



UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

El cine, intérprete del sujeto

María Beatriz Chaves Gnecco

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Ciencias Humanas, Escuela de Estudios en Psicoanálisis y Cultura

Bogotá, Colombia

2014

El cine, intérprete del sujeto

María Beatriz Chaves Gnecco

Tesis o trabajo de investigación presentada(o) como requisito parcial para optar al título
de:

Magister en Psicoanálisis, Subjetividad y Cultura

Directora:

Carmen Lucía Díaz

Profesora

Escuela de Estudios en Psicoanálisis y Cultura

Línea de Investigación:

Psicoanálisis y Cultura

Grupo de Investigación:

Grupo de Investigación Psicoanálisis y Cultura

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Ciencias Humanas, Escuela de Estudios en Psicoanálisis y Cultura

Bogotá, Colombia

2014

Agradecimientos

Este trabajo es el fruto de un largo camino. Quiero agradecer especialmente a Carmen Lucía Díaz, directora de mi tesis, quien con su conocimiento, su experiencia, su total dedicación y calidez, me guió para lograr alcanzar mi meta. Agradezco también todas las enseñanzas de mis profesores; su entrega y compromiso me ayudaron a entender lo valioso que es el deseo para la condición humana. El deseo, punto de encuentro del psicoanálisis y el arte, donde cada sujeto puede divisar su particularidad, lugar que cuestiona y moviliza para construir caminos y dar respuestas a los grandes interrogantes de la condición humana.

Agradezco también a mi familia, que con su amor y comprensión, me motivó para seguir adelante, para dar cabida a aquel destello que poco a poco fue creciendo en mí, y hoy con este trabajo puedo bordear, al articularlo en palabras. Este trabajo es una aproximación teórica a aquello que me constituye y que ha desatado mis dos pasiones: el psicoanálisis y el cine.

Resumen

El presente trabajo aborda el cine desde la perspectiva del cine de autor, objeto de arte que conmueve y que a través de su estructura narrativa crea vacíos en el espectador, y también lo puede enfrentar crudamente al objeto causando angustia. Se buscó analizar en qué medida la película puede evidenciar algo de la estructura subjetiva, la cual implica un sujeto dividido, habitado por el vacío en su condición de ser hablante. Al movilizar distintas pulsiones y comprometer al sujeto conmocionado su cuerpo, el cine es situado como objeto perverso que incita al goce. Del cine puede surgir una mirada que lo interroga, y el espectador como sujeto voyeur podrá ser concernido por aquello que la proyección revela de sí. De igual modo, el objeto fílmico confronta al sujeto con voces, sonidos y palabras que participan en trazar la brecha que se explicita en el sujeto. Son miradas y voces que al cuestionarlo e interpelarlo, se constituyen en una interpretación. El trabajo busca entonces encontrar posibles puntos coincidentes y divergencias entre la interpretación que proviene de la experiencia cinematográfica y la interpretación que se da en el dispositivo psicoanalítico.

Palabras clave: Interpretación, psicoanálisis, cine, deseo, pulsión, cuerpo, objeto.

Abstract

This document addresses the film making from the perspective of auteur cinema, art object that causes conmotion, and through its narrative structure which creates gaps in the viewer, and can starkly confront him to the object causing distress. This was analyzed to establish the way that the film may show something from a subjective structure, which involves a split subject, inhabited by the void, structured when he starts to speak. By mobilizing different objects, the film gets to engage the subject by impacting his body. The film is ranked as a perverse object that incites joy. A look that interrogates the subject can emerge from the film, and the viewer as a voyeur subject may be involved in what the screening reveals to him. The filmic object confronts the subject with voices, sounds and words that make the void emerge. These looks and voices question and challenge the subject in order to produce an interpretation. This work sought to find potential matching points and divergences coming from the film experience interpretation and the interpretation produced through psychoanalytic device.

Keywords: Interpretation , psychoanalysis, cinema, desire, drive, body, object.

Contenido

	Pág.
Resumen	V
Introducción	1
1. Cine Arte: Juego narrativo que proyecta al vacío	5
1.1 Cine contemporáneo de autor	10
1.2 El vacío estructurante	13
1.3 Sintaxis cinematográfica y sintaxis inconsciente.....	15
1.4 Del sin sentido a la interpretación.....	23
2. El cine, los objetos y el sujeto	29
2.1 La obra cinematográfica como objeto perverso	29
2.2 Sujeto espectador- (voyeur).....	32
2.3 Goce y repetición	38
3. El cine intérprete	41
3.1 La Interpretación. Un concepto.....	41
3.2 La interpretación psicoanalítica según Freud.....	42
3.3 La interpretación psicoanalítica según Lacan	47
3.4 Freud, Lacan y el cine de autor	52
3.5 La interpretación y los tiempos lógicos.....	52
3.6 La interpretación en el cine y en el psicoanálisis. Diferencias y convergencias	55
3.6.1 El cine intérprete del sujeto. Primer tiempo de la interpretación	55
3.6.2 La interpretación analítica. Segundo tiempo de la interpretación.....	59
4. Una doble lectura, cine y psicoanálisis	62
4.1 La Ciénaga	62
4.2 Blow up	73
4.3 Irma Vep	80
5. A manera de conclusión.....	86
Bibliografía	89
Filmografía.....	94

Introducción

(...) el juego* y la imitación artísticos practicados por los adultos, que a diferencia de la conducta del niño apuntan a la persona del espectador, no ahorran a este último las impresiones más dolorosas (en la tragedia por ejemplo), no obstante lo cual puede sentir las como un elevado goce. Así mismo nos convencemos de que aún bajo el principio del placer existen suficientes medios y vías para convertir en objeto de recuerdo y elaboración anímica lo que en sí mismo es displacentero.

Sigmund Freud¹

El cine, máquina de ilusiones, es también una herramienta para la construcción de lenguajes y representaciones diversas que transportan a otras realidades. Quien se somete a la experiencia artística que el cine ofrece puede ser presa de nuevas vivencias que se experimentarán en su mente y su cuerpo. Es una experiencia subjetiva que a cada quien toca de forma diferente.

El cine de autor, heterogéneo y único, se constituye en un cúmulo de sensaciones, que se generan desde la visión y análisis particular del director -sujeto que da vida a la obra-, desde la obra misma, que escapa a su creador, y también desde el espectador, que se entrega a la experiencia como medio de disfrute, pudiendo ser confrontado por la obra en aquello que la narración cinematográfica le evoca. Las relaciones entre estos tres elementos, -creador, obra, espectador-, y las posibilidades que de la experiencia surgen en un sujeto, (ante todo en el sujeto espectador) para sentirse interpretado al coincidir algo de la narración cinematográfica con algún punto del material inconsciente, son los temas con los que inicia la exploración este trabajo investigativo.

Se parte de la relación dinámica que se genera en la experiencia cinematográfica, que comprende al director, al film y a su espectador, reconociendo que la película impacta a quien se somete a ella. Estos efectos se leen desde la premisa psicoanalítica, relativa a

¹Freud, Sigmund. "Más allá del principio del placer" (1920). En *Obras completas*, Vol. XVIII. Buenos Aires: Amorrortu, 2004, p.17.

* Freud se refiere al juego en el sentido de representación escénica, que en la traducción también es asimilada al juego en los niños.

que el encuentro con lo real que concierne al goce, al objeto o a la angustia, provoca una transformación subjetiva. Así entonces, este análisis aborda la relación cine de autor (obra) - espectador (sujeto), a partir de la experiencia cinematográfica. A la vez, el trabajo sostiene una hipótesis y es que el cine interpreta. El momento de la interpretación se da cuando aparecen interrogantes que la experiencia cinematográfica plantea al sujeto.

Esta investigación inicia buscando diseccionar la estructura narrativa cinematográfica, para llegar a sus entrañas en el intento por entender la forma en que el cine conmueve e inquieta al espectador. ¿Cómo se conjugan los elementos para crear la sintaxis de la obra? ¿De qué forma la narración abre paso a generar cuestionamientos en el espectador? ¿Qué elementos del cine como arte del movimiento hacen que la experiencia en el espectador sea única? ¿Cómo se establecen los giros en la narración? Estos interrogantes entre otros son trabajados en el desarrollo de la investigación y plasmados en el presente texto para ubicar la forma en que el cine es intérprete de su espectador. La obra que invita al goce, -de naturaleza perversa al incitarlo- y su espectador, sujeto, constituido por el lenguaje, determinado por su fantasma y marcado en su cuerpo por su sexualidad, son elementos para determinar en qué forma el cine puede conformar una experiencia que tenga efectos de interpretación en la realidad psíquica del sujeto espectador, reconociendo los posibles puntos de convergencia con la interpretación psicoanalítica, así como las principales diferencias en los dos dispositivos de interpretación.

El recorrido por la experiencia cinematográfica permitió indagar la forma narrativa y la manera en que el cine como fenómeno artístico recrea la ambivalencia, para desde allí confrontar al sujeto espectador. La experiencia cinematográfica evoca lo pulsional, provee objetos que recrean el goce del sujeto y le permiten articularlo de otras formas, pudiéndolo confrontar con aquello imposible que destituye al sujeto de su cadena significativa, que lo deja ante el vacío y por ello puede interrogarlo en su verdad más profunda. Cuando esto ocurre, la experiencia trasciende lo imaginario que completa y rompe con la estructura simbólica, porque aquello que surge en el sujeto, eso que puede sentir es ambiguo y requiere de una nueva articulación para encontrar el sentido. En este proceso, el sujeto espectador puede encontrar significantes intermedios que se asocien con su inconsciente, que le proveen nuevas formas de articulación para sus representaciones reprimidas, llamándolo a la interpretación, al desciframiento de significantes.

La experiencia cinematográfica de autor, convoca el objeto, causa de deseo, al producir el vacío en la narración. El objeto constituye la causa del sujeto que moviliza su deseo, objeto referido a objetos pulsionales que a la vez tienen su fundamento en aquella experiencia alucinatoria que rememora la *vivencia primaria de satisfacción*², aquella huella mnémica que ha quedado impresa como marca en el sujeto, marca que habla del objeto irremediadamente perdido, que ha condenado al sujeto a la insatisfacción al no encontrar un objeto coincidente. Una excitación sexual inicial proveniente del cuidado de la madre en la niñez genera la necesidad de un placer mayor y determinará la estructura pulsional.

La experiencia cinematográfica apunta al goce autoerótico que comporta el fenómeno pulsional, montaje por el cual la sexualidad participa de la vida psíquica. La realidad

² Freud, Sigmund. "Proyecto de Psicología" (1895). En *Óp. cit.*, Vol. I. p. 363.

sexual del inconsciente se traza entre otros elementos a través de la satisfacción parcial ligada a las diferentes zonas erógenas, en las cuales el sujeto experimenta una excitación sexual, que rememora placeres previos infantiles. Freud indagó en sus estudios cómo el sujeto en su madurez intercala las vivencias de su niñez con fantasías que produce a partir del recuerdo de la experiencia; también sitúa a la pulsión sexual como un factor determinante para la estructuración de la vida psíquica y sus perturbaciones.

Por su parte Lacan³ señala que la pulsión realiza su circuito al bordear el objeto, para dar cuenta del mal encuentro con lo sexual, creando la falta. La pulsión tiene un carácter plástico, que implica que puede ser moldeada y dirigida a un objeto cualquiera, cuya fijación se establece por la satisfacción brindada, lo cual evidencia la contingencia de este. Este es un punto donde se ubica la articulación de la experiencia cinematográfica con la realidad del sujeto espectador, donde lo conmueve al convocar la falta y evocar objetos pulsionales generadores de goce, objetos mirada y voz, que están más allá de la fantasía, en el registro real.

A través del lenguaje cinematográfico y la estructura narrativa, constituida a partir del vacío, se entabla el juego en el que el espectador se enfrenta con el deseo y su prohibición, al presentir de forma velada y evanescente el encuentro con el objeto que emerge de forma ilusoria evocando un efecto de llenado; éste aparece y desaparece para evocar la ilusión de completitud y la falta alternadamente, hasta crear la contradicción en aquello ambiguo que la experiencia revela; con ello incita el conflicto en el espectador al no poder significar la vivencia. El sujeto moviliza su fantasma en aras de encontrar un efecto tranquilizador; aquella mirada del film que interroga encuentra respuesta en la estructura fantasmática del sujeto, lugar también donde opera la interpretación.

Dar cuenta de un recorrido por la experiencia cinematográfica para develar aquello que de ella conmueve al espectador, apunta a interrogarnos por la interpretación y por el lugar a dónde esta va dirigida. Hablar de interpretación del sujeto producida por la experiencia fílmica, exige a la vez ubicar cómo concibe el psicoanálisis la interpretación que acontece en la experiencia psicoanalítica, para situar qué tipo de interpretación es la que puede generar el cine de autor. También implica ubicar similitudes y diferencias entre esos dos tipos de interpretación. Esta es entonces la temática que se constituye en puerto de llegada del presente trabajo.

Al menos en un primer momento se puede reconocer cierta coincidencia entre la interpretación cinematográfica y la psicoanalítica, cuando el sujeto es interpelado por la película y no encuentra respuesta inmediata sobre aquello que lo cuestiona y ejerce tensión en su cuerpo, donde puede aparecer un vacío que lo moviliza en busca del sentido y que le puede permitir encontrar elementos que inspiren su camino en la búsqueda por descifrar lo más íntimo de su ser. La clave del enigma del sujeto, se centra entonces en aquello que desconoce: su posesión más certera, su *deseo* y aquello que lo causa.

