

Pavel Roel Gutiérrez Sandoval

Coordinador

EDUCACIÓN CINEMATOGRAFICA A P L I C A D A

Análisis transaccional
y cinematográfico

 EDITORIAL
UPNECH

**Educación cinematográfica
aplicada:**

**Análisis transaccional
y cinematográfico**

Educación cinematográfica aplicada: Análisis transaccional y cinematográfico

Pavel Roel Gutiérrez Sandoval

1a. ed.

Chihuahua, Chih., México. 2022

__ pp. 21.59 x 13.97 cm

ISBN: 978-607-99685-__ - __

Universidad Pedagógica Nacional del Estado de Chihuahua

Pedro Rubio Molina

Rector

Ramón Holguín Sánchez

Secretario Académico

Francisco Padilla Anguiano

Secretario Administrativo

1a. Edición 2023

Diseño editorial: Martha Idaly Retana Reyes

Fotografía en portada: Arturo Gutiérrez

Este libro fue dictaminado favorablemente para su publicación a partir de su participación en la convocatoria “Publica tu libro 2022” de la editorial UPNECH bajo el proceso de dictaminación doble ciego.

La reproducción total o parcial de este libro, en cualquier forma que sea, idéntica o modificada, escrita a máquina, por el sistema “multigraph”, mimeógrafo, impreso por fotocopia, fotoduplicación, digitalización, etcétera, no autorizada por los editores, viola derechos reservados. Cualquier utilización debe ser previamente solicitada. Queda hecho el depósito que previene la ley.

© 2023 Pavel Roel Gutiérrez Sandoval (Coordinador)

© 2023 Universidad Pedagógica Nacional del Estado de Chihuahua

Calle Ahuehuete No. 717, colonia Magisterial Universidad

CP. 31200, Chihuahua, Chih. México.

ISBN: 978-607-99685-__ - __

**Educación cinematográfica
aplicada:**

**Análisis transaccional
y cinematográfico**

Pavel Roel Gutiérrez Sandoval
Coordinador

CONTENIDO

PRÓLOGO	11
YUNUEN MANDUJANO	
PARTE I	15
Estudios de género, violencia y cine	
CAPÍTULO I.	
El análisis transaccional en el cine.....	17
PAVEL GUTIÉRREZ Y EVANGELINA CERVANTES	
CAPÍTULO II.	
La hipermasculinidad en el filme brasileño	
LGBTQ+ <i>Praia do Futuro</i>	35
PAVEL GUTIÉRREZ	
CAPÍTULO III.	
Análisis del abuso sexual infantil	
en el filme <i>The Tale</i>	73
CARILÚ CRUZ	
CAPÍTULO IV.	
Nastasia Filippovna: elementos para pensar	
la histeria en una obra literaria/cinematográfica	99
SOFÍA CORRAL Y BRISA GÓMEZ	

CAPÍTULO V.

El vampirismo como mito social misógeno
y mirada machista en el filme

El Santo contra las mujeres vampiro123

PAVEL GUTIÉRREZ, JUAN FLORES Y EVANGELINA CERVANTES

CAPÍTULO VI.

El duelo masculino tras la pérdida

en el filme *Manchester by the sea* 159

CARLOS RODRÍGUEZ

PARTE II

Estudios de cine, género, pintura y música..... 219

CAPÍTULO VII.

La pintura como psicoterapia y medio de expresión

en el filme *Maudie* 221

EMILIANO GUZMÁN

CAPÍTULO VIII.

El abuso del poder en el mundo dancístico mediante

el filme *Suspiria*..... 251

MICHELLE ACEVES

CAPÍTULO IX.

Perfeccionismo, obsesión y juegos de poder

en el filme *Whiplash* 273

DAFNE PARRA

CAPÍTULO X.

La violencia contra las mujeres en el filme *El Piano* 331

GUADALUPE RAMOS

CAPÍTULO XI.

La educación musical en el filme *Escuela de Rock* 361

PABLO PIZA

CAPÍTULO XII.

La preparación artístico-musical en niños prodigio
en el filme *Farinelli* 385

JULIA GUZMÁN

NASTASIA FILIPPOVNA: ELEMENTOS PARA PENSAR LA HISTERIA EN UNA OBRA LITERARIA/ CINEMATOGRÁFICA

SOFÍA GUADALUPE CORRAL SOTO

BRISA GÓMEZ SALAIS

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CIUDAD JUÁREZ

La novela *El idiota* es una de las obras más extensas y difundidas de Fiódor Dostoievski que vio la luz por primera vez, entre 1868 y 1869 en la publicación de circulación periódica *El mensajero ruso*. Entre penosas privaciones económicas su creador tuvo que recurrir a diversos préstamos, y en algunas ocasiones a pedir adelantos, lo cual lo mantenía bajo una presión de trabajo constante que le exigía concluir capítulos en tiempos limitados. *El idiota* se escribe bajo estas circunstancias y con el apoyo de la estenógrafa Ana Grigorievna Snitkina quien se convertiría en esposa de Dostoievski. El libro es posterior a grandes novelas como *Crimen y castigo* (Dostoievski, 2017) o *Humillados y ofendidos* (Dostoievski, 2016), pero, anterior a su obra cumbre: *Los hermanos Karamázov* (Dostoievski, 2011).

