

# La verdad es una fantasía fascinante

*Marina Lieberman\**

## *Resumen*

A partir de la película *La caza* de Thomas Vinterberg, se propone articular la negación de la sexualidad infantil, la fantasía y el deseo, y cómo éstos pueden llevar a una falsa acusación de abuso vista como una verdad incuestionable. Además, se incluyen comentarios sobre *La celebración* y *Submarino*, películas también de Vinterberg; con ello se intenta hilar las tres historias. Se cuestionan las afirmaciones universales, como respuesta a la incertidumbre y la visión acerca de los hechos como verdades o mentiras, sin considerar la palabra de los participantes.

*Palabras clave:* Vinterberg, *La caza*, *La celebración*, sexualidad, fantasía, abuso.

## *Abstract*

Comment about *The Hunt*, by Thomas Vinterberg, in which I articulate denial of children sexuality, fantasy and desire, and how those can result in a false abuse accusation, seen as an unquestionable truth. I also comment on *Festen* and *Submarino*, by Vinterberg as well, trying to link the three stories. I question universal statements, which I consider to be answers to uncertainty and looking at facts as true or false without listening to the participant's words.

*Keywords:* Vinterberg, *The Hunt*, *The Celebration*, sexualidad, fantasía, abuso.

\* Profesora-Investigadora del Departamento de Educación y Comunicación; DCSH, UAM-Xochimilco.

Esta es una breve historia de despecho:

Klara está enamorada de Lucas, él es amable, juguetón, divertido, la cuida, la ayuda, conoce sus problemas. Un día ella le regala su corazón, y le da un beso en la boca. Él le dice que no, que no está bien, le devuelve su corazón, dice que se lo dé a alguno de sus amigos. En ese momento, ella, entonces, lo odia. El asunto es que Klara tiene 6 años y Lucas es su maestro de kínder.

Después de lo ocurrido entre ellos la directora de la escuela encuentra a Klara, esperando sola, sentada y a oscuras, a que sus padres pasen por ella. Durante su encuentro, se desarrolla el siguiente diálogo:

—Klara: *Odio a Lucas.*

—Directora: *¿No son amigos?*

—Klara: *No es mi amigo. Él es estúpido, es feo, y tiene un pene.*

—Directora: *Sí, bueno, todos los hombres tienen uno.*

—Klara: *Pero el de él apunta directo al cielo, como un pito.*

—Directora: *¿Pasó algo, Klara?*

—Klara (niega con la cabeza): *Me dio este corazón, pero no lo quiero.*

La directora interpreta las palabras de Klara como “Lucas abusó de la niña” y con ello detona el conflicto central de la trama.

El corazón al que hacen referencia es un objeto hecho de cuentas, aunque para Klara representa un corazón roto porque fue rechazado por Lucas. Ella se lo dio, pero él no lo quiso, por ende, ella tampoco. Argumento muy lógico para ella.

Ahora bien, Klara oyó la palabra *pito* de su hermano adolescente quien, junto con un amigo, le muestran por un instante un video pornográfico —que incluye, en efecto, un pene erecto— y repiten como locos “¡pito torcido y arrugado! ¡pito, pito, pito! ¡un pito de puta gigante!”

Ante esta situación la directora entra en pánico y se le nota cada vez más descompuesta, hasta llegar al asco. Decide entonces llamar a un psicólogo y entre los dos conducen un interrogatorio en el que Klara no dice casi nada. Es el psicólogo quien entonces toma la palabra:

—Psicólogo: *Klara, dime lo que le dijiste a la maestra.*

—Klara: *Yo no dije nada.*

—Psicólogo: *Ah, entonces ¿tu maestra miente? ¿O tú lo inventaste?*

—Klara niega con la cabeza.

—Psicólogo: *¿Viste el miembro de Lucas?*

—Klara niega con la cabeza.

Klara sólo dice “quiero irme a jugar”. No obstante, queda claro que no la van a dejar ir y el interrogatorio continúa. Por ello, como suele suceder con los torturados, Klara acaba por asentir con la cabeza a todas las acusaciones que el psicólogo inventa, hasta llegar a: “¿viste salir algo blanco de... ahí?” Ante esta pregunta Klara lo mira extrañada y la directora se levanta a vomitar. Con base en este interrogatorio concluyen que Lucas abusó de la niña.

