

"PINOCHO" Y
LA CLÍNICA DE LO SOCIAL

*Joel Otero Alvarez**

- **Resumen**

Se presenta la formación de psicólogos desde una perspectiva, no sólo disciplinar o conceptual. Se busca, desde el cine, sensibilizar estéticamente al psicólogo para mejorar sus habilidades de observación, lectura y comprensión. Esta lectura psicoanalítica de Pinocho se constituye en modélica para la aproximación del cine a la clínica de lo social.

"Pinocchio" and the clinic of the social

- **Abstract**

The training of psychologists is presented not only from a disciplinary or conceptual approach. From the perspective of cinema, the development of an aesthetic awareness within the psychologist is intended, in order to improve his observation, reading, and comprehension skills. This psychoanalytic reading of Pinocchio becomes a model for the approach of cinema to the clinic of the social.

Pinocchio et la clinique du social

- **Resumé**

On présente la formation des psychologues à partir d'une perspective non seulement disciplinaire ou conceptuelle. Partant du cinéma, on cherche à sensibiliser esthétiquement les psychologues pour améliorer leurs compétences d'observation, de lecture et de compréhension. Cette lecture psychanalytique de Pinocchio devient un modèle pour l'approche cinématographique de la clinique du social.

* Decano de la Facultad de Psicología de la Universidad San Buenaventura. Cali
Dirección: jotero@usb.edu.co

Palabras claves: formación, educación, escuela, realidad, ficción.

Keywords: training, education, school, reality, fiction

Mots clés: formation, éducation, école, réalité, fiction

INTRODUCCIÓN

La Clínica de lo Social, además de la oferta -en apariencia evidente- de abordar a partir del método clínico la armazón de lo social, es una propuesta de *formación* de psicólogos. O sea, es una propuesta *pedagógica*. La Clínica de lo Social no es la Psicología. Pero nace de ahí. En realidad, la Clínica de lo Social suma a la psicología la *Sensibilización Estética*. En cambio de decidirse en el empeño -siempre deficitario- de hermanarse con las Ciencias Naturales, la Clínica de lo Social se juega en el reencuentro con las Ciencias Humanas, con la filosofía y, sobre todo, con la Estética. La Sensibilización Estética es, pues, el puntal donde la formación del clínico de lo social halla una primera constitutiva clave.

No se trata únicamente de esto; pero sí es claro que resulta decisivo: el estudiante de los primeros niveles debe hacerse no sólo en referencia a libros y a autores consagrados, debe partir, en cambio, de sus propias *nociones* para acceder paulatinamente al nivel de los conceptos y las teorías; sobre todo si aspira a ejercer develamientos de sentidos y abordajes de múltiples materiales, desde el principio. Por ello, trabajar con películas, no sólo no ésta excluido, sino que resulta una de las primeras opciones para implementar estos ejercicios observacionales.

"Pinocho" es un clásico indiscutible. Si se escoge esa película, no es apenas porque cabe -entre un largo listado- esa opción. Si se asu-

me como "la primera película a ver" es porque porta especiales condiciones. Vamos a referirnos, inicialmente a dos de ellas:

1. Pinocho -el personaje- se hace niño desde el *artefacto*. Producto de la técnica ; así sea desde una todavía incipiente tecnología. Pinocho retrata el conflicto del niño contemporáneo, como difícilmente lo logra cualquier otro argumento de este estilo.

2. Pinocho, además, evidencia el drama de lo *escolar*, de lo educativo. La Escuela está en el centro de esa narración -para el caso, cinematográfico-. "Pinocho", por ello, impone despertar -en el estudiante que ingresa a la universidad, en el psicólogo en formación que da sus primeros pasos, que abre sus primeras puertas- los fantasmas todos de su re-inauguración como alumno, y el reconocimiento de sus resistencias internas, de sus bloqueos e impedimentos, puestos en acto desde que dimensiones reprimidas e irrealizadas, a partir de la más remota niñez, retornan ahora repletas de contenciones y fortalecidas desmesuradamente.

Pues bien, cuando se dice que conviene indagar la versión que, desde la Clínica de lo Social cabe ofrecerse a propósito de la película "Pinocho", ¿qué se significa con ello? Por supuesto, no es apenas algo que pueda ser o no ser, según la intención de cada quién. Es que la Sensibilización Estética -si es cierto que sumada a la Clínica de lo Social- deberá apercibirse realmente allí, para dar cuenta de ello. ¿Acaso no es dable a la Psicología recurrir a la Sensibilización Estética sin necesidad de renunciar a su condición?. Pues, aún siendo así, no puede tratarse de lo mismo. ¿Hay entonces varias opciones de Sensibilización Estética que se juega del lado de lo armonioso y lo ideal; o sea la que le asume en el registro clínico del dar forma a lo *deformante*?. Y, como nuestra tesis consiste en asumir que la Sensibilización Estética decide a la Psicología en tanto Clínica (de lo Social), pues se impone resaltarlo aquí, en la medida de lo posible; y, teniendo en cuenta, esa variante. Y, si no renunciar, matizar la formulación. Es cierto, nada excluye a la Psicología de apelar a la Sensibilización Estética. Pero la Sensibilización Estética que importa y da paso a la Clínica de lo Social -no sobre recalcarlo- tiene indiscutibles especificidades. Veamos algunas ilustraciones de esto.

