

DEBATES

La medición de la sexualidad en el DSM-5 y la incommensurabilidad del goce para el psicoanálisis de orientación lacaniana ^[1]

Sergio Laia

En los términos de la reciente versión número 5 del Manual Diagnóstico y Estadístico de los Trastornos Mentales (DSM-5), el “comportamiento sexual” de Brandon, personaje principal del film *Shame*, podría ser clasificado como un “Trastorno Parafílico No-Especificado”: su cuerpo está tomado por los síntomas característicos del trastorno parafílico porque, asociados a un uso no convencional de la sexualidad, causan una “aflicción significativa” (*distress*) e importantes “perjuicios en las áreas social, ocupacional u otras de funcionamiento predominante, aunque no cubra todos los criterios” referentes a los trastornos parafílicos ya clasificados[2]. Interpretado por Michael Fassbender, el protagonista de *Shame* se pasa toda la película enredado en una compulsión sexual que, al perturbar intensamente su vida, le permite a Steve McQueen, director del film, llamarla *sex addiction* (“adicción” o “vicio por el sexo”). Por lo tanto, el DSM-5, en cierto modo, no dejará de decepcionar una expectativa manifestada por el propio Steve McQueen, de que el “vicio sexual” presentado por su protagonista pudiese ser reconocido como una “adicción”[3].

La recurrencia y la intensidad con la que Brandon -arriesgando su vida, e incluso la de los otros- se entrega, no sin sufrimiento, a sus fantasías e impulsos sexuales, el tiempo excesivo utilizado en estas prácticas, el modo por el cual éstas responden a la ansiedad, la depresión, el tedio, la irritabilidad y a situaciones estresantes de su vida, así como sus vanos e insistentes intentos de librarse de esos “impulsos” -que a su vez no están asociados al uso abusivo de remedios o drogas, ni a “episodios maníacos”- son criterios suficientes para clasificarlo, según el DSM-5, como portador de un “Trastorno Parafílico”.

En lo que concierne a la clínica psicoanalítica de orientación lacaniana, el montaje de este film, al presentarse de manera entrecortada, tomado tanto por la lentitud como por la precipitación y, al mismo tiempo, por una precariedad de datos biográficos relativos a este protagonista, no deja de evocarnos el ritmo y la aridez con la que muchos llegan, especialmente hoy, a nuestros consultorios: hay tanto un sufrimiento, inclusive intenso, como también una dificultad no menos extrema para “librarse” de lo que acaba imponiéndose como un “mal” al cual se está conectado. Pero no hay, al menos en un principio, una historia, un relato sobre cómo aquello surgió, una contextualización mínimamente subjetivada de cómo el cuerpo pasó a ser tomado por aquello que lo enreda y que, con Lacan, podemos localizar como la dimensión real de la sexualidad, como lo que se impone de modo cifrado en la satisfacción pulsional y escapa al sentido.

Abordado por ese sesgo, *Shame* me parece excelente para investigar lo que uno de los ejes temáticos propuestos para el VI Encuentro Americano de Psicoanálisis de Orientación Lacaniana (ENAPOL) va a llamar “más lejos del inconsciente, más cerca de los cuerpos”: la compulsión sexual de Brandon no se presenta como un síntoma que implicaría un conflicto inconsciente a ser descifrado por el psicoanálisis, aunque evoque componentes incestuosos (asociados a impulsos o fantasías vinculados a su hermana) y nos indique que su cuerpo no responde apenas como un organismo ligado a una satisfacción irrefrenable, pues aunque la presencia de su hermana puede perturbar su “vicio sexual” no es tan fácil que desaparezca. Otra prueba de que el cuerpo de Brandon no es pura y simplemente un organismo puede sustentarse cuando verificamos, a lo largo de la película, que la “voluntad de goce” impuesta al protagonista en la entrega, supuestamente liberada, de su cuerpo a la satisfacción sexual lo mantiene prisionero de la ferocidad de aquello que el psicoanálisis nos ha enseñado a designar como el superyo.