La novela contiene, a decir del biógrafo Joseph Frank (2010), ingredientes autobiográficos que no pueden ser ignorados, ya que la considera como la más personal de

todas sus obras mayores. Uno de estos ingredientes es el pasaje en el que el príncipe Mishkin experimenta el “aura” previa al ataque epiléptico, una sensación seguramente descrita desde la propia experiencia del autor, quien padecía la enfermedad. Otro elemento ineludible es la caracterización de Nastasia Filippovna, a partir de la relación sentimental que el escritor ruso sostuvo con Polina Súslova: “Vemos aquí ya visibles los contornos de la soberbia Nastasia Philippovna de *El idiota*, consumida por un odio patológico a sí misma por las mismas razones” (Frank, 2010: 243). La relación con Polina será conocida por las cartas que se enviaron y por los propios acontecimientos que hicieron que la pareja terminara separándose. La describe como una relación tortuosa, incierta, infernal, intermitente y al mismo tiempo, profundamente apasionada.

Se perfila así la representación de la figura femenina de Filippovna como “la más auténticamente trágica y seductora de todas las heroínas de Dostoievski” (Frank, 2010: 320). El libro consta de 59 capítulos distribuidos en cuatro partes y una conclusión. El personaje principal es el príncipe Mishkin, un joven que ha sido tratado por su padecimiento de epilepsia en una clínica en Suiza. Las peculiaridades de su personalidad bondadosa, calmado y condescendiente lo asemejan a lo que en Rusia se conoce como un *yurodivi* (юродивы) o loco en Cristo, como el apelativo para aquellos a quienes se les creía santos por su condición de inocencia y carencia de entendimiento.

Se han desarrollado tratados acerca de la bondad del príncipe Mishkin (Andrade, 2014), algunos destacan en él rasgos masoquistas, una forma de santificación a través del dolor para asumir las penas y pecados ajenos, colindantes siempre con la muerte. También se le ha comparado con la imagen del Cristo no romano, que por una parte repudia la maldad mundana, pero por otra, su perdón es infinito. Estos rasgos contribuyen a establecer una imagen del prín-

cipe bajo el término teológico de *kenosis* (Frank, 2010), es decir, el acto de vaciarse a sí mismo, a partir de una auto humillación desmesurada. Ese acto ha sido comparado con el de Cristo al devenir en hombre y admitir el sacrificio último. El príncipe Mishkin es decisivo para comprender la imagen de Nastasia Filippovna que ocupa esta reflexión.

El acercamiento entre estos dos personajes llega a situar de forma resolutiva el carácter moral de Nastasia en lo que el propio Dostoievski denominó como: el egoísmo del sufrimiento (Dostoievski, (2016), es decir, en lugar de oponerse a las injurias y maltratos, las personas los llevan al extremo en un afán por no encontrar nunca la felicidad. Esta posición, incluso masoquista, llega a su grado más alto, cuando ella rechaza al príncipe cuya expresión de amor es la más pura que ha podido conocer.

Es casi imposible no encontrar paralelismos entre Súslova y Filippovna. En el diario de la primera puede leerse a través de la traducción de Joseph Frank: “Hoy F[iódor] M[ijáilovich] estuvo aquí, y nos disputamos y contradijimos de continuo. Hace ya mucho tiempo que está ofreciéndome su mano y su corazón, y con ello solo logra enfurecerme” (2010: 72). Esta actitud pareciera llamar al rechazo, pero también a la imposibilidad de encontrar cualquier signo de paz.

Nastasia, en *El idiota* (Dostoievski, 1996), como Sonia en *Crimen y castigo* (Dostoievski, 2017), viven en una auto-condena permanente que, a la primera, arroja a la soberbia, mientras que, a la segunda, a la vergüenza. Lo que las vincula, pese a las disímiles formas de desembocar sus sentimientos, es el convencimiento de ser mujeres innobles, indignas, detestables.

El idiota es un texto que hace una radiografía de los personajes, situándolos bajo posiciones jerárquicas en una escala ética. Mientras que el príncipe es colocado en el más elevado puesto (como ocurre también con Aliosha Kara-

mázov), los otros tres pretendientes de Nastasia se quedan muy por debajo de él. Solo Aglaia y la propia heroína de la novela podrán aproximarse a ese sitio. La segunda, sin duda, por la defensa a ultranza de su propia dignidad. El personaje de Aglaia es próximo a la bonhomía de Mishkin, pero a diferencia de él, no es capaz de superar la prueba a la que es sometida hacia el final de la obra, debido al defecto de petulancia t6emperamental, aun cuando éste sea solo un rasgo de inmadurez e ingenuidad derivados de su juventud.

