



Ética y Cine Journal

ISSN: 2250-5415

ISSN: 2250-5660

eticaycine@psi.uba.ar

Universidad de Buenos Aires

Argentina

Benchimol, Lucía
She's gotta habit
Ética y Cine Journal, vol. 9, núm. 3, 2019, Noviembre-Febrero, pp. 21-24
Universidad de Buenos Aires
Argentina

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=564463186005>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

UAEH
redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

She's gotta habit

She's gotta have it | Spike Lee | 2017

Lucía Benchimol*

Universidad Nacional de San Martín, Argentina

Recibido: 20 de mayo 2019; aceptado: 20 de septiembre 2019

Resumen

En el 2017 la plataforma de contenido audio visual Netflix presenta *She's Gotta Have It*, serie que se basa en la película de Spike Lee filmó en 1986, con la que comparten el nombre y el director. Trabajaremos algunas cuestiones de la primera temporada que consta de diez capítulos, de treinta minutos aproximadamente cada uno, con un guión adaptado. Vuelve Nola Darling, mujer negra activista y artista que vive en Brooklyn, y encuentra en permanente búsqueda de su propia identidad. En este recorrido coinciden su aspiración en la profesión y los acontecimientos que la nombran como mujer. Nola resiste toda alienación a un nombre, y se sostiene a partir de multiplicar las otras que inventa. Esta solución no alcanza cuando se trata de abordar lo real del acontecimiento traumático. El director nos muestra el contraste entre un barrio colmado de referencias identitarias, con sus imágenes, sus películas, sus discos y una mujer que idealiza la forma negra femenina, al punto de que cada vez que algo la representa no es. Al modo *Rashomon* (Jingo, 1950) cada quien la mira desde una perspectiva, pero no hay una forma acabada. Nola sabe que no hay La Mujer, pero cree en ella y crea un modo de hacerla existir, sin nombrarla, sin serla.

Palabras clave: Identidad | Brooklyn | Lee | cuerpo | Afroamericano | Psicoanálisis

She's gotta habit

Abstract

In 2017, the audiovisual content platform Netflix presents *She's Gotta Have It*, a story based on the Spike Lee film filmed in 1986, both of them share the name and the director. We will work some questions of the first season that consists of ten chapters, of approximately thirty minutes each, with an adapted script. Nola Darling returns; black woman, activist and artist who lives in Brooklyn, and finds herself permanently searching her own identity. In this journey, her aspiration in the profession and the events that name her as a woman coincide. Nola resists all alienation to a name, and it is sustained by multiplying the others that it invents. This solution is not enough when it comes to addressing the real traumatic event. The director shows us the contrast between a neighborhood full of identity references, with its images, its films, its discs and a woman who idealizes the feminine black form, to the point that whenever something represents it, it is not. In the *Rashomon* (Jingo, 1950) mode everyone looks at it from a perspective, but there is no finished form. Nola knows that there Woman does not exist, but believes in her and creates a way to make her exist, without naming her, without being her.

Keywords: Identity | Brooklyn | Lee | body | African American | Psychoanalysis

El hábito ama al monje, porque por eso no son más que uno.
Dicho de otra manera, lo que hay bajo el hábito y que llamamos cuerpo, quizás no es más que ese resto que llamo objeto a.
(Lacan, 1972-1973, p. 14)



De la pantalla grande a la chica

La plataforma de contenidos audiovisuales Netflix, ofrece a Spike Lee revivir el personaje que introdujo al director en el cine hace más de treinta años. Nola Darling, una mujer negra, artista plástica que sostiene tres relaciones simultáneas con distintos hombres. La historia se desarrolla en Brooklyn, algo que no pasa desapercibido, ya que el director insiste con escenas cotidianas del barrio. La película *She's gotta have it* (Lee, 1986) ganó el premio a mejor director debutante en Cannes en 1986, lo que ubicó a Spike Lee en el mundo cinematográfico. En ese año el *New York Times* dice “estas

* luciabenchimol@gmail.com

personas no son víctimas de fuerzas ciegas; toman decisiones, las defienden y comprenden, como resultado no son siempre felices. Su historia se disfrutaría ampliamente en una película más prolija, pero su poder no se disipa por estas debilidades” (Bruckner, 8 de agosto de 1986, p. 14).