³ Jaques Lacan. *El seminario de Jacques Lacan. Libro 11, Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 2003, p. 185

“Considerando que siempre es preciso aprender, resignándose la gente a no conocer todo, a una reserva de misterio, de una eterna duda y de una eterna esperanza, ¿No representaría el deseo, la voluntad de querer el movimiento, la propia vida?”⁴

Émile Zola

El cuerpo del presente trabajo consta de cuatro capítulos.

En el *primer capítulo* el lector encontrará un breve recorrido por el cine desde sus inicios, sus particularidades como arte del movimiento, sus capacidades para generar emociones en el espectador y las características específicas del cine de autor. Se explora la forma en que este tipo de cine, por su forma narrativa, conmueve al recrear el vacío en quien se expone a la experiencia, rompiendo con sus significaciones y posibilitándole asirse a nuevas representaciones en su universo simbólico.

El *segundo capítulo* ubica la experiencia cinematográfica como una experiencia perversa. Se analiza la forma en que la realidad recreada por el cine incita el goce del espectador, quien se inscribe en ella para dejarse cautivar por aquello que la pantalla evoca. Así mismo, se indaga por la manera en que de la realidad proyectada surgen miradas y voces para señalar al sujeto aquello que le conmueve, aquello de sí mismo que se encuentra en la obra y que al concernirlo le cuestionan.

En el *tercer capítulo* se hace un recorrido por la interpretación analítica, desde los postulados de Freud y de Lacan, para establecer posibles puntos de encuentro con la forma en que el cine puede interpretar al sujeto, arrojándole elementos para la comprensión de su realidad. Se ubican, además, las diferencias que se establecen entre la interpretación que se genera en el dispositivo analítico y la producida por la experiencia cinematográfica, teniendo como marco los momentos interpretativos lógicos que cada una de estas experiencias convoca.

En el *capítulo cuarto*, a partir del análisis puntual de tres películas seleccionadas por su tratamiento narrativo, se pretende ilustrar, en cada una, la forma en que los elementos narrativos logran el impacto en el sujeto espectador, al establecer una sintaxis que identifique la manera en que aquello recreado por la experiencia cinematográfica, puede ser fuente de interpretación. Las películas objeto de análisis son: “La ciénaga” dirigida por Lucrecia Martel, “Blow Up” de Michelangelo Antonioni e “Irma Vep” de Olivier Assayas.

En el último apartado, a manera de conclusión, se extraen algunas de las ideas principales elaboradas durante la investigación, más como una fuente de inspiración en la búsqueda de reconocer el cine de autor como aquel que da elementos al sujeto para enfrentarlo a algunas de sus verdades.

⁴ Émile Zola, *Le Docteur Pascal*. Paris: E,Charpentier et E.Fasquelle Editeurs, 1893.

1.Cine Arte: Juego narrativo que proyecta al vacío

*“En la sombra, el pueblo de las salas oscuras
quemaba lo imaginario para calentar lo real”*

Jean-Luc Godard⁵

Desde el origen de la humanidad, el ser humano buscó maneras de representar la realidad. En las Cuevas de Altamira, por ejemplo, las figuras animales bellamente dibujadas, permitieron representar sus tareas cotidianas. La representación como proceso de creación intuitivo, llevaba una intención del creador, quien al dar forma a un objeto podría establecer una relación con su entorno y consigo mismo. El hombre primitivo perpetuó aquello que con fuerza aparecía en su vida cotidiana a través de las expresiones plásticas y rítmicas -conjugadas en los actos rituales- para hacerlas suyas. Formas en el espacio y movimientos rítmicos en el tiempo, actúan como un conjuro mágico en el sujeto, involucran su cuerpo y dibujan en él una tensión entre el placer y el dolor, la realidad y el deseo.

Desde sus inicios, el arte ha estado ligado a la técnica. En el latín “*arts poética*” se refería al conocimiento y a las habilidades requeridas para producir una obra artística, al igual que en el griego se hablaba de “*techné*” para denotar el saber especializado. Para el artista la técnica denota una forma de sortear las dificultades que de su empresa emergen, basándose en la diferenciación de aquello que produce, más allá del artesano o de la industria que busca la estandarización para la producción de piezas iguales. Aquello que el artista plasma puede tener un efecto mágico⁶ en cuanto evoca una transformación en quién lo realiza y en quien contempla su obra, no únicamente por la potencialidad de la obra para fomentar la fantasía, sino también por su habilidad para evocar afectos, aspectos simbólicos, representaciones subjetivas, objetos de goce, elementos que evocan el deseo y su prohibición, y la ambigüedad como forma de recrear el vacío. Sin embargo, lo mágico no está solamente en la obra misma, que podemos llamar el objeto, sino ante todo en el encuentro de ésta con el espectador –sujeto–. La

⁵ Jean-Luc Godard. *Historias del cine*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2007, p. 77.

⁶ Efecto mágico que se refiere al poder del arte para suscitar cosas extraordinarias de forma ilusoria, efecto que concierne al estatuto del arte que se ubica en el registro real, al evocar objetos a que llaman al goce del sujeto y lo destituyen de su cadena asociativa al recrear su presencia y a la vez el vacío.

obra invita a quien la propone y a quien la observa a buscar qué de ella hay en su interior.

En 1895 los hermanos Lumière al perfeccionar el kinetoscopio y presentar el cinematógrafo, lograron proyectar imágenes de eventos cotidianos. Tal es el caso de la película "*La llegada del tren a la estación*", la cual asombró tanto a sus espectadores que algunos se pararon de sus sillas y corrieron hacia la salida, presas del miedo, temiendo que esa imagen los arrollara. Esta nueva interpretación de la realidad, a través de imágenes generadas por la técnica recién descubierta, dio la posibilidad de utilizar el recurso para llegar a un gran público. Georges Méliès, prestidigitador, utilizó las posibilidades de la nueva herramienta en 1902 para contar historias fantásticas utilizando imágenes en movimiento y añadiendo los trucos como recurso de creación para acercarse al lenguaje de la magia a través de imágenes transformadas. Su interés teatral le permitió poner una obra en escena y representar hechos insólitos; sus grandes creaciones fantásticas lograban, con el montaje, imágenes que aparecían o desaparecían, variaban sus proporciones, imitando el poder de la magia y creando una realidad paralela: el mundo de la ficción. Este "*arte*" será una interpretación de la realidad; su recreación a través de ese nuevo medio ha dado la posibilidad de plasmar el mundo de ficción y de articularlo a la realidad para transformarla o para mostrar su dimensión desgarradora.

Así entonces, el medio mecánico y su utilización por parte de un creador, intervienen tanto en la obra como en la generación de un público específico. Si bien, en un comienzo el cinematógrafo y las películas proyectadas eran un espectáculo de feria, una entretención meramente técnica, poco a poco este recurso se convirtió en una herramienta narrativa y con ella se empezaron a generar diferentes espectadores e interrelaciones diversas. El espectador, quien asiste al espectáculo, se convertirá en pieza esencial de la puesta en marcha de la obra, inmerso en la proyección de una nueva realidad. Las obras con movimiento lo transportan a lugares insospechados y le muestran fantasías, propias o ajenas; la experiencia lo lleva a otro espacio, que a la vez puede ser su propio espacio, al convocarlo en lo más íntimo de su ser. Esa máquina de sueños lo invita a nuevas sensaciones, experiencia que le abre la posibilidad de generar un acercamiento subjetivo y distinto en cada caso.

Con el nacimiento del cine como un recurso, y a través del lenguaje narrativo, con la intención propia de un creador (director-guionista), el cine será esencialmente arte, comunicación y fenómeno cultural, y pondrá de manifiesto un proceso donde intervienen, además del director y su intención, bien sea inscrita dentro de un movimiento o una tendencia, recursos técnicos como la iluminación, el manejo de la cámara y la fotografía, el montaje y la edición, la ambientación, entre otros. Es un nuevo arte que otorga posibilidades excepcionales para explorar el dinamismo y la diversidad de elementos en la narración, y con estas, ofrece grandes oportunidades para retratar el alma humana, brindando elementos identificatorios que interpretan, a quien, como el espectador, encuentra en ellos similitud con elementos propios. El cine puede entonces recrear, por ejemplo, un tiempo no real, una cronología diferente no necesariamente lineal; una historia de vida puede ser contada en pocos minutos, las imágenes logran narrar tiempos alternativos, un ir y venir en el pasado, presente y futuro; instantes precisos que generarán miradas disímiles. Así mismo, se pueden representar espacios como recursos narrativos, los cuales situarán al espectador en una atmósfera particular, diferente a su realidad inmediata y sobre ésta, la puesta en escena representará diversas facetas de la

vida humana, inmersas en otros mundos y contextos; realidad virtual que tendrá puntos coincidentes con la realidad de quien observa la obra.

La palabra latina define *espectador* como “*aquel que mira*”; así entonces será el receptor y destinatario de la obra, -en este caso del film- y su discurso escénico. El espectador da sentido, se convierte en intérprete, cumpliendo entonces el papel no sólo de receptor pasivo sino de un ser capaz de recrear e interpretar la obra a partir de su propia experiencia. Inmerso en la narrativa y a partir de sus vivencias hará una lectura. Es intérprete y a la vez es interpretado por ella. El film y sus componentes, en la experiencia cinematográfica, le pueden permitir al sujeto vaciar la carga simbólica e imaginaria que lo acompaña y movilizar sus afectos. El espectador puede convertirse a la vez en aquel que es “mirado” por la obra, es decir, interpretado por ella cuando lo que allí aparece es coincidente con algo de su verdad subjetiva; verdad ante todo inconsciente, cuya organización se ha estructurado en la infancia y que junto con los hechos actuales pueden transportar su deseo y proyectarlo hacia el futuro. Freud al respecto, en su texto “*El creador literario y el fantaseo*” nos dice:

*“El trabajo anímico se anuda a una impresión actual, una ocasión del presente que fue capaz de despertar los grandes deseos de la persona; desde ahí se remonta al recuerdo de una vivencia anterior, infantil la más de las veces, en que aquel deseo se cumplía, y entonces crea una situación referida al futuro, que se figura como el cumplimiento de ese deseo, justamente el sueño diurno o la fantasía, en que van impresas las huellas de su origen en la ocasión y en el recuerdo. Vale decir, pasado, presente y futuro son como las cuentas de un collar engarzado por el deseo”.*⁷

En la puesta en escena las fantasías afloran sin mayores restricciones, en una suerte de encubrimiento; podrán surgir sin que opere la negación como ocurre en el inconsciente⁸. Es por ello que Freud indagó, en la creación y el “fantaseo”, esa forma de expresión de los deseos inconscientes, deseos que sostienen la fantasía; él nos señala que los “*deseos insatisfechos son las fuerzas pulsionales de las fantasías, y cada fantasía singular es un cumplimiento de deseo, una rectificación de la insatisfactoria realidad*”⁹.

Freud se preguntó por la forma en que el arte conmueve, equiparando la obra artística a los sueños, siendo estos, actos psíquicos susceptibles de interpretación. En la experiencia artística el espectador puede vivenciar diferentes conflictos de su vida anímica; un ambiente sin aparentes restricciones le permite experimentar *un placer previo al rectificar aspectos de la realidad; se da una especie de encubrimiento gracias a la técnica artística que abre paso para que el espectador se pueda sumergir en la*

⁷ Freud, Sigmund. “El creador literario y el fantaseo” (1908). En *Óp. cit.*, Vol. IX., p. 130.

⁸ En su texto “Lo inconsciente” de 1915, Freud establece las propiedades particulares del sistema inconsciente: “Dentro de este sistema no existe negación {*Negation*}, no existe duda ni grado alguno de certeza. Todo esto es introducido sólo por el trabajo de la censura entre lcc y Prcc. La negación es un sustituto de la represión, de nivel más alto (...). Dentro del lcc no hay sino contenidos investidos con mayor o menor intensidad.” En Freud, Sigmund. “Lo Inconsciente” (1915). En *Óp. cit.*, Vol. XIV., p 183.

⁹ Freud, Sigmund. “El creador literario y el fantaseo” (1908). En *Óp. cit.*, Vol. IX., p. 129.

experiencia particular sin reservas y tenga acceso a un placer mayor, proveniente de sus fuentes psíquicas. Con el placer que obtiene al fantasear, el adulto sustituye el placer que obtenía en su niñez al jugar. Freud llamará “*sueños diurnos*” a estas fantasías que se producen como sustitutos de un placer anterior que al sujeto le es imposible renunciar. Nos dice:

“Pero quien conozca la vida anímica del hombre sabe que no hay cosa más difícil para él que la renuncia a un placer que conoció. En verdad no podemos renunciar a nada; sólo permutamos una cosa por la otra; lo que parece ser una renuncia es en realidad una formación de sustituto o subrogado”¹⁰.

Aunque Freud se refiere al fantasear propio, también la fantasía del otro –creador– cuando es expuesta, en su obra de arte (literaria, plástica, cinematográfica), enfrenta al espectador con sus fantasías, deseos, pulsiones o conflictos íntimos, no sólo los actuales sino que estos se anudan a los del pasado y a sus anhelos futuros, que de todos modos remiten al pasado. Más allá del placer que el sujeto puede hallar en la obra artística, Freud encontró que las emociones que subyacen en el drama y la tragedia como fuentes de purificación del aparato anímico, “*desahogo de los afectos del espectador*”¹¹, provienen del conflicto provocado entre dos tipos de mociones confrontadas, unas placenteras, otras displacenteras por el miedo y el terror que la trama suscita, al mismo tiempo que la experiencia dolorosa eleva la tensión psíquica hasta llegar a alcanzar cierta satisfacción.¹²

“Si el drama religioso, el social y el de caracteres se distinguen esencialmente por la liza en que se despliega la acción generadora del sufrimiento, ahora el drama nos lleva a una nueva liza, que lo convierte en totalmente psicológico. Es en el alma misma del héroe donde se libra la lucha engendradora del sufrimiento; son mociones encontradas las que se combaten, en una lid que no culmina con la derrota del héroe, sino con la de una de tales mociones.”¹³

Así, lo que ocurre es que la experiencia artística es ambivalente, abre paso a una diversidad de representaciones y emociones que son expresión de mociones pulsionales, deseos, pasiones contradictorias que dejan al espectador en un espacio narrativo vacío, en un nuevo orden ontológico al cual le es imposible asirse de inmediato, provocándole un conflicto interior que debe solucionar al tomar una posición. Muchas de las mociones son inconscientes y, en estas, Freud sitúa la experiencia de placer neurótico¹⁴, haciéndose explícitas en la consciencia estas representaciones reprimidas, cuando

¹⁰ *Ibíd.*, p.128.