El comienzo de la novela es el viaje en tren que realiza el príncipe Mishkin de Suiza a San Petersburgo, para visitar a una familiar suya, Lizaveta Prokofievna, quien es esposa del general Epanchin y madre de tres jóvenes: Alejandra, Adelaida y Aglaia. El príncipe llega a visitarles con una indumentaria ridícula y un paquete, como todo equipaje. Su apariencia y trato torpe con el lacayo, hacen que cause desconcierto y sonrisas disimuladas. Le ofenden menospreciándolo y haciéndole notar que su visita no es bien recibida, a lo que él, invariablemente responde con gentileza. “Su sonrisa carecía en absoluto de la menor sombra de oculta malevolencia o rencor” (Dostoievski, 1996). Por su falta de reacción ante el desprecio, se le califica de idiota.

El personaje de Gavrila Ardalionovich (Gania) quien se desempeñaba en aquel momento como secretario del general Epanchin y es prometido de Nastasia Filippovna, representa la imagen del subalterno ambicioso que, para alcanzar una mayor fortuna, no vacila en actuar en contra de todo principio moral.

Es por Gania, que el príncipe conoce a Nastasia Filippovna en retrato. Es una imagen que le causa verdadera conmoción. La combinación de altivez y dolor en un solo rostro lo dejan perplejo. Pero no es Gavrila el primer pretendiente de Nastasia. Ella, quien durante su infancia quedó al cuidado de su tutor Totsky, un hombre maduro y lascivo, al llegar a la juventud, es deshonrada por la sociedad por

vivir en concubinato con él. Totsky seguirá pretendiéndola como mujer y le prodigará obsequios con tal de ganarse su amor. Sin embargo, Nastasia que percibe sus intenciones y las desprecia, buscará comprometerse con Gavrila para alejarse de él. Gavrila está dispuesto a casarse con ella, pese a su deshonra porque sabe que tiene una cuantiosa dote.

El cuarto pretendiente es Rogozhin cuyos rasgos hacen recordar a Dimitri Karamázov en su impulsividad y desenfreno. Rogozhin está convencido de que puede comprar a Nastasia por una suma de rublos considerable y posteriormente poseerla como legítima mercancía. Es la expresión de cosificación y banalización de una mujer que resultará insoportable para Nastasia, pero quizás sea, precisamente por eso, que ella termina eligiéndolo bajo esa suerte de egoísmo del sufrimiento.

La fiesta de cumpleaños de Nastasia Filippovna es uno de los pasajes más agitados y magistrales de toda la novela que abarca del capítulo XI, hasta el XVI con el que concluye la primera parte. En él aparece la homenajeadada como jueza y parte de su propio destino. Su diálogo y sus acciones obligan a cada uno, a desnudar sus intenciones. En esta fiesta desfilarán uno a uno los cuatro pretendientes: Totsky, Gavrila, Rogozhin y Mishkin y, se desatará la profecía de muerte anunciada por ella misma.

Sobre las versiones en cine

El idiota o *El príncipe idiota* como también se ha traducido en algunas versiones en castellano, ha fascinado a directores y dramaturgos alrededor del mundo. Es una historia que contiene elementos histriónicos y un entramado perfectamente estructurado para ser candidata a la gran pantalla y al escenario teatral. Muestra de ello han sido las 28 adapta-

ciones que ha tenido, solamente en cine. No sorprende que exista un número considerable de realizaciones en formato de serie y miniserie (7 producciones), ya que la extensión de la novela lo permite.

La primera de ellas fue estrenada en 1959 por el director italiano Giacomo Vaccari, mientras que la última se exhibió en la televisión rusa en 2003, bajo la dirección de Vladimir Bortko.

Las cintas de largometraje son más numerosas. De acuerdo con la base de datos de *Internet Movie Data Base* (2021) se contabilizan 19 películas basadas en la novela, entre las que se encuentra la versión del director japonés Akira Kurosawa (1951), la francesa de Georges Lampin (1946) o la soviética de Ivan Pyrev (1958). Destaca la película de Pyotr Chardyni (1910) por ser la primera producción que llevara a la pantalla esta historia.

La siguiente tabla muestra la compilación completa de estas producciones diversificadas por año, director, país y productora. Se muestra en orden ascendente por año, en color verde las películas, para diferenciarlas, de las miniseries en color rosa. Otros colores se usaron para las series y episodios:

Tabla 1. Producciones cinematográficas basadas en la novela *El idiota* de Fiódor Dostoievski.