Una cita del libro *Their eyes were watching god* (1937) de Zora Neale Hurston, aparece al comienzo de la historia de Nola Darling. Hurston es una escritora fundadora del movimiento el Renacimiento de Harlem, el cual concentraba el trabajo de artistas afroamericanos de los años veinte. Lee, del mismo modo, se inscribe en una corriente que tiende a hacer visible la resistencia de los ciudadanos afroamericanos, su productora lleva el nombre de la oferta que el General Sherman propuso para emancipar los esclavos de la Guerra de la Secesión, *40 Acres and a Mule Filmworks* (A.A, 2017).

Se trata tanto en la serie como en la película de una mujer negra, independiente, activista y artista que sacudida por un episodio traumático se replantea su vida. Sin embargo, son dos historias que difieren en su presentación; ya sea por el formato, la película cuenta con un tiempo acotado para desarrollar la historia a diferencia de la serie que fracciona en diez episodios el contenido; las condiciones de producción, la película se filmó con muy bajo presupuesto, el equipo era un grupo conformado por la familia y los amigos del director, en cambio la serie contó con un gran presupuesto y un equipo especializado; los cambios de época, treinta años entre uno y otro, tiempo en el que Brooklyn se transformó por la introducción de latinos y mestizos en sus calles y el director decidió hacer referencia al seleccionar los personajes; decisiones estéticas del director, la película se filmó en blanco y negro, con una única fracción a color de un baile, al estilo cine clásico, y la serie es a color.

Sin olvidarnos de una diferencia esencial, el autor del episodio traumático en la película es uno de los hombres con quien Nola sostiene una relación y la situación se desarrolla en su propia cama, espacio sagrado para la protagonista; a diferencia de la serie donde es un extraño en la calle quien la aborda e insulta ante su negativa a acercarse. En este momento se abren dos caminos, en la película Nola se aferra voluntariamente a su agresor, corta con los otros hombres para consentir a ser nombrada por este personaje quien la quiere mujer de la casa, eso durará muy poco. En cambio, en la serie, Nola tras el episodio traumático decide erradicar de su vida al Otro sexo, corta con todos sus amantes mas-

culinos para elegir una relación homosexual estable. A su terapeuta le dice: “*ya no tengo que luchar todo el tiempo*”, lo que nos hace pensar que el Otro sexo la tiene luchando todo el tiempo, finalmente esta respuesta tampoco durará.

Identidades

Shemekka Epps – Mi nombre no es...

Lacan retoma los tres tipos de identificación que Freud (1920-1922) postula cuando escribe *Psicología de las masas y análisis del yo* para ubicarlos en relación a los conceptos de significante, castración y rasgo unario. Planteando que el primer tipo de identificación del que nos habla Freud refiere al amor al padre, donde el sujeto queda capturado por los efectos de un significante S1 que a su vez lo nombra; el segundo tipo de identificación es la propiamente histérica, según la cual el sujeto se identifica al costado de la castración (Miller, 2006-2007) de la falta en ser del sujeto, de aquí derivan los síntomas conversivos; y el tercero es a un rasgo, que puede ser cualquiera, es un rasgo que condensa goce. En el *Seminario 18* Lacan dice que este rasgo podría ser en Hitler su bigote (Lacan, 1971, p. 18).

