



Marco, Zacarías  
La escritura de lo imposible (I): *El regreso*  
Ciclo: Lengüajes IV, 2015  
Círculo Lacaniano James Joyce, Madrid, 2016

## La escritura de lo imposible (I): *El regreso*

Zacarías Marco

### RESUMEN

La primera película de Andrei Zvyagintsev, *El regreso*, que recibió en el Festival de Venecia de 2003 los máximos galardones a mejor película y mejor ópera prima, se atreve a ofrecernos una nueva lectura en clave iconográfica de la inserción del *Nombre del Padre*. Para ello no duda en situarse a la altura del mito –como señalaría Claude Lévi-Strauss a propósito del pensamiento de Freud–, con la ambición de redibujar el pasaje de la madre al padre, interviniendo sobre pilares fundamentales de la tradición cristiana occidental tendentes a “sacar de la foto” al padre, para darle cabida en el nivel estructural que le corresponde. Este nivel está representado en la enseñanza de Jacques Lacan por la figura simbólica del *padre muerto*. La película nos muestra, paso a paso, el singular recorrido de su inscripción. El resultado desatascará la vía del deseo del principal protagonista, Iván, representado en la escena inicial por su vértigo, el síntoma que, vinculado a la madre, lo aparta de la comunidad. La reescritura que el director propone sitúa la catarsis de la tragedia en términos de metáfora paterna, lo que plantea una pregunta sobre la vía de servirse del padre en la última enseñanza de Lacan. En un artículo posterior se contrapondrá esta visión de la catarsis con la de Tarkovski.

PALABRAS CLAVE: Mito, padre, iconografía, Lacan, Zvyagintsev.

**Intervención: 15 de julio de 2015**

### ¿Cómo servirse del padre?

Se recoge a continuación el artículo base de la primera de las dos intervenciones dedicadas a analizar y contraponer la obra de dos cineastas rusos, Andrei Tarkovski y Andrei Zvyagintsev, especialmente concernidos por la Idea del Padre. Se escogieron para ello algunas escenas de sus respectivas películas *Andrei Rublev* (1966) y *El regreso* (2003). El trabajo del conjunto se enmarca en lo que sería una comparación entre diferentes tratamientos del acceso, del advenimiento, a una suerte de revelación salvadora, momento cumbre sobre el que ambas películas se

organizan y desembocan, y que produce un giro crucial en el orden de la existencia. Pero estableceremos una divergencia con respecto al hermanamiento hecho por la crítica, destacando un punto esencial que claramente los distingue. Allí donde Tarkovski utilizaba una escritura que podemos calificar como religiosa, trascendente, Zvyagintsev propone otro tipo de escritura, una en clave mítica. Esperamos que nos sirva para extraer enseñanzas con respecto a una cuestión de base que afecta a la escritura nodal, la deficiencia estructural inherente a la inscripción simbólica. Esta deficiencia termina, después de un largo recorrido en Lacan, por anular la primacía del orden simbólico.

De manera verdaderamente sorprendente, la película *El regreso*, de Andrei Zvyagintsev, nos brinda la posibilidad de retomar los

Marco, Zacarías  
**La escritura de lo imposible (I): *El regreso***  
 Ciclo: Lenguajes IV, 2015  
 Círculo Lacaniano James Joyce, Madrid, 2016

planteamientos de la llamada época estructuralista de Lacan, aquella que constituye la base indispensable para poder pensar cuál sería su desarrollo lógico posterior. Me refiero a partir de lo que se acabaría concretando en el *Seminario 17* como el *Más allá del Edipo*, un movimiento que daría paso, primero, a la escritura de los cuatro tipos de lazo social, los cuatro discursos (amo, histórica, analista y universitario), después, a las fórmulas de la lógica de la sexuación y, finalmente, a la topología nodal. Recordamos que las primeras formulaciones sobre el nudo borromeo, —en realidad, una cadena— partirán del particular engarce que se produce entre los registros imaginario, simbólico y real. Y que no será hasta el año 1975-6, entrado ya Lacan en el *Seminario 23*, que se desvele como mítica esta estructura triádica, por requerir siempre de un cuarto nudo que los enlace, pues lo propio de los registros es que están sueltos entre sí. Ésta es la manera de mostrar en la escritura nodal que el funcionamiento del *Nombre del Padre* es siempre fallido. No existe entonces la manera, sino las maneras de suplir lo que en realidad es una deficiencia estructural del orden simbólico, pues falla en organizar exitosamente el goce.

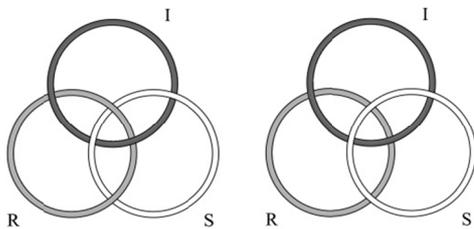
De esta manera Lacan se aleja de la inicial confianza, casi absoluta, en la acción de lo simbólico, y pasa a observar al sujeto —ahora *parlêtre*— a partir del encuentro con lo real, allí donde la ley no alcanza. Se trata de un paso más en una dirección que se remonta, como mínimo, al *Seminario 7*, el dedicado a la ética del psicoanálisis. Una vez relativizado el padre —vale decir el mito—, toda respuesta del *parlêtre* es pensada como defensa ante lo imposible. Un imposible que pasa ahora a ser escrito como la inexistencia de la relación sexual, un agujero en el saber en el encuentro entre los sexos, cualquiera que sea su modalidad, que se materializará en una inscripción inicial traumática en la entrada al lenguaje.