Este hecho provoca el despido del maestro, se le acusa de abuso, pero lo más grave es que lo arrestan y aunque después es liberado, la comunidad comienza a marginarlo e, incluso, lo golpean a él y a su hijo adolescente, también matan a su perro. La situación se agrava porque el padre de Klara, hasta entonces el mejor amigo de Lucas, le dice: “mi hija nunca ha mentido, ¿por qué mentiría ahora?” A tal cuestionamiento, Lucas sólo responde “*No sé*”. Cuando aparece la madre de Klara, quien también era su amiga, lo corre de su casa gritando enfurecida: “¡Te voy a cortar tu maldito pito!” Exclamación acompañada de golpes.

La acusación formal no procede porque al hablar con los demás niños —quienes ya han sido advertidos y “contagiados”— todos cuentan la misma historia en la que describen con detalle el sótano. *El detalle* es que en casa de Lucas no hay ningún sótano. De todas maneras, el pueblo ya lo juzgó y sentenció, con excepción de su novia, su compadre (quien siempre lo apoyó) y su hijo (que nunca dudó de él).

Esta acusación de abuso, por más falsa que haya sido resulta imborrable. Se muestra, hasta el final de la película, que no lo van a olvidar, que ese estigma lo perseguirá y que será cazado sin parar.

Un hecho que vale la pena resaltar es que Klara, después de lo que dijo en un inicio, no vuelve a decir nada, ya no la escuchan, todos

hablan “por ella”. Cuando por fin vuelve a hacerlo, dice lo siguiente: “Mamá, ¿estás enojada con Lucas? Él no hizo nada. Fui yo, dije una cosa estúpida. A lo que la madre responde: “Tal vez tu cabeza prefiere no recordarlo, porque no es algo lindo, pero, Klara, sí pasó”.

Así, se evidencia que pensar sólo en términos de verdad o mentira, sólo en términos de “realidad” y creer que sólo hay una —la de los hechos, y los hechos son la verdad— es un problema. Klara no dijo una *mentira*, no dijo una *cosa estúpida*, como ella piensa, dijo una fantasía.

La tragedia expuesta en esta película es olvidar que existe fantasía y que ésta surge y sostiene la posibilidad de desear, razones que muchas veces son lo que nos mueve. Cuando se olvida la fantasía, el deseo —equivoco y frágil— pierde su lugar. La pregunta “¿pasó o no pasó?” cierra el campo donde se despliega una vida, una historia. Alguien no está hecho solamente de las cosas que pasaron, pensar así lo convierte en una máquina que sólo puede responder sí o no. Ni siquiera es ya necesario que hable, con asentir o negar con la cabeza será suficiente.

¿Por qué mentiría Klara?, se pregunta su padre; *No sé*, responde Lucas. Pero en esas circunstancias, la respuesta *No sé* no se considera válida, ni siquiera se le escucha. No resulta válido no saber. Y así, cualquier hueco en la narración de los hechos se rellena con afirmaciones contundentes y universales: “Los niños no mienten”. Y “si una niña dice la palabra pito, si una niña de 6 años habla de haber visto un pito apuntando directo al cielo, eso significa: abuso”. No puede pensarse en nada más. No se puede siquiera esperar que se formulen las preguntas, detenerse en el *no sabemos qué pasó*, no se pregunta desde dónde y en qué momento alguien dice algo. En este ejemplo Klara dijo una cosa y después dijo otra, pero la segunda: “Lucas no hizo nada, yo dije una tontería”, deciden ya no registrarla. ¿Por qué?, porque ya tienen su verdad incuestionable, que todo maestro de escuela, varón, heterosexual, guapo, divorciado; significa *peligro: abusador*.

