de clasificar los tipos de pérdida en el personaje. De igual forma, las segmentaciones se ubicaron en dos tiempos narrativos: pasado (infancia, adolescencia y adultez) y presente (vejez).

Recapitulando todas las observaciones que se realizan en este apartado, encontramos que el duelo es un tema ampliamente abordado desde el cine y otras propuestas artísticas como se evidenció con algunos ejemplos. Esta representación de la realidad puede estar acompañada de diferentes tipos de géneros audiovisuales, a saber, comedia, ciencia ficción, suspenso y drama. Agregado a esto, la relación que guarda el cine y el psicoanálisis queda reflejada en este apartado a través de las herramientas de análisis e interpretación que permiten una lectura psicoanalítica del cine, lo cual prepara el panorama para el análisis del siguiente capítulo.

4. Análisis de la obra cinematográfica *Mr Nobody*

En este apartado se presenta la descripción y análisis de la película titulada *Mr Nobody*, o con el título que se distribuyó en los países de habla hispana *Las vidas posibles de Mr Nobody*. Una película que resalta las vivencias de pérdidas en un mismo individuo, quien es conocido como Nemo Nobody. Este sujeto será el eje central para identificar los entramados de la pérdida, el duelo, el dolor, la angustia, la culpa, las reacciones emocionales y comportamentales experimentadas frente a cada pérdida significativa. Por ende, se empezará con una presentación del panorama social en el que se desarrolla la película. Seguidamente se exponen los fragmentos principales donde se observa la reacción del personaje frente a las pérdidas y su entrelazamiento con las nociones psicoanalíticas; obteniendo de esta forma la descomposición de *Mr Nobody* para el microanálisis. Finalmente, después de la descomposición y clasificación por segmentos de la unidad fílmica, se apunta a la reconstrucción de esta, para obtener un macroanálisis de las vivencias de pérdida en Nemo.

4.1 Descripción de la narrativa fílmica *Mr Nobody*

Es una película belga, estrenada en 2009, con una duración de 2 horas y 18 minutos, la trama gira en torno al personaje principal Nemo Nobody, un hombre con 118 años recién cumplidos que está viviendo en una sociedad donde la renovación infinita de células permite a los habitantes no morir por envejecimiento. Este mundo observa fascinado a Nemo, la última persona que morirá de vejez, razón por la cual, un joven periodista intrigado por conocer cómo era la vida de Nemo, le realiza una entrevista, que le permite recordar las múltiples vidas que vivió con diversos personajes como resultado de las distintas elecciones, de lo que nos ocuparemos más adelante.

El director de esta narración audiovisual es Jaco Van Dormael, quien proyectó a través de guiones cinematográficos una película de ciencia ficción y drama. Este director muestra un peculiar interés por la física cuántica y las perspectivas sobre el espacio-tiempo. Puesto que en una de sus entrevistas dejó en evidencia ese interés, refiriendo que “conocí a un premio nobel de física que

escribió un último libro antes de morir...su postura me gustó” (Caviaro, 2010). Este libro se titula *Mi concepción del mundo* escrito por Erwin Schrödinger, premio nobel de física, quien terminó dos meses antes de morir dicho libro.

El interés de este director revela el panorama en el que se desarrolla la película, puesto que las nociones sobre la física cuántica son proyectadas en los guiones cinematográficos del filme. Además, durante el desarrollo de esta película se lanzan muchas preguntas sin respuesta, “mi intención era más bien la de compartir dudas, lanzar cuestiones”, que posibilitan la reflexión sobre temas como el tiempo o las elecciones que se deben hacer en la vida. Dicho libro impulsó ese interés, pues después de leerlo menciona “le interesaban las cuestiones, pero ya no quería las respuestas” (Caviaro, 2010). Lo que resulta evidente en la película, al no intentar dar respuesta a esas cuestiones que lanza.

Este interés y propósito del autor de esta narrativa fílmica acerca al espectador a la obra cinematográfica que puede encontrar en *Mr Nobody*. Antes de iniciar la trama de la película, ante los ojos del espectador se revela un experimento clásico del psicólogo estadounidense Skinner, con el cual se explica el concepto de “superstición”, a través de una paloma y sus comportamientos. En la escenificación de este concepto aparece una paloma dentro de una caja que está equipada con una palanca, al presionar esa palanca se abre una puerta donde la paloma encontrará comida. El objetivo de esta escena es representar el concepto de superstición, puesto que la paloma cree que su comportamiento influye en la obtención de la recompensa, aunque en realidad sean otros aspectos los que influyen, como el temporizador que determina en qué momento abrir la puerta.

Este concepto da apertura a la primera pregunta sin respuesta proyectada en la película: “¿qué he hecho yo para merecer esto?” (Van, 2009, 2:58 a 3:19). Este interrogante nos conecta con la definición sobre el sentimiento de culpa que abordamos en el primer capítulo, puesto que interrogarse por cuáles han sido los comportamientos que han influido en ese resultado, es cuestionarse por qué no ejecutó otro comportamiento para prevenir ese resultado, en este caso la pérdida por la muerte propia, ya que la imagen que acompaña esta pregunta es la de Nemo muerto en una morgue. Desde este primer momento, la proyección fílmica revela la presencia de la pérdida como hecho fundamental y frecuente en la película, además de unirse al concepto de superstición.

La superstición es el concepto que se encuentra presente en los comportamientos de la paloma y de Nemo frente a cada momento de insatisfacción, puesto que la paloma con sus comportamientos está en búsqueda de obtener placer o satisfacción, y Nemo con sus acciones repetitivas está en búsqueda de evitar el displacer o el sufrimiento que le genera la pérdida, pero estos comportamientos son tan inútiles como los de la paloma al aletear. Basado en lo anterior, podemos considerar que la posible finalidad del director con ese experimento al inicio de la trama cinematográfica es pensar en Nemo como esa paloma que cree que sus comportamientos cambiarán su destino. A su vez, esta finalidad nos deja interrogantes como: ¿Qué tanto control tenemos sobre el curso de nuestro destino?, ¿Existe realmente el libre albedrío?

Seguidamente de esta escena, la narrativa fílmica ubica al espectador en el año 2092, con una sociedad que ya ha conquistado el no sentir pérdida por envejecimiento, es decir, que la muerte por vejez no tiene lugar para esta sociedad, aspecto que de igual forma se relaciona con las aspiraciones del mundo actual, y a la que tal vez se aspiraba desde el inicio de la humanidad, según lo mencionado en el capítulo anterior con el embalsamamiento que realizaban los egipcios para mantener viva el alma del difunto. Dentro de esta trama cinematográfica se plantean esas aspiraciones como una realidad.

Por ende, para esa sociedad en la que se desarrolla el inicio de la película resulta asombroso conocer la vida pasada de la última persona que morirá de vejez. Esta persona resulta ser Nemo Nobody, un hombre que se despierta confundido en un hospital y quien cree tener 34 años de edad, cuando en realidad cumplió 118 años. A través de este personaje gira toda la trama cinematográfica, puesto que es un hombre que próximamente morirá de vejez, algo inusual para esa sociedad, y del cual, no se tiene registro de su pasado. Así lo mencionan en una entrevista con el doctor Feldheim, una de las personas que le brinda los cuidados necesarios a Nemo en el hospital, y Julián, un presentador de una serie televisiva titulada “El último mortal”

Julián: Bien doctor, no se ha encontrado ni un rastro de su identidad en los archivos nacionales, nada sobre su pasado

Feldheim: No sabemos quién es Mr Nobody y él tampoco, la mente del paciente es confusa, pero no es inusual en cierta fase de la enfermedad que los recuerdos muy antiguos no resurjan con gran detalle. (Van, 2009, 10:22 a 10:43).

Por consiguiente, al no haber conocimiento sobre el pasado de Nemo, un joven periodista entra sin autorización al hospital para realizarle una entrevista y así conocer la vida pasada de este último mortal. A partir de esa entrevista se da a conocer la etapa infantil de Nemo a los nueve años de edad. En esta etapa conoce a tres niñas que viven en su barrio: Anna, Elise y Jean. Estas tres mujeres resultan ser importantes en las vidas posibles que Nemo desarrolló después de la separación de sus padres; un acontecimiento significativo que trajo consigo una de las elecciones más difíciles en la vida de Nemo.

La separación de los padres de Nemo implicó para él la elección entre dos vidas posibles (vivir con su madre o quedarse con su padre) a las cuales Nemo no sabía cómo responder, puesto que en su relato dejó confuso al joven periodista. Motivo por el cual este refiere: “Lo siento, no le entiendo, ¿se quedó con su padre o se fue con su madre?” (Van, 2009, 31:43 a 31:58). Y en ese momento Nemo no responde, solo se toca su cabeza. En este recuerdo se ve la posibilidad de vivenciar ambas vidas, pues por un lado alcanza a su madre en el tren y por el otro lado se queda con su padre en la estación del tren.

No obstante, esta situación puede relacionarse con la noción psicoanalítica del complejo de Edipo, sobre esa relación que tiene el niño con sus padres. Recordemos lo dicho en el primer capítulo, Freud menciona la identificación que el niño adquiere en ese primer momento, ubicando al padre como ese ideal o modelo a seguir y emprendiendo hacia la madre una investidura sexual, pero en el momento en que el niño presencia un obstáculo que pone en riesgo esa reacción con su objeto sexual, sus acciones estarán encaminadas a mantener esa relación, intentando destruir al obstáculo.

En este caso, Nemo al ver que su madre se aleja de él en el tren, corre para alcanzarla sin importarle el grito desesperado de su padre para que él se devuelva, aun así, continúa corriendo. Esta acción es ubicada como la reacción que emprender un niño (Nemo) para mantener la cercanía con la madre que ha tomado como objeto sexual, pues hacia su padre no emprendió alguna acción para mantenerlo cerca, y lo que primó como valioso en Nemo fue su objeto sexual (la madre). Aunque en el primer recuerdo esta acción emprendida por Nemo logró su objetivo (alcanzar a su madre), en un segundo recuerdo esta acción fue impedida por la pérdida de su zapato, razón por la

cual no alcanzó el tren y se quedó con su padre. Sin embargo, la interpretación de esta escena es ampliada más adelante.

En este punto de la narrativa fílmica, los sucesos que van apareciendo resultan confusos o desorientadores, puesto que se maneja un guion no lineal, con un ir y venir en el tiempo, dejándole a Nemo la posibilidad de vivir varias respuestas frente a un mismo suceso. Sin embargo, este guion no lineal tiene lógica, si se ve desde las teorías que nos brinda la física cuántica, recordemos el interés del director en esta materia, la teoría de cuerdas, el Big Bang y el Big Crunch son conceptos plasmados por medio del protagonista, apareciendo por momentos como un presentador de 34 años en un canal informativo, hablando sobre estos conceptos y lanzando preguntas sin respuestas.

