

Alicia... ¿en Wonderland o en Underland?

Alice in Wonderland | Tim Burton | 2010

Eugenia Molina*

Escuela de Orientación Lacaniana-Sección Córdoba. AMP

Recibido 22/10/2023; aprobado 03/11/2023

Resumen

El artículo toma la película de Tim Burton para trabajar el estatuto de las ficciones en psicoanálisis, su valor como instrumento para situar lo real en juego en un sujeto. En este caso, la ficción elegida, va más allá del modelo del mito, pudiendo dar cuenta en su modelo narrativo —atravesado fuertemente por una estética vertiginosa—, de una paridad real simbólico e imaginario. Se convierte así en una vía de acceso preciosa para trabajar lo ominoso, especialmente en la experiencia analítica en la infancia, pero también pudiendo extenderla a la experiencia de un análisis en general.

Palabras clave: ficción | ominoso | real | goce | singularidad

Alice... in Wonderland or Underland?

Abstract

The article takes Tim Burton's film to work on the status of fictions in psychoanalysis, its value as an instrument to situate what is real at stake in a subject. In this case, the chosen fiction goes beyond the myth model, being able to account in its narrative model —strongly crossed by a dizzying aesthetic— of a real symbolic and imaginary parity. It thus becomes a precious access route to work on the uncanny, especially in the analytical experience in childhood, but also being able to extend it to the experience of an analysis in general.

Keywords: fiction | ominous | real | enjoyment | singularity

La clínica con niños y adolescentes nos enseña acerca de cuestiones sensibles y fundamentales del psicoanálisis. Intentaré situar en este trabajo cómo aquello que aparece como inquietante y a veces terrorífico en fantasías y ficciones, da cuenta de un modo de satisfacción, de un goce experimentado que no es ajeno al *parlêtre*.

Lacan nos invita a ir más allá del matiz de fantasía o imaginación que las ficciones proveen, ubicándolas como una experiencia de descubrimiento, en tanto se lee en ellas lo que ya es, precisando su estrecha relación con lo imposible, ya que nos confrontan con un “no hay relación” fundamental.

En este caso, la ficción elegida para abordar el tema de lo ominoso es “Alicia en el país de las maravillas” de Tim Burton (2010).



Una estética extrañamente adorable

Alicia en el país de las maravillas (*Alice in Wonderland*, 2010) ha sido la obra más taquillera de Tim Burton, si bien no fue muy bien recibida por la crítica. El director

* mdibarboure@gmail.com

en distintas entrevistas ha manifestado la dificultad que le supuso trabajar para Disney, cuando él se consideraba un artista mucho más representativo de lo oscuro, gótico y expresionista.

En una entrevista realizada por *La Nación* (2010), aborda tres puntos muy interesantes para nuestro tema. En primer lugar, plantea su interés de realizar esta película más allá del gran desafío tecnológico, por la extrañeza que el inframundo suponía, y cómo tuvieron que trabajar con cada personaje para otorgarle una rareza singular.

A su vez, sostiene que la vigencia de Alicia como ficción se explica por su manera de tocar algo de lo inconsciente. A partir de sus imágenes, afecta a las personas de un modo que no pueden advertir conscientemente: “captura la imaginación de la gente” (Burton, 2010).

Finalmente, otorga todo su valor a una obra cuyo punto fuerte no es la narrativa avasallante, sino más bien la narrativa de lo absurdo: aparecen detalles, personajes y situaciones que son las de los sueños. Para Burton hay algo especial que intenta transmitir en distintas escenas como, por ejemplo, en los bizarros cambios de tamaño del cuerpo, efectos profundos que parecen al azar, pero no lo son. Plantea que su objetivo es capturar esa rareza y mostrarla.

Lo raro, lo inconsciente y lo fuera de sentido se conjugan así en una película que, tal como lo describe Mayerstien, es “extrañamente adorable” (2017, s/p). Pero más allá de la crítica de cine, podemos ubicar cómo este film juega con esos efectos inquietantes y angustiosos, estetizados magníficamente por Burton, pero que no dejan de producir una afectación al cuerpo del espectador.

Desde la caída de la joven Alicia al vacío, la sala de las puertas y el dilema a resolver para franquearlas, los cambios de tamaño, las criaturas extrañas, sus voces y sus diálogos descabalados; las partes del cuerpo que pueden ser cortadas y perderse, la boca del gato de Chelisa que aparece y desaparece... Y podríamos seguir enumerando momentos o escenas que impactan, por tocar — como dice Burton — algo que les atañe muy íntimamente a las personas.

Las imágenes en su estructura 3D, producen una especie de vértigo, del que es prácticamente imposible sacar por un minuto la mirada de la pantalla. La fiesta de color desplegada en escenografías, vestimentas y maquillajes, contrasta con apagados y grisáceos escenarios, ojos tristes en muchos personajes. Esos choques estéticos tan bien calibrados, producen un afecto particular que da cuenta de una extrañeza, no sin un gusto aparejado, según las tonalidades y matices propios de cada espectador.