Año	Título	Tipo	Director/ es	País	Produc- tora
1910	Idiot	Película	Pyotr Chardyni	Imperio Ruso	Khan-zhonkov
1919	L'idiota	Película	Salvatore Aversano	Italia	Cuccari Film
1920	Il principe idiota	Película	Eugenio Perego	Italia	Sabaudo Film
1921	Irrende Seelen	Película	Carl Froelich	Alemania	Decla-Bioscop AG
1921	A megbü-voltek	Película	Gyula Gál	Hungría	Star Film-gyár
1929	Jinsei no uramichi	Película	Kōjirō Sasaki	Japón	Shochiku kinema (Kamata)
1946	L'idiot	Película	Georges Lampin	Francia	Films Sacha Gordine
1951	Hakuchi	Película	Akira Kurosawa	Japón	Shochiku
1955	O Idiota	Episodio	Luiz Gallon	Brasil	s.f.
1958	Idiot	Película	Ivan Pyrev	Unión Soviética	Mosfilm
1959	L'idiota	Miniserie	Giacomo Vaccari	Italia	RAI Radio-televisione Italiana
1963	Dva presudna dana	Película	Sava Mrmak	Yugoslavia	Radiotelevizija Beograd
1965	Onkelchens Traum	Película	Günter Gräwe	Alemania Occidental	Zweites Deutsches Fernsehen
1966	The Idiot	Miniserie	Alan Bridges	Reino Unido	British Broadcasting Corporation
1968	L'idiot	Película	André Barsacq	Francia	s.f.

1969	Der Idiot	Miniserie	Ernst Sch-nabel	Alemania Occidental	West-deutscher Rundfunk
1976	El idiota	Miniserie	Antonio Chic	España	s.f.
1979	Strýckov sen	Película	Milos Pietor	Checoslo-vaquia	Ceskos-lovenská Televizia Bratislava
1979	Unizhenn-yye i oskor-blyonnnye	Película	Mariya Muat y Evgeniy Velikhov	Unión Soviética	Ekan
1984	To pathos	Serie	Pol Sklavos	Grecia	ERT2
1985	L'amour braque	Película	Andrzej Zulawski	Francia	Sara Films
1991	Idiot	Miniserie	Mani Kaul	Estados Unidos	Doordars-han
1994	Nastazja	Película	Andrzej Wajda	Polonia y Japón	H.I.T.
1999	Návrat idiota	Película	Sasa Ge-deon	República Checa y Alemania	Ceská Televize
2001	Daun Haus	Película	Roman Kachanov	Rusia	s.f.
2001	Idiot, drugi deo	Episodio	Slobodan Radovic	Serbia	s.f.
2003	Idiot	Miniserie	Vladimir Bortko	Rusia	Russia 1
2011	Idioot	Película	Rainer Sarnet	Estonia	Homeless Bob Pro-duction

Fuente: Elaboración propia.

Esta colección de filmes y series demuestra que la literatura rusa clásica forma parte del patrimonio cultural universal, capaz de renovarse bajo miradas cinematográficas diferentes. En el acervo de *Internet Movie Data Base* (2021) figuran, además, un total de 296 títulos cuyas historias fue-

ron escritas por Fiódor Dostoievski. Las novelas más representadas son: *Crimen y castigo* (2017), *El eterno marido* (2013), *Memorias del subsuelo* (2005), *Los hermanos Karamázov* (2011) y *El jugador* (2011).

Para el presente análisis cinematográfico se ha elegido un episodio de la miniserie rusa de Bortko (2003), precisamente el tercero, en el que la protagonista Nastasia Filippovna se encuentra en medio de la celebración de su cumpleaños.

Esta obra representa de forma cronológica los acontecimientos de la novela, así como un apego fiel a la misma en la descripción de los personajes, la ambientación a la época de mediados del siglo XIX en el Imperio ruso y los diálogos casi íntegros, aunque con algunos cortes necesarios. El diseño del vestuario estuvo a cargo de Nadezhda Vasileva quien cuenta con una amplia lista de participaciones en cintas rusas, tres de ellas, al lado del laureado director Aleksey Balabanov. Se destaca también la musicalización bajo la dirección de Igor Kornelyuk.

Con una duración de 550 minutos en total y de aproximadamente 55 minutos en cada uno de sus 10 capítulos, la serie presenta un reparto encabezado por Evgeniy Mironov como príncipe Lev Mishkin, Lidiya Velezheva como Nastasia Filippovna, Vladimir Mashkov como Rogozhin, Olga Budina como Aglaia Epanchina, Aleksandr Lazarev como Gania Ardalionovich y Andrey Smirnov como Afansiy Totsky.

El capítulo inicia con el encuentro entre Gavrila y Mishkin, luego, se suceden otros diálogos encuentros, para dar paso al evento que se celebra por la noche: la fiesta de cumpleaños de Nastasia Filippovna.

Fotograma 1. Cumpleaños de Nastasia Filippovna.



Fuente: Captura de pantalla de la miniserie *Idiot* de Vladimir Bortko (2013).

Nastasia se dirige a las escaleras en donde se encuentra con Mishkin quien le prodiga elogios por su belleza. Ambos entran a la sala donde se encuentran reunidos el resto de los invitados. Gavrila aprovecha, entonces, para poner en evidencia la ingenuidad del príncipe y provocar las risas de los demás. Con una evidente manifestación de incomodidad por este gesto, Nastasia interrumpe las bromas para proponer un juego en el que todos puedan participar. El juego consiste en indicar la verdad respecto a las malas acciones de cada uno.