Es muy difícil sostener y tolerar el tiempo indeterminado del no saber. Ésa es una de las características del deseo desde la perspectiva

del psicoanálisis, el deseo es inconsciente y no es lo mismo que el querer. No sabemos lo que deseamos. Además, no es imposible decir cosas que estén fundadas en ese deseo inconsciente, se les figura en forma de sueños, lapsus, síntomas, fantasías, pero ninguna de éstas es el deseo, sólo son formas en las que se intenta articularlo. Pero, sobre todo, ninguna de estas formaciones responde a la pregunta de un interrogador urgido y apresurado por obtener una respuesta, sobre todo, si la respuesta ya está determinada de antemano. Si se le hubiera dado tiempo a Klara, cuando se le pasara el odio que sentía por Lucas, después de no haber sido correspondida, ella habría aclarado el “malentendido” unos días después. Una forma de expresar el deseo es mediante la fantasía, pero ésta no se narra en tiempo condicional, por ejemplo “me gustaría que Lucas me regalara un corazón, su corazón”, *la fantasía*, como en los sueños, se piensa en el presente, y se usan todas las técnicas de la retórica para disfrazar al deseo. No es tan difícil oírlo, a menos que quien escucha ya *sepa* lo que el cuestionado va a responder, porque *eso es lo que es, lo que debe ser*. ¿Cómo imaginarse que una niña desearía a un maestro? *Impensable*. ¿Una niña de seis años tiene la fantasía de ver el pito apuntando al cielo de su maestro? *Inconcebible*. Estas ideas sólo pueden provenir de un adulto enfermo de maldad. *Los niños no desean, no tienen sexualidad, no mienten*. Pero y entonces, ¿a qué juegan?, ¿qué sueñan?, ¿de qué se ríen? Y, al mismo tiempo, como si fuera la otra cara de la misma moneda, *todos los hombres no son sólo capaces, sino probables violadores*.

Con base en estas *verdades*, las cosas se reducen a una pregunta derivada de los hechos ocurridos: ¿sí sucedió?, entonces ella es una víctima y él un pederasta; ¿no sucedió?, entonces él es una víctima y ella una mentirosa. Sin lugar a dudas, sin equívocos, sin peros. Sin embargo, las cosas son mucho más complejas, hay enredos, matices, detalles, ficciones, recuerdos, versiones, interpretaciones; la memoria no es un registro de datos y no todo se registra.

¿Qué consecuencias puede tener, como en esta historia, no una violación, sino la construcción de una violación falsa, para una niña de seis años?, ¿qué historia contará esta niña que ha sido disfrazada

de víctima, frente al maestro que ella amaba, disfrazado de violador?, ¿qué consecuencias puede tener borrar el campo de la fantasía?, ¿de qué se hace la historia, con qué materiales? Si desear se vuelve tan peligroso y dañino, por imposición, ¿qué historia se cuenta?

El director Vinterberg realizó una película anterior a *La caza: Festen* (*La celebración*). *La caza* es el espejo de *Festen*, es una reacción ante *Festen*, dice el director, en una entrevista (ver entrevista 1). En esta película, se narra la historia de una denuncia. El día de la celebración del cumpleaños del padre, a la que asiste toda la familia (menos una hija que se acaba de suicidar); el hijo se levanta, golpea la copa para pedir silencio y hacer un brindis y comienza a contar cómo su padre los violaba repetidamente a él y a su hermana gemela, la que se suicidó.

Si *La caza* es el espejo de *La celebración*, como dice Vinterberg, entendemos que fue necesario para él contar también el otro lado, es decir, en *La celebración* cuenta lo que puede suceder cuando un padre ha violado a sus hijos, cuando nadie ha querido decir nada, cómo toda la familia prefería seguir la fiesta en paz, olvidar lo que sí pasó y hacer caso omiso de lo que un hijo, la víctima, está testificando. En *La caza*, al contrario, se plantea lo que puede suceder cuando un hombre no ha violado a una niña y es acusado por este acto.

Aunque en las dos historias se ignora la palabra de los niños, la complejidad de lo que dicen los niños (o el adulto cuando habla de su niñez), surge una dificultad para *saber* desde dónde habla un niño, lo cual no es tan simple, porque como dicen los niños: “¿esto es de a de veras o de a mentiras?” Pero no sólo se trata de los niños, cualquier cosa que digamos, a cualquier edad, es equívoca, se presta al malentendido, depende de quién y con qué postura supone entender. ¿Qué *entiende* el que *entiende*? Hablar de verdadero y falso suele dejar fuera lo más importante. El lenguaje es ambiguo, ésta es su característica, porque no dice todo, dice menos, dice más, dice otra cosa. Hablamos de *sujeto* porque está sujetado, inmerso en lo que dice, se dice y también, como podemos ver con transparencia en estas películas, en lo que *se le dice*. Es efecto y no causa de lo que dice, no es una unidad, ni siquiera es algo tangible, se puede decir que el sujeto es un lugar.