¹¹ Freud, Sigmund. “Personajes psicopáticos en el escenario” (1906). En *Óp. cit.*, Vol. VII., p. 277.

¹² Un más allá del placer que coincide con la definición de Lacan de goce, y que remite a la satisfacción de un sujeto que habla y desea, satisfacción que va más allá de aquella otorgada por un objeto específico que colma una necesidad. Señala una satisfacción relacionada con el objeto que pasa por los significantes inconscientes, marcada por la falta estructural, tributo que paga el sujeto al entrar en el lenguaje. El goce es paradójico por cuanto el sujeto puede encontrar satisfacción en el sufrimiento.

¹³ Freud, Sigmund. “Personajes psicopáticos en el escenario” (1906). En *Óp. cit.*, Vol. VII., p. 280.

¹⁴ Desde Freud el placer neurótico es aquel que encuentra satisfacción en la contradicción, en el conflicto, como una formación de compromiso entre dos mociones pulsionales opuestas.

fracasan las resistencias. La experiencia artística logra cuestionar y levantar la represión misma, al poner el conflicto en el escenario, frente a nuestros ojos, afuera en el exterior, situándonos como espectadores. “*La tarea del autor sería ponernos en el lugar de la enfermedad misma, y el mejor modo de conseguirlo es que sigamos su curso junto con el que enferma.*”¹⁵

La fantasía es la puerta de entrada a la conmoción del sujeto espectador. Y en el cine aquello que causa fascinación además de la trama, es la *mirada y la voz*¹⁶, que se ubican del lado del objeto, y su particularidad es que desde allí pueden ser devueltas al sujeto, haciéndolo objeto, ya mirándolo, ya hablándole. “*La mirada y la voz son objetos «reflexivos»*,”¹⁷ que al tomar las tres posiciones, activa- mirar-, pasiva- ser mirado-, y media, bordean el circuito pulsional, y en este recorrido dan cuenta del vacío para situar en él la imposibilidad. Así, en la experiencia cinematográfica la obra adquiere dinamismo en el encuentro con el espectador, al afectarlo en lo más íntimo de su subjetividad cuando queda ligada plenamente a su fantasía, conmoción vivenciada en su cuerpo. El espectador se sumergirá en distintas historias y por una serie de códigos culturalmente reconocibles quedará inmerso en esa *otra* realidad expuesta afuera pero que es íntima a él. Las narrativas visuales y auditivas establecidas en esta experiencia lo podrán confrontar con su verdad, con su deseo, con sus objetos, con su fantasma y con su goce, en el que interviene la satisfacción en el placer, la tensión y el dolor. Los elementos formales cargados de posturas ambivalentes podrán ahogar el contenido de la obra provocando una sensación de contradicción, creando confusión en el sujeto, haciendo evidente y amplificando su división.

El cine de autor, como arte contemporáneo, confronta directamente al espectador al exponer realidades de forma cruda. Es “*(...) otra manera (...) de contemplar estas obras, (...), vueltas en verdad hacia el mundo, no ocupadas ya en reflejarse sino en apuntar, con brutalidad, a lo real*”¹⁸, de tal modo que su contemplación puede llevar al observador a experimentar violencia emocional, al ser confrontado con su núcleo traumático, con fantasías fundamentales, con aquella verdad incestuosa que se repite con fuerza y lo golpea al presentársele abiertamente, aunque a distancia, desde la obra, como algo impersonal, algo contingente que aparece de forma absurda, carente de sentido que rompe con la estructura simbólica existente, cuestionando al espectador para invitarlo a resignificar su entramado significante. “*En este sentido preciso, la fantasía propiamente dicha no es la escena misma que atrae nuestra fascinación, sino la mirada imaginada/inexistente que la observa (...)*”¹⁹. El vínculo que genera el espectador con la experiencia cinematográfica, entonces, puede ser dinámico y crear un torbellino de pasiones; el velo tejido con la narración deja ver algo más allá de la imagen misma. Los elementos han sido dispuestos para que el espectador los articule durante su

¹⁵ Freud, Sigmund. “Personajes psicopáticos en el escenario” (1906). En *Op. cit.*, Vol. VII., p. 281.

¹⁶ Objeto que incita al goce, correlato de la pulsión en el cual ésta busca alcanzar su fin.

¹⁷ Zizek, Slavoj. *Lacrimae Rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*. Madrid: Editorial Debate, 2006, p. 96.

¹⁸ Wajcman Gérard. *El objeto del siglo*. Buenos Aires: Amorrortu, 2001, p. 52.

¹⁹ Zizek, Slavoj. *Lacrimae Rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*. *Op. cit.*, p. 96.

experiencia; él será seducido por aquello que ve sin comprender claramente por qué ha sido atrapado en ese juego. En esta construcción algo escapa, una sombra inaprensible deja la pregunta por la obra misma, sin certeza de aquello que ha ocurrido en la sala oscura durante la proyección.

1.1 Cine contemporáneo de autor

El cine contemporáneo de autor²⁰ o film de autor, en algunos casos altera la idea de creación artística, rompiendo los límites de la narrativa tradicional y su estructura lineal, – donde prima el argumento y todos los elementos se ajustan sin dejar cabos sueltos–. Más allá de presentar una simple historia, el film de autor busca explorar múltiples alternativas de despliegue de realidades contingentes; el espectador será sometido a la ambigüedad en la contradicción entre forma y contenido; argumentos cruzados, emociones encontradas y mundos paralelos, le provocarán a su realidad un aire de extrema fragilidad.

En el *film de autor* el quiebre en la sensación del espectador podrá suceder cuando giros repentinos transmutan los códigos sobre los cuales este se ha situado. El sujeto, en ese encuentro que lo confronta, puede quedarse sin soporte simbólico, impedido para asirse prontamente a un nuevo discurso. La narración de este tipo de cine no tiene un argumento escueto como el del film clásico, puede recurrir a la generación de vacíos o a convenciones estéticas diferentes, a formas tenues para ligar los acontecimientos. Así mismo, puede recurrir a las elipses para narrar de forma discontinua y diluir las relaciones causa-efecto; se abre paso para que se formen relaciones a partir de encuentros fortuitos y siempre planteando una estructura con final abierto.

Los personajes de los films de autor pueden presentarse como difusos y poco delineados, actuar incoherentemente o estar cuestionándose sobre sus motivos o formas de actuar. Esta estructura narrativa puede priorizar las reacciones emocionales de los personajes; estos se deslizarán de una a otra situación, llegando al límite. De esta manera, en este tipo de cine se resaltan las cuestiones humanas fundamentales y las crisis de significado existencial; la *disección* de sentimientos será motivada a través de la expresión de diversos estados mentales, y prima el estado interior de los personajes sobre el argumento.

²⁰ “El concepto de *auteur* (autor) apareció en el mundo del cine en los años 50. La idea fue sacada de la revista de cine francesa “*Cahiers du Cinema*”, fundada por Andre Bazin, Jacques Doniol-Valcroze y Joseph Marie Lo Luca. Los *auteurs* son aquellos directores que manifiestan un estilo único e individual en todos sus films”. Consultado en: <http://suite101.net/article/la-politica-de-autores-de-cahiers-hitchcock-el-auteur-a15833>., Octubre 2013.

El film de autor empleará diversas manifestaciones de la subjetividad: sueños, recuerdos, fantasías, delirios, alucinaciones, las cuales, materializadas en imágenes, se les apoya con los recursos técnicos como el sonido, la iluminación, las pautas del montaje y la manipulación del tiempo y el espacio. Por otra parte, este tipo de filmografía no permite un acceso total al reconocimiento de los personajes o de la historia, utilizará recursos estilísticos que pueden evocar un acto narrativo, tales como cortes repentinos en el montaje de las imágenes, ruptura de planos, contraluz o claroscuros, estridencias, susurros, sonidos sin sujeto aparente, interrupciones y cambios fortuitos, que fragmentarán la percepción y el sentido de forma arbitraria e indescifrable. Podría decirse que es una narrativa que no sigue el ordenamiento de la lógica consciente y en ese sentido introduce el sin sentido o múltiples sentidos, quedando más del lado de la lógica inconsciente.

El juego con los esquemas alternativos llamará a las formas ambiguas que conllevan una irresolución narrativa para cuestionar al espectador. El resultado complejo de la narrativa en el film podrá plantear preguntas sin una respuesta aprehensible; la narración fílmica se convertirá, entonces, en un objeto para la hipótesis de la construcción narrativa del espectador, que podrá actuar como fuente de sus fantasías y movilizará su fantasma²¹.

En la experiencia de la narración fílmica, la cámara, como instrumento del director, recorre la escena para registrar las imágenes particulares que se quieren evidenciar, sitúa enfoques específicos que presentarán al observador un universo nuevo de posibilidades. En la construcción del film, la fotografía crea la atmósfera y el montaje permite el ritmo entre el espacio, el tiempo y el movimiento. La narración fílmica es una expresión de composición y ritmo, que genera una sintaxis la cual permite utilizar, entre otros recursos, cortes directos, donde las imágenes se unirán sin transición, o se podrán entrelazar las escenas con secuencias y sonidos para imprimir determinado ritmo. La reacción que el film produce en el espectador inicialmente puede ser de fascinación, de sorpresa o de estupor, gracias a la narrativa misma o a los recursos utilizados. El cine de autor consigue plasmar maneras diferentes de enfrentar los elementos, imágenes diversas, la utilización de secuencias espacio-temporales o la articulación a través del montaje, entre otros recursos que permitirán, en un mismo plano, eliminar la significación del objeto en sí y convertir en un enigma la relevancia de cada elemento. Todos estos elementos conforman la sintaxis de la obra y se manifiestan sobre un lenguaje estructurado.

El cine, como arte, permitirá al artista, en la creación, dotar a la obra de un poder que lo trasciende a él mismo como creador, al objeto filmado, a la obra en sí, y al espectador. De manera que este poder acecha cada vez que la obra es contemplada, está listo a mostrarse, a cautivar a quién lo aclama al posar su ojo, y a interrogar en diversos puntos

²¹En la "*Dirección de la cura y los principios de su poder*" Lacan establece el fantasma como "aquello por lo cual el sujeto se sostiene a través de su deseo evanescente". p.617. Más allá del registro imaginario Lacan en el *Seminario 5, "Las formaciones del inconsciente"*, lo define como la relación entre el sujeto del inconsciente, dividido por la lógica significante y el objeto *a*, objeto del deseo que remite a la falta, al vacío en el Otro. Lacan lo escribe así: "\$\diamond a\$", para señalar cómo el fantasma atraviesa todas las relaciones que establece el sujeto con su objeto.. "*El fantasma, lo definiremos si les parece como lo imaginario capturado en cierto uso del significante.*" p.417.

a quien se enfrente a él. Es algo relacional que habla y se expresa en un sentido distinto al mundo visible.

Este esquema narrativo permite a los films de autor situarse como un objeto que se localiza un paso adelante del observador; su forma capaz de anticipar ubica al film en un lugar de saber privilegiado frente a quien se somete a la experiencia, puesto que su mirada puede develar algo oculto, atrevido, complejo y profundo, que sumergirá al espectador en una experiencia colmada de exigencias para construir y comprender la historia, cuyas implicaciones sobrepasarán la subjetividad consciente.

“Godard decía que el cine es «una forma que piensa», que en el arte no es el artista el que piensa, sino el objeto; y que por lo tanto el autor del objeto de arte no es, en efecto, sino un sujeto supuesto a la obra, o sujeto supuesto al pensamiento del objeto.”²²

Ahora bien, el sujeto “director”, como artífice de la obra, la conformará con unas particularidades: la obra será única, estará marcada, y por efecto de la marca será exclusiva y se convertirá en un objeto de contemplación que surge, toma forma y significado particular en el encuentro con su propio espectador.

La experiencia cinematográfica de autor, como una manifestación del arte, puede permitir la *catarsis*²³ del sujeto, evocando sus afectos y permitiendo el desconcierto, para llamar así a su transformación. Expuesto a esta experiencia, las dimensiones del espacio y del tiempo se modificarán para sumergir al espectador en una transfiguración que le es extraña, donde puede no reconocerse pero alcanza a vislumbrar la fuerza de su metamorfosis, del cambio que lo aterra y que aparece como un espectro fugaz, que descoloca al sujeto de su cómodo lugar, al confrontarlo con un real que lo deja sin palabras y lo destituye.

“(…) Lacan llamaba «destitución subjetiva», un descubrimiento repentino de la completa falta de sentido de nuestros vínculos sociales, la disolución de la relación que mantenemos con la realidad misma: de pronto, las demás personas quedan desrealizadas, pasamos a experimentar la realidad como una confusa mezcla de formas y sonidos, y perdemos la capacidad de formular nuestro deseo (...).”²⁴*

²² Wajcman Gérard. *El objeto del siglo*. Op.cit., p. 56.