Totski comienza a contar cómo se convirtió en tutor y protector de Nastasia. Vienen a la memoria de ella los recuerdos de aquellos momentos en que quedó bajo su custodia.

Fotograma 2. Nastasia recuerda el momento en que Totski pasa a ser su tutor.



Fuente: Captura de pantalla de la miniserie *Idiot* de Vladimir Bortko (2013).

En medio del juego y de la intervención de Nastasia, que tiene el objetivo de completar la narración de Totski, irrumpe Rogozhin cargando un paquete en sus manos. Es acompañado por un grupo de hombres que se han dirigido a la fiesta, para ser testigos de la que él considera su conquista, la hazaña de comprar a Nastasia Filippovna.

Fotograma 3. Rogozhin entra en la fiesta.



Fuente: Captura de pantalla de la miniserie *Idiot* de Vladimir Bortko (2013).

Nastasia intuye que el contenido del paquete es dinero y lo confirma Rogozhin. Los presentes murmuran sobre ella, expresando que es una mujer que ha enloquecido, otros la alaban y le indican que debe aceptar el dinero a cambio del amor de Rogozhin. Ella se da cuenta de que es objeto de distintos intereses y que su decisión es el centro de las miradas. En ese momento, los cuatro pretendientes se encuentran alrededor suyo, esperando la definición sobre su propio destino. Luego, con implacable sinceridad repasa las intenciones de cada uno, advirtiéndoles y reclamándoles sobre los propósitos malsanos que los mueven. Solo en el príncipe encuentra la integridad moral y la bondad como máxima virtud.

Fotograma 4. Nastasia advierte la pureza del alma del príncipe.



Fuente: Captura de pantalla de la miniserie *Idiot* de Vladimir Bortko (2013)

Cada pretendiente personifica a un dilema para Nastasia. Casarse con Totski es condenarse a una vida que le parece repulsiva, pero, por otra parte, es lo que puede salvar su deshonra social. El matrimonio con Gania, también le garantiza una posición social digna, pero con un hombre al que no ama y que sabe que tampoco la ama. El príncipe es el único que puede ofrecerle amor y felicidad plenos, pero

aceptarlo, es aceptar que ella es merecedora de tal fortuna, lo que la convertiría en una impostora de sí misma. Con Rogozhin el dilema se resuelve. Es un hombre violento, de ímpetus bestiales que, además, la considera un objeto capaz de ser privatizado para su propio deleite. Ella sabe que con él puede perderlo todo, hasta la vida, pero al mismo tiempo, sabe que puede ganarlo todo, es decir, llevar al límite su egoísmo de sufrimiento en forma de sacrificio, para vengarse del mundo por lo que la vida le ha hecho.

Pese a los dilemas que representaba casarse con cada uno de los cuatro pretendientes, con los que existía siempre una pérdida y una ganancia simbólica, decide finalmente marcharse con Rogozhin. Sin embargo, esta decisión ética no quedaría completa si aceptara el dinero, por lo que, se dirige con el paquete hacia el fuego de la chimenea y lo arroja ahí para que sea consumido por las llamas.

Fotograma 5. Nastasia arroja al fuego el paquete de dinero.



Fuente: Captura de pantalla de la miniserie *Idiot* de Vladimir Bortko (2013).

Lo que en principio pareció, a ojos de los invitados, un simple arrebató o un capricho, se transforma enseguida en una trampa fríamente calculada.

Para ponerlo a prueba, Nastasia le pide a Gavrila que saque el dinero del fuego. Por este medio, ella pretende hacer visible ante todos lo que ya sabe: que Gavrila solo ha pretendido desposarse por el interés depositado en su dote.

Gavrila se encuentra atrapado entre dos opciones igualmente atractivas: obtener el dinero o conservar su honorabilidad.

Fotograma 6. Gavrila Ardalionovich sostiene una lucha moral interior.



Fuente: Captura de pantalla de la miniserie *Idiot* de Vladimir Bortko (2013)

Finalmente, no puede con su propia contradicción y cae al piso, presa de un desmayo provocado por la lucha interior que libra, en la que colapsan el deseo y el deber. No es capaz de contener su impulso y su desvanecimiento lo salva de la humillación. Al ver la reacción, Nastasia hace que saquen el paquete del fuego y lo coloca enseguida de donde yace Gavrila.

Fotograma 7. Nastasia se marcha dejándole el dinero de Rogozhin a Gavriila.



Fuente: Captura de pantalla de la miniserie *Idiot* de Vladimir Bortko (2013)

El episodio tres termina con la huida de Rogozhín y Nastasia y con las escenas posteriores de la vida marital, en la que ella sigue desafiando su destino.