Si consideramos las dos historias, tenemos que detrás de *La caza* está *La celebración*. Antes está la fiesta y después la persecución,<sup>1</sup> o sea, detrás de esta tragedia de la falsa acusación hay un acto realizado de un padre violador de sus hijos y una madre cómplice; una familia entera que insiste en seguir la fiesta para no enfrentar el suicidio de una hija, la caída del padre y la responsabilidad que cada uno de los miembros habría tenido que afrontar en esa historia.

La hermana deja una carta, la esconde para que la encuentre alguno de sus hermanos y es la hermana mayor quien la encuentra y la lee. Como si estuviera en un brindis en la mesa del banquete: “mi padre ha vuelto a tenerme, ahora en mis sueños, no puedo más”. Como si los sueños con el padre violador fueran el detonante para el suicidio: *otra vez, pero ahora en mis sueños*.

Si tomáramos como un solo texto *La caza*, pero antes *Festen*, podría hacerse esta lectura: detrás de la fantasía de una niña enamorada ya no está la posibilidad, sino el acto de un padre violador, sólo que no son el mismo hombre y, aunque parezca obvio, ese error puede desembocar en una catástrofe. Parecería que toda la comunidad se agrupa alrededor o en contra de eso. Niños y adultos hablan o silencian sus fantasías, las que sean, para poner enfrente, como pantalla, que un maestro tocó a una niña. Si eso es verdad, las fantasías y los deseos que las sostienen no existen o no importan. Pero si la sexualidad infantil existe, entonces, ¿las fantasías incestuosas también?

En la entrevista realizada a Vinterberg y Mads Michaelsen sobre *La caza*, el entrevistador les pregunta: “¿cómo le hicieron con la niña actriz?, ¿fue difícil el trato con ella?, ¿no te dio miedo traumatizarla? La respuesta del director y el actor fue que le dijeron todo a la niña salvo lo sexual, le dijeron que había un conflicto, que ella había mentido, que algunos la odian, pero no lo sexual, tenía seis años, y era demasiado chica para saber esas cosas” (entrevista 1).

Resulta interesante que todos estén preocupados por eso, lo traumático es lo sexual, no importa si su personaje mintió, si la odian, si

<sup>1</sup> Podría pensarse en *Tótem y Tabú*, de manera muy literal, para hablar del *Padre Totémico* y la *Ley* que se origina después del *parricidio* (Freud, 1976).

los demás odian a su maestro favorito, si por una supuesta mentira que ella dijo la vida de su maestro y su amigo, se ha hecho pedazos; todo eso no importa, con tal de que no se entere de que se trató de algo sexual. Aunque uno podría preguntarse ¿cómo se le hace para que una niña diga que Lucas tiene un pito y no se entere de que se trata de algo sexual? Sobre esta base se puede pensar que los adultos son muy ingenuos cuando se trata de la sexualidad de los niños.

Cuando Lucas va a casa de su amigo y le dice: “yo no toqué a tu hija, ¿me crees o no?” El amigo responde “no sé”. Pero después aparece la mamá y le dice que se largue de su casa o “te voy a cortar tu maldito pito”. El pito maldito, el que hay que cortar para que no haga daño. El pene erecto. El falo maldito. Dice Pascal Quignard:

Quiero meditar acerca de una difícil palabra romana: la **fascinatio**. El **fascinus** es en latín lo que en griego se dice **phallos**. [...] El **fascinus** detiene la mirada hasta el punto de que ésta no puede apartarse de él. [...] La fascinación es la percepción del ángulo muerto del lenguaje. Y es el motivo de que esa mirada sea siempre lateral. [...] Durante los cincuenta y seis años del reinado de Augusto, que reacondicionó el mundo romano bajo la forma del imperio, tuvo lugar la metamorfosis del erotismo alegre y preciso de los griegos en melancolía espantada (Quignard, 2000:8).