Retomaremos esas explicaciones para comprender la idea del director con este guion no lineal. La teoría de cuerdas dice que existen cuatro dimensiones convencionales donde tres de ellas están en la dimensión espacial (altura, anchura y profundidad) y una única dimensión temporal que se conoce como tiempo (Ciencia Canaria, 2018). Antes de suceder el Big Bang, estas cuatro dimensiones, más otras seis dimensiones (en total diez), estaban unidas en un mismo todo, lo que daba lugar al vacío, el infinito, la nada, es decir, esta es la situación que se evidenciaba antes de que surgiera el espacio y el tiempo, el sol, los planetas, la vida tal como la conocemos.

Acogiéndonos a esta explicación física sobre la creación, entendemos que con el Big Bang se originó todo y estas cuatro dimensiones que indicamos en la teoría de cuerdas se desplegaron completamente y son de las que tenemos conocimiento, puesto que las otras seis dimensiones que pertenecen a lo espacial están compactadas y son inobservables, por ende, no las experimentamos (Ciencia Canaria, 2018). Teniendo esa idea, en la película el protagonista lanza una cuestión: “el tiempo como lo conocemos es una dimensión que experimentamos en una sola dirección, pero ¿y si una de las dimensiones que no experimentamos no fuera espacial sino temporal?” (Van, 2009, 22:08 a 22:20).

Esta cuestión en la película nos lleva al último término que mencionamos anteriormente, el Big Crunch, esta segunda teoría surge como consecuencia de la teoría del Big Bang, puesto que a raíz del Big Bang el universo sigue expandiéndose por esa explosión y fuerza gravitacional, pero ¿qué pasaría si se deja de expandir?, entonces colapsará y aquí es donde aparece el Big Crunch,

pues cuando el universo llegue a su punto límite de expansión, deberá contraerse y volver a su estado original, para que vuelva a suceder de nuevo el Big Bang (Contreras, 2004).

En otras palabras, imagina que el universo es como un chicle que se expande a causa de la explosión del Big Bang, y cuando ese chicle llegue a su punto máximo, tendrá que contraerse de nuevo (Big Crunch) para volver a su forma original con la que empezó. Esta explicación de igual forma se hace evidente en la película, cuando el protagonista refiere: “Si mezclas el puré de patatas con la salsa, después no se pueden separar, es para siempre. El humo sale del cigarrillo de papá, pero nunca vuelve a entrar” (Van, 2009, 22:21 a 22:35).

La posible existencia de la teoría del Big Crunch es la que posibilita la explicación del porqué de las vidas posibles de Mr Nobody, puesto que si sucediera el Big Crunch habría la posibilidad de elegir nuevamente, como una forma de representar la contracción que generaría el Big Crunch. Por tal motivo, en algunas escenas se ve al protagonista moverse hacia atrás, resucitar tras haber muerto o perder a Anna en un momento y recuperarla en otro. En otras palabras, el Big Bag facilita el nacimiento de él y el Big Crunch le permite retroceder en el tiempo y ubicarlo de nuevo en el inicio de los acontecimientos, dándole así la opción de elegir otro camino. Es de allí donde también surge el título en español: *Las vidas posibles de Mr Nobody*.

Dicho lo anterior, el suceso de la separación de los padres revela ese aspecto central en el que gira todo el mundo de Nemo, puesto que él considera que mientras no se tome una decisión frente a un hecho significativo, en el mundo se abre un sinfín de posibilidades. Discurso que se conecta con el miedo al futuro de una elección, porque sabe que al elegir estaría perdiendo la otra posibilidad que dejó atrás, llevándolo a cuestionarse qué hubiese pasado si tomo esa otra posibilidad y no está. Por ende, su forma de no renunciar a las posibilidades que puede surgir de una elección es no eligiendo, aspecto que también tiende a lo evitativo a nivel comportamental.

Por consiguiente, después de ese suceso de separación se abren varias vidas posibles en Nemo, que podemos evidenciar a partir del recuerdo. Por un lado, se encuentran la vida posible de vivir con su madre, y es allí donde conoce a Anna, estableciendo con ella una relación amorosa, que aunque en los recuerdos de Nemo se representa el triunfo de ese amor, puesto que Nemo en la adultez se logra casar con ella, es evidente que esa relación amorosa al final de cada suceso se topa con la separación de ellos, ya sea a causa de sus padres (en la adolescencia), a causa de la

inseguridad de Anna (en la adultez) o a causa de un accidente, que origina la muerte propia de Nemo (en la adultez). En otras palabras, la pérdida está presente en esta vida posible.

Por otro lado, se encuentra la vida posible que desarrollaría viviendo con su padre, en esa vida conoce a Elise, otra mujer de la que Nemo queda enamorado e intenta de todas las formas posibles construir una vida con ella. Aunque logra este propósito, puesto que en la adultez se casa con Elise, sucede lo mismo que sucedió en la relación de Anna, pues al final de cada acontecimiento lo único que encuentra Nemo es la pérdida, la separación con ese objeto de amor. Las causas son diversas, puede ser por la decepción y rabia de Nemo (en la adolescencia), por el rechazo de Elise a Nemo (en la adolescencia), la muerte de Elise (en la adultez) o el abandono o renuncia que Elise hace frente a la vida con Nemo (en la adultez).

Es necesario resaltar que a causa de esa decepción y rabia que Nemo sintió en algún momento de la historia con Elise, lo llevó a conocer a Jean, la tercera mujer que visualiza en sus recuerdos de infancia. Con ella logró todos los objetivos que en la adolescencia se propuso, como casarse, tener una casa grande, una piscina, tener dos hijos y un carro. Sin embargo, su vida en la adultez con ella estuvo llena de un sentimiento de vacío, desinterés y soledad, llevándolo a tomar decisiones al azar con una moneda frente a situaciones absurdas que ponían en riesgo su vida, por ende, esta vida posible estuvo vinculada a pérdidas por la muerte propia.

Dentro de las pérdidas por muerte propia en esta vida posible no se evidencia el duelo, ni el dolor por su propia muerte, como sí lo fue con su propia muerte en la vida posible con Anna, cumpliéndose de esta forma lo planteado en el primer capítulo con Freud. La presencia de una pérdida no equivale a un duelo, puesto que para que se genere el duelo en una persona debe estar presente una condición fundamental y es el vínculo afectivo con dicho objeto perdido. En este caso, Nemo no tenía establecido un vínculo afectivo con Jean, motivo por el cual no le interesaba, ni le afectaba si perdía la vida familiar que había construido con ella a través de su propia muerte.

Basado en lo anterior, cada una de estas pérdidas serán retomadas con mayor detenimiento, con el fin de relacionarlas a los postulados teóricos del psicoanálisis y las aportaciones de análisis de film que brinda Baiz. Logrando así obtener un análisis fílmico de la narrativa que toma como eje de interpretación los elementos dentro de la película como personajes, acciones, y acontecimientos, los cuales generan un conflicto relacionado con el tema de interés (el duelo) y

junto con el tiempo y el espacio en el que se desarrolla la película dan paso a una historia. Esta historia existe por medio de una narración.

4.2 Entre la realidad y el recuerdo

Dentro del análisis fílmico de la narrativa *Mr Nobody* se evidencia una estructura dramática compleja no lineal, donde la constante presencia del pasado a través de los recuerdos de Nemo, proporcionan información vital para comprender la historia pasada del personaje y sus conflictos dentro de ella. Por consiguiente, Aumont y Marie (1990) aseguran que en el análisis de una unidad fílmica se requiere de la división del relato para determinar los segmentos de la narrativa que tendrán el carácter funcional para la interpretación de la obra, obteniendo así unidades reconocibles de análisis. Por ende, se descompone la unidad fílmica *Mr Nobody* en dos espacios narrativos: el presente y el pasado. Dentro de estos dos espacios narrativos se realiza una segmentación sobre cuatro tiempos narrativos: la infancia, la adolescencia, adultez y vejez. En el espacio narrativo del presente se identifica el tiempo narrativo de la vejez, mientras que en el espacio narrativo del pasado se muestra el tiempo narrativo de la infancia, adolescencia y adultez.

El primer tiempo narrativo que pertenece a la vejez de Nemo, tiene lugar en una habitación de hospital que está equipada con tecnología avanzada, con el fin de monitorear el estado de salud de un hombre con 118 años. En este lugar se lideran acciones del presente que están relacionadas con la confusión o extrañeza y el recuerdo. Para ser más específicos, dentro de este segmento hay dos secuencias que adquieren significado al representar la reacción de Nemo frente a la pérdida. La primera secuencia se refiere a un diálogo que tiene el doctor Feldheim con Nemo mencionando lo siguiente:

Doctor: ¿Puede decirme su edad?

Nemo: tengo treinta y cuatro años, nací en mil novecientos setenta y cinco

Doctor: le importaría mirarse las manos si no quiere no pasa nada, tiene un espejo delante.

Nemo: no, yo, yo, no

Doctor: ¿En qué año estamos?

Nemo: en dos mil nueve, tengo treinta y cuatro años nací el nueve de febrero de mil novecientos setenta cinco

Doctor: entonces creo que es su cumpleaños (mostrándole un periódico con la fecha de ese día y el titular que decía “el último mortal cumple 118 años”)

Nemo: no, tengo treinta y cuatro años, tengo treinta y cuatro años, tengo que despertar, tengo que despertar. (Van, 2009, 5:15 a 6:27).

Esta escena revela una reacción frente a la pérdida que genera el paso a una nueva etapa de vida, concretamente una pérdida de tipo evolutivo según los cuatro tipos de pérdidas que menciona Morer, et al., (2017) y de los cuales abordamos en el primer capítulo. Además, esta proyección muestra la confusión que siente Nemo al ver sus manos y rostro con arrugas y sin cabello, un cambio físico que se niega a creer, pues sus cejas levantadas revelan asombro y aún más cuando ve en el periódico la edad que cumplía. Mientras repite nuevamente la frase “tengo treinta y cuatro años” con el ceño fruncido y un tono de voz alto reflejando molestia. Este hecho no es inusual en personas que se encuentran en la etapa de la vejez como Nemo con 118 años, puesto que tienden a quedarse estancados o fijados en ciertas etapas del desarrollo de su vida pasada, en este caso a sus treinta y cuatro años, buscando vivir como si estuvieran realmente esa edad, un pensamiento que usualmente se encuentra en pacientes con demencia. La idea de creer tener treinta y cuatro años Nemo intentó mantenerla durante la conversación con Feldheim.