LA nariz de las mentiras

Es claro que -para comenzar por lo más obvio- la presencia de la *mentira* en Pinocho, espontáneamente, impone la moralización; aún si se le ve desde la Psicología. La mirada prevenida de la Clínica de lo Social, en cambio, habrá de permitir develar un plus donde se define un decisivo sentido y donde se permite remontar este primer recurso. Mas ¿qué?; ¿es todo así de maniqueo?; ¿no es la Psicología de aspiración científica, así se den versiones ingenuas de ese estilo, etc. etc...?

Es cierto: ello no sólo lo puede enderezar esa peculiar oferta clínica, por supuesto. Pero es claro que una pedagogía montada sin moralizar, estetizando a cada paso, no es lo más frecuente. En realidad, a nivel de la aplicación, no siempre está garantizada la objetividad; así en el plano de lo teórico, pareciera insobornable. Sea de un modo o de otro, a Pinocho le crece la nariz no como castigo por mentir. La razón primera es otra. Y si aquella -habitual y, al parecer inabandonable- resulta válida, lo cierto es que resulta serlo sólo en segunda instancia; como derivada de esta última condición.

En efecto; siendo Pinocho, KÉ^fe/además de *niño* -incluso, antes de ser *niño* proviene de un tronco de *árbol*- el que su nariz crezca, cuánto repone, es esa condición decisiva; *su nariz crece como crecen las ramas*. Cuando Pinocho miente, algo de vegetal se reanima en él. La mentira es del registro de la protesta y devela todo cuanto de suplementario le decide en relación con sus adaptaciones al mundo de los humanos. No se trata del antropocéntrico castigo por decir mentiras; no es que esté bien o mal decir verdades o decir mentiras; es que, si no se obedece, lo humano se resiente ante la presencia de otro orden más básico y decisivo.

EL niño "de verdad"

También, cabe plantear que no resulta suficiente decir que se trata de un *muñeco* (Pinocho) al comienzo y de un *niño "de verdad"* quien sobreviene al final (Pinocho que accede a la condición de Sujeto); ni siquiera, habiéndose adaptado previamente que se está recurriendo a una metáfora para ilustrar el real paso del neonato hasta el niño,

apropiado de la Cultura, del lenguaje, de la norma, etc. La verdad es que la metáfora -si existe, de hecho en "**Pinocho**"- no alude al niño "de verdad". Es evidente que -sin forzar las cosas- todo ello se da más bien al revés: se refiere al muñeco que aspira a la progresiva humanización.

Pero es más; resulta indispensable - si se insistiera en negar oposiciones tan tajantes allí -resaltar -en contravía y con vigor aún mayor- que se impone como necesario reconocer, más allá del suplemento metafórico, la condición fundante de la *ficción*. No basta con reconocer a la ficción dimensión de realidad. Tampoco, acaso, por esa vía, no se haga otra cosa que cancelar la envolvencia de toda ficción; la clave prioritaria de la ficción sobre cualquier pre-supuesta realidad. O sea: si se dijera que toda realidad es, en última instancia, ficción, acaso se estuviese extremando, pero no serían las cosas tan discutibles. Es, en cambio, que lo *imposible* funda la ficción más allá de la realidad, de la verdad. Y esto es mucho más vigoroso y decisivo que creer en una "realidad última"; así no se cierre sobre la certeza de sí; así esté abierta a enriquecerse de continuo, sumando envolvencia a cuanto se anexe; por cuestionador o refutante que pretenda ser.

Pinocho, al menos, es del orden de lo imposible. Y esto es tan elemental y decisivo como que -por decir algo- Pinocho no sólo tiene mamá; termina creándola. En "**Pinocho**", es cierto, la madre está al final; no se da de entrada. Incluso -si no se quiere decir cualquier cosa y convalidarla por tener algo de coherencia -debería reconocerse que "**Pinocho**" es, en realidad, un *sueño*, el sueño del viejo Gepetto, enamorado nostálgico de la mujer que se casará con su propio hermano y de quien -todavía, más allá de todo impedimento biológico; que refuerza el deseo de portar, de algún modo, la paternidad- quisiera tener un hijo.