Al parecer heredamos de los romanos la melancolía espantada que rodea al erotismo, aunque tal vez (aunque decir esto sea una ficción), sin saberlo, cuando está en juego el desear nos parecemos mucho a los griegos. En el erotismo hay algo que el lenguaje no alcanza a decir, eso se muestra en el falo, el falo es lo que se ve de frente, pero de lado, de reojo, ¿qué hay? La mirada fascinada y horrorizada frente a ese falo erecto no puede ni quiere mirar la *mentula*, que es el pene ya no erecto. *El ángulo muerto del lenguaje*, algo muerto que parece resucitar en ese *fascinus*, de lo cual no se puede hablar, lo que es más fácil transformar en un *no se debe hablar*. O bien en un *se debe hablar*. En ambos casos, se pasa por alto que el lenguaje tiene un límite.

Quignard escribe: “Plutarco dice que el amuleto itifálico atrae la mirada del fascinador (fascinator) para impedirle que se fije sobre la víctima” (2000:49). Según Quignard, el falo protege. Como si dijéramos, “si de lo que se trata es del falo, el resto de mi ser está a salvo”. No sabemos qué es ese resto, qué es lo que queda si se cae el falo. No queremos saberlo. Para Lacan, el falo es:

lo que se sacrifica del organismo, de la vida, del empuje vital, y que resulta simbolizado. [Es en el inconsciente donde adquiere su sentido] [...] Aunque sea el símbolo mismo de esa vida que el sujeto torna significativa, el falo no está disponible en el Otro, y en ningún lado viene a garantizar la significación del discurso del Otro. Dicho en otras palabras, por más que se la sacrifique, el Otro no le devuelve al sujeto su vida. El Otro le responde  $S(A)$  (Lacan, 2014:333).

Así, el falo es lo que funciona como garantía. Garantía de lo que sea. Cuando no sabemos, cuando estamos metidos en enredos de incertidumbre, invocamos algo que responda desde un lugar de certidumbre, eso que se busca es el falo. Y eso se puede localizar en lo imaginario, en el *fascinus*, que garantiza... ¿el placer?, ¿el deseo?, ¿el poder? Pero es una ficción. Lo que para Lacan es  $S(A)$ , se lee como el significante que le falta al Otro o, también, no hay Otro del Otro. Este lugar donde cada quien busca alguna garantía no tiene garantía. Lo que ponemos ahí, como un aval ilusorio y poco confiable, es un falo.

$S(A)$ , *S de A tachada*, se lee como *significante del Otro tachado*.<sup>2</sup> Lacan lo plantea de la siguiente manera: A, el Otro con mayúscula, que es la instancia o el lugar donde están los significantes, de donde vienen todas las palabras, el logos, un saber de cómo se dicen las cosas. Puede ser representado como el lenguaje, el orden simbólico, la cultura, la ley. Es un sitio que forma parte de la estructura del sujeto como *ente-parlante*; no es alguien, no es ningún otro, no es

<sup>2</sup> Puede encontrarse en varios seminarios de Lacan: *Las formaciones del inconsciente* (1957-58); *El deseo y su interpretación* (1958-59); *La angustia* (1962-63), etcétera.

un semejante, es lo Otro, que puede por momentos, de diferentes maneras, encarnarse en algún personaje, que ocupe esa función de saber y poder para un sujeto. Es el sitio que alguien invoca como a un oráculo para preguntarle por su deseo. Pero, al escribirlo tachado, lo que dice es que a este Otro le falta un significante, precisamente el que diría cuál es la verdad, esa respuesta que cada quien busca y cree que en algún lugar *se sabe*, aunque *yo* no lo sepa, *Alguien o Algo tiene que saberlo*. La sexualidad es enigmática porque no hay respuesta universal de lo que cada quien goza. Cualquier solución que pretenda afirmar con certezas, que suponga garantizar alguna verdad, en el campo del deseo, es fallida. Específicamente, falla el lenguaje para responder. Esta S(A) también puede leerse como el *no-todo*, el cual abre la posibilidad de considerar que para cada quien habrá un camino distinto para ponerse de acuerdo con sus preguntas. No es lo mismo decir *no hay todo*, que decir *hay no-todo* (Le Gaufeys, 2007).