De igual forma, la frase que repite “tengo que despertar” refleja impotencia y deja entrever el deseo de recuperar su vida en la adultez, es decir, cuando tenía treinta y cuatro años, pues la idea de despertar se relaciona con la idea de creer que ese momento solo es un sueño y al despertar volverá a esa edad. No obstante, puede haber una doble fijación, pues en esta escena se evidencia como Nemo con 118 años se encuentra fijado a la etapa de la adultez cuando tenía treinta y cuatro años, pero más adelante, con la segunda secuencia, es evidente cómo dentro de esa misma etapa de la adultez hay otra fijación en la etapa de la infancia, con ese niño de nueve años que prefirió no elegir. La vivencia de pérdida en esta primera escena tiene aspectos centrales como la extrañeza, la molestia, la impotencia y el deseo de recuperar la vida en esa etapa de desarrollo que él asegura tener. Siguiendo con este segmento, la segunda secuencia relevante se refiere a la entrevista que el periodista joven le hace a Nemo:

Nemo: Me he quedado dormido, a veces no me puedo dormir así que pienso, pienso sobre cómo era, es lo único que me queda. ¿Qué es lo que ve cuando me mira así? Un viejo gruñón que nunca responde a las preguntas, que lo tergiversa todo, al que tenían ocupado con todas esas comidas. Ese no soy yo, yo llevo pantalón corto tengo nueve años, corro más rápido que el tren, ya no siento dolor en la espalda, tengo quince años, tengo quince años y estoy enamorado, estoy enamorado. (Van, 2009, 42:16 a 43:47).

En esta escena se evidencia un encuentro de emociones y sentimientos que van desde la nostalgia y la rabia hasta la tristeza. Nostalgia al momento de decir “es lo único que me queda”, en un tono de voz bajo y dirigiendo su mirada al suelo. Pero a medida que completa la siguiente oración su emoción tiende a ser de rabia o molestia, puesto que su tono de voz es más alto, con el ceño fruncido y señalando con su dedo índice. Finalmente, la aflicción o tristeza se manifiesta al decir: “ese no soy yo”, “estoy enamorado” mientras su mirada vuelve al suelo y con un gesto donde los labios se unen de forma significativa generando que su barbilla suba. Esta escena aparte de ser significativa frente a las reacciones emotivas que genera una pérdida de tipo evolutivo, también conecta con la fijación que mencionamos en la escena anterior, en este caso la fijación a la etapa infantil (9 años) de una persona que cree tener treinta y cuatro años de edad. Por otro lado, esta escena abre paso a un aspecto indispensable: el recuerdo.

El recuerdo es la pieza fundamental en el espacio narrativo del pasado, puesto que a través de él podemos analizar la vivencia de las pérdidas en las vidas posibles que Nemo recrea. Como se mencionó anteriormente, en este espacio se segmenta en tres tiempos: la infancia, la adolescencia y la adultez. Dentro de la infancia (9 años) se presenta una escena significativa de pérdida y es la vivencia de Nemo frente a la separación de los padres. Esta escena inicia con una discusión de los padres en la casa, mientras ellos discuten se escucha de fondo la voz de Nemo quien menciona: “después el papá y la mamá se pasaban el día besándose”

Este discurso que nos lleva a considerar el aporte de Baiz (1997) sobre el contraste de la imagen y la palabra, pues evidentemente en ese momento la imagen de los padres discutiendo, cancela lo dicho por Nemo, es decir el discurso puede decir algo, pero la imagen que se proyecta no abre paso a esa interpretación, lo cual genera una cancelación de lo dicho. Acto seguido a esa discusión, el padre rompe un jarrón rojo que remite inmediatamente a una situación de conflicto,

por tal motivo ese acto es considerado un punto de giro en la estructura narrativa según Baiz (1993), puesto que ese acto es detonador de un cambio en la forma de representar la vida de Nemo.

Seguidamente de ese acto, aparece Nemo en la estación del tren con su madre al lado derecho y con su padre al lado izquierdo, ambos lo sujetan de la mano, mientras escucha a su madre decir: “Bien Nemo ¿has decidido ya?, ¿quieres venir conmigo o quieres quedarte con papá?” (Van, 2009, 28:40 a 32:12). En ese momento se abre la brecha al conflicto de tipo interno para Nemo, de acuerdo con los aportes de Baiz (1993), este conflicto generado por una pérdida de tipo relacional, a la cual Nemo reacciona con angustia, puesto que es una situación que él considera peligrosa y a la cual no sabe cómo responder. Su comportamiento es mirar una y otra vez a ambos padres sin mencionar una palabra, hasta que llega el tren y su madre se despide de él.

En ese momento se presentan dos escenas las cuales generan confusión para el espectador. Por un lado, corre para alcanzar a su madre en el tren hasta lograrlo; pero por el otro lado, a pesar de correr para alcanzar a su madre no lo logra, pues sus cordones se rompen y pierde su zapato, esto hace que no la alcance y se quede con su padre. Habría que decir también que en esta escena el interés de Nemo primó en alcanzar a su madre, lo que posibilita a pensar que esta es la figura que Nemo tomó como objeto sexual, según Freud (1921) con el concepto del complejo de Edipo que mencionamos tanto en párrafos anteriores como en el primer capítulo.

La relación que establece el niño con sus padres está determinada por una elección donde toma a uno de ellos como modelo a ser y al otro como objeto sexual. Sin embargo, la presencia del complejo de Edipo en Nemo es cuestionable, aspecto del cual profundizaremos más adelante. Siguiendo con esta idea, Nemo ve a su madre como objeto sexual, por ende, corre para mantener o conservar esa cercanía, es decir, está luchando contra el obstáculo que se está oponiendo a ese vínculo sexual, ese oponente, puede ser la elección, una acción que lo obliga a perder algo.

Ahora bien, la relación que Nemo establece con cada uno de sus padres en sus recuerdos, respalda aún la definición que plantea Freud (1921) sobre el complejo de Edipo. Puesto que la forma de vida que adquiere Nemo en ambos escenarios es distinta, por un lado, en la vida con su padre observamos a un personaje inestable, más conflictivo y con impotencia u odio por esa vida. Lo cual podríamos ubicar en ese momento la figura del padre como un detonador de la ambivalencia emocional en Nemo, ya que los cuidados que Nemo tenía con su padre como bañarlo,

afeitarlo y acostarlo en su cama demostraban el amor o aprecio por él, pero sus salidas en moto demostraban la liberación de ese odio o impotencia que no podía expresar con su padre pero que si sentía al estar viviendo esa vida (esa ambivalencia es a la que refería Klein (1937) en el primer capítulo), mientras que la vida proyectada en sus recuerdos con su madre, demuestran a un personaje más estable y tranquilo.

De esta forma se estaría mostrando la confluencia que desata el complejo de Edipo en un niño que identifica a su padre por momentos como hostil y en otros momentos como apreciado, y a su madre como objeto de amor en la que emprende una investidura sexual. Aun así, desde mi punto de vista, aunque los comportamientos de Nemo estuvieron encaminados a estar con su madre, la vida posible que también recuerda Nemo al quedarse con su padre, demuestra el deseo inconsciente de él por no perder esa vida posible con su padre que podría ser la correcta. Puesto que hay otro aspecto que impulsa las acciones de Nemo y el cual es respaldado por la tipología que propone Baiz (1993).

Esta tipología abre paso a la comprensión de una escena auxiliar que logra justificar el por qué inconscientemente esa elección se tornó confusa para el espectador. En la escena Nemo está frente a unos postres que quiere comprar, pero no sabe cuál, refiriendo que: “No podemos volver atrás por eso cuesta elegir. Hay que tomar la decisión correcta, mientras no elijas todo sigue siendo posible” (Van, 2009, 22:38 a 23:17). Este discurso nos conecta a la tipología del impulsor, que en este caso Nemo se caracteriza por obedecer a su “ser perfecto”, motivo por el cual, no sabía cómo reaccionar a la decisión de vivir con su madre o vivir con su padre, porque no sabe cuál sería la decisión correcta y reconoce que al elegir tendrá como consecuencia la pérdida de algo que luego no podrá retroceder para cambiar, esta tendencia lo lleva a quedarse paralizado.

Al final de esa escenificación de pérdida con la separación de sus padres, surge en Nemo el sentimiento de culpa, puesto que cuando se queda con su padre refiere: “¿papá, es culpa mía?”, a lo que su padre responde: “claro que no, es culpa mía”. Este acontecimiento es uno de los primeros momentos de pérdida que experimenta Nemo y el generador de las vidas posibles en la adolescencia y la adultez. Como resultado de estos dos tipos de pérdida (evolutiva y relacional) en Nemo se presencia un encuentro entre lo que desearía estar viviendo (el recuerdo) y lo que en realidad vive, dos circunstancias que, aunque son lejanas con relación al tiempo, presentan una

cercanía por su contenido, ambas involucran al personaje en un sentimiento de pérdida con diversas emociones y comportamientos.

4.3 El resultado de la elección

Las vidas posibles que desarrolla Nemo después de esa situación de apertura (separación de los padres) genera las segmentaciones de la adolescencia y la adultez. Este apartado está destinado a analizar e interpretar las pérdidas en el segmento de la adolescencia que está dividido en dos secuencias, la primera es la secuencia de la vida de Nemo con su madre y la segunda secuencia es la vida de Nemo con su padre. La primera secuencia presenta dos vivencias de pérdida de tipo relacional en específico por ruptura amorosa, puesto que en esta secuencia conoce a Anna.

La primera vivencia de pérdida es cuando Nemo tiene un diálogo con Anna sentados frente a la playa, refiriendo lo siguiente:

Anna: ¿No te bañas? Vamos, el agua está buena (mientras lo toma de la mano)

Nemo: No (ceño fruncido y mirando al suelo).

Anna: ven a bañarte, son mis amigos, vamos

Nemo: son idiotas, yo no me baño con idiotas

Anna: imbécil (se aleja de él). (Van, 2009, 36:42 a 38:30)

Esta escena revela el sentimiento de vacío que ocasionó esa pérdida, pues la reacción de Anna lo llevó a imaginarse la vida sin ella, fantasía que genera un cuestionamiento directo sobre su discurso en ese momento, puesto que al ver que Anna se aleja, en su mente se repite una y otra vez: “Por qué narices he dicho yo no me baño con idiotas”, un cuestionamiento que genera un sentimiento de culpa, es decir, considera que este suceso pudo haber sido evitado si solo modificara ese discurso. Además, si nos remitimos a la estructura psíquica que nos propone Freud (1923), entendemos que ese sentimiento de culpa es impulsado por el superyó de Nemo, puesto que a través de esta instancia psíquica se envían cuestionamientos al yo sobre el porqué no evitó esa pérdida, lo que genera en el yo una recreación de esa situación de pérdida una y otra vez.