Sin embargo, esta reubicación del padre, del que se pretende prescindir, no se hace sin haberle otorgado previamente su lugar. El más allá al que se pretende advenir no elimina un peregrinaje previo necesario, la adquisición de esa marca. Pero una vez conseguida, no ir más allá significa duplicar al padre de manera sintomática. Y, como señalaron Lacan y Miller, con uno basta (Lacan 2006: 133; Miller 2006: 234).

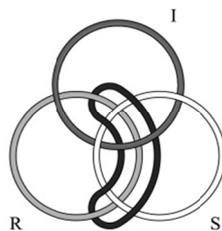
La película *El regreso* nos ofrece la posibilidad de retrotraernos a los planteamientos clásicos de Lacan, aquellos que, como vemos, no fueron simplemente abandonados sino que recibirían una torsión ulterior para liberarla de la estrechez del análisis exclusivamente estructural, con vistas a una clínica más continuista. De acuerdo con esta lectura, no habría ningún rebajamiento de la importancia dada a la inscripción, solo que ahora se insertaría en una lógica que busca prescindir de sus barrotes. Nos fijaremos entonces en el paso previo, el de la necesaria inscripción. Desde luego, como cualquier lectura, ésta no deja de ser también problemática. ¿Se pretende reintroducir lo que entró en crisis? ¿No volvemos a duplicar innecesariamente al padre insistiendo en su inscripción?

Andrei Zvyagintsev tiene el atrevimiento de dar respuestas, de ofrecernos su versión del

1. Nudo ideal (inexistente).      2. Falla neurótica.



3. Reparación según metáfora paterna (neurosis).





Marco, Zacarías  
La escritura de lo imposible (I): *El regreso*  
Ciclo: Lengüajes IV, 2015  
Círculo Lacaniano James Joyce, Madrid, 2016

retorno al mito, que puede ser leído como un retorno a Freud y a la importancia otorgada a la función paterna, entendida como la herramienta cultural más exitosa para enfrentar el problema del goce. Quizá sea el mensaje de alerta proveniente de un país, Rusia, embarcado en una peculiar deriva capitalista donde la decadencia de la figura del padre, contenida en parte por el artificio del sistema anterior, haya sufrido una súbita aceleración. Pero no entraremos hoy en esos detalles sino en la relectura que sobre la iconografía tradicional judeocristiana el director nos plantea.

Decíamos que Zvyagintsev se atreve con el mito. No quiero decir que trata *sobre* el mito: la película dialoga con él, en su terreno, dando una nueva configuración. Es en este lenguaje en el que se mueve. La mirada sobre una variación del mito, donde introduce un viraje que resulta conclusivo, de ahí que la apelación a la catarsis se vuelva fundamental. Se trata de generar una vivencia al modo originario de la tragedia griega, al trabajo sobre el mito que ella opera. Tiene este punto de convergencia con aquello que, recogiendo una tradición, termina generando una nueva interpretación.

Como decía Jean-Pierre Vernant (2007: 19) recogiendo investigaciones de Louis Gernet, Atenas creó la tragedia para pensarse a sí misma. En este impresionante cauce de expresión y elaboración, la ciudad encontró la manera de tratar y problematizar la crisis del cambio de época, haciendo de la tragedia el teatro de operaciones donde sus conflictos éticos, jurídicos y políticos tomaron forma. Por eso podemos afirmar que la Atenas del siglo V se piensa en la tragedia, aunque sólo se teorizará después, cuando Aristóteles escriba su *Poética*, sin darse cuenta que describe un orden y una relación con la obra que se perdió.

Recordemos brevemente la visión que tiene el estagirita de la tragedia, definida en su *Poética*<sup>1</sup>,

(cap. VI) en función de la purificación o catarsis de las pasiones, como efecto de la identificación del espectador, viendo en el devenir de la obra el funesto resultado de dejarse llevar por la pasión desmedida, la *hybris*.

*“Es, pues, la tragedia imitación de una acción esforzada y completa, (...) y que mediante compasión [eleos] y temor [phobos] lleva a cabo la purgación [kátharsis] de tales afecciones.”*  
(Aristóteles 1999: 145).

Pero si la cultura occidental se remite a este complejo nacimiento en Grecia –mirando a una Atenas clásica, que a su vez sentía que había perdido sus orígenes, y con ello la estabilidad de su configuración mítica de la época arcaica, de la que sólo nos han llegado los ecos de los sabios que precedieron al origen de la filosofía–, la correa de transmisión está afectada también por un segundo corte, el cristianismo. Nuestro legado estará atravesado por la reescritura que haga éste del mundo clásico. Un mundo a su vez en crisis, que inventó la tragedia para poder elaborar el problema de la responsabilidad en la nueva configuración política, y que no podía dejar de inspirarse en los valores de la época heroica a la vez que los contradecía.