Hacia el final de la serie, en el décimo capítulo se produce otra escena magistral de la obra. La muerte de Nastasia en manos de Rogozhin hace que las premoniciones de Mishkin y de la propia Nastasia cobren sentido. Mishkin se encuentra a Rogozhin visiblemente perturbado por la calle y éste lo conduce hasta el lugar donde ha dejado el cadáver. Debido a su inocencia, Mishkin, aunque es plenamente consciente de que se ha convertido en un cómplice, carece de culpabilidad y ayuda a su compañero nocturno a disponer de las acciones próximas. Mishkin es presa de una repentina fiebre que le hace sentir escalofríos y sudar copiosamente. El precio de la honda impresión que le causa ver a Nastasia muerta, es el aturdimiento mental del que no podrá salir y, a causa del cual, deberá permanecer en una clínica para reestablecer su salud.

El diálogo entre Rogozhin y Mishkin estremece al espectador, lo mismo que le horroriza. Dostoievski ha traí-

do a la imagen de los lectores la figura cérea del *Cristo de Holbein el joven* (1521), que es comentada en capítulos anteriores por el príncipe, para permutarla al final, por el cuerpo inerte de Nastasia, cubierto por una fina tela que deja al descubierto su pie inmóvil. La velación grotesca del cuerpo contrasta con el amor y piedad infinitos de Mishkin. Su ánimo no alcanza para odiar al que le arrebató la vida.

–Es por el olor, hermano. ¿Has visto cómo descansa? Mañana por la mañana, cuando haya bastante claridad, la mirarás...

–¿Qué tienes? ¡Si no puedes ni levantarte! Exclamó Rogochin, con temerosa sorpresa, viendo que el príncipe temblaba a punto de no poder sostenerse sobre sus piernas.

–Se me doblan las rodillas, murmuró Michkin. Es el terror... ¿sabes? Pero se me pasará y yo...

–Espera. Voy a preparar nuestras camas... Te acostarás en seguida... y yo también...

–Luego escucharemos, hermano, porque no sé todavía... No, no lo sé del todo, hermano; te lo prevengo de antemano para que no...

(Dostoievski, 1996, 485).



Fotograma 8. Mishkin contempla el cuadro de Holbein: “Este cuadro haría perder la fe a cualquiera” (Dostoievski, 1996, 184).

Fuente: Captura de pantalla de la miniserie *Idiot* de Vladimir Bortko (2013).

Fotograma 9. El asesino Rogozhin muestra a Mishkin el cadáver de Nastasia.



Fuente: Captura de pantalla de la miniserie *Idiot* de Vladimir Bortko (2013).

Nastasia Filippovna y la histeria

Hablar de la histeria desde el punto de vista psicoanalítico implica hacer una separación respecto al término vulgar que, remite generalmente a un estado de excitación y

agitación desmedida. La histeria en términos psicoanalíticos está precedida por la definición de la medicina en la antigua Grecia y por la obra psiquiátrica de Jean-Martin Charcot (Nasio, 1991). Los síntomas asociados a ella, que causaron una gran curiosidad en Sigmund Freud, fueron las parálisis y los dolores físicos. Del estudio de estos signos sin causa aparente, que contravenían la lógica médica, surgió una importante evolución y un reordenamiento de conceptos en el campo clínico de la histeria. Freud teoriza en su primera (1992) y segunda tópica (1992) a partir de los descubrimientos derivados de los interrogantes frente al fenómeno neurótico. “Mientras que la primera tópica apunta a responder a la pregunta por la formación de los síntomas y su abordaje por el análisis, la segunda tópica permitirá retomar aquellos fenómenos que exceden la primera” (Laznik, Lubián y Kligmann, 2010:278).

Posteriormente, en el abordaje lacaniano de la histeria, esta ya no será vista como un conjunto de síntomas, sino como una estructura subjetiva, es decir, como la posición que adopta el sujeto ante la pregunta por el Otro. Esto tiene importantes implicaciones, ya que, en la búsqueda por la estructura, pueden no presentarse los signos que fueron visibles en los torturados cuerpos de las mujeres del siglo XIX. Lo novedoso en Lacan es el concepto de goce contrapuesto al concepto de placer. Es el impulso paradójico que conduce a llevar el síntoma al extremo y con ello, obtener un dolor mortificante.

La temática del goce en psicoanálisis es inaugurada por Lacan quién toma como punto de partida el texto de Freud (1976) titulado *Más allá del principio del placer*. En efecto, el fin último de la pulsión de muerte será la desintegración que acabará por llevar al organismo a ese estado de inmovilidad total característico de lo inorgánico. ¿Puede derivarse de esta tendencia algún tipo de placer? (Torres, 1999:2).

Es preciso mencionar que el presente texto no tiene la pretensión de realizar un psicoanálisis del personaje literario o cinematográfico, como tampoco de sus creadores. No podrían extraerse conclusiones a este respecto, solo a través de una construcción narrativa con fines artísticos. La narrativa en la clínica psicoanalítica llega a asemejarse a la poesía, pero la poesía y la novela no alcanzan, por sí mismas, a convertirse en un historial clínico, con síntomas subjetivos propios. Por eso la literatura puede llegar a ilustrar al psicoanálisis, pero nunca a sustituir a un sujeto.