²³ En el sentido aristotélico del término, del griego *Khatarsis*. “Entre los griegos, purificación de las pasiones por la contemplación de las obras de *arte, especialmente de la tragedia”. Consultado en <http://www.diclib.com/cgi-bin/d1.cgi?!=es&base=moliner&page=showpages>, julio de 2013. En la tragedia griega el espectador experimenta cierta redención, al vivenciar las bajas pasiones que la trama le suscita, transita por el miedo y la tensión. sin estar expuesto directamente al infortunio.

²⁴ Zizek, Slavoj. *Lacrimae Rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*. Op. cit., p. 135.

* Lacan nombra por primera vez el término “*Destitución subjetiva*” en 1967, en Proposition du 9 octobre.

En palabras de Lacan, la destitución subjetiva se reconoce en el sujeto en ese “*vuelco donde se ve zozobrar la seguridad que le daba su fantasma y se reconstituye para cada cual su ventana sobre lo real, donde se cierne su objeto causa*”²⁵.

El cine de autor entonces, puede producir en el espectador una destitución subjetiva, que genera en él cierta desrealización y confusión.

1.2 El vacío estructurante

La estructura psíquica del sujeto puede establecer su punto de encuentro con la estructura cinematográfica, el cine de autor como objeto de arte recrea ambivalencia en el espectador, esto lo logra al proponer una experiencia que puede transitar por los tres tiempos del Edipo freudiano, tiempos lógicos no cronológicos, analizados por Lacan en el seminario 5. Estos tres tiempos evidencian la estructura del lenguaje y la circulación significativa que arrollan al sujeto y en las que él se introduce, donde el falo es el significativo alrededor del cual se instaura la dialéctica subjetiva y generando la condición de vacío como estructurante en el sujeto, vacío que permite la emergencia del objeto *a*²⁶. Es una temática que en este trabajo se aborda a partir de la metáfora recreada en la estructura narrativa del cine, como manera de evocar las formas de relación que el sujeto establece con el objeto, en este caso, la mirada de la película dirigida al espectador.

En el primer tiempo del Edipo “*(...) el sujeto se identifica en espejo con lo que es el objeto del deseo de la madre*”²⁷, primer tiempo en el que se goza con la madre y que el cine puede evocar cuando el objeto es bordeado por la narración al recrear una realidad incestuosa que ubica al sujeto como el falo de la madre, objeto de deseo de una madre todopoderosa que causa angustia. Es un momento en el cual la ley se desvanece y el sujeto se ve expuesto a la angustia que genera la falta de la falta, como lo establece Lacan en el Seminario 10, al decirnos que la angustia no es sin objeto, aquello que la suscita es la aparición del objeto que debe faltar, es el efecto ominoso que introduce la narración del film. “*(...) la imagen especular se convierte en la imagen del doble, con lo que esta aporta de extrañeza radical.*”²⁸

En un segundo tiempo se muestra la prohibición, “*la ley del padre concebida imaginariamente por el sujeto como privadora para la madre*”²⁹. Parafraseando a Lacan

²⁵ Jacques Lacan. "Proposición del 9 de octubre de 1967 sobre el psicoanalista de la Escuela". Consultado en <http://elpsicoanalistalector.blogspot.com/2011/10/jacques-lacan-proposicion-del-9-de.html> Septiembre de 2013.

²⁶ **Objeto a** definido por Lacan en sus seminarios X y XI, como objeto causa de deseo, que moviliza el deseo para que aparezca un sujeto deseante desde el registro de lo real, que será bordeado en el registro simbólico al evocar la falta.

²⁷ Lacan, Jacques. *El seminario de Jacques Lacan. Libro 5, Las Formaciones del Inconsciente*. Buenos Aires: Paidós, 1999. p.198.

²⁸ Lacan, Jacques. *El seminario de Jacques Lacan. Libro 10, La Angustia*. Buenos Aires: Paidós, 2006, p.58.

²⁹ Lacan, Jacques. *El seminario de Jacques Lacan. Libro 5, Las Formaciones del Inconsciente*. Óp.cit., p.198.

hay un tribunal superior que impone el límite en el acceso a la madre. “*El estrecho vínculo de esta remisión de la madre a una ley que no es la suya sino la de Otro, junto con el hecho de que el objeto de su deseo es soberanamente poseído en la realidad por aquel mismo Otro a cuya ley ella remite.*”³⁰ El falo, objeto de deseo de la madre, aparece como falta que remite a otro, evocando así el deseo y su prohibición. Esta alternancia entre las dos posiciones del Edipo es recreada en la ambivalencia de la estructura narrativa del cine, promoviendo molestia y hastío en el espectador.

El tercer tiempo vincula la castración con la falta y el deseo al establecer la diferencia sexual; la sexuación del ser que habla se vehiculiza por los significantes, el niño pasa de ser el falo a identificarse con quien lo tiene y la niña establece la falta por no tenerlo. Es “*(...) la etapa de la identificación en que se trata para el niño de identificarse con el padre como poseedor del pene, y para la niña de reconocer al hombre como quien lo posee.*”³¹ Es un tiempo en el que se hace evidente que la relación con el Otro siempre remitirá al vacío, lugar de la falta significativa, que a su vez posibilita el vínculo. Este momento se explicita en la narración en la contradicción que de la obra emerge, contradicción que desconcierta y deja perplejo al espectador.

La simbolización del falo implica la presente del objeto *a* como fundamento, en tanto perdido; el falo con su valor simbólico se articula al inscribir la falta, constituyendo el vacío. El velo que la imagen cinematográfica opera sobre el falo lo negativiza, presentificando la ausencia inscribe la castración en lo imaginario; en lo simbólico el falo es positivo y opera como el significante de la falta; en lo real el falo concierne al goce, articulado en aquello que evoca el vacío. La negativización del falo, tras el velo, permite la articulación entre significante y goce, es decir entre el falo, en su negativo, con el objeto *a*.

La ambivalencia que provoca la experiencia cinematográfica entre el goce, su prohibición y la castración, permite movilizar al sujeto a la interpretación, por medio del agujero que se abre en lo simbólico con la pérdida del significado, al romper con las asociaciones del sujeto el significante aparece introduciendo un límite al sentido; en lo imaginario la ambivalencia se crea con la discordancia entre los elementos narrativos de la proyección que evocan un más allá de la imagen; en lo real, al situar la diferencia sexual en aquello discordante, que descoloca al espectador causando su malestar.

El vacío es aquello que permite la conformación de la estructura, lo cual nos deja ver que opera desde el inicio. Lacan lo dijo al referirse a un punto en que el origen simbólico tiene cierta coincidencia con el origen real, dimensión original del significante en que este surge; es un tema que Freud buscó en la cadena primitiva de la historia subjetiva, “*aquella etapa primera en la que hemos de pensar que hay primitivamente, al menos en una parte importante, Bindung, vínculo, fusión de los instintos libidinales, los instintos de vida, con los instintos de muerte (...)*”³². Es un instante que remite al momento antes del

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.* p.202.

³² Lacan, Jacques. *El seminario de Jacques Lacan . Libro 5, Las Formaciones del Inconsciente.* Óp. cit., p. 245.

Edipo, que convoca a la posesión del falo, una etapa primera en el desarrollo sexual en que el Otro como deseante se vincula como sujeto con la dialéctica que gira en torno a un significante central: el falo. *"El falo entra ya en juego tan pronto el sujeto aborda el deseo de la madre. Este falo está velado, y estará velado hasta el fin de los siglos por una simple razón, porque es un significante último en la relación del significante con el significado."*³³

En la condición estructurante del vacío se pueden situar entonces algunos elementos que coinciden entre la estructura narrativa del film y la estructura subjetiva. De este modo se puede afirmar que el vacío es aquello que constituye la estructura de la narración, sin este no sería posible su conformación; de igual modo es el vacío el que permite el surgimiento del sujeto y lo estructura. En este vacío podrán aparecer en el sujeto alternadamente efectos de llenado y efectos de vaciamiento provocados por la intermitencia de objetos a evocados en la experiencia.

1.3 Sintaxis cinematográfica y sintaxis inconsciente

La obra cinematográfica de autor puede mezclar diversos esquemas narrativos que imprimen un orden propio a la composición. Cada film tiene sus normas intrínsecas que remiten al observador a un estilo propio de la obra, estilo que le puede demandar mayor concentración y memoria para poder establecer las relaciones entre los significantes y, a su vez, de estos con los cortes o intervalos. La construcción de un film desde la escenificación y la filmación hasta la unión de los planos en el montaje, denota una clara intención narrativa, en la cual la definición de los planos y la manera de entrelazarlos con rótulos e inserciones de sonido conforman la cadena significante y su puntuación.

Así como en el acto de crear se establece la sintaxis de la obra³⁴, en las manifestaciones del inconsciente, como lo dijo Lacan³⁵, hay una *puesta en escena*, con un lenguaje cifrado, en el que los significantes se inscriben unos en otros para construir un texto, también con su sintaxis propia. Es un acto gramatical que fluctúa entre la ambigüedad del sentido y el encadenamiento literal que precipita el sinsentido y traza la verdad del inconsciente como aquello que se desliza por los significantes y los trasciende para transmitir el vacío, algo fugaz y evanescente que remite al deseo, para hablar de un sujeto que se desconoce en cuanto su verdad le es inaccesible, pero de la cual tampoco quiere saber. *"Como Edipo vivimos en la ignorancia de esos deseos que ofenden la moral, de esos deseos que la naturaleza forzó en nosotros, y tras su revelación bien querríamos todos apartar la vista de las escenas de nuestra niñez."*³⁶

³³ *Ibíd.* p. 248.

³⁴ La sintaxis hace referencia a las reglas que intervienen en la organización y composición de lo creado: lenguaje, obra de arte, texto, film, etcétera.

³⁵ Lacan Jaques. "La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud". *Escritos 1*. México: Siglo XXI Editores, 2007, p.492.

³⁶ Freud, Sigmund. "La interpretación de los sueños" (1900). En *Óp. cit.*, Vol. IV., p. 272.

Las imágenes cinematográficas utilizadas como lenguaje en la narración, unidas y soportadas sobre un argumento, también pueden generar una dimensión ambigua, poética, para llevar al espectador a evocar sus significantes inconscientes. Entonces, la sintaxis generada en y por la obra de arte –el film– suscita un eco que retumba en las asociaciones del espectador. Así pues, irrumpe la sintaxis y el espectador puede verse abocado a los significantes hasta ahora ocultos. Para Freud el inconsciente es dinámico, aquello reprimido insiste activamente para llegar a la consciencia, hará uso de asociaciones intermedias que podrán evocar aquellas representaciones inaceptables por su contenido terrorífico para el sujeto. La obra de arte le podrá proponer, a través de diversas combinaciones sintácticas, nuevas maneras de articular aquello reprimido para filtrarlo a su cadena discursiva, asunto que invita a declinar la contradicción y burlar la censura. La proyección fílmica evidencia en escena nuevos significantes en los cuales el sujeto podrá desplegar sus fantasías, recrear su cadena discursiva, para lograr así que su inconsciente circule y su deseo se deslice metonímicamente por los objetos, elementos y significantes sugeridos en la pantalla. Entonces, el discurso inconsciente podrá encontrar un punto de coincidente con la narración cinematográfica en el sin sentido de todo aquello que pasa velozmente ante sus ojos.

Al encontrar un significante que lo represente, el sujeto metafóricamente podrá generar un vínculo con la obra de arte, identificándose con aquello que ve de sí en ella, lo cual le permitirá saltar de su discurso particular a aquel que la obra le propone, para así dar paso a la creación de nuevas asociativas subjetivas. Las representaciones de la obra –el film– serán significantes en la sintaxis narrativa generada, los cuales remitirán de manera dinámica y permanente a diversas significaciones enlazadas con el discurso del sujeto espectador. *“La obra de arte no es exterior a la «realidad psíquica» que «representa», por lo tanto no puede imitarla. La fantasía que «expresa» es una construcción a posteriori.”*³⁷ A su vez, el deseo del sujeto se deslizará entre los significantes en un efecto metonímico. Pueden entonces confluir en algún punto dos discursos distintos, el que presenta el film y el discurso inconsciente.

*“Lo importante no es que el significante y el significado se unan, ni que el significado sea lo que nos permite distinguir lo que el significante tiene de específico. Muy por el contrario, lo importante es que, cuando enganchamos algo que puede parecerse a un sentido, el significado de un significante proviene siempre del lugar que el mismo significante ocupa en otro discurso.”*³⁸

La narración del cine de autor es singular, el director es el artífice en la construcción del film, estructurará una narración y sus giros, a través de la manera de hacer las tomas, y luego, en la postproducción, el montaje de las secuencias le permitirá, entre otros, la ubicación de tiempos distintos y sobrepuestos. La velocidad establecida en el proceso de montaje para estructurar el lenguaje, puede generar diversos énfasis; al jugar con el movimiento alternará los planos, secuencias, y encuadres, fijará los ángulos, entre otras cosas, para generar el cine como obra de arte, que propondrá atmósferas y generará estados particulares a su espectador. Con el manejo del tiempo y el ritmo de la narración

³⁷ Sarah Kofman. *El nacimiento del arte. Una interpretación de la estética freudiana*. Buenos Aires: Siglo XXI, Argentina Editores, 1973, p.123.

³⁸ Lacan Jaques. *El seminario de Jacques Lacan. Libro 19. “...o peor”*. Buenos Aires: Paidós, 2012, p. 75.

se facilitará la integración o desintegración en la percepción subjetiva de quien la observa, para entablar la dinámica de interacción, sujeto-objeto.