Para lo que aquí nos ocupa, la tragedia de *Edipo Rey*, donde la Atenas de Sófocles se trabajaba a sí misma, se convertirá después en un modelador de la cultura occidental, en paradigma del conflicto de la subjetividad y de la posibilidad del conocimiento de sí mismo en pugna con el deseo. Una problemática del destino que no podrá ser apaciguada por ninguna promesa cristiana de amor universal.

Que la película “mira al mito” quiere decir que la fidelidad que tiene a la naturaleza del conflicto permite que éste la trabaje, al punto de atreverse a introducir modificaciones sustanciales en nuestro legado iconográfico. El conflicto que la recorre será capaz de

<sup>1</sup> Este pasaje es uno de los más comentados de toda la cultura griega. En el Apéndice II de la citada

edición de Gredos se puede seguir un resumen pormenorizado (Aristóteles 1999: 378-391).

Marco, Zacarías  
**La escritura de lo imposible (I): *El regreso***  
 Ciclo: Lenguajes IV, 2015  
 Círculo Lacaniano James Joyce, Madrid, 2016

producir estas alteraciones. Lo hará sobre aquello constituido en paliativo, en falsa promesa liberadora, sobre aquello que no es auténtico *pharmakós*, rito de purificación, como es la tragedia de *Edipo Rey* (Vernant 2007: 117). Y no ahorrará medios, lo hará de una manera sistemática, áspera y doliente, sin ninguna concesión. Es necesario que lo imposible se instale. Zvyagintsev reescribe la operación simbólica que ubica al sujeto confrontado a una imposibilidad. Estamos en la tragedia: cuando el desgarrar se produzca asistiremos a una auténtica catarsis.

Se ofrecen a continuación las siete escenas que fueron comentadas el día 15 de julio de 2015. Luis Teszkiewicz se encargó de los comentarios cinematográficos, aquí omitidos. A mí me tocó resaltar la reescritura mítica que venimos comentando. Esta presentación responde a una invitación de Sergio Larriera tras su lectura de *Dípticos* (Marco 2005), donde se ofrece al final una comparación, otro díptico más, entre el tratamiento mítico, trascendental, de Zvyagintsev, y el religioso, trascendente, de Tarkovski.

Lo que a continuación se desarrolla sigue en líneas generales y de manera muy sucinta los ejes de mi libro. Evito por ello detallar las referencias, que serían constantes y dificultarían innecesariamente la lectura.



Edición española de *Dípticos* (Marco 2005), y cartel de la película en España.

Enlace película:  
<https://www.youtube.com/watch?v=LTQsaohfwH4>

## El *pharmakós* de la tragedia

### Escena uno.

0 – 5:06 min.



El problema inicial: el vértigo de Iván.

¿A qué se confronta Iván para no poder saltar al agua como el resto de los chicos? ¿Qué lo diferencia de ellos? La escena con la que arranca la película muestra un problema irresoluble en el actual estado de las cosas. Son varios chicos, entre ellos, dos hermanos. El menor, Iván, no se atreve a tirarse. Tiembla desde lo alto del mirador. Tiene vértigo. El vértigo es aquí un *más*. El *más* del que su angustia da cuenta. Este exceso está por supuesto acompañado de un déficit, algo que es vivido como una carencia con respecto a los demás chavales que sí se atreven. A él le falta algo para poder hacerlo. Ha hecho su primera y precaria escritura de un menos, a falta de una verdadera operación de una sustracción, una operación que pueda tachar de manera efectiva un exceso. De momento, la falta de esa tachadura se traduce en una desubicación dentro del esquema familiar. La madre vendrá a socorrerlo pero el parche que le ofrece como solución es un engaño, una trampa que amenaza con cerrar el círculo entre los dos. Iván lo sabe. Aunque Iván necesite ser rescatado para continuar su partida –*Si no hubieses venido me habría muerto*–, todavía no ha asumido la regla del juego: sólo se gana perdiendo. El resultado de la primera escena deja claro que este amparo materno a Iván no le funciona.

Marco, Zacarías  
**La escritura de lo imposible (I): *El regreso***  
**Ciclo: Lengüajes IV, 2015**  
**Círculo Lacaniano James Joyce, Madrid, 2016**



La madre sube a recogerlo, pero su oferta no funciona.

Tenemos entonces el vértigo de Iván como la primera escritura de un exceso que lo acompaña. A partir de ese momento la tensión que sufre el personaje marcará, a contracorriente, la línea de la acción de la película. Iván mostrará, a cada paso, su negativa a continuar. ¿Será éste su vía crucis?

## Escena dos.

8:06 – 10:48 min.

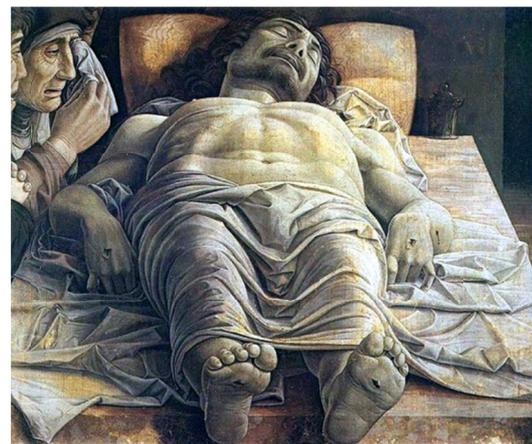
Los hermanos corren hacia la casa familiar. Su madre impone un silencio al alboroto. Deja caer la noticia. Su padre está dormido. Sí, su padre ha vuelto. Las preguntas sobran. Después sabremos que Iván era un bebé cuando su padre se fue.