Trastorno mental y desorden en lo real

Para el DSM-5, los “comportamientos repetitivos” y otros síntomas asociados a un uso excesivo de la sexualidad presentados por un Brandon me parece que aún podrían ser medidos y evaluados según cinco dimensiones que

mantienen la siguiente graduación, a ser observadas a lo largo de dos semanas: 0 (Nulo: ningún día), 1 (Leve: raro, menos de un día o dos), 2 (Suave: durante varios días), 3 (Moderado: más de la mitad de cada día), 4 (Grave: prácticamente todo el día)[4]. Pero ese tipo de evaluación dimensional de un síntoma según su nivel de gravedad y de intensidad todavía se encuentra más acá de lo que, con Lacan, podríamos llamar la inconmensurabilidad del goce. A fin de cuentas, el goce es una substancia que afecta y se inmiscuye en el cuerpo pudiendo ser incluso localizado cuantitativamente en términos de “más”, “menos”, “más o menos”, “mucho”, “poco”, “moderado”, “excesivo”. Sin embargo, para el psicoanálisis de orientación lacaniana, este tipo de localización no lo destituye de su inconmensurabilidad, de su opacidad, de su inconveniencia. Por eso, el “liberado” Brandon se encuentra efectivamente encarcelado en su hipersexualizado modo de gozar, así como el DSM-5 -con su furor por la medición y apuesta a una tecnología de las “imágenes cerebrales” o de las escalas perfeccionadas por el uso de computadoras- es aún prisionero de una concepción cartesiana del cuerpo como *parte extra partes*.

De su “cárcel privada” Brandon podría salir si tomara en serio -como me parece indicar Steve McQueen y, ciertamente, Lacan- la vergüenza relativa a sus propios actos. Tal vez, también la vergüenza les podría venir bien a los creadores del DSM-5 -sus actos no están marcados precisamente por la “hipersexualidad”, pero sí por una “hipermedición”. A través de la misma ellos tratan de contabilizar lo real que, en su inconmensurabilidad, se impone como “sin ley”, forzando a aquellos que profesan la creencia en el DSM a gastar tiempo, libido, dinero y hasta incluso la vida en la producción incesante de este Manual Diagnóstico y Estadístico de los Trastornos Mentales. Así, diría que las dimensiones del DSM-5 aún pretenden otorgar un sentido a lo real mientras que en la experiencia analítica redimensionada por Lacan, se trata, como elucida Miller, de despojar a lo real del sentido[5].

Mientras los creadores del DSM y sus seguidores buscan incesantemente ordenar lo real midiéndolo y clasificándolo, el psicoanálisis de orientación lacaniana, en consonancia con la dimensión “sin ley” de lo real, nos invita a enfrentarnos no exactamente con el trastorno mental, que en inglés es literalmente “*mental disorder*”, sino con lo que, según Miller, se presenta como *desorden en lo real*[6] porque no hay ley capaz de medir la relación entre los sexos. Brandon, como dice Steve McQueen, “de ningún modo es exótico o loco, él es uno de nosotros”[7]. Pero, con Lacan, diremos que Brandon es uno de nosotros no exactamente debido a su “comportamiento hipersexual” que, de hecho, es apenas una defensa contra lo real. Brandon, es como cada uno de nosotros porque padece de la inexistencia de la relación entre los sexos, o sea, porque padece de lo real de la sexualidad.

En los países de lengua inglesa, donde la clínica psicoanalítica se ha vuelto precaria y el uso de las evaluaciones y las cifras parece tener aun más respaldo en función de sus pretensiones “pragmáticas”, el padecimiento de lo real de la sexualidad es más fina y precisamente captado por cineastas como Steve McQueen que por los formuladores y defensores de un DSM-5 y de lo que éste podrá producir en el espacio clínico. Así, *Shame* nos va a mostrar cómo funciona una forma de presentación de síntomas muy frecuente en nuestros días y su propio título, inclusive por el modo al mismo tiempo sutil e incisivo con el que su director utiliza la palabra que lo traduce (*vergüenza*), nos presenta una estrategia que no me pareció distante de la que nosotros, haciendo valer la orientación lacaniana, buscamos imprimir frente a casos y situaciones similares.