Así mismo, el lenguaje establecido a través de la fotografía, el manejo de la cámara y el apoyo sonoro, ayudan en la estructuración como soporte en la creación de los personajes; pueden enriquecer y acentuar el papel del actor jugando con escalas de luces. “*Los mismos actores verán modificada su expresión, según su rostro sea bañado por una luz dulce o sumergido en un dramático contraste de sombras y luces.*”³⁹ El encuadre podrá hacer énfasis en las acciones, para hacer hincapié en la fuerza de la silueta o en la simple operación gestual, en el dinamismo de los movimientos o en determinadas partes del cuerpo del actor en diálogo con el entorno. De lo cual, el lenguaje de la fotografía podría ser sugestivo en tanto apelaría a la censura de ciertos elementos, destacando otros e incitando al espectador a interrogarse sobre aquello que la composición visual y auditiva le evoca, al ofrecer y mostrar algo más allá de aquello que el espectador puede articular en su cadena asociativa, algo que puede ir desde aquello que suscita una palabra o una imagen a partir de la iluminación, a algo más elaborado y que se inscribe en la narrativa.

La iluminación pues, es otro elemento de vital importancia en la creación de la “*atmósfera*” de la película. La luz establecerá contrastes, puede ser determinante para dibujar las siluetas de los objetos, fortalecer al personaje o impregnar las escenas de *efectos psicológicos*. La iluminación como herramienta, puede utilizarse para generar efectos simbólicos; permite acentuar aquello que se quiere mostrar o lo que se encuentra oculto. La luz contribuye en sí misma al efecto de la sombra, evocando la confusión ante aquello que se ve y lo que no se alcanza a ver pero está presente. Como en el mito de la caverna de Platón, el sujeto prisionero en la realidad de la sala oscura no alcanza a ver, pero entrevé una verdad reflejada en las sombras, verdad que lo constituye y que habla de su conflicto fundamental, que de algún modo se articula a fantasías sexuales originarias. El Edipo trasciende las vivencias del sujeto, y en la experiencia cinematográfica el sujeto circula en su propio enigma, gracias a la posibilidad del film de operar como un velo, que le permite al sujeto entrever el reflejo. En una interpretación actual, Kofman resume:

*“(...) La verdad sólo se da en sus deformaciones y está constituida a partir de ellas. No hay un texto original que sería traducido por otros textos, sino que somos siempre referidos de un texto a otro, de una versión a otra, producida por el juego diferencial de una misma fantasía universal que en ellos se estructura, (...) la estructura edípica”*⁴⁰.

Entonces, a través de su sintaxis, el proceso narrativo en el cine definirá un sistema de expectativas, un sistema de encadenamiento de causas y efectos. A la vez, la trama-argumento podrá operar un mecanismo destinado a despertar asombro y estupor. Con el argumento se narrará una historia a través de una serie de personajes, y de su contexto espacio temporal se añaden elementos narrativos y recursos tanto fílmicos como técnicos para plantear la causalidad y el conflicto. A pesar de que para captar la atención

³⁹ Georges Sadoul. *Las maravillas del cine*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 43.

⁴⁰ Sarah Kofman. *El nacimiento del arte. Una interpretación de la estética freudiana*. Óp. cit., p.122.

del espectador se puede apelar a estereotipos, estos se inscriben en la historia en contextos alternos que crearán variación y diferencia. De esta forma se logrará que el sujeto encuentre códigos conocidos, que le permitirán acceder a la narración, al tiempo que los giros narrativos lo dejarán descolocado frente a la experiencia, puesto que aquello que le dio asidero para sostenerse en la narración, no era lo esperado, asemejándose en algo al mecanismo psíquico de la compulsión a la repetición en la búsqueda infructuosa del goce perdido y al encuentro con lo sorprendente, muchas veces traumático. De tal forma que un elemento de la narración se mantiene para dar continuidad a la realidad del sujeto y otros se transforman dando paso a la transgresión para hacer evidente la diferencia.

Afirma Jean Luc Godard al respecto: *“La repetición pervierte al estereotipo cuando manifiesta una singularidad contra las particularidades sometidas a la ley o a un universal contra las generalidades que hacen la ley”*.⁴¹ Por tanto, la narración cinematográfica puede convertirse en un enigma, por la relevancia de cada elemento y objeto narrativo. La narración, puede llegar a operar como un sueño, y así remitir al sujeto a su enigma. Enigma que convoca el deseo y su ecuación significativa, que entre condensaciones, desplazamientos o metáforas y metonimias, y sus distintos modos de articulación, le permitirán al sujeto devenir de otra forma o por lo menos confrontarse con ese enigma, porque aquello que opera tiene que ver con su división y la imposibilidad de situarse en un único lugar del discurso.

“Ese juego significativo (...) que clava mi deseo sobre un rechazo del significante o sobre una carencia de ser, y que anuda mi suerte a la cuestión de mi destino, ese juego se juega (...) allí donde no soy porque no puedo situarme”.⁴²

Sólo en los intervalos, en los puntos de corte, que evocan la ambigüedad del lenguaje, podrá el sujeto ser remitido al sin sentido y al vacío, lugar donde opera su verdad, allí donde es develada la precariedad de la red significativa en la cual el sujeto se ha constituido, con la imposibilidad de la coincidencia del significante con el ser.

Ahora bien, la narración del film opera como una máscara en la proyección, tras de sí, como fantasmas errantes deambulan *objetos* que causan el deseo, que se deslizan por la pantalla generando extrañeza en el espectador al evocar sensaciones imposibles de simbolizar en el discurso consciente. *“En nuestra relación con las cosas, tal como lo constituye la vía de la visión y la ordena en las figuras de la representación, algo se desliza, pasa, se trasmite, de peldaño en peldaño, para ser siempre en algún grado eludido- eso se llama la mirada”*⁴³. La obra cinematográfica aparece entonces como algo relacional, un contrapunteo dialéctico, capaz de proponer un diálogo con quien la contempla y de expresar un sentido distinto al mundo perceptible, que desaloja al sujeto de sus significaciones más próximas, dejándolo *“Allí donde no soy porque no puedo situarme”*.

⁴¹ Jean-Luc Godard. *Historias del cine*. Óp. cit., p. 23.

⁴² Jaques Lacan. “La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud”. En *Escritos 1*. Op.cit. p. 497.

⁴³ Jaques Lacan. *El seminario de Jacques Lacan. Libro 11, Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Op.cit. p. 81.

A través de la *mirada*, con la imagen expuesta, y de la *escucha*, con la voz pronunciada o los sonidos desplegados, objetos que dan cuerpo y tono a la narración, el sujeto del significante y su fantasma son rebasados para dar paso al sujeto pulsional:

“(...) el acto de mirar es un acto inconsciente, desencadenado por una luz que proviene desde el Otro, desde fuera, pero cuando se cumple ese acto se desarrolla un movimiento cerrado sobre sí mismo, trazado en las dimensiones simbólicas y reales de las pulsiones inconscientes y no ya en lo imaginario del yo.”⁴⁴

La mirada y la voz, situados por Lacan como *objetos a*, aparecen subrepticios en la escena cinematográfica, despiertan la fascinación en el sujeto, puesto que existe una discordancia entre la mirada objeto y la visión del sujeto; en la mirada hay algo oculto que altera la nitidez de la imagen; *“(...) apariencia que sólo colocada a distancia de sí misma logra revelar la objetividad de lo verdadero. En este sentido, el arte es una verdad infundada, una apariencia de efecto de verdad.”⁴⁵* La mirada distorsionará la realidad del sujeto para confinarlo al abismo de la proyección, y de allí retorna en forma caótica e inaprensible la iluminación del deseo. Allí donde no se ha podido situar, el sujeto empezará a cuestionarse sobre sí mismo y su verdad en aquella interacción.

“Por un lado, el arte, que hace ver lo que no se puede ver, tiene la potencia de llevar nuestras miradas hacia lo que no tenemos realmente ganas de ver. Lo cual no es por fuerza gracioso. Por el otro, manda valorar el hecho de que mirar es un acto... El arte exhibe la mirada como un acto, donde lo quiera o no, el espectador está comprometido, que lo compromete. Lo cual no da precisamente tranquilidad ni procura por fuerza placer.”⁴⁶

El manejo visual de los planos y su forma de registrarlos, permite escalonar la narración sin que pierda la nitidez, al mismo tiempo que da la posibilidad de jugar con el encuadre de los personajes. Pese a la unicidad de la imagen proyectada, también se entretejen los espacios en la superposición de los planos, provocando efectos especiales que constituyen una imagen plástica que puede no ser asible y suscitar en el espectador una relación extraña con ese espacio recreado. Así, la experiencia cinematográfica enfrenta al sujeto a *“(...) un punto que nunca aparece «en la realidad simbólica», que nunca ha sido inscrito en la trama simbólica, pero que, no obstante, debe presuponerse como una especie de: «eslabón perdido», que garantiza la coherencia de la realidad simbólica en sí.”⁴⁷* Es este un modo de decir que en la experiencia cinematográfica, cuando se trata de un film de autor, están presentes elementos que pueden enfrentar al sujeto a lo real.⁴⁸

⁴⁴ Juan David Nasio. *La mirada en psicoanálisis*. Barcelona: Editorial Gedisa S.A., 2001. p. 49.

⁴⁵ Jean-Luc Godard. *Historias del cine*. Op. cit., p. 42.

⁴⁶ Wajcman Gérard. *El objeto del siglo*. Op.cit. p. 205.

⁴⁷ Slavoj Zizek. *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2003, p. 47.

⁴⁸ Lo real es definido por Lacan como aquello que resiste a la simbolización, que opera como resto y se desliza por los significantes. En el seminario 11, Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis,

Lo enfrenta con aquello siniestro, omnipotente, que la fantasía, los símbolos y las formaciones sustitutivas de la experiencia cinematográfica pueden recrear de infinitas formas, con aquello que causa el deseo, evocando lo real, aquello que hace mancha en el devenir consciente y de lo que no se quiere saber. *“La mancha destroza una vida idílica cotidiana, un orden acostumbrado; surge como un cuerpo extraño, un elemento contranatural en una pauta natural. Vuelve extraño y pervierte su trasfondo ordenado, que de pronto queda lleno de posibilidades siniestras.”*⁴⁹

El *sonido* como herramienta de narración, puede recurrir a voces, tarareos, susurros, gritos, cantos, banda sonora, música, baluceos, altos y bajos, que pretenden generar efectos, que otorgan a la experiencia cinematográfica una cualidad única de seducción, donde el espectador se adentrará en el ritmo que la obra le impone, que le pide moverse a su compás, algunas veces dispar entre variables y acentos. El sonido en la narración cinematográfica supera el mero hecho de su función portadora de palabras y sentidos. Como objeto voz será un elemento que puede trascender la representación cinematográfica, rememorando algo más allá, generando interrogantes sobre la posibilidad de aquello que hizo ver o evocó, aquello que creó.

*“Hay arte cuando nos vemos conducidos a la sustitución primaria e impensable del goce por el significante; es entonces cuando el estatuto del objeto elude la captura por el significante”*⁵⁰, afirma J.A. Miller. De tal manera que podemos situar a la obra cinematográfica como objeto que ofrece una experiencia, más aún, que tiene atributos que ningún otro arte puede recrear; el contrapunteo entre imágenes y sonidos puede evocar en el espectador, más allá de la narración misma, efectos particulares con cada recurso narrativo y su sintaxis, que impactarán la subjetividad, para plasmar una experiencia única.

“Dado que el cine no es solamente un exhibidor de sonidos y de imágenes, sino también un generador de las sensaciones rítmicas, dinámicas, temporales, táctiles y cinéticas, que utilizan indiferentemente los canales sonoro y visual, cada revolución técnica le aporta un avance en la sensorialidad: renovadas las sensaciones de materialidad, velocidad, movimiento y espacio, pueden percibirse en él en sí mismas, y no como elementos codificados de un lenguaje, de un discurso o de una narración”.⁵¹

Así pues, la narración cinematográfica puede ser muy concreta al dirigirse a un punto específico y al mismo tiempo invita a la abstracción, pues, en palabras de Kofman, *“La cadena de los significantes refiere a un significado siempre ausente, postulado a partir de*

Lacan define lo real como aquello imposible de representar, ligado al goce y a la satisfacción inconsciente de la pulsión.

⁴⁹ Slavoj Zizek. *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*. Op.cit. p. 100.

⁵⁰ Jaques Alan Miller. *Los signos del goce*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1998.

⁵¹ Michel Chion. *La Audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2008, p. 144.

*sus substitutos originarios*⁵², momento en el cual se podría decir que la sintaxis de la obra, con sus significantes dispares y un estilo que interroga al espectador, podría evocar la sintaxis del inconsciente.

Entonces, la experiencia fílmica, con su esquema narrativo, otorga posibilidades infinitas para que la diversidad que la subjetividad marca pueda ser aprehendida en una experiencia única e íntima para cada espectador. Esa potencialidad del arte podrá referirse al sujeto particular, al interrogarlo en la intimidad como si la obra fuera hecha sólo para él, y al tiempo podrá conmover de diversas formas a muchos sujetos, como ecos que retumban para alcanzar al ser.

*“[...] Pero si a menudo el cine es calificado como un arte impuro es para contraponerlo como un arte deudor de todas las restantes, de las artes supuestamente puras. Por el contrario, yo pienso que el cine revela un destino común a todas las artes. Ninguna de ellas puede definirse por esa esencia propia que algunas teorías quieren oponer al discurso estético, que es considerado como un comentario exterior. Al margen de los modos de visibilidad e inteligibilidad que lo constituyen como tal, el arte no existe. Todo arte es un préstamo ejecutado por un trabajo perceptivo y discursivo obtenido de diferentes tipos de entretenimientos, rituales o ceremonias. Esto significa que su aspecto no artístico es esencial a la identificación misma del arte [...]”*⁵³.