Los dos hermanos entran en la casa y abren la puerta del dormitorio de la madre. El padre yace dormido en la cama. La habitación de la madre funciona también como una caja. Se abre la caja que contiene un cuerpo en un lecho. Se produce entonces la primera contemplación del cuerpo del padre. ¿Es un cuerpo vivo o es un cuerpo muerto? En la escena Iván sólo aguanta ahí un segundo. Saldrá corriendo hacia el baúl del desván. Hacia otra caja con otro contenido, uno aclaratorio, uno que venga del Libro. Iremos después a ello. De momento, no aguanta la contemplación del cuerpo del padre porque él está dividido en el acto de mirar. Más que mirar, él es mirado por la escena. Él ha dotado de un exceso de contenido esa escena. Sin saberlo, él ya ha visto ahí a su padre muerto. Sigo lo que muestra el director. Por

eso el padre sólo respira una vez que Iván se ha sustraído a su contemplación. Para Andrei, el hermano mayor, el cuerpo no está rígido, respira suavemente, suspendido entre plumas. Pero desde donde Iván lo veía –digamos, desde la problemática de su deseo–, el padre está muerto, éste es su fantasma a lidiar. De momento su escritura falta. La película nos mostrará que todas sus declinaciones parten de aquí. Ésta es la imagen icónica principal. Conviene, pues, detenerse.



La cama con el escorzo del padre tumbado, en estricta equivalencia con el cuadro de Mantegna. Obsérvese el extremo cuidado en los detalles.



Cuadro de Andrea Mantegna (1470-1474).

Lo que primero observamos es la representación del terrible escorzo que pintara Andrea Mantegna en el siglo XV: el *Cristo Muerto*. Mantegna pinta lo imposible y lo vuelca, literalmente, sobre el espectador. El efecto es impresionante. El cuerpo muerto se nos cae encima. La imagen nos mira. La



Marco, Zacarías

La escritura de lo imposible (I): *El regreso*

Ciclo: Lenguajes IV, 2015

Círculo Lacaniano James Joyce, Madrid, 2016

imagen del padre muerto mira a Iván. Y le forzaré a variar la escritura de lo que le afecta. Es mi interpretación. Es, en tanto muerto, como prefiguración del padre muerto, que Iván es mirado. Obviamente el lugar no está escogido al azar. Es el dormitorio de los padres. Un lugar incómodo por definición.



Primera foto de la familia, insertada en la página del Libro referida al sacrificio de Isaac.

Después Iván subirá al desván para abrir otra caja, el baúl que guarda, no un libro sino El Libro. Se trata del libro de la religión del Padre, la religión judía. El Padre como Escritura. Es una biblia ilustrada. Entre sus páginas –y no es una cualquiera, puesto que se trata del grabado que representa el sacrificio de Isaac, que, como veremos, hará un díptico con otra escena posterior–, se esconde la foto del padre sosteniéndolo a él. Sí, sosteniéndolo. El pasado irrecuperable.

¿Y ahora? Él estaba sin Padre. Por eso tiene vértigo. Su soporte, lo que lo sostiene, no es estable. ¿Dónde puede agarrarse Iván? Es como si él estuviera todo el tiempo sobre la inestabilidad de esa barca del final, pero sin saberlo. Sin poder abrir hueco a lo que está llamado a sostenerlo.

Fijaos, además, que hay un diálogo entre esa foto y la que aparece al final de la película, cuando están los hermanos, ya solos, en el coche. Pero entre ambas hay una diferencia. En la primera está el padre en la escena familiar y, estando, no es reconocido como padre por Iván. En la segunda no está y, sin embargo, es en tanto ausente que está verdaderamente presente.

La película ofrece una solución al problema inicial planteado mediante un proceso de escritura. Al principio, el padre no está ni en el plano simbólico ni en el de la realidad. No estando, hay, sin embargo, un exceso oculto. Después, el padre ha vuelto, y su regreso permite la escritura de este exceso. Algo insoportable se escribe en forma de no aceptación de su presencia. Tiene primero que escribirse el padre como muerto. Y sólo tras la ausencia, tras la pérdida irrevocable, se inscribirá para Iván la presencia simbólica del padre.