Encuadres – lo que se inmiscuye, lo que escapa y algunos escritos

Es notable el modo en que Steve McQueen utiliza la cámara para realizar *Shame*. Hay muchos *closes*, sobre todo de los cuerpos, pero a los encuadres jamás los presenta de manera explícita y entera, inclusive en las escenas en que, por la adicción sexual de Brandon, los contactos entre los cuerpos tenderían a convocar una explicitación mayor. Así nos muestra de qué manera Brandon es tomado por un modo de satisfacción, un goce que, aun estando inmiscuido en su cuerpo, acaba siempre escapándose y lo obliga a intentarlo de nuevo, siempre de manera incesante y vana. Luego, el protagonista busca, como un cazador contemporáneo, la satisfacción sexual, que quiere circunscribirla a su cuerpo pero, como en el antiguo apólogo de Aquiles y la tortuga, jamás consigue alcanzarla y, en este recorrido infernal, acaba siempre solo con su cuerpo. Solo en el sentido de solitario y también en el sentido de que no le sobra nada más allá del cuerpo. En este contexto, es relevante citar una breve observación de Steve McQueen sobre este personaje, proferida en ocasión de una entrevista en la edición de febrero de 2012 de *Dazed & Confused*, que nos indica también de qué manera *Shame* puede sernos útil para la preparación del próximo Congreso de la Asociación Mundial de Psicoanálisis, dedicado al desorden en lo real provocado por la juntura del capitalismo con la ciencia[8]: Brandon

“está en un medio de capitalismo y libertad, utilizando su cuerpo para hacer resonar eso, pero lo que está haciendo en realidad es crear su propia prisión”[9].

El encierro de Brandon también es también especialmente captado por la cámara de Steve McQueen cuando encuadra al protagonista en su departamento, sobre todo en las escenas iniciales, y en aquellas vividas con Sissy, su hermana (no menos aprisionada) y también en sus idas y vueltas en el metro. En el departamento, es cierto que el inmueble, *clean* y elegantemente decorado, es pequeño, pero el cuerpo de Brandon, no sólo por la dimensión del lugar en donde vive, es muchas veces encuadrado de manera entrecortada por las paredes, por los objetos, de forma que él nos es presentado siempre como literalmente entre-visto. Dentro del metro, vemos mucho más su rostro en *close*, pero siempre hay una parte de un cartel, un vidrio o una pared con *graffitis* que son también, con sus letras, recortados junto a esa cara -hay algo escrito que se interpone al cuerpo, dándose a leer o no y que, sin dudas, tiende a pasar desapercibido por el énfasis que el *close* le da al rostro o a alguna escena de seducción. En el contexto de estos escritos entrecortados, no puedo decir si hecho a propósito o no, pero me pareció curioso que, en una de las escenas iniciales en el subte, cuando aún estamos siendo introducidos a la prisión del modo de goce de Brandon, la cámara enfocada en su rostro acaba por encuadrar también una parte de los dichos de un cartel, preanunciando lo que podríamos preguntarnos a lo largo de todo el film e incluso después, cuando termina: *How is this possible?*, o sea, “¿Cómo es posible esto?”. En este mismo sesgo, en una secuencia cercana al final, cuando Brandon se precipita aun más en suacería infernal, provocado por la forma como Sissy, su hermana, se inmiscuye en su vida y le perturba su modo de gozar, pero ya preanunciando el advenimiento de lo peor, podremos entrever en un cartel las palabras, al mismo tiempo irónicas y, de nuevo, interpretativas de la situación: *improving, non stop*, o sea, “perfeccionando, sin parar”.

Una canción, mucha precipitación y mucha miseria

Es oportuno preguntarse por qué, en una película marcada por actos intensa y peligrosamente precipitados, así como por la gran miseria subjetiva de sus personajes, somos tomados durante unos cuatro minutos y medio, por un *primer plano* del rostro de Carrey Mulligan cantando alegremente, pero en un ritmo nunca escuchado antes, la canción que Liza Minelli y, un tiempo después (de manera mucho más contundente), Frank Sinatra consagraron como una especie de himno a Nueva York. Como si no bastase esa larga y linda secuencia, la letra de *New York, New York*, tal vez nuevamente mostrándonos el modo en que también los escritos deben ser contados como un elemento más de *Shame*, e integralmente traducidos en los subtítulos (por lo menos en Brasil).