Spike Lee nos presenta un Brooklyn colmado de referencias de la cultura afroamericana, la resistencia se palpita constantemente en el personaje principal y en su entorno. El primer capítulo cierra haciendo referencia al movimiento social que se originó en el 2013 en Estados Unidos como denuncia ante la brutalidad policial con tinte racista *#blacklivesmatter*. El capítulo ocho comienza con una placa que dice: 8 de noviembre 2016, fecha en la que gana las elecciones del país Donald Trump, candidato abiertamente xenófobo, con la música que repite “*payaso con una bomba nuclear en su poder*”. Al siguiente capítulo, la protagonista dirigiéndose a la cámara se queja de la muerte de Muhammad Ali, Prince, Bowie, Maurice Withe, Rod Temperton, Leonard Cohen, Natalie Cole, George Martin, Phife Dawg, Harper Lee, Bill “Radio Raheem” Nunn... Artistas y activistas de la resistencia, gente que; siguiendo su propio discurso, la inspiraron... El director nos vuelve vecinos de Brooklyn, habitantes estadounidenses con flashes de películas clásicas y tapas de discos entre las escenas, se palpita la decadencia del sueño americano.

En este contexto Nola Darling se describe a sí misma como cinéfila y artista plástica, aunque la vemos dubitativa sobre esta última nominación, no se encuentra

ahí. Conscientemente, su empuje la orienta a producir un cuadro que represente la forma de la mujer negra, ideal que establece en su Otro, pero en donde no se representa. Shemekka condensa esta idea, es su mejor amiga, bailarina *stripper* de un bar nocturno, es parafraseándola, esa marca especial de marrón de Brooklyn. En el *Seminario 10*, Lacan (1962-1963) ubica que la función de la mancha es interpelarnos, la mancha nos mira. Eso hace mella, agujero y en el mejor de los casos, pregunta. Nola una otra desde donde es mirada, Shemekka, esa marca especial de marrón de Brooklyn que intenta captar en un cuadro. Por supuesto que fracasa, no se puede imaginarizar el agujero que produce ese agujón.

En paralelo, la forma de la mujer negra que ella idealiza se ve conmovida, su imagen cae por el trauma que produce un encuentro azaroso con un hombre, que la difama. Lacan (1972-1973) utiliza en el *Seminario 20* un equívoco entre *dit-femme* (dice-mujer) y *diffâme* (difamar), para decir que “lo más famoso que de las mujeres ha guardado la historia, es propiamente hablando, lo más infame que puede decirse” (p. 103). Lee convoca a Tatyana Fazlalizadeh, conocida activista y artista americana, responsable de la campaña *Stop Telling Women To Smile* (Deja de Decir a las Mujeres que Sonrían), para asesorarse sobre una campaña que comienza nuestra protagonista. Distribuye por su barrio carteles con imágenes de mujeres negras y letras que dicen: “*no me llamo sexi, sexi, sexi; no me llamo pedazo de hembra; no me llamo cariño; no me llamo corazón; definitivamente no me llamo negra puta*”...

Allí donde la forma de la mujer negra queda reducida, Nola hace emerger esta campaña que convoca la atención de los ciudadanos de su barrio, inclusive hay quienes intentan soslayar su efecto. No nos sorprende saber que Nola reniega de la posibilidad de que se le adjudique esta obra.

#LBD

“*Busca la mujer en el vestido, sin mujer no hay vestido*”, cita retomada en el capítulo tres adjudicada a Coco Channel.

Miller en su dilucidación de la obra de Lacan nos orienta a pensar el reverso de los tres tipos de identificación anteriormente expuestos para anteponer lo real al principio de identidad. Se trata de bajar del podio al Otro, junto a estos tres modos identificatorios, para

hacer lugar a la consistencia del cuerpo, no del cuerpo del Otro, sino el propio. Así el amor propio, ego según Freud, ya no se asienta tanto en la identificación, sino en la pertenencia, en la propiedad (Miller, 2006-2007).

Las identificaciones pierden valor para Nola cuando un encuentro traumático convoca un más allá de los esquemas identitarios. Podríamos siguiendo el guión nombrar como *Rashomon*, el recurso que inventa la protagonista, donde según ella misma nos cuenta, tres hombres la miran desde distintas perspectivas y ella no es ninguna de esas. *Rashomon* (Jingo, 1950) hace referencia a la película dirigida en 1950 por Akira Kurosawa, donde cuatro personas testimonian un mismo hecho desde donde cada uno lo vio. Hacer inconsistente a la Otra a partir de representarla en diversas miradas deja de ser una solución cuando un desconocido viene y la nombra como una *negra puta*.