Así pues, cuando un sujeto que ha sacrificado un pedazo de sí (al que se le puede llamar falo, porque cree que eso lo haría completo) para formar parte del campo social (que es de lenguaje), invoca al *oráculo* para que se lo regrese o, por lo menos, que le diga qué hacer con lo que perdió, la respuesta que recibe es: ese significante falta. A partir de esta no respuesta, se construyen las fantasías, tan fundamentales ya que están hechas por el sujeto, ante la pregunta por el deseo. Y, como ya se mencionó, no son mentiras, aunque tampoco sean verdades, son formas singulares de darle lugar a lo que hace gozar, sufrir y disfrutar a cada quien.

La acusación de Klara es que Lucas tiene un *fascinus*. Su *mentira* es que fue él quien le dio el corazón y no ella, lo cual es un equívoco. Y no es tan raro equivocarse cuando alguien está enamorado, ni es tan extraordinario enamorarse de alguien equivocado. Definitivamente, en el campo del amor, no hay certezas. Pero la incertidumbre es muy difícil de tolerar y la certeza de que no todo puede saberse, peor. La comunidad en *La caza* está incendiada; ese incendio es imparable y no se detendrá hasta quemar por completo al maestro, ni siquiera se preguntan si ese fuego alcanzará también a Klara.

Qué miedo nos da el goce, qué horror nuestros deseos. Se considera que lo peor del mundo es un pedófilo, pero más aún que una niña invente haber tenido una experiencia con un adulto, lo cual en la actualidad se considera imposible porque *los niños no mienten*. De tal manera, se anula la parte de verdad que se dice en forma de mentira. Sin embargo, aún peor es que ese hombre podría ser su padre. Por eso es tan importante retomar *Festen* porque ahí sí hubo violación de un niño y una niña, y el violador fue el padre. En ese acto, el padre comete lo que parece ser el peor de todos los crímenes posibles. Ante nuestra inevitable fragilidad, por ser humanos, mortales, expuestos a los deseos que no aceptamos o, en ocasiones, ni siquiera sabemos y al estar expuestos a los deseos de los otros, que quién sabe cuáles puedan ser, el padre tendría que ser (¿tendría? o quisiéramos que lo fuera) quien nos proteja, nos cuide, nos organice y nos respalde. Ese personaje (inventado) de pronto es el destructor de todo. Así sucede en *Festen* pero, tal vez, para la mujer que de niña fue violada por su padre, lo peor fue *el retorno de eso en sus sueños*. ¿Y si Freud tuviera razón?, ¿y si soñáramos con que amamos, deseamos y tal vez hasta tenemos sexo con nuestro padre (o madre)?, ¿y si fuera cierto, que la sexualidad de los niños no es diferente a la de los adultos, salvo por la variedad de sus formas y por la desvergüenza con la que se manifiesta?, ¿por qué es preferible desmentir algo que se muestra de maneras tan transparentes, todavía, un siglo después?, ¿a dónde querríamos regresar?, ¿a qué mundo paradisíaco, lleno de ángeles sin sexo, Adanes y Evas que nada saben y corderitos felices y leones buenos?

¿Retorno a cuándo, a dónde?, ¿o se tratará de un futuro feliz?, ¿y para encontrar esa paz, armonía y felicidad hay que extirpar el sexo de los niños?

Crear que los niños son inocentes, no mienten y, sobre todo, no se enamoran ni tienen fantasías eróticas, ni son celosos, no nos hace ser buenas personas. Haber olvidado lo que fuimos no lo hace desaparecer, tal vez lo hace retornar. El problema es el “todos”: *Todos los niños son inocentes y todos los hombres son abusadores*. El error en el que caemos cuando emitimos juicios y afirmaciones es la contundencia de lo Universal. Lucas, el maestro de Klara (*La caza*), no es el

padre (Helge) de Christian (*Festen*). Cazando a Lucas no vamos a atrapar a Helge. El asco de la directora no implica que Klara ha sido abusada, tampoco la condena de Lucas habría evitado el suicidio de la hermana de Christian.