En este caso Nemo, a través de su oración “por qué narices he dicho yo no me baño con idiotas”, está dándose latigazos sin poder aceptar que Anna no volverá. Razón por la cual Freud considera a la instancia psíquica del Yo como masoquista, pues acepta sin reproche alguno los cuestionamientos que recibe del Superyó y los toma como propios. Llevando a una auto-martirización en Nemo, ya que se imagina la vida sin Anna, mientras que el sadismo del Superyó participa tanto para decirle a Anna “yo no me baño con idiotas” como para después recriminar y culpar al Yo del “porque narices he dicho yo no me baño con idiotas”. Estos cuestionamientos tan radicales y dolorosos para Nemo, lo llevaron a volver a imaginar dicho suceso para modificar su comportamiento y así poder recuperar a Anna, cumpliendo de esta forma su deseo: crear una vida con Anna.

Así mismo, esta escena muestra cómo en ocasiones funciona el duelo en una persona, pues su intento por aferrarse a esa vida que tenía con el objeto de amor perdido, lo lleva a recrear la posible satisfacción que recibiría si hubiese tomado otro camino para evitar la pérdida. Esta idea es la que refiere Klein (1937) con las fantasías de satisfacción que recrea un niño frente a la ausencia del pecho de la madre, pero esta fantasía no logra del todo suplir la satisfacción del niño llevándolo a una reacción de llanto. Entonces podríamos decir que eso es lo que sucede en un proceso de duelo cuando el sujeto intenta aferrarse a ese objeto de amor perdido como lo hizo Nemo, sin embargo, ese intento por aferrarse a través de la fantasía para suplir su necesidad resulta ser un dolor aplazado, pues al final esta fantasía no sufre completamente la necesidad en la realidad y vuelve a sentir la insatisfacción.

La segunda vivencia de pérdida se presenta cuando Nemo conoce a Anna debido a que su madre se la presenta, pues Anna es la hija de Harry, la nueva pareja de la madre de Nemo. Desde ese momento, Anna y Nemo entablan una relación amorosa a escondidas de sus padres, cada día que compartían juntos reforzaba aún más los lazos afectivos. Las conductas de Nemo estaban encaminadas a mantener esa cercanía con Anna, presentaba sentimiento de agrado, placer y bienestar por estar con ella, todo esto acompañado de la complacencia sexual que Anna le brindaba. No obstante, en esta escena se presenta el punto de giro en la narrativa y una modificación en las acciones del personaje, debido al conflicto o quiebre que se desarrolla en la mesa:

Mamá de Nemo: bien, es importante que entendáis que en la vida las cosas no siempre salen como las planeamos. Harry y yo creíamos que...la vida no siempre es lo que esperamos

Nemo: ¿a qué viene esto? (mira confundido a su madre y a Anna) no te entiendo

Mamá de Nemo: Anna ya lo sabe, Harry y yo vamos a separarnos

Nemo: ¡Qué! ¿Por qué? (mientras su voz se quiebra) no tenéis derecho (aumenta el tono de voz)

Harry: por favor en parte es por ti, no sé lo que hay entre vosotros, ni quiero saberlo, me asquea, son hermanos por dios santo

Anna: No somos hermanos (en tono de voz alto y corre a su cuarto y Nemo tras de ella)

Nemo: lo sabías y no me lo dijiste (mientras lloran y se abrazan) ¿a dónde te vas?

Anna: a New York, en diez días mi padre ha encontrado trabajo allí (mientras lloran abrazados en la cama) espérame junto al faro cada domingo, vale, hasta que volvamos a vernos, vale, para siempre, no ha terminado. Eres la primera y la última persona a quien amaré. (Van, 2009, 1:09:10 a 1:11:20).

Como mencionamos al inicio, en esta escenificación se presenta el punto de giro de la estructura narrativa, ya que esa conversación es el acto que abrió la brecha del proceso de duelo y, a su vez, a la modificación del personaje. Esta es una modificación que apunta a una explosión dramática como lo observamos en el momento que Nemo dice “no tenéis derecho”. Si antes el estado emocional de Nemo estaba en equilibrio, ahora se modifica a una emoción de rabia con sentimientos de disgusto e irritación, hasta llegar a la huida de esa situación como acción consumada. Además, en esa misma expresión se reconoce la queja de vacío en el interior de Nemo y la angustia por algo que se le está siendo arrancado, su objeto de amor.

Es evidente que la expresión en su rostro y la reacción con llanto de Nemo es dolor por el completo estado de abandono que siente. En esta escenificación es evidente las tres etapas del dolor que menciona Nasio (1996): la primera es *la ruptura* que se da con la noticia que recibe por parte de su madre; la segunda es *la conmoción* que lo lleva a referir: “¡qué! ¿Por qué?”, como un hecho que le genera sorpresa y confusión; y finalmente, la tercera etapa es *la reacción defensiva* que en Nemo es proyectada de forma verbal al decir “no tenéis derecho” y de forma comportamental con la huida del lugar. Además, esta reacción de huida puede considerarse como reactivación de acciones pasadas relacionadas con la pérdida (separación de los padres).

Así mismo, en Nemo se presenta angustia frente a la partida de Anna como una añoranza de esa parte del yo que se le ha quitado. Sin embargo, si examinamos más a profundidad la angustia de Nemo, concordamos con lo que menciona Freud (1926) pues más que una añoranza por perder ese amor tierno de Anna es una forma de protegerse frente a la insatisfacción, puesto que la complacencia sexual que Anna le brindaba se verá afectada al separarse de ella. Recordemos que durante el tiempo que establecieron una relación a escondidas, las situaciones de amor que ellos dos se brindaban estaban más conectadas con momentos de complacencia sexual en las noches. Un hecho que según Freud (1921) es usual en la etapa de la adolescencia, buscar satisfacer sus pulsiones sexuales.

Hay que mencionar que el antes, durante y después de este suceso de pérdida, en Nemo sobrevino la ambivalencia de la que habla Klein (1937), puesto que antes de suceder esta pérdida había un sentimiento de amor hacia la madre, ya que esta, era el ente facilitador de la vivencia amorosa que estaba experimentando Nemo con Anna, pero durante y después de este suceso, sobrevino un sentimiento de odio hacia la madre, por ser uno de los causantes de la privación sexual y pérdida de la vida amorosa con Anna. Entonces en términos de Klein podemos decir que antes del suceso había un deseo de vida en Nemo y después de este suceso se presentó un deseo de muerte. Cuando decimos en términos de Klein, es porque Freud (1923) plantea estos términos como: pulsión de vida y pulsión de muerte.

Por otro lado, en la segunda secuencia (vivir con el padre) se presentan dos pérdidas que tienen lugar fuera de la casa de Elise, una mujer que Nemo conoce en una fiesta y de la cual queda enamorado. En la primera pérdida Nemo se encuentra en su moto esperando a que Elise salga de su casa, pero cuando la ve salir, también ve a otro hombre (Stefan) salir con ella, suceso que genera ira y decepción en Nemo. Motivo por el cual huye de ese lugar y mientras conduce su moto a toda velocidad, de su rostro sale una lágrima hasta que resbala ocasionando un accidente que lo deja sin poder reaccionar en una cama de hospital (Van, 2009, 1:01:11 a 1:02:44). Es evidente el dolor que se generó en Nemo por ver como pérdida la oportunidad con Elise, además de reactivar nuevamente la reacción comportamental que antes ha utilizado en otras situaciones de pérdida (la huida).

No obstante, esta escena vuelve y se repite, dando lugar a la segunda pérdida. En esta escena Nemo no ve salir a Stefan de la casa, por ende, logra hablar con Elise:

Nemo: creo una cosa, creo que siempre deberíamos decir te quiero a los que queremos (mientras le entrega una carta que él le escribió) te quiero (la besa, pero ella se aleja)

Elise: Nemo, no deberíamos, quiero a Stefan

Nemo: ¿qué?

Elise: lo viste en la fiesta conmigo. Él no me quiere

Nemo: ¿y entonces?

Elise: Aun así, le amo, no puedo evitarlo, estoy enamorada de él. Lo siento (mientras se aleja). (Van, 2009, 1:03:05 a 1:06:29).

En esta escena es nuevamente evidente el dolor y sus tres etapas, *la ruptura*, cuando Elise lo detiene diciéndole “no deberíamos, quiero a Stefan”, *la conmoción* se genera, cuando Nemo queda confundido y dice “¿qué?” y finalmente *la reacción defensiva*, que en este caso fue con rabia y huida del lugar. Además, el rechazo de Elise afectó de forma significativa a Nemo, lo que lo lleva a emprender una conducta de venganza. Pues a partir de ese momento Nemo decide crear una vida con la primera mujer que baile con él en la fiesta y aunque logra todos los objetivos que se propone en ese momento, en realidad está queriendo llenar el vacío que le ocasionó la pérdida de Elise.

Curiosamente esta reacción resulta ser distinta a las reacciones comportamentales que experimentó en otras pérdidas, puesto que no buscó como primera opción intentar recuperarla, sino que buscó una persona que apaciguara el dolor de esa pérdida. Entonces podríamos considerar que no hay una efectuación del duelo según el concepto que ofrece Allouch (2006), puesto que tan solo hubo una búsqueda de un objeto sustituto, sin asumir y aceptar la pérdida. Sin embargo, ese objeto sustituto (Jean) no logro suplir la ausencia de Elise, situación de la cual Nemo se dio cuenta en la adultez. Por ende, nunca hubo ese vínculo afectivo con Jean, lo cual, lo llevó a tener una vida vacía sin motivaciones internas.

Por consiguiente, Nemo al ver la vida vacía que obtuvo con ese comportamiento, vuelve y revive en sus recuerdos esa situación de rechazo con Elise, pero esta vez no permite que Elise se aleje de él, posibilitando de esta forma establecer una relación amorosa con ella, que más adelante retomaremos en la adultez. Ahora bien, podemos decir que Nemo no pudo establecer un vínculo afectivo con Jean, razón por la cual, retorna sobre la idea que en otras pérdidas ha estado presente y es aferrarse a ese objeto de amor para no perderlo.

Esta idea se conecta con lo que Baiz (1993) menciona como el motivador en una trama cinematográfica, el cual ubica al personaje en la acción de ciertos comportamientos. Este motivador es el deseo de obtener algo, es decir, que esa carencia o falta es la que motiva consciente o inconscientemente al personaje para realizar ciertos comportamientos. Esa falta toma relieve en esta escena, puesto que la necesidad de ser amado ha sido una falta que define a Nemo y la cual ha motivado sus acciones para retornar una y otra vez sobre el mismo recuerdo. Por ende, este sujeto está definido por su falta de ser amado, en este caso, ser amado por Elise. Motivo por el cual, lo ha llevado a aferrarse a esos objetos de amor sin importar las consecuencias, por ende, en sus recuerdos las situaciones tienden a repetirse cuando se topan con la pérdida de ese objeto amado, pues necesita volverlo a intentar para cumplir con su necesidad ser amado para llenar esa falta.