Alicia en el país de las maravillas toca el cuerpo, y no es por su argumento precisamente, ya que no es la narrativa su punto fuerte. Más bien, la historia creada por Lewis Carroll, sabe usar el absurdo, casi en un sentido beckettiano, llevándonos al límite de las palabras, para experimentar la satisfacción en la resonancia más que en el sentido, pero también sacando partido de una lúcida ironía que desnuda los semblantes tradicionales. Y Tim Burton, sabe servirse de esta fantástica historia para impactar con su estilo, y — a mi modo de ver — construye una obra digna de lo que implica para el psicoanálisis de orientación lacaniana “La época del Otro que no existe” (Miller, 2005 [1981]). Es decir, la caída o el deterioro de un ordenador simbólico del mundo.

La familiar extrañeza de lo ominoso

En su homenaje a Lewis Carroll, Lacan afirma que se puede producir malestar sin servirse de ningún trastorno, pero que de dicho malestar podría desprenderse una alegría singular (Lacan, 1966 [2019]).

Me resultó interesante partir de esta idea, ya que da cuenta de una satisfacción capturada en eso inquietante, y especialmente de esa radical singularidad de la experiencia. Punto que situó como clave: ubicar eso sin igual de cada uno; eso que no para todos se dará de la misma manera, aun cuando nos encontremos con ficciones comunes.

Lo ficcional, el relato, la novela, si los abordamos desde una perspectiva que privilegie lo simbólico, seguramente nos remite a la vía del sentido, y como en el cuento de Borges, corremos el riesgo de extraviarnos por los múltiples senderos que se bifurcan (Borges, 1941 [2000]). Pero a partir de la última enseñanza de Lacan, contamos con una nueva topología borromea en la que: real, simbólico e imaginario equivalen como registros. Esta perspectiva hace que cobre todo su valor el *sinthome*, como la respuesta más singular de cada sujeto.

La orientación por lo singular privilegia el instante de ver, el encuentro instantáneo con ese detalle que nos permita ubicar ese pellizco de real que ofrecen las ficciones, más acá de la múltiple bifurcación de los senderos del sentido (Molina, 2020).

Lacan situó preciosamente la función de una ficción en su escrito *Televisión*: “El impasse sexual secreta las ficciones que racionalizan el imposible del que proviene. No las digo imaginadas, leo en ellas, como Freud, la invitación a lo real que responde de ellas” (Lacan, 1973, [2012], p.558).

Ese real del que hablamos puede presentarse de diversas maneras, lo inquietante puede ser una de ellas. Y en este punto es interesante recordar el clásico texto freudiano sobre *Lo Ominoso* (1919 [1981]), en el que nos enseña que aquello que parece como extrañamente inquietante, puede ser más familiar de lo que creemos. Para eso Freud se sirve de las voces alemanas *Unheimlich* (ominoso, angustiante, inquietante) y *Heimlich* (íntimo, familiar, confidencial), y luego de un minucioso recorrido de la evolución de esta última, arriba a *Heimlich* como una voz cuya acepción evoluciona hacia la ambivalencia, hasta coincidir de alguna manera con su antítesis. De esta manera, podemos captar algo de lo más íntimo y familiar, en aquello que aparece como signo de angustia, bajo la forma de lo extrañamente inquietante.

Una pequeña de 6 años dirá: *Me encanta Merlina, pero me dan mucho miedo algunas partes también*. Y ante una intervención de la analista: *¿Te gusta Merlina o tenés miedo?*, la niña entre afectada y con una risita responde: *Me gusta mirar todo, veo mucho, como una zorrinita, los zorrillos pueden mirar muchísimo*.

Este mínimo pasaje transmite, cómo a partir de una ficción elegida por la niña, se localiza el objeto mirada en juego, en esa satisfacción propia, que conlleva gusto y angustia al mismo tiempo.

Sin hacer una analogía directa, podríamos decir que –como a esta pequeña– *Alicia* y su estética “extrañamente adorable” nos provocan algo similar: si bien no nos aterra, esa incertidumbre de la rareza alojada en cada detalle, las persecuciones, desapariciones y la permanente sensación de *déjà vu*, que experimenta la protagonista; es un objeto que atrapa la mirada y no la suelta, con la concomitante satisfacción en ese acto, que implica el circuito pulsional de cada uno.

Más allá del mito

Así como la pequeña que gozaba y se aterrorizaba con Merlina, muchos niños nos manifiestan esa experiencia, no sólo en la consulta, sino en la vida diaria. Quedar capturados por una escena, un ruido, una mirada que puede provocarles angustia y repetir esa experiencia de captura, es algo común y no sólo en la infancia, sino en todo aquel que tiene una relación al inconsciente. Claro que, en cada niño, o en cada niña será necesario leer qué incidencia tiene esa pequeña o gran trampa. Lectura que no puede estar desligada del objeto pulsional en juego cada vez.