Se trata de una canción que evoca la esperanza de pertenecer a una ciudad, el sueño de ser exitoso en New York porque, cuando eso sucede allí, puede realizarse en cualquier otro lugar. Compuesta por Kander y Elb para la banda sonora del film *New York, New York*, dirigido por Scorsese en 1971, esa canción retorna ahora al film de Steve McQueen. A través de ella y de cómo es entonada en *Shame*, escuchamos la búsqueda de Sissy por pertenecer a un hombre, a su hermano, a una familia, a Nueva York, pero también, lo mucho que, aun pudiendo ya corporizarse como parte de esa ciudad y de colocarse como lo que la canción presenta en los términos de *king of the hill* (el rey de la colina*), *top of the heap* (lo que está por encima), *top of the list* (al tope de la lista), Brandon, su hermano, continua sin lugar porque, en su caso, la realización de esos ideales o la significación fálica en juego en esas expresiones tampoco consiguen responder a la dimensión real de la sexualidad y por eso, lo hacen deslizar en el modo de satisfacción que excesivamente lo aprisiona en la propia y supuesta libertad de gozar. La forma en que *New York, New York* está incorporada a *Shame* también nos da acceso a algunos trazos de humanidad y subjetividad dentro de la miseria que cubre las vidas de Brandon y Sissy, o mismo del jefe del primero. Al escuchar a su hermana cantar, una lágrima surge de los ojos de Brandon que, en seguida, va a esforzarse para no mostrarse tan afectado por lo que escuchó y vio. Luego de cantar, Sissy se sienta a la mesa con el hermano y su jefe, nos enteramos que ella no es de Nueva York, que vivió en Los Angeles (a donde piensa regresar) y que, de hecho, viene de New Jersey. Más adelante, cuando Brandon ensaya, desprolijamente, iniciar una relación con una mujer sin aprisionarla en su modo de goce marcado por la adicción sexual, le revelará que de hecho nació en Irlanda y, de esta forma, podremos verificar de qué manera la búsqueda de pertenencia y éxito entonada en *New York, New York* fue también la suya, aunque su realización no le haya garantizado un lugar digno para su deseo. Finalmente, en una de las pocas informaciones que tenemos sobre el pasado de Brandon y Sissy, ella le dice que “no son malas personas” -apenas “vinieron de un mal lugar”.

Qué “mal lugar” es ese no lo sabemos, ni tampoco aquellos que vinieron de allí se disponen a revelarlo. Al mismo tiempo, vinculado a la compañía y la angustia que la presencia de Sissy evoca en Brandon, verificamos de qué manera la adicción sexual del hermano, su aislamiento del mundo en la prisión de su goce, son un modo de defenderse de lo que la hermana, como mujer, le corporifica como aquello que Lacan llamó la imposible relación entre los sexos, o sea, como la dimensión real de la sexualidad. A su vez, la insistencia no menos peligrosa y solitaria con que Sissy tiende a buscar al hermano (o incluso otros hombres que, como el jefe de él, no dejan de duplicarlo), siempre recibiendo a cambio la aceptación y el rechazo como inevitables, es el modo femenino y, como tal, devastador, con que ella se defiende de lo imposible de la relación sexual, o sea, de la dimensión real de la sexualidad.