El milagro onírico -vuelto todo al revés- da, por sí solo, plena coherencia a cuanto, de otro modo, sería arbitraria ficción. ¿Y eso no es el juego del deseo rigiendo la producción, alimentando la creación?. ¿Qué de nuevo se suma ahí?.

UN SUEÑO DE PELÍCULA

No sólo es la ausencia del padre supliendo a la madre y soñando con una imposible paternidad loca y tardía. Es que un sueño de película tampoco es un sueño de "verdad". Los sueños "de película" *son modos de la metamorfosis*. ¿Qué significa ello?. Significa que más allá de "realizar deseos", se crean bombas de realidad suplementaria.

El cine es bomba de realidad suplementaria. Real frontera entre el sueño y la vigilia, entre el individuo y la masa, genera ese registro de lo onírico-vigílico donde la mismidad asumida como distintivo inalienable por todo positivismo- no sólo da paso a la otredad: es otra otredad. Una otredad, si no imprevista, al menos, no suficientemente prevista.

Lo mismo, normalmente, desde el registro de lo onírico, accede a la posibilidad de la ejecutoria de lo otro. Pero, por encima de toda subordinación a la realidad empírica, se trata ahora de reales metamorfosis. Pero no sólo la metamorfosis de estilo griego, de corte abiertamente mítico. El sueño que envuelve la película "Pinocho" y que se juega en el reino de la metamorfosis, además, es un sueño para ser soñado despierto y en rebaño. En público. Allí caben milagros, inversiones ficciones que, la reconocida realidad normalmente no admite, ni cada quien dentro del propio público, como no sea por la vía del *milagro*. Milagro del cine; efecto milagroso de la tecnología. Y esa condición resulta indispensable hacerla surgir, permitir visualizarla, para poder extraer derivaciones pertinentes.

LOS TÚNELES DEL AGUA

Pinocho se juega, además, en el registro del *acontecimiento*. Antes de personas, niños -muñecos, incluso- se trata de acontecimientos. El orden causal otrificado hace que, el efecto Pinocho, no se agote en la convencional continuidad que impone la realidad empírica. Pinocho es el fruto de lo ejercido desde la *nostalgia*. En la rama -donde el amor impedido de Gepetto se estanca a partir de una grafía vegetaizada y

banalmente romántica- se da un corte-talud que inicia la secuencia de acaeceres que conducirán a un feliz final; se trata del trastrueque de lo *trágicoirremontable* hasta la fantasía infantil que, por vía onírica, recupera la *piedad*. Ese *corte* se repondrá de continuo, resaltando las claves mutantes donde la recuperada elementalidad del *mito* dará paso a las ejecutorias del *milagro*.

Por lo demás casi siempre, se tratará de aconteceres entre el *incendio* y la *inundación*. Pero también se jugarán experiencias oscuras donde -por decir algo- la travesía de túneles dará pie a una progresiva resultante humanizante (o deshumanizante; si es que la prueba no se pasa: caso de la mutación en burro).

Otras amenazas se suman en el esfuerzo por hacer síntesis. Por decir algo más: la amenaza de los pájaros carpinteros cuando se aspira a la involución vegetal a partir del agobio generado por la crueldad del reino de lo humano (y de lo animal). Las "castraciones" indispensables para que el niño emerja (como se decía antes: dando a luz una madre).

En fin si no se reconoce que la *escisión* (entre, por lo menos, dos destinos posibles); que, incluso, la *fragmentación* (tres, cuatro destinos más, probables) deciden, a cada paso, la condición desgarrada y angustiosa que impone la travesía cinematográfica, difícilmente se podrá enmarcar cuánto de allí se derive.

Desde el dejarse convertir en simulado árbol, aquietado por una hora, frente al reloj parsimonioso; pasando por el acontecimiento del perro que no reconoce niño donde se impone el árbol (o sea: desde que el niño se estatiza como si realmente tuviera raíces atándole a un único lugar sobre la tierra, etc.); hasta el juego donde se cobra venganza, ahora que se ha accedido a la capacidad de engañar al otro (invitar al develamiento del oro para que quienes, precisamente, engañaron antes, muten en asnos), etc.

CONCLUSIONES

Mas ¿qué?. ¿Dónde va allí Clínica de lo Social?. Acaso la Clínica de lo Social se decide cuando la síntesis resulta impedida y se impone

la urgencia del *suplemento*. O sea, allí donde lo supuestamente superfluo deviene necesario. Y se exige el gesto creador.

La versión que implica un *más allá* de toda Psicología convencional -ilustrada en este texto previamente sin hacerlo siempre expresotorna, sobre todo, visible desde que se piensa en el impedimento que evidencia Pinocho cuando se trata de triunfar como lo que realmente él es: *un muñeco*.