El cine como una experiencia que comunica, crea un lenguaje que puede ser silencioso, se dirigirá a cada uno desde sí mismo y hacia su interior. La apuesta de la narrativa del film de autor es develar lo que nos muestra la experiencia, más allá del registro de lo que ya sabemos o podemos ver; es decir, las imágenes visuales y auditivas a las cuales el sujeto se expone y que le proponen un detrás de ellas mismas que llama a lo real, le suscitarán alternativas de articular sus afectos, recuerdos y vivencias, donde se involucra ese “*no saber*”, saber inconsciente, que lo sobrecoge cuando queda plenamente concernido en él.

Al materializarse ese objeto –en este caso la narración cinematográfica– jugará con el deseo para instalar una estructura ambigua entre la seducción y la prohibición. El espectador es llevado con mimo entre la evocación de la falta y el plus de goce⁵⁴ que alude a la presencia del objeto que le suscita angustia. En la experiencia se produce un efecto momentáneo en la subjetividad con el devenir del sujeto del inconsciente y la

⁵² Sarah Kofman. *El nacimiento del arte. Una interpretación de la estética freudiana*. Op.cit. p. 122.

⁵³ Rancière, Jacques. “*El destino del cine como arte*”, en: Cahiers du Cinéma, Paris, Febrero 2005, Número 598.

⁵⁴ Lacan conceptualiza el *plus de goce* como aquello que busca adicionarse a la pérdida de goce. Esta pérdida de goce en el ser humano se origina por su condición de ser hablante y es representada por el objeto a; objeto que entonces representa la pérdida y a la vez la búsqueda incesante de un más de goce. Jacques Lacan. *Seminario XVI, De un Otro al otro*, El plus de goce señala entonces una pérdida de goce y “*un franqueamiento que permite un deslizamiento en el goce sostenido en el objeto a (...)*” Ronald Chemama (Director), *Diccionario del psicoanálisis*, Buenos Aires: Amorrortu editores, 2002.. Es decir, el plus de goce implica una paradoja estructural que da cuenta de una renuncia al goce anudada a la vez a la búsqueda de ganancia de goce.

movilización de lo pulsional que se remonta a la sexualidad infantil, polimorfa y de estructura perversa, donde la ley del padre no es reconocida y la madre fálica invade todo, causando horror.

“ (...) el cine proyectaba
y los hombres
vieron
que el mundo
estaba ahí
un mundo casi
sin historia aún
pero un mundo
que narra
y para
en lugar de la incertidumbre
instalar la idea y la sensación
las dos grandes historias fueron
el sexo y la muerte
historias de belleza, en suma
la belleza, el maquillaje
en el fondo
el cine no forma parte
de la industria
de las comunicaciones
ni de la del espectáculo
sino de la industria de los cosméticos
de la industria de las máscaras
la que a su vez sólo es
una magra sucursal

de la industria de la mentira (...)”⁵⁵

1.4 Del sin sentido a la interpretación

*“Podemos, (...) estudiar la narración como un proceso, la actividad de seleccionar, organizar y presentar el material de la historia de tal forma que se ejerzan sobre el receptor unos efectos específicos relacionados con el tiempo”*⁵⁶

David Bordwell

El espectador, inmerso en la atmósfera creada por la narración cinematográfica, estará imbuido en este juego de luces y sombras; amparado en la privacidad de la oscuridad puede quedar atrapado y obnubilado ante esa realidad que se le impone. El pasado y el presente, lo interior y lo exterior, se entrelazan en la evanescencia de la imagen para dar forma a un nuevo texto que operará a partir de la fisura y las conexiones dinámicas, introduciéndose en una realidad que pone en escena elementos inconscientes que develan algo de su propio goce. Esto ocurre porque el deseo inconsciente, que proviene del deseo infantil reprimido, está presto a mostrarse, busca expresión al aliarse con mociones conscientes para transferirles su intensidad. Las mociones conscientes que provoca la experiencia cinematográfica pueden asimilarse a los restos diurnos en el sueño, cuya función es proveer las representaciones que permitan sustituir el contenido reprimido para la tramitación del afecto ligado a este. *“Lo reprimido exige un material todavía libre de asociaciones; y ambos grupos de impresiones satisfacen ese reclamo: las indiferentes, porque no han ofrecido ocasión alguna a extensas conexiones, y las recientes, porque les faltó tiempo para ello”*⁵⁷.

El argumento del film proveerá o controlará la información para crear vacíos o tensión en el espectador. Este, ante la imagen, se ubicará en la búsqueda del significado; el lenguaje y los recursos narrativos lo invitarán a deducir las conexiones para re-construir una historia, pues aquello presentado en la obra cinematográfica, puede ir más allá de las capacidades conscientes del espectador, lo sobrepasa y lo sobrecoge.

Así, el espectador inmerso en la narrativa fílmica podrá ser cautivo de experiencias complejas, la forma fílmica puede replantearle su manera de ver, sentir, oír, de vivir lo cotidiano, lo cual puede apuntar a establecer desde el mundo exterior identidades perceptivas, que se asocian a imágenes referidas a huellas mnémicas, que dan cuenta de marcas inconscientes al evocar vivencias de satisfacción o de dolor; regresión alucinatoria que evade la censura y permite escapar a la realidad momentáneamente. Así, el film puede sumergir al espectador en una simultaneidad de imágenes que hacen

⁵⁵ Jean-Luc Godard. *“Historias del cine”*. Op.cit. p. 83. Es decir, el cine es una ficción, un enmascaramiento o semblante organizado a partir de lo imaginario y lo simbólico, pero que confronta al sujeto con eso que enmascara: lo real.

⁵⁶ Bordwell, David. *La narración en el cine de ciencia ficción*. Barcelona: Editorial Paidós, 1996, p. 23.

⁵⁷ Freud, Sigmund. *“La interpretación de los sueños”* (1900). Óp. cit., Vol. V., p.556.

incierta la significación; su alcance va más allá, ofrece la posibilidad de interpretación⁵⁸, de búsqueda de significados y de referentes.

*"En efecto, el tiempo interviene en todos los estadios de la relación con la obra, que es al mismo tiempo comunicación de una ficción y reinterpretación de esta ficción por su espectador; depende de los códigos y de las competencias establecidas en esta comunicación, de las circunstancias en las que se desarrolla, de las expectativas del espectador mismo y de las configuraciones cinematográficas de recepción, que en estas condiciones se crean entre los destinatarios de la obra y la propia película"*⁵⁹.

El director postula un estado determinado por su particular punto de vista y cada imagen es interiorizada y asumida de forma diferente por el espectador, de acuerdo con la disposición para incorporarla a sus vivencias o sensaciones creadas y recreadas. Además de esa puesta de significación, se da paso a un vacío en la percepción, en la imposibilidad del espectador de captar la totalidad de la composición visual, de palabras, de imágenes y sentidos, generando una ambigüedad sugerida por elementos contradictorios en la experiencia. Diversos significantes, significados y vacíos, penetran en ese nuevo texto, tejido por el creador y el recreador -el espectador-, para sacar a la luz las claves del nuevo entramado y de su impacto en él. Es decir, la experiencia cinematográfica es un juego relacional en el cual el sujeto espectador busca interpretar la obra, pero al mismo tiempo al llevarlo al sinsentido, es interpretado por ella, a través de aquello que le señala para sumirlo en la perplejidad.

La ficción que la obra cinematográfica pone en escena propone múltiples posibilidades al sujeto para develar su soporte *fantasmático*⁶⁰. Lo conduce hacia fantasías fundamentales, -cuyo núcleo es el *fantasma*-, núcleo de su ser, al cual le es imposible acceder sin levantar la represión, lo cual puede ocurrir debido a las imágenes generadas por la narrativa del film, al enfrentar al sujeto con algo propio visto en el exterior, asunto que de algún modo lo conmina y de allí su perplejidad.

*"Lo que tratamos de decir se mueve a un nivel más radical, (...) el sujeto es incapaz por definición de asumir su propia fantasía fundamental, de reconocerse en ella en un acto de habla, pero tal vez en el ciberespacio abra un dominio donde el sujeto pueda exteriorizar / escenificar su fantasía fundamental y ganar de este modo una distancia respecto a ella"*⁶¹.

⁵⁸ Al hablar acá de interpretación, en este punto, se hace referencia más a la interpretación que el espectador hace de lo que la pantalla le presenta, es decir de la puesta de sentidos a aquello que le es incomprendible; aspecto que aparece de modo simultáneo con lo que en este trabajo hago énfasis: el cine como intérprete.

⁵⁹ Ethis, Emmanuel. *El tiempo del espectador. Elementos para una sociología de las identidades temporales*. París: Cahiers du Cinéma. Julio-Agosto 2004. Número 592

⁶⁰ Entiéndase este "develar el soporte fantasmático" con confrontar y salir a flote. Se trata a lo largo del trabajo de analizar la diferencia con el develamiento que se produce en un análisis, efecto de una interpretación lograda. Se parte de la idea de que existen elementos comunes pero también diferencias radicales. Eso es lo que busca el presente trabajo, reconocer aquello que comparten, frente al sujeto, estas dos realidades y situar lo propio y específico de cada una.

⁶¹ Zizek, Slavoj. *Lacrimae Rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*. Op.cit. p. 283.

En la idea anterior podemos sustituir “el ciberespacio” por el “film”, lo cual permite ubicar esa ambigüedad que denota la distancia y a la vez la posibilidad de la implicación del sujeto en el film. La experiencia particular de quien observa la obra de arte, podrá generar un movimiento que le permita desvincular de la consciencia aquello que ha visto para ligarlo al inconsciente. La reacción ante el film puede evocar lo real, aquello inaprensible que traspasa lo imaginario y rompe la relación preestablecida con lo simbólico; “...*mecanismo capaz de materializar directamente nuestras fantasías más ocultas*”⁶², exigiéndole a quien lo observa dar nuevas formas y sentidos a través de la interpretación. Aparecen interrogantes, y más allá de estos aparecen múltiples respuestas que imponen al espectador plantearse preguntas que le conciernen, es decir, son respuestas que interrogan al espectador y cuando esto sucede lo que ocurre es que el espectador queda *mirado* por el film.

Esa *mirada*, proveniente de ese Otro⁶³, le señala la esquizia al sujeto-espectador, lo confronta con aquella falta que remite a la castración, y le muestra el modo en que el sujeto está situado frente a las representaciones para tomar una posición subjetiva. Este sujeto que es mirado, es hablado por este texto cifrado que le supone la narración del film, se sumerge en él en una experiencia inasible que lo deja de cierta manera *encandilado* al no poder ubicar conscientemente aquello que está viendo o escuchando, aquello que lo mira o que lo lee.

En la carta de Diderot, citada por Lacan en el seminario 11, se muestra que aunque el ciego no puede ver el espejo, intuye algo que de allí emerge: “*Le pregunté sobre lo que entendía por espejo: «Una máquina –me respondió– que pone las cosas en relieve, lejos de sí mismas, si están convenientemente colocadas en relación con ella. Es como mi mano, a la que no tengo que colocar junto a un objeto para sentirla»*”.⁶⁴ Se podría establecer una metáfora de la experiencia cinematográfica y su relación con el espectador, Para el ciego el espejo es una máquina que pone objetos en relieve, en este sentido el ciego habla de algo que está más allá de la imagen, al no poderse ver reflejado en el espejo-objeto- pero sí poder intuir el efecto mirada que proviene de este. Se podría situar, de igual modo, aquello que ocurre con la experiencia cinematográfica como pantalla que oculta, cegando al espectador pero movilizándolo en él, en ese instante en que aquello que sabe de sí es confrontado con el más allá de lo que no ve. Un efecto real en el que aquello que intuye se hace propio, como la mano para el ciego a la que no tiene que ver para sentirla.

La mirada que la obra imprime en el espectador le habla de sí mismo, desde un lugar en el cual él se desconoce. “*La mirada surge cuando somos enceguecidos por el encandilamiento de un foco de luz brillante, irradiante, puntual; un foco de luz proveniente de la pantalla reflejante del Otro.*”⁶⁵ Cierta “magia” transporta lo inaprensible, un poder que se da a la obra en el acto de la creación, para dar vida a aquello que acecha al

⁶² Zizek, Slavoj. *Lacrimae Rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*. Op.cit. p. 122.

⁶³ Tomo aquí el film como Otro.

⁶⁴ Denis Diderot. “Carta sobre los ciegos para uso de los que ven”. *Vol. del Laberinto Erudito*. Buenos Aires: Ediciones El cuenco de plata, 2005.

⁶⁵ Juan David Nasio. *La mirada en psicoanálisis*. Óp. cit. p. 48.

sujeto cuando este entra en la experiencia, un poder que está listo a mostrarse y a cautivar a quién allí posa su ojo. Algo fugaz que trasciende al creador, al mismo tiempo que al objeto filmado, a la obra y al espectador. Y eso que trasciende es lo real. “*Lo real es el tropiezo, el hecho de que las cosas no se acomodan de inmediato (...)*”⁶⁶.

De manera que la posibilidad que otorga la experiencia cinematográfica, evoca el malestar del sujeto al verse confrontado con su goce y con la forma en que el sujeto se relaciona con este. Esta relación se soporta en el fantasma que determina al sujeto y en la forma en que se inscribe en el campo del Otro. Entonces, al someterse a la experiencia fílmica el sujeto puede lograr un efecto que lo acerca a algo de su verdad, efecto que es vivido como una incomodidad que lo cuestiona sobre sus modos de satisfacción, sobre su deseo, o lo confronta con algunos elementos de su núcleo traumático.