Un círculo y otra palabra escrita

La precipitación de un accidente parece introducir una tregua entre los hermanos y, de modo particular, en la cacería acelerada con que Brandon buscaba encerrarse ejerciendo la libertad que el capitalismo y la ciencia prometen en relación a la satisfacción sexual. La calle, uno de los lugares para dicha cacería, se torna el lugar donde cae, de rodillas y desesperado, luego de vivir un acontecimiento traumático. Luego de esa escena, y por un brevísimo espacio de tiempo, Steve McQueen hace que la pantalla de cine se oscurezca, lo que me permite evocar el pequeño oscurecimiento de otra pantalla, la de la computadora, espacio tecnológico en el que la peligrosa cacería de Brandon se localizaba a lo largo de la película. La secuencia final de *Shame*, nuevamente en el metro, no deja de evocar a otra que sucede en el inicio: allí están Brandon con su rostro focalizado en primer plano (*close*), así como una mujer con otro color de pelo, otro peinado y otra ropa, a quien había tratado de seducir y que se había perdido en la multitud de la estación del metro. Todo parece diferente pero igual al mismo tiempo, aunque la secuencia final se interrumpa un poco antes de lo que sucedía en aquella del inicio de la película. De esta forma, Steve McQueen realiza un corte en la secuencia final que cíclicamente nos remite a la primera, y esa suspensión me parece que funciona como un corte en una sesión analítica lacaniana. Ese corte se hace cuando se detecta la emergencia de una repetición, pero no es necesariamente una garantía de que la repetición no cambiará y que, en el caso del film, como en un final feliz, Brandon hubiera podido librarse entonces de la prisión de su modo de goce.

El acto de Steve McQueen, el fracaso del DSM-5 y la orientación lacaniana hacia lo real

La estrategia para una conquista de alguna libertad en este contexto, me parece que vendría de la confrontación entre el modo de goce en el que un sujeto se encuentra encerrado y una palabra que Steve McQueen escribe tanto en el inicio como en el final de su película. Al inicio, luego de que Brandon sale, solitario y desnudo, de las sábanas que le cubrían parte de su cuerpo, esa palabra está escrita, letra por letra, en su cama. Al final, también estará escrita cuando la pantalla se apaga para indicarnos que, esta vez, la película se terminó. Esa palabra es el título mismo del film que, a lo largo de este, no es pronunciada ni una sola vez. Ella, por lo tanto, en el film, no pasa de un título. Me pareció interesante que en Brasil ese título ni siquiera fuese traducido, reiterando, por lo menos para los que no hablan inglés, la dimensión impronunciable -otra marca de lo real de la sexualidad- que tiene para los personajes de *Shame*, incluso aunque ellos sean anglófonos.

Esa confrontación que no sucede con Brandon ni con su hermana, entre el modo de goce y la vergüenza (*shame*), es lo que Steve McQueen realiza en acto con *Shame*. El no presenta personajes avergonzados por sus modos de satisfacción, tampoco los hace avergonzarse a lo largo del trayecto que el propio filme realiza. Al mismo tiempo, esta película de Steve McQueen y su utilización de la palabra *Shame* me evoca lo que Lacan había realizado en 1969-70, y que trabajé en otro texto[10]: en este mundo tomado por la depreciación y la falta de vergüenza en relación al significante amo, es decisivo localizar, nombrar y hacer aparecer a este significante, evidenciando que, en la libertad que las bodas del capitalismo con la ciencia consagran al goce de cada uno, se procesa el aprisionamiento a ese amo que, con el psicoanálisis freudiano, podemos nombrar como siendo el superyo que, en los términos de *New York, New York*, en este mundo destituido de referencias que puedan orientar a los sujetos en sus modos de relación sexual, también puede tomar la forma del *King of the hill* (el rey de la colina), *el top of the heap* (el que está por encima), *el top of the list* (el primero de la lista).

Un manual como el DSM-5, por más que pretenda medir las dimensiones graduales de un comportamiento repetitivo y sintomático, fracasa en su propia pretensión cuantitativa. Finalmente, hasta podría interesarse e intentar medir lo que se repite, pero al restringir el cuerpo humano a un organismo vivo, al no ser sensible a los modos en que las palabras tocan ese cuerpo y lo marcan con el goce, el DSM-5 desprecia lo que hace repetir abordándolo apenas, por ejemplo, como una sustancia química o como un “marcador biológico”. En este punto las intervenciones provenientes de la clasificación de los llamados “trastornos mentales” se encuentran más acá de lo que Steve McQueen hace en su film y con su film, particularmente al demostrar de qué manera Brandon está encerrado en la propia libertad de usar sexualmente su cuerpo. Pero al pretender que, un día, la *sex addiction* pueda ser reconocida como una “adicción”, Steve McQueen puede abrir también el camino para que un trastorno más sea incluido en la clasificación propuesta por el DSM-5 y, en este contexto, me animo a decir que la orientación lacaniana podría serle de gran utilidad, porque es a través de ella que podemos verificar que lo “mental” no es propiamente “blanco” de un trastorno. En otros términos, lo mental no es trastornable porque es, en sí mismo, el trastorno con que los humanos procuran defenderse frente al desorden de lo real que les perturba los cuerpos.