El incendio evidencia esta clave humana y terrorista que hace que Pinocho no descansa hasta no dejar resuelto el *déficit simbólico* que lo constituye (cambiar el padre, carecer de una madre, etc.). Es allí donde emerge el atentado y se evidencia que la ruta que el destino impone a Pinocho y no se puede evadir, así sea a elevados y trágicos costos. Incluso -la idea de mantener a Pinocho en una involucencia que le lleve, por la ruta desarrollista, progresivamente, hasta una redonda humanización; a la feliz resultante del sujeto autónomo -es cuanto da a esta obra su condición de cerrada ficción.

Basta con reconocer -aún por fuera de lo onírico- que, más que padre, Gepetto es *demiurgo*. Demiurgo que rivaliza deficientemente con Dios, simulando esperpentos de vida. Lo cual, quiérase o no, le convierte en un eslabón más de la cadena de hacedores de ficción que dieron paso a la sospecha de lo insoluble. Cadena que conduce hasta los monstruos de la mítica contemporánea (Frankenstein, Drácula, y los tecno-monstruos que divierten, hoy por hoy, a nuestros niños).

Son estas dos o tres cuestiones que dan a '*Pinocho*' condición decisiva en la formación de psicólogos. Pero que, al tiempo, ilustran sobre una Psicología del terrorismo; que versa sobre las consecuencias sobre lo humano, de su propia obra: la Tecnología. Psicología de nuevo cuño que apela la Clínica de lo Social porque la quiere alternativa estética; allí donde aspirar sin más a la objetividad o pretenderse instalado -por ser cada quien, quien es- en lo ético, deja -paradójicamente- en el lugar, velado o explícito, del terrorismo ejercido.

FICHA TÉCNICA

Título original. The Adventures of Pinocchio

Título en español. Pinocho

País. Estados Unidos

Año. 1996.

Director. Steve Barron.

Intérpretes. Martin Landau, Jonathan Taylor Thomas, Genevieve Bujold, Udo Kier, Bebe Neuwirth, Rob Schneider, Corey Carrier, Marcello Magni, Dawn French, David Doyle.

Realización. New Line Cinema & Savoy Pictures.

Duración: 87 min.

Sinopsis de la película: *LAS AVENTURAS DE PINOCHO*

Geppetto (Martin Landeau) es un solitario fabricante de títeres cuyas creaciones de madera son su única familia. Un día decide moldear la más maravillosa obra de arte: un títere al que cariñosamente nombra Pinocho (Jonathan Taylor Thomas) quien mágicamente comienza a hablar y a caminar.

Al día siguiente, Geppetto enseña la ciudad a Pinocho, quien se encuentra admirado y sorprendido; durante ese paseo inolvidable, aquel títere sin cuerdas llama la atención del diabólico director de teatro Lorenzini (Udo Kier) y sus secuaces, Felinet (Bebe Neuwirth) y Volpe (Rob Schneider), un personaje obscuramente ingenioso.

Pinocho decide convertirse en un chico de verdad, demostrando así poseer ese carácter aventurero propio de los niños. Sigue a Lampwick (Corey Carrier) y a sus compañeros hasta la escuela, donde se une a la clase y se ve involucrado en un tumultuoso alboroto.

Esa noche, Pinocho es visitado por su conciencia, un grillo gracioso y ocurrente llamado Pepe (con la voz de David Doyle), quien fue enviado para enseñar a Pinocho a distinguir entre el bien y el mal. Durante un tiempo, Pinocho se deleita siendo la estrella de la *extra va-*

ganza de títeres de Lorenzini, hasta que se entera de que el titiritero planea quemar todos los títeres de Geppetto en un ardiente *finale*. Entonces, se las ingenia para escapar, rescatando en el acto las creaciones de su padre y dejando en llamas el afamado teatro de títeres de Lorenzini.

Cuando se refugia en el bosque, Pinocho se encuentra con Felinet y con Volpe, quienes lo estafan con su salario del teatro de títeres, aprovechándose de su desesperado deseo de convertirse en un chico de verdad.

Burlado y traicionado, se va con Lampwick y sus amigos a Terra Magica, un parque de diversiones aparentemente muy emocionante, donde las aguas mágicas del Valle Escondido convierten a los buscapleitos en asnos, a quienes Lorenzini, aquel astuto creador del parque para chicos malos, vende al mejor postor.

Cuando Pinocho lidera una revuelta con los demás chicos, Lorenzini cae en las aguas mágicas y se transforma en un gigante monstruo marino. Por su parte, Pinocho y sus amigos se embarcan en la más loca aventura de su vida.

Tomado: <http://movieweb.com/movie/pinocchio/index.html>

Traducido por Janeth María Ortiz M.