El espectador, inmerso en la nueva realidad que le ofrece el film, se ve obligado a reconstruir una historia basada en las claves que le da éste, en su propia historia y ante todo en su subjetividad inconsciente, intentando enlazar elementos espaciales y temporales dentro de relaciones causa-efecto. “*Aquel que mira*” es un punto fijo en la sala oscura, en perspectiva ve la película; la forma en que establece las conexiones está basada en lo que él puede *aprehender* desde donde se encuentra, es decir, desde sus vivencias y expectativas previas, a menudo contrariadas, generadas o manipuladas por estímulos y giros repentinos de la narración. La película supone hacer inferencias puesto que al encadenar los elementos, el espectador buscará eliminar el vacío en el que ha quedado, otorgando una secuencia coherente, ordenada en el tiempo y con causalidad lógica; es decir, su yo operará buscando dar una integridad y coherencia.

El sujeto espectador se sumergirá en la narración fílmica e intentará ordenar y dar sentido a los significantes que fluyen de la obra. Esta organización se dará a partir de las asociaciones que pueda establecer en su cadena asociativa consciente e inconsciente, sin poder comprender enteramente la forma en que opera la estructura.

*”Hay sentido para quienes, frente al muro, se complacen con las manchas de moho que resultan tan propicias para ser transformadas en madonas o en espaldas de atleta. Pero no podemos contentarnos, en fin, con estas sentido-confusiones. Esto solo sirve a fin de cuentas para hacer que vibre la lira del deseo, el erotismo, para llamar las cosas por su nombre.”*⁶⁷

El espectador pondrá un orden a los elementos del film que le son mostrados como indicios, y de allí armará sus hipótesis; se convertirá, entonces, en recreador y renovador de la creación hasta llegar a situarse como sujeto activo de la obra, pasará a formar parte de ella por la transformación que la obra suscita en él y que lo moviliza hacia la construcción de un sentido que le dé un asidero.

“La actividad del hombre que sueña, en apariencia automática, en el artista corresponde a una técnica, a un lenguaje de la interpretación, a una simbología y

⁶⁶ Jaques Lacan. *El seminario de Jacques Lacan. Libro 11, Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Óp. cit., p. 174.

⁶⁷ Jaques Lacan. “...o peor” *El seminario de Jacques Lacan. Libro 19*. Óp. cit. p.74.

*el artista reconoce en su creación una manera de poner orden en algo que existe, de ponerla al alcance de la percepción sensorial e intelectual. Es el arquetipo de la creación que se renueva, es decir, el pasaje del caos al cosmos, de lo indistinto, confuso e inaferrable al orden o sea lo expresado, lo narrado. Más aún, del inconsciente a la consciencia...*⁶⁸

El cuerpo del espectador, sumergido en la experiencia, queda inmerso en la confusión generada por la mezcla de luces y sombras en un sujeto situado entre la memoria y el olvido, que sabe y no sabe; parafraseando a Serres, *es una caja negra entreabierto en ocasiones*⁶⁹.

Ahora bien, el film, podría ser la metáfora del cuerpo del Otro, que en reflejo se devuelve al sujeto pudiendo evocar huellas primigenias. La experiencia inicial del cuerpo proviene del Otro, de la satisfacción y del afecto inscrito en él. Del Otro se crea la imagen, puesto que aquel se mezcla y se entrelaza para dar forma a la *carne*, agujereándola con la imagen y el lenguaje, y desde allí se funda la metamorfosis continua; inmanencia que sostiene al cuerpo, que lo mantiene alerta a la constante transformación. Es por la transmutación primera que dibuja el cuerpo a partir de la imagen que proviene del Otro, que ese que recién se forma deambulará en la incertidumbre de la inaprensible transformación, en el intento de capturar imágenes que lo sostengan.

Gombrich señala, *“Las obras de arte no son espejos, pero comparten con los espejos esa inaprensible magia de transformación, tan difícil de expresar en palabras”*⁷⁰. Es con ayuda del arte (del film) que el sujeto puede sentir la presencia de rasgos invisibles, la imagen invita al espectador *-aquel que mira-* a experimentar algo oculto que lo paralizará y sumergirá en la perplejidad. La potencia creadora de la obra adquiere su fuerza cuando se revela en el individuo que la contempla, inmerso en el goce de aquella obra que lo moviliza del mundo visible; puesto que no existe ningún soporte que lo sujete, está expuesto y es desafiado a traspasar la barrera simbólica para situar y articular lo indeterminado, parte de su verdad, *“(...) en tanto que una parte de ella excede toda imagen y toda palabra”*⁷¹.

La forma del cine puede irrumpir y retumbar en el espectador evocando aquello mítico, perdido para siempre; aquello que se ha ido puede aparecer entonces sorpresivo y evanescente. Y es en esa confrontación, cuando se evidencia el límite, que el sujeto se entrega a la experiencia buscando libertad y autonomía. En el cuerpo se resiente el vacío que el Otro ha dejado, vacío que estructura al sujeto⁷² y que da cuenta de la falta de coincidencia entre el proceso primario y el proceso secundario en el sujeto, de ese más allá del principio del placer, en que Freud situó la dimensión de lo indecible, y donde se

⁶⁸ Grazzini, Giovanni. *Conversaciones con Fellini. Algún día haré una bella historia de amor*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1985, p.128.

⁶⁹ Michel, Serres. *Variaciones sobre el cuerpo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011, p. 80.

⁷⁰ E.H. Gombrich. *Arte e Ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Londres: Phaidon Press. Limited, 2002, p. 5.

⁷¹ Wajcman Gérard. *El objeto del siglo*. Op. cit. p. 155.

⁷² Es un vacío que en la cotidianidad es taponado por el fantasma, también por significantes y objetos,

articula la pulsión. Se evidencia entonces a un yo dividido entre aquello que puede ser interpretado y aquello que repite, lo real, que se resiste a la simbolización y que insiste en busca de satisfacción. El vacío al ser expuesto y recreado por el film, abre un hueco negro en el universo subjetivo, invade para romper lo meramente especular y destituir los referentes simbólicos; se evidencia así el conflicto pulsional en el interior del yo. En este sin sentido algo del sujeto podrá destituirse permitiendo el surgimiento de algo nuevo que buscará acomodarse con nuevos significantes, cuando el film ha operado dando paso a la interpretación.

La película transita por las tres posiciones del Edipo para impedir que el sujeto encuentre un lugar cómodo que le permita tapar el agujero. En la falta se evidencia esa no coincidencia del cuerpo que remite a la condición subjetiva descentrada del yo y a la discordancia significativa, que puede evocar ese efecto perturbador, ese real que evidencia la extimidad del objeto pulsional. Los efectos sobre el cuerpo señalan la forma en que la narración cinematográfica hace un llamado al goce en aquello que el sujeto desconoce de sí, goce que es incitado por el objeto pulsional, mirada y voz, que al ser suscitados causan angustia. Entonces, la experiencia cinematográfica evoca la hiancia subjetiva en la medida en que los objetos pueden provocar efectos que dan cuenta del descentramiento del sujeto que no coincide con su cuerpo en su totalidad, efectos que evidencian que el núcleo del ser es la falta, ese agujero que se abre sin ninguna posibilidad de explicación en un instante para convocar lo real, ese más allá de la imagen que permite que el espectador sea confrontado con lo que no puede ver o no quiere saber, ante la evidencia de la falta o al hacer presencia ese objeto que justamente debe faltar.

Ante el real, es lo imaginario aquello que hace de pantalla y lo simbólico aquello que da orden y permite cierta pacificación. Al evocar el objeto, la narración cinematográfica induce al espectador a movilizar y sobreponer su fantasma para contrarrestar el efecto perturbador de la narración. La reacción y posibilidad de transformación en el observador se podrá dar en la medida en que éste se entregue a la experiencia cinematográfica; al sumergirse en las imágenes podrá abstraer en su mente aquello que le evocan los elementos de éstas. Al entrar en esa nueva realidad y vivirla en tiempo presente, el sujeto establece su particular relación con el tiempo y con el espacio, se verá inmerso en un ritmo que facilitará la integración de la imagen a su percepción subjetiva y trascenderá al significante, sometiéndose al impacto que en su cuerpo podrá causar la intensidad de las escenas. Buscará la forma de responder a la experiencia, de ubicarla a través de sus representaciones y de su fantasma, pero podrá haber algo que no encaja y que llamará a la angustia o al goce en el cuerpo.

Al fluctuar del sin sentido al sentido y viceversa, al experimentar el vacío y el efecto de llenado del objeto evanescente que le suscita angustia, el espectador será sumido en afectos que al traspasar lo simbólico dejan huella en el cuerpo, despiertan su libido, movilizándolo su pulsión y su deseo; verdad a medias para este sujeto, puesto que más que una certeza, le plantea una pregunta sobre aquello que pasó fugaz y que al confundirlo lo ha sacudido para interrogarlo y lo obliga a moverse para buscar una posición más tranquilizadora.

2. El cine, los objetos y el sujeto

2.1 La obra cinematográfica como objeto perverso

“(…) una atracción que violenta a la memoria y una presencia real como trauma.”
Jean-Luc Godard⁷³

La realidad que propone la obra cinematográfica puede recrear la ilusión mítica en un relato coincidente con algún punto de la verdad del sujeto, pero que este desconoce. Ocurre cuando quien observa se ve concernido allí, en una experiencia ligada a su historia, que le provocará impresiones y emociones que le recuerdan un placer ya vivido, que lo constituye, que puede rememorar estados primitivos o contenidos reprimidos, enfrentándolo con su sufrimiento y con su goce. Aquello que impactará al sujeto, conmoviendo su cuerpo, son objetos parciales como la voz y la mirada, *-objetos a-* que están presentes y autónomamente recorren la obra, de tal forma que irrumpen en la experiencia para evocar aquello fugaz que establece una relación metafórica con los significantes que marcan al sujeto y una relación metonímica con sus objetos; y así, en instantes repentinos sitúan al espectador en la *escena* de donde emergerá la tensión y el deseo de liberarse.

Entonces, quien asiste a la experiencia cinematográfica se podrá enfrentar a una tensa expectativa ante ese espectáculo *perverso*. Y al film se le sitúa en la categoría de obra perversa⁷⁴ por cuanto incita al sujeto a entregarse al goce y lo invita a transgredir los límites al hacerlo partícipe de lo expuesto en la realidad del film, a entregarse a participar de aquello signado por una prohibición, ya porque implica involucrarse en la intimidad del Otro, como sujeto voyeur, o en la transgresión de las regulaciones culturales, “como si *el propósito de la obra-del-arte fuese mostrar eso que no se puede ver*”⁷⁵. Más allá de una experiencia placentera, la obra, como objeto perverso, someterá a su espectador a imágenes que lo inquietan y lo tensionan, al recrear la ambivalencia de su deseo, su

⁷³ Jean-Luc Godard. *Historias del cine*. Óp. cit., p. 29.

⁷⁴ Entiéndase en este contexto el calificativo de perverso no en el sentido moral, sino, por comportar la dimensión transgresora y, a la vez, por ligarse a la acepción que posee el psicoanálisis para la perversión en la sexualidad infantil, definiendo con ello la prelación de las pulsiones parciales y su satisfacción desvinculada de una totalidad integradora y de una normalización.

⁷⁵ Wajcman Gérard. *El objeto del siglo*. Op.cit. p. 77.

posición frente a la ley, con la mirada y la voz que lo conciernen; develamiento inesperado que causará estupor.

La potencialidad de la obra cinematográfica se despliega en sus posibilidades para fomentar la fantasía, en la medida en que cada cual imaginará y elaborará la experiencia de forma satisfactoria o insatisfactoria con sus deseos, sus prohibiciones y sus miedos. Ante una experiencia cinematográfica *perversa*, quien la contempla estará expuesto al dolor, a la tensión, al desgarramiento, al goce. El director también perverso por sus intenciones, se propone en su creación crear un objeto que trasgreda, que conmocione, un objeto que distorsione y desestabilice al yo. El film incitará a la turbación del sujeto, quien busca de manera permanente acallar su constante inquietud, pero que paradójicamente lo hace buscando mayores estímulos.

Así, el desafío artístico del cine de autor está en la habilidad de crear nuevas realidades en la obra y en la experiencia, donde participan las *capacidades* del director que da vida a la obra y la disposición del observador que la contempla. El vínculo de la expresión artística con la fantasía establece un mecanismo similar al juego en los niños, donde es posible escapar a la realidad coercitiva; así lo señala Freud: "(...) *todo niño que juega se comporta como un poeta, pues se crea un mundo propio o, mejor dicho, inserta las cosas de su mundo en un nuevo orden que le agrada*"⁷⁶. En las nuevas realidades que el cine – objeto de arte- convoca, el adulto puede dar rienda suelta a sus fantasías al ser expuesto a diversas realidades desencadenantes de emociones. La obra suscita movimientos que imprimen un ritmo particular en quien se encuentra con la experiencia; es un baile de dos cuerpos que incita al espectador a un goce mayor y más profundo para conducirlo hacia la purga de los afectos. Al respecto Freud afirma:

*"El goce que de ahí resulta responde, por una parte, al alivio que proporciona una amplia descarga, y por la otra, acaso, a la coexistencia sexual que, según cabe suponer, se obtiene como ganancia colateral a raíz de todo desarrollo afectivo y brinda al hombre el sentimiento, que tanto anhela tener, de una tensión creciente que eleva su nivel psíquico"*⁷⁷.

Para Freud las pasiones y motivación para la satisfacción pulsional en el fenómeno artístico pueden emerger debido a realidades terroríficas, por medio de la creación de personajes con características patológicas, música estridente, voces aterradoras, imágenes impresionantes, dirigidas a la hiper-estimulación del observador, lo cual a la vez puede desarticular al sujeto de su cadena discursiva y dejarlo a merced de aquello que la experiencia le evoca.