En la película son los otros quienes le dicen a Klara lo que le pasó, y a Lucas lo que hizo. Se establecen universales que se dan por sentado, tal vez porque tienen esa función *fascinante* y *fállica* de garantizar que algo es cierto, aun cuando la verdad que se tiene es pura incertidumbre. Hay que aclarar que cuando se habla de *no saber*, tampoco arroja una idea unívoca, ya que en estas dos historias se tienen dos *no-saberes* muy diferentes. En *La caza*, lo que no se sabe se intenta cubrir con acusaciones, pero en *Festen*, la familia *quiere no saber*. Quiere no saber algo que sí sabe, que es que ese gran patriarca es un violador.

Al final de *Festen*, ese padre provoca vergüenza, casi lástima. Si se observa bien a los personajes de la película, podría parecer que después del odio, lo que queda es la vergüenza de haber tenido algo que ver con ese padre; ese hombre al final de la película está quebrado, aniquilado, solo. Al día siguiente de la celebración, el hijo le dice: “Papá, mejor vete, para que podamos desayunar”, él obedece y le pregunta a su esposa: “¿vamos?”, ella responde: “No, yo aquí me quedo”. Esta respuesta implicaría que la madre no tuvo nada que ver con lo que pasó con sus hijos, como si mientras su esposo violaba a sus hijos, ella, de verdad, no hubiera sabido nada. Como si en el suicidio de su hija no hubiera rastro de culpa o responsabilidad. Y toda la familia acepta que la madre se quede a desayunar.

Hay otra película del mismo director, entre *Festen* y *La caza*, llamada *Submarino* (así en español). Es la historia de dos hermanos púberes que cuidan a un hermanito bebé (de meses) porque la madre no está, cuando ella aparece, se ve perdida de borracha, cayéndose, a tal grado de orinar en el piso de la cocina. Una noche el bebé no para de llorar y los hermanos deciden cerrar la puerta porque *lo que necesita es dormir*, se ponen a fumar, beber y bailar con la música a todo volumen. A la mañana siguiente, el hermanito está muerto. Así inicia esta película, lo que sigue es otra tragedia: la vida de los dos hermanos. Llama la atención cómo se cuentan estas tres historias, porque se puede encontrar un hilo que las amarra. Aquí se tiene a

una madre que es totalmente incapaz de cuidar a sus hijos, las razones no se exponen, pero lo que sí se sabe es que los abandona *a su suerte*.

Vinterberg, al hablar sobre *Submarino*, dice que la historia se trata de “dos hermanos que fallan cuando tratan de alcanzarse a sí mismos de la responsabilidad con los niños y del miedo a no cumplir como padre” (*parent* en inglés incluye a padre y madre) (Entrevista 2). Asimismo agrega: “Me fascina la fragilidad humana, y la valentía de la gente” (Entrevista 4), “Crecí en una comuna hippie, rodeado de genitales [...] las cosas han cambiado, hablé de eso en 98<sup>3</sup> [...] la triste verdad está en medio de esas dos cosas” (Entrevista 3).

¿Cuál será la verdad que está en medio de estas cosas?, ¿y por qué es *triste*?, ¿o será que no hay una verdad, sino muchas historias? Tal vez la verdad es la fragilidad humana y qué hace cada quién con eso: la forma de desempeñarnos como padres, la manera en que experimentamos la sexualidad, las dificultades en las relaciones con los otros, lo que significa “ser valiente”, cuándo alguien decide hablar y cuándo callarse, cuándo algo es imposible de saber y cuándo es necesario exponer y exponerse, ¿cómo podríamos responder con contundencia a estas preguntas? Solamente desde el narcisismo, ese amor incondicional que le tenemos a nuestro yo —al que Lacan define como “un síntoma privilegiado en el interior del sujeto” (Lacan, 2012:31)— alguien se aventura a elevar una idea o una ocurrencia o, incluso, una experiencia, al nivel de verdad general, respuesta para todos, al estilo del *imperativo categórico* de Kant. Cuando las cosas se miran y, sobre todo, se escuchan, de cerca y con detenimiento, nos pasa lo que dice Hofmannsthal, en *Rayuela*:

Así como había visto cierto día con un vidrio de aumento la piel de mi dedo meñique, semejante a una llanura con surcos y hondonadas, así veía ahora a los hombres y sus acciones. Ya no conseguía percibirlos con la mirada simplificadora de la costumbre. Todo se descomponía en fragmentos que se fragmentaban a su vez; nada conseguía por medio de una noción definida (Cortázar, 2000:631-632).