*N. del T.: Traducido al portugués por el autor como “*rei do pedaço*” (rey del pedazo).

Publicado en *Opção Lacaniana online nova série*, Año 4, Número 11, junio 2013.

Traducción: Laura Fangmann

Notas

1. Este texto es producto de una investigación, financiada por el Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) y por el Programa de Pesquisa e Iniciação Científica da Universidade FUMEC (ProPIC - Fundação Mineira de Educação e Cultura). Luego de las primeras cinco páginas, incluye, con modificaciones, lo que publiqué en: LAIA, S. (sept. 2012). “*Shame*, una película que nomina”. En *Correio - Revista da Escola Brasileira de Psicanálise*, (71). San Pablo: EBP, pp. 87-94.
2. En la versión impresa del DSM-5, a diferencia de lo que fue presentada en la página web que divulgaba la formulación de ese Manual, no tenemos el “Trastorno Parafílico Hipersexual” que, por contener el exceso del uso de la sexualidad en su propio nombre parece ser más cercano a lo que, en la terminología del DSM, perturba al protagonista de *Shame*. En otro texto, me serví de lo que pude leer en esa página web sobre este tipo de trastorno, pero esa información ya no se encuentra más a través de internet; así, para una discusión sobre parafilia, trastorno parafílico e hipersexualidad, ver: LAIA, S. (nov. 2012). “La dimensión real de la sexualidad para el psicoanálisis de la Orientación Lacaniana y la dimensión de la hipersexualidad en el DSM-5”. En: *Mediodicho - Revista de Psicoanálisis de la Escuela de Orientación Lacaniana*, (38). Córdoba: EOL, pp. 138-148. A su vez, la página web sobre el DSM-5 y que fue para mí fuente de consulta sobre la formulación de este manual es: www.dsm5.com. Finalmente, la referencia para la versión impresa del DSM-5 y de la cual extraje las citas que aparecen entre comillas en este párrafo es: AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION (APA). (2013). *Diagnosis and statistical manual of mental disorders, fifth edition, DSM-5*. Arlington: APA, ps. 685, 686 e 705. Disponible en: <http://www.dsm5.org/proposedrevision/Pages/ParaphilicDisorders.aspx>
3. Para esta expectativa de Steve McQueen, ver: WOO, K. (feb. 2012). “*Shame* on Fassbender. *Dazed & confused*”. Disponible en: <http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/12601/1/shame-on-michael-fassbender>, 3 de agosto de 2012.
4. AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION (APA). (2013). Op. cit., p. 738.
5. MILLER, J.-A. (jun. 2012). “O real no século XXI”. En: *Opção lacaniana - Revista Brasileira Internacional de Psicanálise*, (63). São Paulo: Eolia Edições, p. 19.
6. Idem. *Ibid.*, pp. 11-19.
7. WOO, K. (feb. 2012). Op. cit.
8. MILLER, J.-A. (jun. 2012). Op. cit.
9. WOO, K. (feb. 2012). Op. cit.
10. LACAN, J. (1992[1969-1970]). En: *O Seminário. Livro 17: O avesso da psicanálise*. Río de Janeiro: Jorge Zahar Editor, ps. 169, 172, 180, 184. Para mi texto: LAIA, S. (2009). “Análisis e interpretación de una efución colectiva: los discursos, la acción lacaniana a partir de mayo de 1968 y de sus consecuencias”. En: *Curinga - Revista da Escola Brasileira de Psicanálise - Sección MG*, (28). Belo Horizonte: EBP, pp. 97-113.