Para vincular al personaje de Nastasia Filipovna con el fenómeno de la histeria, se ha recurrido a las cuatro figuras descritas por Braunstein (2006) a partir de la categoría analítica de goce. Braunstein realiza una caracterización, casi un retrato de las cuatro bellezas de la histeria, refiriéndose con ellas, a cuatro posiciones que suelen aparecen en los relatos de los pacientes que acuden a la clínica psicoanalítica. Estas cuatro figuras componen un mosaico posible en el poliformismo de la estructura neurótica y más precisamente del fenómeno histérico, entrelazándose intermitentemente unas con otras.

Conclusiones

La primera belleza, es el alma bella, es la encarnación del sacrificio, el pozo en que recaen de todas las penas y las desgracias humanas. Quejosa, víctima, objeto de humillaciones, traiciones, incomprensiones e ingratitudes, ella es alma bella, depositaria inmerecida de sevicias y desgracias. Se ofrece como objeto a la mirada y a la escucha del *Otro*. “Mire a lo que me veo reducida”. “Oiga, si es que puede soportarlo, el relato de mis desventuras”. Sade lo prefiguró con un título mordaz: *Justine o los infortunios de la virtud*. El

ser del alma bella se confunde con esa queja continuada, ese prolongado lamento, esa sucesión de síntomas y crueldades. El goce corre a lo largo del relato sin que se lo identifique como tal en los pormenores de las traiciones del amado, los errores de los médicos que dejan el saldo de un cuerpo sufriente, baldado, tachado por cicatrices quirúrgicas, las faltas de reconocimiento por parte de los hijos y amigos, las injusticias de jefes y maestros. Se sufre y se llora al contar en la otra escena (Braunstein, 2006, 221).

Nada más lejos de esta descripción la personalidad que presenta Dostoievski en Nastasia. Hasta se podría decir que su semblante altivo y su soberbia, no admiten reflejar ningún tipo de dolor. Ella está en el mundo para demostrarle la podredumbre de la vida, a través de su propia desgracia. No pide explicaciones, no se encuentra en condiciones para explicarse ni explicarles su dolor. Simplemente es un cuerpo sufriente que se expone obscenamente para dejar recaer la culpa en quien se atreve a mirarla. El mensaje que envía Nastasia, parece ser: “los venceré con mi propia derrota”, “me arrojó al abismo sin que nadie se haya atrevido a mover un dedo”. El alma bella, a diferencia de la heroína de *El idiota*, provocará en los suyos una gran compasión, busca alterar las membranas sensibles de quien la escucha, de quien la ve. ¿Cómo es posible ver tanto dolor y no conmoverse?

La segunda belleza presentada por Braunstein (2006) es la de la bella indiferencia. Nada complace, nada ni nadie es capaz de entender lo que la bella necesita. Su deseo trasciende cualquier frontera y cualquier virtud, pero al mismo tiempo, será capaz de inmolarse sin la menor queja. Solo hay silencio. Un estoicismo digno de ascetas y eremitas. Un desplante de fortaleza cercana a la solidez del hierro. Nastasia Fillipovna era capaz de levantarse un día después del maltrato físico propinado por Rogozhin, para asistir embellecida a la ópera. El dolor templa, no hunde. La

belle indifférence. Bella indiferencia para atravesar sin despeinarse los huracanes y torbellinos de desesperación que se generan en torno a ella. El *Otro* se confronta con sus propios límites frente a una experiencia, en apariencia impredecible, que lo insta a actuar y luego lo colma de reproches por su actuación. Toda vez que el *Otro* resuelve hacer algo en favor o en contra de la demanda histórica, demanda de que se responda a su ofrecimiento y entrega, ella se sustrae al homenaje o a la reacción que ha suscitado. No es lo que ella quería. Su deseo sigue siendo un deseo insatisfecho. La indiferencia cuando no el franco desdén son respuestas a la movilización del *Otro*. Insensibilidad que lo es también, o que lo es primero, del cuerpo. El alimento o la cachetada, las caricias y el sexo, los adornos y vestimentas que realzan o que desmerecen la belleza “dan lo mismo”. Son problema para el deseo del *Otro*, ese deseo que ella despierta o invoca, pero del que se desentiende, impertérrita, porque no le concierne. Llegando al extremo de la anorexia nerviosa donde la puesta en juego incluye la propia vida y moviliza a su alrededor, sin que ello le importe, la desesperación de un entorno siempre creciente. Es que la angustia del *Otro* puede llegar a ser un alimento que nutre y calma un hambre que está más allá del hambre, necesidad insaciable de un nada que eleva la potencia fálica de quien se rehúsa, ella, a la dominancia del significante fálico (Braunstein, 2006:222).

¿Acaso no era dinero lo que quería Filipovna? ¿Por qué entonces menosprecia el envoltorio que le ha llevado Rogozhin?, ¿Por qué menosprecia todo y a todos? Tiene a su alrededor algo que le resulta imprescindible, la angustia de cuatro hombres que la desean, pero en los que no puede confiar su felicidad. Ser feliz significaría morir, aunque perseguir su goce al extremo, también la conduciría necesariamente a un destino funesto.