Si tomamos la ficción, como un instrumento que nos ayude a leer esa incidencia, es necesario poder ir más allá del mito. La narrativa, con su desarrollo, su historia bien contada, hoy no produce gran impacto, y tenemos más bien el imperio de las imágenes y sus efectos. Los niños se sirven más de los videojuegos que de los cuentos de Andersen y, si bien *Alicia* no es un videojuego, tampoco sigue la lógica de los cuentos infantiles tradicionales.



Daniel Roy, ubica dos tipos de ficciones en la infancia: las que se sirven del relato mítico, y “las ficciones tipo Alicia”, que anudan real, simbólico e imaginario sin pasar por el mito (2020, p.40). ¿Cuál es el truco de éstas últimas?

Lacan nos da la clave de lectura, al situar que el secreto del impacto de Alicia, está en cómo “toca la red más pura de nuestra condición de ser” de los tres registros: real, simbólico e imaginario, “jugando en estado puro en su relación más simple” (1966 [2019], p.22).

Agrega también la importancia del juego de imágenes virtuales, el acento puesto en ellas y en el ritmo que se generan, movimiento que produce una experiencia de vértigo en el lector. Afectación a la cual se añade la materialidad sonora de las palabras, que buscan explotar más ese aspecto de goce, que evocar un sentido.

Finalmente, en el mismo texto citado, Lacan nos conduce al punto que tal vez más nos interesa: la combinatoria de esta trama produce un efecto de acceso a una realidad que, por extraña que parezca, da cuenta de “lo imposible vuelto familiar” (1966 [2019], p.22)

¿Wonderland o Underland?

Un último detalle que, vía el equívoco, nos conduce a la esencia de lo ominoso: eso extrañamente familiar, que toca un real propio del *parlêtre*, y que las ficciones muchas veces nos ayudan a captar y tratar.

En la entrevista citada para el suplemento *Rolling Stone* de La Nación, ante la pregunta si se trata del “País de las maravillas” o de “la Infratierra”, Tim Burton res-

ponde: “Es y siempre será la Infratierra (*Underland*), pero según la versión cinematográfica, cuando Alicia la visitó de niña, escuchó mal el nombre y la llamó País de las maravillas (*Wanderland*)”. La equívocidad sonora produce el malentendido que guía toda la trama; de allí, que la joven Alicia, siempre tiene la sensación de haber vivido algo similar y se enoja mucho cuando la llaman la “Alicia incorrecta”. La experiencia del doble como angustiante, no hace más que retornar al sujeto un “eso

que soy”, en lo más radicalmente singular de un goce propio, cortocircuitando así el malentendido fijado en las maravillas.

Una vez más el excepcional Tim Burton, nos sorprende, con su saber no sabido sobre lo *Umheimlich*, como esa experiencia que no remite a un afecto nuevo, sino a lo más familiar, que en definitiva es el goce, y que la ficción de manera magistral intenta atrapar y dar forma a su esencia fugitiva.

Referencias

- Borges, J. (1941 [1996]). El Jardín de los senderos que se bifurcan. En *Ficciones*. Ed. Emecé.
- Burton, T. (Director). (2010). *Alicia en el país de las maravillas*. [Película]. Walt Disney Pictures.
- Burton, T. (2010). Tim Burton habla sobre *Alicia en el país de las maravillas*. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/tim-burton-habla-sobre-alicia-en-el-pais-de-las-maravillas-nid1227392/>
- Freud, S. (1919 [1981]). Lo Siniestro. En *Obras Completas Tomo III*. Ed. Biblioteca Nueva.
- Lacan, J. (1962-1963 [2006]). En *El seminario de Jacques Lacan. Libro 10*. Ed. Paidós.
- Lacan, J. (1966 [2019]). En *Revista Lacaniana N° 26*. EOL . Ed. Grama.
- Lacan, J. (1973 [2012]). Televisión. En *Otros escritos*. Ed. Paidós.
- Mayerstien, A. Tim Burton, la visión que cambió la estética cinematográfica. Recuperado de https://gacetaamigos.canal22.org.mx/gaceta22_56/top-cine-tim-burton-la-vision-que-cambio-la-estetica-cinematografica.html
- Miller, J.-A. (2006 [2007]). *La Angustia. Introducción al Seminario 10 de Jacques Lacan*. Ed. Del Nuevo Extremo.
- Miller, J.-A. (1981 [2005]). El Otro que no existe y sus comités de ética. En *Los cursos psicoanalíticos de Jacques Alain Miller*. Ed. Paidós.
- Molina, E. (2020). El jardín de los senderos que se bifurcan o fixión. En *Revista Notas de niños N° 4*. Ed. CIEC.
- Roy, D. (2020) Ficciones de infancia. En *Revista Notas de Niños N° 4*. Ed. CIEC