Consulta a una terapeuta, que lejos de orientarla, es cómplice de su goce. Lacan (1972-1973) dice que:

cuando se entra al registro de lo verdadero no hay manera de salirse. Para minorar la verdad como se merece, debe haberse entrado en el discurso analítico. Lo desalojado por el discurso analítico pone a la verdad en su lugar, pero no la desquicia. (p. 131)

Lejos de tomar el camino de un análisis que le permita minorar el punto de verdad que convocaba su trauma, Nola, mujer de época se compra un vestido. Más allá de lo cómico que esto pueda resultar, no debemos olvidar que desde Freud entendemos que la mascarada femenina puede ser un buen refugio para una mujer que se encuentra con un goce ilimitado. Con Lacan podemos diferenciar lo cómico que tiene que ver con lo fálico, en tanto semblante y lo cómico que aliviana el peso de lo real del trauma. El segundo se acerca a los momentos conclusivos de un análisis.

Este vestido es un intento de Nola de inmiscuirse en el discurso fálico que nuevamente falla. Pero su fracaso resulta interesante, porque la remite a su ser de artista. La prenda se vuelve un objeto de su arte, el guionista nos deja con la duda del destino de este objeto, no vuelve a retomarlos. Lacan dice que el hábito y el monje no son más que uno, el hábito ama al monje y debajo de este está el cuerpo, que no es un resto, un objeto a. Lo que hace que la imagen se mantenga es un resto (Lacan, 1972-1973). La confusión de Nola es creer que si se deshace del vestido queda una mujer. Hace falta una asunción de ese resto para salir del derrotero de mi nombre no es... mi nombre no es... *She's Gotta Have It, She's Gotta Habit* (*have it, habit/ tenerlo, hábito*).

En el primer capítulo Nola se presenta diciendo que hace esto porque la gente cree que la conoce, pero eso no es así. Eso se confirma al final: ella no se conoce, si es que existe algo así como poder conocerse a uno mismo. Nola sabe que no hay La mujer, pero cree en ella, la sostiene en su ideal de la forma negra femenina.



Referencias

- A. A. (10 de Diciembre 2017). Volver a tenerlo. *Radars-Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/81406-volver-a-tenerlo>
- Bruckner, D. J. R. (8 de agosto de 1986). Film: Spike Lee's She's gotta have it. *New York Times*. Recuperado de <https://www.nytimes.com/1986/08/08/movies/film-spike-lee-s-she-s-gotta-have-it.html>
- Freud, S. (1920-1922). *Psicología de las masas y análisis del yo. Obras Completas. Libro XVIII*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Hurston, Z. N. (1937). *Their eyes were watching God*. Estados Unidos: Little, Brown Book Group.
- Jingo, M. (productor) y Kurosawa, A. (director). (1950) *Rashomon* [cinta cinematográfica]. Japón: Daiei.
- Lacan, J. (1962-1963). La Angustia. *El Seminario. Libro 10*. Argentina: Paidós.
- Lacan, J. (1971). De un discurso que no fuera del semblante. *El seminario de Jacques Lacan. Libro 18*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (1972-1973). Aun. *El seminario de Jacques Lacan. Libro 20*. Buenos Aires: Paidós.
- Lee, S. (productor) y Lee, S. (director). (1986). *She's gotta have it* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: 40 Acres & A Mule Filmworks.
- Lee, S. y Lee, T. L. (productores). (2017-2019). *She's gotta have it* [serie de televisión]. Estados Unidos: 40 Acres & A Mule Filmworks.
- Miller, J. A. (2006-2007). *El ultimísimo Lacan. Los cursos psicoanalíticos de Jacques-Alain Miller*. Buenos Aires: Paidós.