La bella durmiente es la tercera figura de la histeria. La más ingenua de todas, la que no se cansa de compla-

cer, pero que, a diferencia del alma bella, la bella durmiente no alarma con su dolor. Ella esperará pacientemente a un hermoso amanecer. La “bella durmiente” que sueña con un futuro despertar en un paraíso de felicidad, mientras tanto, espera sin agitarse la llegada de un deseante que la despierte. El deseo no le concierne; ella actúa el rol de la ausencia de deseo. La acción está así siempre suspendida y, cuando finalmente se produzca, será desentendiéndose de las consecuencias, será para ser arrastrada por la turbulencia incomprensible del *Otro*. Amar, estudiar, luchar por una causa, tener un hijo, comportarse a favor o en contra de ciertas reglas, trabajar, son cosas ajenas, cosas que ella puede hacer, pero, sin sentir las propias, con frialdad, prestándose (sin darse) a satisfacer expectativas extrañas, disociada de las consecuencias. Mientras no las hace está dormida, cuando las hace es sonámbula. En un futuro, alguna vez, el deseo manifestado por el beso del príncipe, el amor, podrá rescatarla de su apatía. Pues de ella no procede ningún deseo; está encantada (Braunstein, 2006:222-223).

Nastasia Filipovna está tan despierta que es profeta de su propia muerte. No podría adormecerse ni siquiera, anesteciarse, está demasiado lúcida para poder sentir en toda su extensión el dolor. Su deseo, no es el de ser para *Otro*, sino de derrocar al amo.

La cuarta y última belleza no viene sola. Es la bella de la bestia, está sometida en una celda de ultraje. Es vilipendiada y maltratada al extremo, pero algo pervive en ella que se ata a sí misma a sus cadenas. La belleza cuarta le viene del encuentro con un verdugo sanguinario que la hace objeto de las vilezas más abyectas. El ser brutal, tosco, violento, carente de delicadeza, que la relega y la humilla es algo de lo que se queja sin cesar y que parece, solo parece, la actualización necesaria de un fantasma masoquista. La pareja de la bella y la bestia aparece con llamativa frecuencia en los gabinetes analíticos. La historia del alma bella, de la

bella indiferencia y de la bella durmiente parece requerir en algún momento la aparición de este personaje complementario, que es el responsable de los infortunios de la virtud y que da sustancia y espesor a las quejas, esas quejas que se repiten monótonamente ante la serie de los familiares, de los sacerdotes, de los confidentes y de los terapeutas, y que, todos lo sospechan, son la fuente de un goce recóndito, un goce que procede no del masoquismo sino del fantasma que acompaña al sufrimiento y es el de relatar ese sufrimiento ante un oído comprensivo que se identifica con ella en el reclamo y la compasión (Braunstein, 2006:223).

La bella de la Rogozhin se pregunta si no habrá sido ella quien lo habrá elegido. Nastasia parece representar con viveza la figura de esta cuarta belleza. El sacrificio no vendrá solo, habrá un verdugo que la empuje sádicamente a su calvario. La bella Nastasia encontrará a su príncipe, pero no al príncipe azul, sino al príncipe idiota para elevarlo al más alto grado de virtud, para después despreciarlo sin explicación.

Referencias

- ANDRADE, P. (2014). La figura del idiota de Dostoyevski y sus reescrituras literarias y cinematográficas. *Anuario de Literatura Comparada*, 4, 129-151.
- BRAUNSTEIN, N. (2006). *El goce: Un concepto lacaniano*. Siglo XXI.
- DOSTOIEVSKI, F. M. (1996). *El idiota*. Alianza.
- _____. (2005). *Memorias del subsuelo*. Colihue.
- _____. (2011). *El jugador*. Alianza.
- _____. (2011). *Los hermanos Karamázov*. Alianza.
- _____. (2013). *El eterno marido*. Alianza.
- _____. (2016). *Humillados y ofendidos*. Alba Editorial.
- _____. (2017). *Crimen y castigo*. Akal.
- FRANK, J. (2010). *Dostoievski. Los años milagrosos, 1865-1971*. FCE.
- FREUD, S. (1992). *Obras completas. Estudios sobre la histeria* (J. Breuer y S. Freud) (1893-1895). Amorrortu.
- FREUD, S. (1992). *Obras completas. Más allá del principio del placer. Psicología de las masas y análisis del yo y otras obras* (1920-1922). Amorrortu.
- Internet Movie Data Base. (28 de septiembre de 2021). *Fyodor Dostoevsky Filmography*. IMDb. https://www.imdb.com/name/nm0234502/?ref_=fn_al_nm_1
- LAZNIK, D., Lubián, E. C. y Kligmann, L. (2010). La primera tópica freudiana: alcances y límites. *II Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XVII Jornadas de Investigación Sexto Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR*. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires.
- NASIO, J. D. (1991). *El dolor de la histeria*. Paidós.
- TORRES, J. (1999). El goce de la histérica, un caso de relación simbiótica. *Revista Electrónica de Psicología Iztacala*, 2(1).