Esta falta o carencia resulta ser un hecho fundamental en los procesos de duelo principalmente por rupturas amorosas, pues el hecho de buscar en ese otro aquello que le falta para estar completo lo lleva a una visión catastrófica de la realidad cuando ese otro se pierde. Puesto que al encontrarse con la ausencia de ese objeto va a sentir la falta de su otra mitad, un pensamiento erróneo y contraproducente en la vida del ser humano, de allí la frase “ella o él es mi otra mitad”. Frase proveniente de una persona que tiene una relación basada en su propia falta.

De acuerdo a lo anterior, me atrevería a decir que la falta en Nemo fue originada por el suceso de separación de los padres, puesto que antes de ese acontecimiento esa carencia no existía, ya que con sus padres vivió un momento de plenitud y a partir de ese suceso, el mundo para Nemo comenzó a volverse tormentoso, angustiante, doloroso y con diversas pérdidas. Esta idea tiende a conectarse con los pensamientos freudianos de volver al paraíso perdido o esa situación de satisfacción para el sujeto. Basado en Nemo, ese paraíso perdido sería la vida con papá y mamá. De este modo, se define que la carencia o necesidad de ser amado, junto a todas estas pérdidas en la etapa de la adolescencia, son el resultado de una elección significativa a la que se enfrentó Nemo en la infancia.

4.4 El sentir de la pérdida

La segmentación que se encuentra en el tiempo narrativo de la adultez se divide igualmente en dos secuencias: por un lado, la secuencia sobre la vida con Anna; y por el otro, la secuencia sobre la vida con Elise. En la primera secuencia se presentan dos pérdidas de tipo relacional. La primera pérdida hace alusión a la continuación de la ruptura que se presentó en el segmento de la adolescencia con Anna, por consiguiente, esta vez Nemo tiene 34 años de edad y se dedica a limpiar piscinas.

Esta vida de Nemo representa completamente las características que Freud (1917) relaciona con una persona que está pasando por un proceso de duelo. Puesto que esta vida de Nemo está caracterizada por un empobrecimiento y vacío frente al mundo exterior, con una pérdida en la capacidad de amar a otra persona distinta a Anna y una total entrega a la pérdida y ese acontecimiento de pérdida, al repetir en su mente una y otra vez “Anna, Anna, siento como si fuera a encontrarte al doblar cada esquina”. De igual forma, si nos seguimos basando en los aportes freudianos, encontraríamos que Nemo está presentando un duelo complicado.

Según Freud (1909) en su texto “El hombre de las ratas” determina que un duelo normal transcurre entre uno o dos años, y en la vida de Nemo han pasado 19 años después de la separación con Anna, y aun Nemo sigue viviendo una vida con un objeto de amor ausente o lo que denominamos como una relación necrófila, es decir, Nemo vive a la merced de una relación que se perdió hace tiempo, como si todavía estuviese presente, repitiendo una y otra vez esa pérdida. Sin embargo, si recordamos el discurso antes de la separación de Nemo y Anna, hay una promesa que Anna le hizo a Nemo antes de separarse refiriendo lo siguiente: “espérame junto al faro cada domingo, vale, no ha terminado. Eres la primera y la última persona a quien amaré”. Este discurso deposita automáticamente en Nemo un sentimiento de esperanza, acompañado de un estado de negación frente a la realidad, que lo lleva a aferrarse a ese sentimiento y como consecuencia de ello, a llevar una vida llena de autosacrificios, pues renuncia a todas las vidas posibles, por una sola con Anna.

En este mismo sentido, la idealización o enamoramiento extremo del cual abordamos en el primer capítulo con los aportes de Freud (1921) resulta ser otro motivo del autosacrificio de Nemo. Esta idealización de Nemo con Anna es evidente en la película, para ello retomaremos como escena auxiliar el diálogo de Nemo y Anna:

Anna: te quiero

Nemo: y yo a ti

Anna: ¿para siempre?

Nemo: para siempre, pase lo que pase, sin ti no hay vida

Anna: sin ti no hay vida. (Van, 2009, 1:00:02 a 1:00:24).

Este discurso revela cómo hay una entrega total de la propia vida al objeto de amor y es allí donde Freud precisa que, al haber un juicio nublado por la idealización, la angustia, el dolor y la culpa surgen de forma significativa cuando el objeto de amor idealizado se pierde.

La primera pérdida en la adultez de Nemo tiene lugar en un parque y en la esquina de una calle, Nemo logra reencontrarse con Anna después de 19 años y aunque reviven el amor apasionado que tuvieron, la conversación con Anna en el parque lo dejó consternado:

Anna: ...ya no estoy acostumbrada sabes, ósea al amor, tengo miedo de volver a perderte, miedo de volver a estar contigo, eso me aterroriza, tenemos que darnos un tiempo

Nemo: pero yo quiero verte más (aun así, Anna toma la decisión de alejarse y le da su número)

Anna: llame a este número (mientras se lo anota en un papel) en dos días. Nos veremos en el faro (lo besa y se aleja). (Van, 2009, 1:30:15 a 1:33:00).

Pero, esa llamada nunca ocurrió, pues a causa de la lluvia, Nemo perdió todo rastro de ella, generando nuevamente en Nemo su sentimiento de vacío y un empobrecimiento del mundo exterior. Es importante resaltar que esta pérdida estuvo acompañada nuevamente de una promesa, “verse en el faro”, como sucedió en la adolescencia, hecho que sería sometido a juicio por Nemo si no estuviera aferrado a la necesidad de ser amado para llenar su falta y de igual forma negarse a la realidad que se presenta ante sus ojos en diversas ocasiones.

La segunda vivencia de pérdida es cuando Nemo ya se casó con Anna y tiene una vida familiar con ella y trabaja como presentador de un programa informativo. Al salir de su trabajo tiene una conversación con Anna por teléfono, refiriendo lo siguiente:

Anna: Hola cielo

Nemo: voy a llegar un poco tarde

Anna: no pasa nada

Nemo: te quiero

Anna: y yo a ti más ... (Van, 2009, 55:29 a 57:02).

Sin embargo, después de esa conversación Nemo sufre un accidente y se ahoga en un lago, generando nuevamente una pérdida de todo lo construido con Anna, pues su rostro en ese momento refleja desesperación al ver la foto de Anna y sus hijos, estirando su mano para alcanzarla. Esta escena sí representa el dolor de una pérdida, pues es posible notar en esos últimos instantes de su muerte, como la desesperación y angustia se proyectan a través de su rostro y sus intentos por escapar del carro para no morir ahogado. Es decir que realmente sí sufrió su propia muerte, y posiblemente no por el hecho de morir como tal, sino por dejar sola a Anna y a su vez perder aquello por lo que siempre luchó y lo que representaba para él un logro. En otras palabras, conseguir aquello que nunca quiso perder, la familia.

Por otro lado, la segunda secuencia sobre la vida con Elise presenta dos pérdidas. La primera pérdida de tipo relacional específicamente por muerte, en esta escenificación Nemo se casa con Elise, van en el carro y ambos sonríen mirándose mutuamente y Nemo refiere: “soy muy feliz”, sin embargo, un carro explotó cerca a ellos, suceso que genera conmoción y dolor en Nemo pues lleva en sus brazos a Elise mientras llora, allí Elise pierde la vida (Van, 2009, 1:39:16 a 1:40:11). Este acontecimiento refleja lo contrario a lo que Allouch (2006) denomina un sacrificio gratuito del duelo, pues según lo proyectado, Nemo después de dicho acontecimiento continúa viviendo como si Elise estuviese todavía con él.

Lo anterior es evidente a través de comportamientos como ubicar otro lugar en la mesa para cenar, aunque solo esté él y llegar a la casa avisando “Cariño soy yo” cuando es evidente que solo hay fotografías de ella por toda la casa (Van, 2009, 1:40:11 a 1:41:35). Son comportamientos que demuestran la queja de Nemo ante la pérdida y una forma de retener la pérdida misma, manteniendo

así una relación con un cadáver, como si con la muerte de Elise se le fuese arrancado un trozo de sí mismo.

En otras palabras, en esta situación de pérdida aplica lo mencionado por Meza et al., (2008) sobre la resistencia o negación intensa en una pérdida. La negación que manifestó Nemo después de perder a Elise alteró la realidad de él, por ende, se puede decir que no hubo una aceptación consciente de esta pérdida, lo que dificultó el desprendimiento libidinal que cubría a ese objeto perdido, razón por la cual la imagen o pensamiento relacionado con ese objeto de amor es más constante y se añora con mayor intensidad, dificultando el trabajo o la efectuación del duelo, puesto que genera mayor dolor y culpa en Nemo.

Además, el trabajo que realiza después de este suceso, tomando fotos al proceso de descomposición de los alimentos y animales, para luego ver por medio de la secuencia el proceso desde la descomposición hasta su estado natural con el que empezó. Esta escenificación nos acerca a la idea de querer regresar o retroceder en el tiempo, para modificar ese comportamiento que lo llevó a perder ese objeto de amor. Esa modificación se hizo evidente a través de otro recuerdo con Elise; este recuerdo nos lleva a la segunda pérdida experimentada por Nemo en esta secuencia.

En la segunda pérdida, Nemo logra desarrollar una vida matrimonial con Elise, teniendo tres hijos, sin embargo, esta vida no es tan placentera, puesto que ella sufre de depresión que se ha venido desarrollando desde la adolescencia. Aun así, Nemo hace lo posible por brindarle su amor y apoyo, sacrificando de igual forma su felicidad. No obstante, una noche en la habitación Nemo ve a Elise llorando y le pregunta:

Nemo: ¿qué pasa?

Elise: he estado soñando con Stefan, le importo una mierda, le amo, no encuentro otra explicación para estar en este estado, es lo único que puede ser (mientras que Nemo está a punto de llorar), sé que estoy loca cada mañana que me despierto abro los ojos, veo tu cara y me echó a llorar, me doy cuenta de que estoy contigo y veo mi vida pasar (en ese momento Elise rompe en llanto) ¿Cómo puedes estar tan tranquilo? ¿Cómo puedes soportarlo? (Nemo la abraza mientras él llora) ... no me vas a dejar ¿verdad?

Nemo: no, no podría vivir sin ti

Elise: hago daño a todo el mundo, le hago daño a ti, a los niños, tiene que acabar

Nemo: lo superaremos juntos (mientras llora)

Elise: si me quedo aquí terminarás ahogándote conmigo

Nemo: aprenderé a nadar. Te quiero

Elise: te quiero. (Van, 2009, 1:49:00 a 1:51:15).

Después de esa conversación, Elise se fue sin que Nemo se diera cuenta, este momento Nemo lo recuerda en la vejez refiriendo con voz baja: “Ella me dejó”. Esta pérdida es considerada significativa y generadora de duelo, puesto que Nemo desde la adolescencia había establecido un lazo afectivo con ella (condición fundamental para generar duelo), lo mismo que sucedió con Anna. Nemo frente a estas dos mujeres (Elise y Anna) logró establecer todas las características que Ara (2012) mencionó sobre los vínculos afectivos y del cual abordamos en el primer capítulo.