<sup>3</sup> Se refiere a *Festen*, *La caza* es de 2000.

## Referencias

### *Filmografía*

*La caza* (2012), título original *Jagten*, director: Thomas Vinterberg, escrita por: Tobias Lindholm y Thomas Vinterberg, actuaciones de: Mads Mikkelsen, Thomas Bo Larsen, Annika Wedderkopp.

*La celebración* (1998), título original: *Festen*; director: Thomas Vinterberg, escrita por: Thomas Vinterberg, Mogens Rukov, actuaciones de: Ulrich Thomsen, Henning Moritzen, Thomas Bo Larsen.

*Submarino* (2010), director Thomas Vinterberg; escrita por: Jonas T. Bengtsson (novela), Tobias Lindholm (guión).

### *Entrevistas*

#### Apple Events:

1. Mads Mikkelsen and Thomas Vinterberg Meet the Filmmaker [<https://www.youtube.com/watch?v=8aE7tljTOOA>], fecha de consulta: 30 de abril de 2018.
2. Exberliner Magazine: Thomas Vinterberg on his new film “Submarino”, [<https://www.youtube.com/watch?v=Yuyd4Vglajl>], fecha de consulta: 30 de abril de 2018.
3. Festival de Cannes, conferencia de prensa (20 de mayo 2012): The Hunt Press Conference Mads Mikkelsen Thomas Vinterberg, [<https://www.youtube.com/watch?v=JM5oSf39cOI>], fecha de consulta: 30 abril de 2018.
4. Toronto International Film Festival: The Hunt, co-writer/director Thomas Vinterberg, [[https://www.youtube.com/watch?v=jfsa0X\\_RljU&t=446s](https://www.youtube.com/watch?v=jfsa0X_RljU&t=446s)], fecha de consulta: 30 de abril 2018.
5. Gerhard Busch, vPRO CINEMA: Thomas Vinterberg looking back on *Festen* (1998), [<https://www.youtube.com/watch?v=QcveW3hH7g-Q&t=93s>], fecha de consulta: 30 de abril de 2018.

6. tv Festival de Cannes (mayo 2012): Mads Mikkelsen- Jagten/The Hunt Cannes Interview, [<https://www.youtube.com/watch?v=-uHZV-Greu4>], fecha de consulta: 30 de abril de 2018.

### *Bibliografía*

- Cortázar, Julio (2000), *Rayuela*, Cátedra, Madrid, España.
- Freud, Sigmund (1976), “Tótem y Tabú”, en *Obras completas*, vol. XIII, Amorrortu Editores, Buenos Aires, Argentina.
- Lacan, Jacques (2014), *El Seminario. Libro 6. El deseo y su interpretación (1958-1959)*, Paidós, Buenos Aires, Argentina.
- Lacan, Jacques (2012), *El Seminario. Libro 1. Los escritos técnicos de Freud (1953-1954)*, Paidós, Buenos Aires, Argentina.
- Lacan, Jacques (2006), *El Seminario. Libro 10. La angustia (1962-1963)*, Paidós, Buenos Aires, Argentina.
- Lazo, Norma (2017), *Las 7 virtudes contemporáneas*, Fondo Editorial del Estado de México, Toluca, México.
- Le Gaufey, Guy (2007), *El notodo de Lacan. Consistencia lógica, consecuencias clínicas*, Ediciones Literales. El cuenco de plata, Buenos Aires, Argentina.
- Quignard, Pascal (2000). *El sexo y el espanto*, Cuadernos de Litoral. Edelp. Córdoba, Argentina.

Recibido: 25 de abril de 2018  
Aprobado: 26 de junio de 2018