No cabe por tanto hablar de sacrificio del Hijo. Lo suyo será un duelo del padre para que pueda finalmente prescindir de él, después de advenir a una identificación simbólica que faltaba. Creo que esta idea está bien expresada rescatando la interpretación desviada del sacrificio, a propósito del sacrificio de Isaac. En la película esta interpretación está claramente del lado del registro imaginario de los hijos. Además, se aprovechará para ubicar al hijo mayor, que demasiado fácilmente acepta la llegada del padre, escamoteando el proceso de escritura que también a él le falta llevar a cabo. La película no escatima detalles de este duro aprendizaje (también) para Andrei. Él no tiene problemas con el cuerpo del padre pero sí con su función, aquí expresada duramente a través del registro de la autoridad. En mi libro hago un homenaje a este chaval que perdió la vida trágicamente al acabar la película, parece que repitiendo a su manera el final de la misma. Compró una barca con el dinero del rodaje, se fue solo, y no volvió. Sabemos que fue escogido en el casting por cuadrar a la perfección con el aire

Marco, Zacarías  
La escritura de lo imposible (I): *El regreso*  
Ciclo: Lenguajes IV, 2015  
Círculo Lacaniano James Joyce, Madrid, 2016

despistado de Andrei. Al parecer era un chaval que había sufrido un accidente de pequeño, creo recordar que un atropello de coche. No parecen coincidencias. Un despiste, nos tememos, demasiado real. Lamentablemente la película consiguió hacer de *pharmakós* para él. El chico no alcanzó a verla terminada. Murió antes del estreno.

### Escena tres.

11:07 – 13:25 min.



La última cena. Iván no acepta al padre. Se anuncia el viaje y semana de pasión del padre.

La última cena. Ceremonia del reparto del cuerpo como alimento. Incorporación del padre. Tomad y comed. Pero Iván expresa su rechazo, su primer rechazo explícito. No lo nombra. Quizás no tiene con qué nombrarlo. No tiene padre en él. Después del vértigo, se abre camino esta segunda forma que toma su problema. La primera que es ya un esbozo de escritura. La opacidad del síntoma ha empezado a desplegarse, a mostrar la forma de su nueva configuración. Iván pasa de una expresión a otra, del *No puedo saltar*, al *No puedo decir papá*. En este contexto va a llegar la oferta del padre: decide un viaje, un viaje sin la madre. Antes: madre y abuela. Ahora: el padre. Se iniciará a continuación la semana de su pasión. Será el Padre, no el Hijo, –esto es clave en el proceso de reescritura mítica sobre la iconografía religiosa que va a hacer la película–, el que se ofrezca en sacrificio para una salvación, la del hijo.

### Escena cuatro.

18:10 – 19:10 min.



La dificultad de Iván de decir “papá”.

Se confirma que el padre ha detectado el problema de Iván para nombrarle como padre. Buena parte de lo que suceda a continuación será el crescendo de lo que para Iván sólo puede tomar la forma de un enfrentamiento. Inicia la larga serie de representaciones encadenadas, sin poder salir del registro imaginario. Se trata de la elaboración del padre como persecutorio, reflejo de su imposibilidad para aceptarlo, estando, como está, pegado a su madre. Si la primera visión del cuerpo del padre pudo ser evitada, ahora está también él dentro de la nueva caja, dentro del coche, y en manos de su patrón. Iván acudirá a sus precarias armas. Oímos cómo miente –como le había inducido la madre–, economizando sus derrotas, respondiendo al padre a través del retrovisor, la nueva pantalla que le mira y que le sirve de mediador. Él no está acostumbrado a ocupar el lugar en el asiento de atrás. Su inteligencia le ha servido hasta ahora para hacerse con un puesto distinguido, escamoteándose a la jerarquía de la edad. Pero el padre le ha puesto detrás, detrás y en la lista de los hijos. Los hijos llaman “papá” a sus padres. Es su nuevo lugar. Pero él no tiene palabra para ello, todavía no. Ha de encontrar primero su palabra. ¿Y el padre? Una preocupación lo domina. No sabemos cuál. Es la  $x$  de su deseo. Pero con respecto a los hijos, no deja de empujarlos para que ocupen su lugar.

Marco, Zacarías  
 La escritura de lo imposible (I): *El regreso*  
 Ciclo: Lenguajes IV, 2015  
 Círculo Lacaniano James Joyce, Madrid, 2016

### Escena cinco.

1:07:40 – 1:09:50 min.



Anuncio del último contenedor del padre, la barca.

Saltamos a los últimos desarrollos previos al desenlace final. Hemos abandonado la ciudad, donde se produjo un momento álgido en la escena del restaurante, cuando Iván se niega a comer, desobedeciendo directamente al padre. El nivel de su reto va cobrando intensidad y absorbe buena parte de la atención del espectador. El padre está a punto de tirar la toalla, pero finalmente continúa el viaje. Después, llegada a la playa y cambio de transporte: del coche a la barca. Los lugares mitológicos se imponen. Primer trayecto en barca. El esfuerzo, el trabajo, las órdenes. El padre, cada vez más, parece ejecutar un guión. Es implacable. Sería, creo, una torpeza confundir este padre con un padre cotidiano. La película apunta a otros derrotos. La función en tanto tal. Tras otra comida, Iván, por haber terminado el último, ha de limpiarlos. Nuevo desafío de Iván. La amenaza de muerte, proferida poco antes, toma una primera forma. Además es dirigida, aunque todavía de forma velada, directamente al padre. Iván progresa de manera implacable. Ha arrojado el plato del padre al mar. El plato anuncia la barca, el último contenedor, ataúd del padre. El padre le ofrece otra escritura, el plato hecho de madera de abedul. Que poco después será su nuevo soporte, cuando su cuerpo sea desplazado sobre las ramas tras su caída. De momento Iván vuelve a negarse. Pero negando al padre niega también el contenedor que le contenga a él.