Estas características estaban encaminadas a conductas que buscaba la *proximidad* o cercanía con el objeto de amor, es de allí los múltiples intentos de Nemo por recuperarlas cuando las perdía. *Los recuerdos y expectativas* que Nemo deposita en ellas como crear una vida familiar, también son aspectos característicos del porqué para Nemo significó una pérdida importante y por último *el bienestar y placer* que Nemo sentía al estar con ellas sostienen aún más el vínculo afectivo. No obstante, esta última característica (bienestar y placer) no fue evidente en la relación con Jean, por ende, Nemo no estableció un lazo afectivo con ella, posiblemente porque el interés de Nemo cuando decidió crear una vida con ella no fue motivado por sí mismo, sino por un sentimiento de venganza y rabia que se había generado ante el rechazo de Elise, es decir, Jean solo fue el medio que Nemo utilizó para intentar renunciar a Elise.

Estas cuatro pérdidas que sufre Nemo en este segmento con dos mujeres distintas, revelan ese sentir de un individuo frente a la pérdida de un objeto de amor valioso para él. Este sentir puede presentarse de diversas formas comportamentales, emocionales y sentimentales, ejemplo de ello, la pérdida de Anna para Nemo tuvo como resultado un desinterés por el mundo exterior, la incapacidad para amar a otra persona y el autosacrificio de todas las vidas posibles, por vivir una sola. Mientras que con Elise, en una de sus pérdidas tuvo como resultado la emoción de rabia e impotencia, generando la creación de una vida amorosa con una persona que realmente nunca le importó o no fue su objetivo, además de la negación intensa que lo llevó a una alteración de su propia realidad cuando la perdió.

4.5 El deseo y la pérdida

Finalmente, la descomposición de la unidad fílmica *Mr Nobody* permitió visualizar de forma detallada cada una de las pérdidas que sufrió Nemo y sus efectos a nivel emocional y sentimental, al igual que sus motivadores personales en la acción como respuesta al conflicto. Por consiguiente, la recomposición permite ver al personaje en su totalidad, es decir, la unión de toda la subjetividad del personaje que constituye su actuar frente a las pérdidas. Este último nivel de análisis (la recomposición) nos sitúa en el acontecimiento de la separación de los padres de Nemo, ya que marca un antes y un después en la vida de este personaje.

Empecemos por el hecho de que la emoción del miedo jugó un papel fundamental en la vida de Nemo, pues el miedo a las consecuencias o los efectos que puede traer una elección, generaban la inmovilidad de Nemo, planteando a su vez que el mejor camino posible es no elegir para poder conservar todas las posibilidades de esa elección. Además, uno de los discursos de Nemo en la vejez que surgió al final de la narrativa fílmica, justificaba o respalda la no elección para no perder, mencionando lo siguiente “En ajedrez ... se llama Zugzwang cuando la única jugada posible es no mover” (Van, 2009, 2:06:21 a 2:06:47).

No obstante, cada una de las pérdidas experimentadas por Nemo que se hicieron evidentes en este capítulo, comprueban que cualquiera que hubiese sido el camino que tome de esas posibles vidas, habría tenido el mismo resultado (la pérdida). Por ende, el intento del personaje por evitar el dolor, la culpa, la angustia, el vacío y la rabia que provocaron en él estas pérdidas en cada una de esas vidas posibles, fue en vano. De igual forma, el actuar en esas pérdidas refleja el trasfondo de la falta o carencia que Nemo sufre después de la separación de sus padres, puesto que esta falta se relaciona con esa necesidad de ser amado, para de esta forma cumplir el deseo de recuperar aquello que nunca quiso perder, la familia. Razón por la cual, las metas que Nemo siempre se propuso con sus relaciones amorosas en la adultez era crear una familia. Ejemplo de ello era el deseo de que Anna lo tomara como objeto de deseo para así conseguir a través de ella la familia. Otro ejemplo, es el actuar con Elise, puesto que deseaba que Elise lo deseara como objeto de amor, para así conservar la familia que ya tenía construida con ella.

Recordemos que antes de la separación de sus padres, él era poseedor de tranquilidad, amor y seguridad, es decir, no existía la carencia, vivía en una completa plenitud según sus recuerdos. Sin embargo, después de esta separación, sobreviene un mundo con carencias que impulsa el actuar de Nemo para llenar esa falta por medio de sus relaciones amorosas, sin importar las consecuencias que obtenga en la búsqueda de ese paraíso perdido. No obstante, esta idea también es cuestionable, puesto que sabemos que la falta es estructural como seres hablantes, la separación de los padres solo hizo evidente esa falta y el paraíso perfecto solo sería una idealización engañosa de vida que crea Nemo tanto con su familia como con sus relaciones amorosas que lo detienen.

Si examinamos a profundidad ese paraíso perfecto en el que se basa Nemo (la vida con sus padres) encontraríamos falencias que son omitidas en su mente y, por ende, no plasmadas en sus recuerdos. Básicamente esto es lo que sucede en un sujeto doliente por una pérdida principalmente de tipo relacional como una ruptura amorosa, ya que sigue recreando los escenarios donde la vida fue maravillosa con ese objeto de amor perdido, frases como “la vida era mejor a su lado” “no hay vida sin él o ella” “él o ella le daba luz a mi vida” entre otras, convirtiendo esta idealización en uno de los factores más problemáticos en el duelo y me atrevería a decir, uno de los motivadores para generar un duelo complicado, pues pasan sus días esperando a que esos momentos maravillosos regresen como sucedió con Nemo Nobody al renunciar a su vida, solo por esperar a Anna en el faro.

Por otro lado, un discurso al final de la obra cinematográfica nos lleva a pensar en la posible intención del director de la obra con esta película. Este discurso se presenta a través de la escenificación del diálogo entre Nemo y el joven periodista. Nemo refiere: “...Usted no existe y yo tampoco, solo vivimos en la imaginación de un niño de nueve años. Somos imaginados por un niño de nueve años que se enfrenta a una elección imposible” (Van, 2009, 2:04:40 a 2:05:11). Este discurso conecta con la intención del director para recrear por medio del personaje lo que sucede con una persona que no toma decisiones en su vida, pues sucede lo mismo que el personaje Nemo vuelve una y otra vez sobre la misma situación y recrea múltiples respuestas. Esta repetición de la situación de pérdida aumenta la culpa y el dolor en el sujeto. Por tal razón, el director ubica la situación de la separación de los padres como ese momento decisivo en un niño de nueve años que se ve enfrentado a una realidad que lo supera y a raíz de eso empezar con la creación múltiples situaciones, lo que desde Freud llamaríamos una alucinación del deseo.

Basado en esto, surge otra escena donde el discurso y la imagen nos lleva a cuestionar la completa presencia del complejo de Edipo en Nemo, que mencionamos en argumentos anteriores y del cual, dejamos en ese momento para abordar más adelante. En esta escena Nemo en su etapa de vejez refiere: "... Antes era incapaz de hacer una elección porque no sabía lo que iba a pasar, ahora que sabe lo que va a pasar es incapaz de hacer una elección" (Van, 2009, 2:07:23 a 2:08:00), mientras la imagen que acompaña este discurso es la de Nemo a los nueve años en las vías del tren, mirando a su padre y a su madre sin saber cuál de esos dos caminos tomar, hasta que finalmente toma un tercer camino, del cual la película no brinda información.

A partir de esta escenificación, la película demuestra no tener un cierre como tal, pero sí logra insinuar al espectador una posible lectura. En el intento de Nemo por protegerse de la angustia por la pérdida, se refugia en la no elección, entonces la proyección de esas múltiples vidas es el resultado de la angustia de un niño que no pudo elegir. Por ende, creó todos esos mundos posibles. Si nos basamos en esta lectura, entonces Nemo es la consecuencia de no elegir, es el anti-edipo, porque en el complejo de Edipo el niño es una persona que elige, destruir a su padre y tomar a su madre como objeto sexual, esto implicaría una elección, mientras que Nemo no elige, pues sabe que al elegir pierde algo de lo cual después se puede arrepentir.

Esta idea de arrepentirse también nos conecta con el impulsor de Nemo a ser perfecto que desde el inicio plasma la idea de que esa elección debe de ser correcta, pues a través de ella puede triunfar en su deseo, o por el contrario perderlo. En función de ese objetivo (tener una familia) la esperanza también resulta ser en la película como un sentimiento mantenedor de ciertas conductas y, a la vez, el ayudante perfecto para conseguir el objetivo.

No obstante, ese sentimiento de esperanza frente a la posibilidad de que la situación puede cambiar, lo condenan a una vida llena de autosacrificios, culpas y vacíos. Entonces podríamos considerar la esperanza como la causante de todo el dolor que vivió en su proceso de duelo, puesto que este lo mantenía en una relación con un objeto ausente. Ejemplo de ello es la vida que llevó a cabo después de perder a Anna en la adolescencia que lo aferró a mantener una relación con un objeto de amor ausente.

Otro ejemplo de ello son los intentos que hizo para crear una vida con Elise y mantenerla hasta el final sin importar si se ahoga con ella en ese desprecio que ella sentía por la vida que

llevaba con él. Es así como Nemo vivió una vida entre el deseo de tener una familia, recuperando lo que perdió, pero a su vez, perdiendo todo lo que quería; tanto fue el deseo de no perder que terminó imaginando un mundo de posibilidades que nunca pudo vivir, todo por el miedo de no saber lo que le depara con esa elección, por la idea de creer que las elecciones deben ser perfectas para que no haya culpa o deseo de volver atrás.

Basado en este análisis, podemos retomar la pregunta inicial que motivó esta investigación con el objetivo de dar una respuesta: ¿Cuáles son las manifestaciones emocionales y conductuales observables en el protagonista de la película Mr. Nobody en relación a la vivencia del dolor que implica una pérdida? La narrativa fílmica permitió comprobar manifestaciones teóricas que desde el psicoanálisis se han planteado como una respuesta del sujeto que se enfrenta al dolor de una pérdida, pero además de esto, la película brindó otras perspectivas influyentes en el actuar de un sujeto doliente por una pérdida.

La vivencia de diversos tipos de pérdidas en Nemo permitió visualizar una amplia gama de manifestaciones basados en la subjetividad que se proyectó por medio del filme. A nivel emocional el miedo es un componente presente en las pérdidas, puesto que al no visualizar el objeto de amor en su vida entra la incertidumbre de no saber qué va a pasar de ahora en adelante, no saber si podrá continuar su vida con ese sentimiento de vacío que lleva a causa de la pérdida, es decir, miedo al futuro por no creer que pueda enfrentarlo, por ende, el sujeto manifiesta a su vez angustia al ver esa situación como peligrosa para su vida.