### Escena seis.

1:18:00 – 1:25:20 min.



El faro y la resolución del vértigo. Lo imposible es enfrentado. Lo imposible es el deseo.

El padre como maquinaria: padre motor: padre impulsor del movimiento. El padre arregló el coche antes de partir, arregló la barca cuando se estropeó y enseñó también a desatascar el coche cuando se hundió en el fango. Después, prestó su reloj a Andrei para que respetara la palabra dada. Pero el muchacho está en las nubes, su lógica es inconsistente. El padre lo golpea. Segundo cuadro, ahora rectificado, del sacrificio de Isaac. El padre, a petición del hijo, levanta el hacha. ¿Esto me pides? Pero los hijos no pueden entenderlo, no saben reaccionar. En la primera escena, Iván no podía bajar del mirador sin su madre. Éste es el lugar del que no puede desprenderse. El faro de la isla se ofrece como díptico a la escena inicial. Iván huye. Sube a su lugar imposible. Llega al lugar de su metáfora. Está presto a escribir su texto. Había dejado subir a su madre a rescatarlo. Ahora no quiere dejar subir al padre. Su escritura: saltar, caer, matar. Matar al padre es la escritura de lo imposible, la forma que el mito da a ese lugar lógico, la construcción edípica del deseo. Entonces lo imposible es enfrentado. Iván escribe su imposibilidad en letras mayúsculas. Lo imposible es el deseo: “Puedo hacerlo”. Ahora puede enfrentarse al padre dentro del esquema imaginario que lo domina. Un padre visto como persecutorio para mantener el motivo de su odio al padre a buen recaudo. La película hará caer ese velo del inconsciente



Marco, Zacarías  
La escritura de lo imposible (I): *El regreso*  
Ciclo: Lengüajes IV, 2015  
Círculo Lacaniano James Joyce, Madrid, 2016

para que Iván pueda reubicarse partiendo de una limitación estructural. Y se produce el chasquido sobrecogedor. El padre cae. Recuerdo mi primera impresión. No podía ser. No puede ser que esté muerto. Negué su muerte una y otra vez. El espectador entra en un limbo, en una zona de pasaje. Sin estar muerto, camina hacia el Hades.



Iván se asoma desde arriba. La escena lo mira.

¿Qué escena lo mira a él? El grito del padre y su caída han desgarrado el velo de la verdad, pero no tiene todavía el papel donde poder inscribirse. Pesa demasiado. Iván no puede cogerlo por los pies. Es la segunda aparición del cuadro de Mantegna. La prefiguración de su muerte cuando lo ve en el lecho de la madre alcanza aquí su cumplimiento. El cuerpo del padre se le ha caído encima. No puede cogerlo. No puede tocarlo. No podrá levantarlo. La presencia, el exceso, ha alcanzado su nivel máximo: el peso del cuerpo muerto del padre que hay que arrastrar. Asistimos entonces a la primera ascensión de las enseñanzas del padre. Sorprendentemente, Andrei toma el mando. De alguna manera el padre ha entrado en él desde el momento mismo de la caída. Andrei ha quedado reubicado. Pero no es el caso de Iván. Él no puede todavía. Sigue pensando que el hacha de su padre mata, trocea la carne. El temor persiste. No entiende que lo que era coche ahora es padre, padre que hay que desplazar, y les toca a ellos moverlo. Las ramas de abedul son el nuevo recipiente, el nuevo lecho, la barca terrestre hacia la laguna.

### Escena siete.

1:29:20 – 1:40:40 min.



Vuelta en la barca con el cuerpo del padre muerto. Juego de vacíos (la barca contiene la caja).

Entramos en los últimos once minutos de la película. El regreso en barca ofrece una riqueza inmensa de detalles provenientes de múltiples convergencias. Recogeremos sólo las principales. La primera es la imposición icónica, de manera definitiva, del terrible escorzo de Mantegna. Éste es propiamente el cuadro que forma díptico con aquel primero, en la habitación de la madre. La verdad desvelada. La cama es la barca, un recipiente para hacer el trayecto donde deben acompañarlo. Imperativamente. El trabajo del mito insiste y dirige el guión de la tragedia. Se inicia la vuelta en la barca con el cuerpo del padre muerto. Veamos a continuación el juego de vaciamientos que se produce.

No hemos desarrollado aquí el tema de la búsqueda de la caja por parte del padre. Aparentemente, es la *x* del deseo del padre, que funciona cinematográficamente como un MacGuffin. Se trata de otro juego de vacíos. La caja, contenida en el baúl, contenido en la casa (vacía), contenida en la isla (desierta). Sabemos que el padre la depositó en el compartimento de la barca. Ahora estará, sin verse, pegada a su cabeza. Yo lo pensé como el tributo que se paga al barquero, a Caronte, pero quizás es mejor dejarlo simplemente como vacío en el saber. La *x* del deseo. Lo que sí sabemos es que la barca que contiene el cuerpo del padre se vaciará y desaparecerá. Quedará anclada sobre otro fondo, ya nunca

**Marco, Zacarías**  
**La escritura de lo imposible (I): *El regreso***  
**Ciclo: Lenguajes IV, 2015**  
**Círculo Lacaniano James Joyce, Madrid, 2016**

más visible, tal como aparece en las imágenes acuáticas iniciales. La cámara recorrió el fondo marino después de dibujar sobre las aguas la palabra “возвращение”, *Regreso*, mostrando la barca desde la misma dirección, de popa a proa. Pero sin el cadáver. Queda sólo la visión de la embarcación, destinada a llevarse consigo el secreto de la caja, el deseo del padre. Pero volvamos al tema del cuerpo, que es la dominante fundamental.



Paso por la Laguna Estigia con el padre muerto.



*Traslado mitológico por la Laguna Estigia*, de Joachim Patinir (1520-1524).

Decíamos que el cuerpo del padre muerto, último contenido, es la expresión acabada del deseo imposible de Iván. Habiendo sido anunciado, no deja de ser sorprendente este capítulo final de su diario. Pues bien, todavía falta el último paso. Este último contenido que Iván ha escrito ha de ser también vaciado para que se transforme en cuerpo simbólico, en padre para él, en padre al que poder nombrar. Deberá advenir al estatuto de marca. Y para ello la barca ha de desaparecer. Se trata de establecer la marca del vacío en el

mundo de Iván, para poder insertarlo en unas coordenadas simbólicas. Sólo cuando la barca desaparezca, y con ella el cuerpo del padre, podrá nombrarlo. Sólo así se abrirá paso verdaderamente en el mundo simbólico, que es aquel que nombra la presencia a partir de una ausencia. Sólo entonces Iván puede pronunciar su grito, sólo entonces puede rasgarse en ese sobrecogedor “¡Papá!” con el que se produce la catarsis final.

Y ya está. Con ello Iván ha accedido al símbolo, ha podido inscribirse en lo imposible de su deseo. El vértigo ha desaparecido. Finalmente la foto hallada en el coche vendrá a ratificar su lugar de hijo, fuera de la querrela interminable. Ha conseguido ese lugar poniendo entre él y su madre el vacío necesario, el hueco, la distancia, la separación frente a la imparable pendiente de goce, ajeno a toda inscripción en el campo del Otro, que era la dominante inicial. El regreso del padre le ha ofrecido el papel para escribir el límite a una deriva mortal. Sin el Padre los lugares estaban confundidos, y un Iván, demasiado crecido, no podía crecer.



Primera foto de la familia, en la Biblia del baúl.



Segunda foto de la familia, en el coche del padre.



Marco, Zacarías  
**La escritura de lo imposible (I): *El regreso***  
**Ciclo: Lengüajes IV, 2015**  
**Círculo Lacaniano James Joyce, Madrid, 2016**

## Una reescritura: Paternidad

Lévi-Strauss nos enseña en su *Antropología estructural* que el objetivo del mito es proporcionar un modelo lógico para poder resolver una contradicción (Lévi-Strauss 2000: 252). El análisis de la interrelación de sus unidades constitutivas conduce a la necesidad de extraer una enseñanza sobre aquello que no marcha bien. El mito funciona contraponiendo series de contrarios en su estructura más básica. Pero el mal funcionamiento no se resolverá nunca satisfactoriamente, no habrá superación, *Aubhebung*, pues no se alcanzará nunca una escritura definitiva. Es lo que nosotros escribimos, siguiendo al Lacan de los años 70, bajo una lógica orientada por la no relación sexual. La falla inevitable del no saber en el corazón mismo de la sexualidad humana. El trabajo del mito se circunscribe al de promover unos conjuntos armónicos que se repiten y repiten hasta llegar a un agotamiento. El mito funciona como una estructura que nos muestra a modo de espejo cómo somos, aunque nosotros nos imaginamos mirar a través de él (Marco 2005: 73, 83).

Como decíamos al principio, el camino que traza la película es el de proponer una nueva escritura sobre la reescritura que el cristianismo hizo de la cultura griega, con el fin de reconducirla a otro modelo organizativo. Para ello se vale de la configuración estructurante del mito, obligando a hacer una lectura del mismo. El resultado será el de ofrecer una nueva imagen de la Pasión, una pasión bien diferente de aquella cristiana que concluye con el sacrificio del Hijo. En el modelo ofrecido en *El regreso* la catarsis desatasca el deseo de Iván, recomponiendo su lugar en el mundo. Ése es el nivel en el que la película trabaja.

Antes de pasar a la rectificación iconográfica propiamente dicha mostramos resumidos en dos cuadros comparativos lo que venimos sosteniendo (Marco 2005: 67, 68).

El regreso del Padre	El regreso del Hijo
Última cena del padre.	Última cena de Jesús.
El padre abofetea a Andrei.	El sacrificio de Isaac.
Reto, huida y amenaza de suicidio. El Padre le sigue.	Jesús en el huerto de los olivos. Preparación para el sacrificio.
Muerte del Padre. Cae a tierra.	Muerte del Hijo. El sacrificio en la cruz.
Duelo del Padre. La contemplación.	Duelo del Hijo. La espera.
Reconocimiento del Padre. El Padre como Idea. No hay ejemplo de vida.	Resurrección del Hijo. El Hijo como Idea. El Hijo sacrificado como ejemplo de vida.