Otra emoción significativa y que surgió en las situaciones de pérdida en Nemo es la rabia o impotencia de no poder cambiar o evitar un suceso, como en el caso de la pérdida de tipo evolutivo o las pérdidas por ruptura amorosa donde su causante fue la decepción, tienden a manifestar esa emoción (rabia) con más frecuencia. Por otro lado, la pérdida de tipo evolutivo también está acompañada de la confusión, extrañeza y nostalgia por encontrarse en una etapa evolutiva que le obstaculiza la realización de ciertas conductas, y es de allí donde surge la fijación a una etapa del desarrollo.

En este mismo sentido, la emoción de tristeza es una de las más frecuentes en las pérdidas vivenciadas por Nemo y comúnmente estaba acompañada del llanto, una reacción comportamental que refleja dolor y en ocasiones sentimiento de culpa. Esta culpa es producto del cuestionamiento

que se realiza el personaje por no haber evitado dicha pérdida. A nivel conductual la huida o la conducta evitativa es una de las acciones más frecuentes en un intento del personaje por negar la realidad de esa pérdida y cuando esa negación resultó ser tan intensa afectó y alteró la percepción de la realidad, llevándolo a alucinaciones o fantasías.

Por último, la reacción agresiva fue otra forma de manifestación del dolor que causó la pérdida por ruptura amorosa en el personaje. En la narrativa fílmica resalto otros aspectos influyentes en la pérdida. La elección fue uno de esos aspectos que se unió al hecho de pérdida, entendiéndose que la elección implica perder y cuando se pierde el sentimiento de esperanza que comúnmente se presenta en rupturas amorosas, es el aspecto que promueve el aplazamiento del dolor por pérdida, afectando de esa forma la efectuación del duelo. De igual forma, la idealización que la encontramos en los aportes psicoanalíticos también se resaltó como un aspecto significativo en el filme, puesto que esta idealización llevó al personaje doliente a una vida llena de autosacrificios y empobrecimiento del mundo exterior, pues lleva al sujeto a considerar el objeto de amor perdido como la única persona que puede amar como si ese lugar fuese el paraíso.

5. Conclusión

El interés de esta investigación estuvo orientado a brindar una aproximación al actuar subjetivo del personaje Nemo Nobody que se enfrenta a pérdidas en cada una de las etapas de su vida, es decir, encontrar las manifestaciones tanto emocionales como comportamentales en el protagonista que se enfrenta a la vivencia del dolor producto de una pérdida y, establecer a partir de allí su conexión con los aportes psicoanalíticos sobre el duelo.

Para ello, se hizo necesario primeramente una exploración sobre las nociones planteadas del duelo desde el psicoanálisis, esta exploración nos conectó con los aportes del psicoanalista Sigmund Freud, figura representativa en esta investigación, ya que a través de él se conectaron conceptos representados en la película, como la angustia, la culpa, la idealización, la negación, la ambivalencia de sentimientos, entre otros. Conceptos que dan aproximaciones a cómo puede ser experimentado el dolor de una pérdida en el ser humano. Igualmente, se realizó una exploración sobre los aportes que se han hecho desde el cine al tema del duelo, encontrando que el duelo principalmente por ruptura amorosa ha sido ampliamente abordado en las obras cinematográficas y las lecturas psicoanalíticas del cine, también han sido un recurso utilizado bien sea para comprender de forma más tangible las nociones psicoanalíticas o para las posibles críticas sobre las formas en que son exteriorizadas las problemáticas psicosociales. Finalmente, estas exploraciones nos llevaron a la realización de un análisis de la unidad fílmica *Mr Nobody*, dirigida por Jaco Van Dormael, destacando así la posibilidad de entrelazar el cine y el psicoanálisis.

El cine como una herramienta de acceso más cercano a la realidad social, individual, histórica y cultural del ser humano, y el psicoanálisis como una corriente teórica de la psicología que trabaja con la subjetividad del ser humano que está inmerso en una sociedad, cultura y poseedor de historia. Por ende, son dos disciplinas que trabajan bajo la particularidad del ser humano, un aspecto que no es nuevo, puesto que Aumont y Marie (1990) plasman algunos ejemplos de los inicios donde el cine y el psicoanálisis se entrelazan para obtener un mismo producto, puesto que la cercanía que brinda el cine con la realidad del ser humano a través de un personaje, permite que el psicoanálisis evidencia nociones teóricas que desde esa corriente se han trabajado, como el complejo de Edipo, la castración, entre otras.

En este mismo sentido, la cercanía que nos brinda el film *Mr Nobody* con el tema de investigación, el duelo, resulta significativo para el proceso de análisis, puesto que su forma de representar la realidad del personaje Nemo, facilitó la vivencia de varias pérdidas en el mismo personaje, empezando por pérdidas de tipo evolutivo, como pasar a un ciclo de vida y pérdidas relacionales, como la separación de padres, separaciones amorosas y pérdida por muerte. Esta trama cinematográfica sumerge al espectador en los recuerdos de Nemo, un hombre que tiene 118 años, quien recrea múltiples formas de vida como resultado de una elección imposible para él en la etapa infantil. Por ende, dicha película suministra mayor información sobre la vivencia del dolor en varios tipos de pérdida.

Para el análisis de *Mr Nobody*, se recurrió a los autores Aumont y Marie (1990) con el fin de establecer instrumentos que facilitaran la descomposición de la narrativa fílmica. Igualmente, el autor Frank Baiz con sus libros *La ventana imposible: una mirada al guion de cine* (1993) y *Análisis de film y de la construcción dramaturgica* (1997) permitieron realizar un análisis basado en los códigos narrativos intra-fílmicos y de esta forma ubicar los aspectos dentro del film que son importantes para esta investigación. En este caso las manifestaciones del personaje como respuesta a un hecho de pérdida, a su vez, este autor mostró puntos específicos en las obras cinematográficas que pueden adquirir una lectura psicoanalítica del cine.

Así mismo, las aportaciones desde el psicoanálisis sobre el proceso de duelo que se genera en el sujeto después de una pérdida, son bases fundamentales para el análisis de la película, puesto que estos conceptos fueron conectados específicamente con las manifestaciones encontradas en el personaje. Desde esta perspectiva teórica se estableció que el proceso de duelo es un suceso recurrente en la vida del ser humano, puesto que la pérdida es un acontecimiento que está presente en el individuo desde el momento que nace con la pérdida del mundo intrauterino, y con el pasar del tiempo el sujeto irá experimentando otras pérdidas que pueden ir desde significativas hasta poco relevantes.

Estas pérdidas significativas promueven un proceso de duelo, puesto que poseen la condición fundamental para generarlo y es la vinculación afectiva o los lazos afectivos que recubren a esa persona u objeto de amor que perdió. Estas pérdidas significativas fueron evidentes en la obra cinematográfica, ya que la trama fílmica utilizó el tema de la elección como ese conector

con la pérdida, pues al elegir se pierde el otro posible camino, de allí que el personaje finalmente no elija, para negarse al hecho de tener que perder algo que para él es significativo. Con esta negación se generó una alteración de la realidad que llevó al personaje a la imaginación de todas las vidas posibles que surgirían con la decisión más importante de su vida, vivir con el padre o vivir con la madre.

Desde esa primera elección se empieza a presenciar las manifestaciones del dolor por una pérdida en el personaje Nemo, como la angustia un concepto que desde Freud se abordó y se hizo evidente en el personaje; el miedo al futuro un aspecto que la película suministro como emoción relevante en la pérdida; el sentimiento de culpa por no poder evitar dicha pérdida, aspecto que de igual forma Freud relacionó con la vivencia de una pérdida; la tristeza acompañada del llanto, emoción que prevaleció en pérdidas de tipo amoroso con los personajes Anna y Elise. Desde lo comportamental el personaje proyectó una tendencia a la huida de esa situación que generaba un quiebre en su vida, lo que podríamos llamar como un sacudimiento en su estructura psíquica.

De igual forma, la idealización jugó un papel importante en las pérdidas del personaje, puesto que esta idealización de vida familiar y amorosa lo condeno a un empobrecimiento, autosacrificio y vacío frente al mundo exterior, que al final lo termino paralizando en elección de vida. Igualmente, la esperanza otro concepto que, aunque no fue plasmado desde el psicoanálisis, en la película resultó ser relevante, puesto que puede ser el causante de la duración del dolor que enfrentó Nemo por la pérdida de Anna. Estos dos conceptos nos acercan a posibles preguntas, las cuales pueden ser retomadas en futuras investigaciones como: ¿Qué hay detrás de esa idealización que mantiene al sujeto doliente en una relación con un objeto de amor ausente? O ¿Por qué un individuo después de la pérdida continúa fijado al recuerdo de ese objeto de amor perdido?

De seguir por esta línea de investigación, se recomienda realizar una análisis desde otra perspectiva psicoanalítica como la de Jacques Lacan, puesto que el tercer camino que toma Nemo al final de esta obra fílmica puede generar una posible interpretación como la cancelación de la universalidad del concepto complejo de Edipo, el cual desde Freud se plasmó al inicio de este análisis como cierto, pero el abanico de posibles lecturas que deja el no cierre de esta película puede llevar a cuestionar ese aspecto.

Ahora bien, un posible propósito del autor de esta obra cinematográfica era mostrar al espectador la relevancia que tiene una elección en la vida de un sujeto, situando escenificaciones donde dan respuesta a lo que sucedería en la vida de un individuo que no toma decisiones por no perder posibles caminos como Nemo, quien al ser ese sujeto que representa la no elección, su identidad frente a la sociedad futurista fue presentada como el Sr nadie, pues nadie sabía de su pasado, nadie sabía que él existía, porque se pasó toda su vida volviendo una y otra vez sobre la misma situación, recreando múltiples respuesta para no vivenciar dolor alguno en su vida, para evitar el sentir de una pérdida.

Estos intentos de recrear múltiples respuestas son acogidos como motivadores o impulsores comportamentales del “sé perfecto”, algo característicos en el personaje Nemo. Pues el creer que existen respuestas correctas lo sometido a un ir y venir, con el objetivo de conocer todos los resultados de todas las posibles situaciones y al final determinar cuál era esa elección correcta. Pero, aun así, la película proyecta la idea de que no hay respuestas correctas, puesto que cuando el personaje tuvo conocimiento de lo que iba pasar con cada posible camino, siguió siendo incapaz de hacer una elección. Representando de esta forma el posible carácter reflexivo que puede generar esta narrativa fílmica en el espectador.

Este estudio se planteó como un interés personal y profesional, pues la idea de comprender las nociones o problemáticas de salud mental a través de otros instrumentos, me llevó a considerar el cine como esa herramienta útil para la comprensión de problemáticas como la que se aborda en esta investigación, el duelo. Además, esta unión entre el cine y la psicología, en específico la corriente psicoanalítica, da un acercamiento a un trabajo interdisciplinario que en la actualidad resulta importante para la comprensión, intervención y prevención de los problemas en salud mental. En este caso la unión de estos dos campos permitió comprender las distintas formas de reacción de un sujeto cuando se enfrenta al dolor de una pérdida, pero utilizando la información proyectada desde la obra cinematográfica *Mr Nobody*, y a su vez, pensar el cine en el sentido de conocer las ideas que este puede aportar frente a un problema de salud mental con una forma más vivencial de esa problemática.

Por otro lado, este trabajo permitió entender cómo las manifestaciones del duelo pueden convertirse en un puente para el desencadenamiento de psicopatologías como la depresión e incluso

una psicosis, puesto que cuando la intensidad significativa de manifestaciones como la negación o la idealización pueden llevar al sujeto a una alteración de la realidad o como Freud (1917) consideró en su texto de “Duelo y melancolía” una psicosis alucinatoria del deseo. De igual forma puede suceder con la presencia constante de la tristeza, la cual puede desencadenar en una depresión. Además de llevarnos a pensar en esa idea que brinda la película sobre la esperanza, como un posible aspecto que mantiene a la persona en una relación con un objeto de amor ausente.

Así mismo, este trabajo sirve como una forma de concientización sobre la salud mental y sus diversas formas de manifestación tomando como ejemplo en específico el proceso de duelo que afecta la vida social, personal y laboral de un individuo, como lo vimos en Nemo, un hombre que no poseía vida social, que a nivel personal se sentía vacío y las motivaciones a sobresalir a nivel laboral no estaban presentes, puesto que sus comportamientos y pensamientos giraban en torno a recuperar ese objeto de amor perdido, renunciando a su propia vida, podríamos decir un hombre muerto en vida.

Basado en esto, podemos decir que el aprendizaje, tanto profesional como investigativo que deja este estudio, pueden ser conectado al marco de la *Especialización en psicopatología y estructuras clínicas*, ya que esta investigación se asocia con los contenidos expuestos en los módulos de Psicología y Psicoanálisis de la especialización, puesto que ambos hicieron énfasis en entender las problemáticas de salud mental como el duelo desde las distintas implicaciones que tiene estas en la sociedad y los modos de comprensión de estas problemáticas que pueden ser consideradas patológicas o no desde la corriente psicoanalítica, la cual busca el origen del conflicto.

6. Referencias

- Abíznano, R. y Vargas, D. A. (2019). De la angustia al dolor: acting-out, pasaje al acto y duelo en la clínica de la anorexia y bulimia. *Revista Universitaria de Psicoanálisis*, (19), 71-78.
- Allouch, J. (2006). *Erótica del duelo en tiempos de la muerte seca*. Buenos Aires: Literales.
- Aramburo, A. (2021). *Las lógicas de duelo amoroso en narrativas fílmicas contemporáneas* [Tesis de pregrado, Universidad de Antioquia]. Repositorio Institucional Universidad de Antioquia.
- Ara, M. (2012). El vínculo de apego y sus consecuencias para el psiquismo humano. *Revista Intercambios/Papeles de Psicoanálisis*, (27), 7-17.
- Aslan, C. M. (2003). Psicoanálisis del duelo. *Revista de Psicoanálisis*, 3, 705-725.
- Aumont, J. y Marie, M. (1990). *Análisis del film*. Editorial Paidós.
- Baiz, F. (1993). *La ventana imposible: una mirada al guion de cine*. Editorial Fundarte
- Baiz, F. (1997). *Análisis de film y de la construcción dramática*. Editorial Litterae.
- Bowlby, J. (1920). *Vínculos afectivos: Formación, desarrollo y pérdida* (5.^a ed.). Ediciones Morata.
- Broda, V. y Benhaim, M. (2020). Melancolía y Duelo, el duelo de sí mismo: tratamiento de la dimensión irrepresentable de lo real de la muerte en el cine. *Ética y Cine Journal*, 10(1), 9-27.
- Cambra, I. (2018). Pensar el cine, la narrativa de películas y series como matriz metodológica para el tratamiento de problemas complejos. *PROMETEICA - Revista de Filosofía y Ciencias*, (17), 62-76.
- Cambra, I. y Mastandrea, P. (2017). Por 13 Razones: desafíos éticos frente al suicidio en una serie televisiva. *Ética & Cine*, 7(2), 37-45.

Chaves, M. B. (2014). *El cine, intérprete del sujeto* [Tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia]. Repositorio Institucional Universidad Nacional de Colombia.

Ciencia Canaria (2018). *¿Qué es eso de la teoría de cuerdas?*. Gobierno de Canarias.

Freud, S. (1909). A propósito de un caso de neurosis obsesiva. En J. Strachey (Ed.), J. L. Etcheverry & L. Wolfson (Trads.). *Obras completas, Tomo X* (pp. 119-194). Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Freud, S. (1913/1914). Tótem y Tabú. Algunas concordancias en la vida anímica de los salvajes y de los neuróticos. En J. Strachey (Ed.), J. L. Etcheverry & L. Wolfson (Trads.). *Obras completas, Tomo XIII* (pp. 1-163). Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Freud, S. (1914/1916b). Pulsiones y destinos de pulsión. En J. Strachey (Ed.), J. L. Etcheverry & L. Wolfson (Trads.). *Obras completas, Tomo XIV* (pp. 105-113). Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Freud, S. (1914/1916a). Duelo y melancolía. En J. Strachey (Ed.), J. L. Etcheverry & L. Wolfson (Trads.). *Obras completas, Tomo XIV* (pp. 235-255). Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Freud, S. (1920/1922). Psicología de las masas y análisis del yo. En J. Strachey (Ed.), J. L. Etcheverry & L. Wolfson (Trads.). *Obras completas, Tomo XVIII* (pp. 63-127). Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Freud, S. (1923/1925a). El yo y el ello. En J. Strachey (Ed.), J. L. Etcheverry & L. Wolfson (Trads.). *Obras completas, Tomo XIX* (pp. 3-63). Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Freud, S. (1923/1925b). El sepultamiento del complejo de Edipo. En J. Strachey (Ed.), J. L. Etcheverry & L. Wolfson (Trads.). *Obras completas, Tomo XIX* (pp. 170-181). Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Freud, S. (1925/1926). Inhibición, síntoma y angustia. En J. Strachey (Ed.), J. L. Etcheverry & L. Wolfson (Trads.). *Obras completas, Tomo XX* (pp. 71-164). Buenos Aires: Amorrortu Editores.

García, A. (2011). *Psicología y cine: vidas cruzadas*. Editorial UNED

- Gradilla, J. D., y Núñez, S. M. (2019). Intervención narrativa en duelo infantil por separación de pareja estudio de caso. *Revista Electrónica de Psicología Iztacala*, 22(2), 42-58.
- Gutiérrez, M. L. (2013). *Amor, pulsión y deseo en el ciclo de Antoine Doinel, de la filmografía de François Truffaut* [Tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia]. Repositorio Institucional Universidad Nacional de Colombia.
- Hernández, R., Collado, C. y Lucio, P. (2008). *Metodología de la investigación* (6ª ed.). Editorial Ilustrada.
- Kaplan, E. A. (2000). Freud, cinema e cultura. (V. Ribeiro, Trad.). In M. S. Roth (Org.). *Freud: conflicto e cultura* (pp. 137-148). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Klein, M. (1937). *Amor, culpa y reparación*. Ediciones Paidós Ibérica. *Obras completas, Tomo 1* (pp. 310- 345).
- Londoño, N. (2020). *La mirada capturada: Fotogramas que representan los placeres del ver en el film The neon demon (2016)* [Tesis de maestría, Universidad de Antioquia]. Repositorio Institucional Universidad de Antioquia.
- Martínez, J. S. y Larrauri, G. (2010). Entre cine y psicoanálisis: un ensayo sobre desencuentros y afinidades. *Razón y Palabra*, (71), 1-24.
- Metz, C. (1974). *El significante imaginario*. Editorial Paidós.
- Meza, E., G., García, S., Torres, A., Castillo, L., Sauri, S., Martínez, B. (2008). El proceso del duelo. Un mecanismo humano para el manejo de las pérdidas emocionales. *Revista de Especialidades Médico-Quirúrgicas*, 13(1), 28-31.
- Morer, B., Gómez, R. A. y Beltrán, M. O. (2017). El duelo y la pérdida en la familia. Revisión desde una perspectiva relacional. *Redes, Revista de Psicoterapia Relacional e Intervenciones Sociales*, 36, 11-24.
- Nasio, J. D. (1996). *El libro del dolor y del amor*. Gedisa Editorial.

-
- Nunes, J. y Sampaio, L. (2016). A culpa é da mulher: o Anticristo, de Lars Von Trier. *Revista Observatorio*, 2(3), 43-61.
- Olivares, A. (2010). Aproximación al estrago materno a través de la película August Osage County. *Revista de Psicoanálisis*, (35).
- Parra, A. (2020). *Aproximación al estrago materno a través de la película August Osage County* [Tesis de maestría, Universidad de Antioquia]. Repositorio Institucional Universidad de Antioquia.
- Pelegrí, M. y Romeu, M. (2011). El duelo, más allá del dolor. *Desde el jardín de Freud*, (11), 133-148.
- Pérez, C., Davins, M., Valls, C. y Aramburu, I. (2009). El divorcio: una aproximación psicológica. *La Revue du REDIF*, 2, 39-46.
- Perilli, C. (2014). Duelo y ficción en la posguerra peruana. *Revista Andina de Letras*, 36, 134-144.
- Pieri, M. D. (2015). *Algunos aportes del cine al psicoanálisis* [Tesis de pregrado, Universidad de la República]. Repositorio Institucional de la Universidad de la República.
- Poe, K. (2013). Los cuerpos del duelo Un acercamiento a la isla (2009) de Uli Stelzner y A ojos cerrados (2010) de Hernán Jiménez. *Revista Electrónica de Historia*, 14(2), 221-231.
- Pulecio, E. (2008). *El cine: análisis y estética*. República de Colombia Ministerio de Cultura.
- Real Academia Española [RAE]. (2020). Diccionario de la lengua española.
- Rojas, N., Fonnegra, N. y Pérez, S. (2004). *Separación de las parejas como prevenirla, como afrontarla*. Editorial Planeta Colombia
- Suárez, E. J. (2014). La psicología clínica, lo normal y lo anormal. *Revista Electrónica Psyconex*, 6(9), 1-8.
- Van, J. (director). (2009). *Las vidas posibles de Mr Nobody* [Película]. Pan-Européenne.

Weyl, D. (2017). El análisis de un film y el psicoanálisis. *Ética y cine Journal*, 7(1), 9-19.

Worden, J. W. (2013). *El tratamiento del duelo: Asesoramiento psicológico y terapia* (4.ª ed.). Editorial Paidós.