Mito recuperado	Cristianismo
El sacrificio del Padre.	El sacrificio del Hijo.
Elaboración del Complejo de Edipo.	Esquiva la elaboración del Complejo de Edipo.
Salida del Edipo. Castración simbólica.	Falsa salida del Edipo.
Limitación del goce.	Goce masoquista instaurado.
Opera una separación de la madre.	No separación de la madre (virgen).

Pasamos ahora a la propuesta iconográfica de Zvyagintsev. La reescritura cristiana a la que se contraponen estaría representada por la 'Strastnaia' o Virgen de la Pasión, uno de los tres iconos tradicionales de la Virgen, que representa al niño con la cabeza vuelta hacia los arcángeles Miguel y Gabriel, que le muestran los símbolos de su futuro martirio, la esponja y la lanza, los clavos y la cruz. Si lo entendemos en la configuración dual que ofrece —donde lo tercero no puede ser sino absoluto, Dios Padre—, la evacuación de goce no encuentra el cauce para tacharlo, quedando el hijo inevitablemente alojado en



Marco, Zacarías

La escritura de lo imposible (I): *El regreso*

Ciclo: Lenguajes IV, 2015

Círculo Lacaniano James Joyce, Madrid, 2016

la posición sacrificial. Dentro de este esquema el deseo del hijo queda comprometido, trabado. Y a falta de castración no queda otra que la entrega al goce, un goce alimentado por la culpabilidad que genera la no separación efectiva de la madre. El hijo queda así apresado en esta forma de relato donde instaura fatalmente una verdad prendada de goce.



Maternidad. La 'Strastnaia' o Virgen de la Pasión, icono de la escuela postbizantina de Creta, s. XIV.

Veamos por último el referente simbólico que la película nos ofrece, aquel que va a plasmar su rectificación iconográfica. Cuando termina la acción, se muestra a modo de epílogo una serie de fotos fijas que son algo más que el recordatorio del recorrido del viaje. Nos fijaremos sólo en la última, la imagen que cierra la película. Si la comparamos con la imagen de la Virgen de la Pasión, imagen que la tradición cristiana ha promovido a icono de la Maternidad, vemos ahora confirmada la rectificación iconográfica que *El regreso* ha promovido. En una nueva sustitución (metáfora), allí donde aparecía la madre, se coloca al padre. Observamos cómo sostiene éste la mano del hijo con el dedo levantado, ordenando activamente su camino en pos de su deseo, rehusando así la vía sacrificial.

Además, la mirada del padre es orientada hacia el hijo, un detalle que interpreto en la línea de la no ejemplaridad. El sacrificio de Jesús se ha constituido en modelo para todo cristiano, toma tu cruz y sígueme. El nuevo reordenamiento, en cambio, no puede erigirse como un modelo a seguir porque el camino no está trazado, el camino está por escribirse. Iván y Andrei continúan su vida desde una posición distinta, no sabemos cuál. La película nos muestra la cesión de goce que produce la inscripción simbólica del padre muerto, con vistas a establecer un tipo de anudamiento menos rígido y menos sufriente, más autónomo y responsable que el anterior.



Paternidad. El padre sostiene la mano de Iván, que representa la firmeza de su deseo.

Si el psicoanálisis recupera el estudio del mito es en parte porque éste no ha evacuado la ambivalencia irreductible que lo caracteriza. El paso del pensamiento mítico al pensamiento filosófico que rubrica el fin de la Grecia arcaica, introdujo el principio de no contradicción, basado en el de identidad. El descubrimiento del inconsciente freudiano provocará una subversión en la lógica subyacente que removerá estos cimientos. Lacan coqueteará con Heráclito y con los presocráticos, y aplicará sus rectificaciones – sin duda ilegítimas filosóficamente– sobre la lógica aristotélica, para introducir una nueva topología del sujeto. La escritura nodal será su último empeño de producir una base transmisible para el psicoanálisis.

## Bibliografía

- Aristóteles. 1999. *Poética de Aristóteles*. Gredos, Madrid.
- Lacan, Jacques. 2009. *El Seminario. Libro 7: La ética del psicoanálisis*. Paidós, Buenos Aires.
- Lacan, Jacques. 2002. *El Seminario. Libro 17: El reverso del psicoanálisis*. Paidós, Buenos Aires.
- Lacan, Jacques. 2006. *El Seminario. Libro 23: El sinthome*. Paidós, Buenos Aires.
- Lévi-Strauss, Claude. 2000. *Antropología estructural*. Paidós, Barcelona.
- Lévi-Strauss, Claude. 2008. *La alfarera celosa*. Paidós, Barcelona.
- Marco, Zacarías. 2005. *Dípticos. Un estudio sobre la idea de Padre en la película El regreso, de Andrei Zvyagintsev*. Ed. Autor, Madrid.
- Miller, Jacques-Alain. 2006. “Nota paso a paso nº18. La “folisofía”. En *El Seminario. Libro 23: El sinthome*. Paidós, Buenos Aires.
- Sófocles. 2000. *Tragedias completas*. Cátedra, Madrid.
- Vernant, Jean-Pierre; Vidal-Naquet, Pierre. 2007. *Mito y pensamiento en la Grecia Antigua (I)*. Ariel, Barcelona.