La obra cinematográfica invitará a quien la contempla a deponer su mirada y entregarse sin voluntad a la confusión y al engaño, que entrañan el vacío, lugar del deseo que captura la pulsión, pudiendo confrontarlo con elementos de su realidad inconsciente. De manera que la obra cinematográfica interrogará a su espectador allí donde este no se

⁷⁶ Freud, Sigmund. "El creador literario y el fantaseo" (1908). En Op.cit., Vol. IX. Buenos Aires: Amorrortu, 2003, p. 127.

⁷⁷ Freud, Sigmund. "Personajes psicopáticos en el escenario"(1906). En Óp. cit., Vol. VII, p. 277.

puede ver, como un instrumento que intenta restituir la falta con un objeto inexistente o con un objeto terrorífico; ante esta circunstancia buscará deponer al sujeto y dejarlo a su merced, jugará con el goce en su cuerpo para evocarle afectos, desarticulará su relación con el significante para destituir identificaciones, dejándolo en el vacío de la ambivalencia y cuestionando su lugar frente a la ley. Así pues, como lo hace Alfred Hitchcock, el director podrá utilizar como elementos perversos la introducción del espectador en el suspenso de la trama para dirigirlo hacia la transgresión, involucrando su deseo en un acto perverso con licencia para ser ejecutado, pero repentinamente realizando giros que transmutan la narración, confunden al sujeto y lo pueden cuestionar sobre la posición que ha tomado.

Este tipo de cine le brinda al sujeto diversas formas que despiertan su deseo, irrumpe rompiendo con los códigos simbólicos del sujeto y lo expone a la disección de la subjetividad a través de la ambivalencia. Al considerarse como un arte perverso es capaz de ir más allá, no únicamente por el goce de la repetición, como en el juego para Freud, sino también por la repetición del goce hallado y por la posibilidad de experimentar otras formas de goce.

La experiencia cinematográfica convoca aquel sin sentido que constituye al sujeto al entrar en el lenguaje y que surge al enlazar el S_1 con el S_2 dentro de la cadena significativa, dando lugar al $\$$, sujeto dividido de modo constitutivo. Esta división remite al goce que se ha perdido por habitar en el lenguaje y al goce prohibido ante la amenaza de castración y como efecto de esta. Para Lacan, *el objeto a* es el lugar de evocación del goce que en su surgimiento intermitente vislumbra la huella del goce perdido y la posibilidad ilusoria de recuperarlo. El film se inmiscuye allí donde el goce se ha perdido, en el registro real, exteriorizándose en él algo de ese “*objeto a*”, objeto que es recubierto por los registros imaginario y simbólico que también organizan el film.

Así entonces, es posible interpretar el efecto del arte cinematográfico y su estructura perversa a través de los postulados de Lacan, para situar la expresión cinematográfica articulada en sus tres registros. El plano imaginario se ubica en la en el más allá de la imagen que cautiva los sentidos y da la posibilidad de entrar en el juego; el orden simbólico remite al lenguaje y sus significantes, con las nuevas articulaciones en la cadena asociativa, que permiten dar trámite a la historia; y el real, plano que define el estatuto del film al convocar el vacío, el goce y, por tanto, algo de la verdad del sujeto. Los modos que la narración va adquiriendo no son independientes de aquel *real* que la experiencia cinematográfica evoca exponiendo al sujeto a este; *real* que al ser situado en la percepción exterior a través de la narración, mueve a ese sujeto a situar significaciones más propias.

La película, instrumento de goce que somete al espectador conmoviendo su cuerpo, intenta cubrir el vacío, lo cual es imposible porque no hay concordancia entre aquello que se otorga y aquello que desea el sujeto; aquello que la obra muestra no es más que un engaño, porque lo real se ha escapado: “*Devolver «a» a ese del que proviene, el Otro, es la esencia de la perversión.*”⁷⁸

⁷⁸ Jaques Lacan. *El seminario de Jacques Lacan. Libro 16, De Otro al otro*. Buenos Aires: Paidós, 2008, p. 275.

La perversión de la experiencia cinematográfica denota una experiencia destinada al sujeto espectador, en la cual se busca hacer surgir la mirada como signo de que se ha alcanzado algo del deseo y del goce reprimidos y ocultos a quien contempla; experiencia que posee un imperativo de goce y en su carácter transgresor borra límites al goce.

“(...) dado en la máxima que propone su regla al goce, insólita en tomar su derecho a la moda de Kant, por plantearse como regla universal. Enunciamos la máxima:

«Tengo derecho a gozar de tu cuerpo, puede decirme quienquiera, y ese derecho lo ejerceré, sin que ningún límite me detenga en el capricho de las exacciones que me venga en gana saciar en él»⁷⁹

Los límites se transgreden ante todo en la fantasía del espectador. Según las implicaciones subjetivas podrán conminar al sujeto a un acto específico.

La imagen y el sonido como parte de la narración cinematográfica establecen una relación cargada de erotismo, puesto que la imagen devuelve al ojo aquello que no ve, y sólo con la ayuda del fantasma el sujeto podrá completar la pregunta que le ha suscitado la experiencia. La voz, al entrar por el oído, retumba y acaricia el orificio que llama al goce; pero *“el goce no es la voz en sí, es la manera de llevar, de portar la voz.”⁸⁰* La voz del cine puede ser una o muchas voces sin cuerpo, lejos de absorberse y distribuirse en la percepción de la imagen, trasciende lo imaginario, su límite puede estar fuera del campo visual, es la voz de los sonidos que se disocian de la imagen y que se mueven errantes en la superficie, cuya localización es imposible, abriendo paso a la ausencia. Es una voz que de acuerdo con Chion⁸¹ ha perdido su inocencia en tanto no pertenece a un cuerpo. La experiencia auditiva será omnidireccional al provenir de cualquier parte y no poder ser detenida; en todo caso es oída y habita todo el espacio. Al oír la voz, pero esconder el cuerpo al cual pertenece, el cine jugará con la aparición y desaparición; es una voz que trasciende más allá de las fronteras de espacio y tiempo, que no se sitúa, que parte del silencio y vuelve a él, y remontando el origen merodea como un objeto fantasma. *“Es que un fantasma es efectivamente bien molesto puesto que no se sabe dónde ponerlo, por el hecho de que está allí, entero en su naturaleza de fantasma (...), que le pide a uno, él, que se ponga en regla con los propios deseos.”⁸²*

2.2 Sujeto espectador- (voyeur)

La soledad del espectador frente a la experiencia cinematográfica, hace de esta una experiencia subjetiva y singular para cada individuo, que lo invita a entrar en la *escena*

⁷⁹ Lacan, Jaques. “Kant con Sade” .En *Escritos 2*. México: Siglo XXI Editores, 2005, p.747.

⁸⁰ Juan David Nasio. *La mirada en psicoanálisis*. Op. cit., p. 62.

⁸¹ Chion, Michel. *La voz en el cine*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2004.

⁸² Lacan, Jaques. “Kant con Sade” .En *Escritos 2*. Óp. Cit., p.759

para establecer el vínculo con el objeto que deviene mirada, *mirada perversa*⁸³. Cuando esto ocurre el sujeto deviene *voyeur* e intenta ver aquello que su percepción consciente no alcanza; aquello que trasciende la imagen y se presenta como enigma, que no se puede ver pero se intuye, que es vivido por el sujeto más allá del registro imaginario, en lo real. Lejos de ser un simple espectador está implicado por cuanto queda confrontado con algo de la verdad sobre su propio deseo; interviene entonces el goce que provocará afectos que comprometen su cuerpo. El sujeto quedará en desventaja frente a lo que él sabe de sí y podrá construir un saber sobre aquello que está experimentando y que trasciende su sentido.

Freud en sus “*Tres ensayos de la teoría sexual*” dio cuenta de la relación entre los afectos, el cuerpo y la sexualidad. Aquello que la experiencia cinematográfica evoca evidencia el impacto del goce y la circulación de la libido con mayor fuerza para hacerla migrar por diversos caminos, involucrando el cuerpo, erogenizándolo, al movilizar afectos y pulsiones del sujeto espectador:

*“Es fácil comprobar mediante observación simultánea o exploración retrospectiva que los procesos afectivos más intensos, aún las excitaciones terroríficas, desbordan sobre la sexualidad; esto por lo demás, puede contribuir a la comprensión del efecto patógeno de esos movimientos del ánimo”*⁸⁴.

Ahora bien, es necesario considerar que cualquier zona del cuerpo puede ser dotada de excitabilidad de carácter sexual con una apropiada estimulación, convirtiéndose en zona erógena. Freud señala:

*“La propiedad erógena puede adherir prominentemente a ciertas partes del cuerpo. Existen zonas erógenas predestinadas como lo muestra el chupeteo; pero (...) cualquier otro sector de piel o de mucosa puede prestar los servicios de zona erógena (...) la cualidad del estímulo es más importante que la complejidad de las partes del cuerpo.”*⁸⁵

Y no solo la sexualidad puede abarcar cualquier parte del cuerpo sino que también son diversos los objetos y las metas que la convocan; la estructura perversa de la sexualidad infantil lo explicita. Esa variabilidad en los modos de satisfacción hace que Freud caracterice a la sexualidad infantil como “*perversa polimorfa*”, con una estructura compuesta por varias zonas erógenas, lo cual permite que la pulsión sexual habilite diferentes caminos para la migración de la libido y se traslade el placer y el interés sexual a otras partes del cuerpo, diferentes a los genitales.

Entonces,

“Las perversiones son a bien: a) trasgresiones anatómicas respecto de las zonas del cuerpo destinadas a la unión sexual, o b) demoras en relaciones intermedias

⁸³ En el apartado anterior se indicó el porqué esta característica perversa de lo ofrecido por el film.

⁸⁴ Freud, Sigmund. “Tres ensayos de teoría sexual” (1905). En *Óp. cit.*, Vol. VII, p.185.

⁸⁵ *Ibíd.* p. 166.

*con el objeto sexual, relaciones que normalmente se recorren con rapidez como jalones en la vía hacia la meta sexual definitiva*⁸⁶.

Es así como el placer de ver alcanzó gran importancia sexual en la infancia y dotó de curiosidad al infante, estableciendo la manera de ver al otro de un modo particular. La búsqueda del placer que proviene de la experiencia de ver está ligada a los goces infantiles, la pulsión sexual es el resultado de una combinación de elementos que constituyen la trama de la vida del sujeto, donde la madre, primer objeto de amor del niño, quien codifica y significa su demanda, introduce la pulsión que siempre es interiorizada, actuando y ejerciendo tensión desde adentro.

Existe entonces una disposición perversa constitutiva en el sujeto. Las fantasías de los adultos operan como satisfacción sustitutiva de las tendencias sexuales reprimidas, ante la imposibilidad del sujeto de dar trámite al deseo incestuoso. De manera tal que las tendencias monstruosas que causan horror al sujeto normal, lo horrorizan por el hecho de que existen en su interior.

*“La perversión ya no se encuentra más aislada de la vida sexual del niño, sino que es acogida dentro de la trama de los procesos de desarrollo familiares para nosotros en su calidad de típicos para no decir «normales». Es referida al amor incestuoso de objeto, al complejo de Edipo del niño; surge primero sobre el terreno de este complejo, y luego de ser quebrantado permanece, a menudo solitaria, como secuela de él, como heredera de su carga libidinosa (...).”*⁸⁷

La excitación sexual se da en el individuo por tres caminos: la estimulación de las zonas erógenas, los factores orgánicos y por último como efecto de las mociones internas y externas de la vida anímica, generándose una tensión en el cuerpo de “*carácter en extremo esforzante*”⁸⁸. Esta tensión en el cuerpo da cuenta de la actuación de la pulsión ocasionando sensaciones placenteras, que a su vez se mezclan con sensaciones displacenteras. Toda sensación de placer genera la necesidad de un placer mayor; la sensación inicial de placer es referida por Freud a las pulsiones sexuales infantiles, denotando un placer previo distinto al vaciamiento de los genitales. Un mecanismo similar puede producir la experiencia estética al provocar un placer mayor a partir de una estimulación menor, que logra suspender inhibiciones.

Acompañado al placer que suscita el cine, el sujeto puede sentir la presencia de rasgos invisibles a través del cine; la imagen lo invita a experimentar algo oculto que paraliza y llama a la perplejidad, algo que da forma y bordea lo indeterminado; se enfrenta al “(...) *poder de las «formas confusas», como la de nubes o de agua turbia, para elevar el espíritu ante nuevas invenciones*”⁸⁹. De manera tal, que aquello que es evocado por la experiencia cinematográfica proviene de las pulsiones y del deseo; la libido impulsa las aspiraciones y deseos del sujeto, lo cual es una solicitud directa a la tramitación de la

⁸⁶ Freud, Sigmund. “Mis tesis sobre el papel de la sexualidad en la etiología de las neurosis.” (1906). En Óp. cit., Vol. VII., p.136.

⁸⁷ Freud, Sigmund. “Pegan a un niño” (1919). En Óp. cit., Vol. XVII. p.189.

⁸⁸ Freud, Sigmund. “Tres ensayos de teoría sexual.” (1905). En Óp. cit. Vol. VII. , p. 190.

⁸⁹ E.H. Gombrich. *Arte e Ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica.* Óp. Cit. p.159.

vida anímica. Es el intento por bordear la ausencia de goce, de enfrentar la falta que aparece debido a su condición de ser hablante y al carácter parcial de las pulsiones, lejos de la convergencia en una pulsión genital.

“Debido, precisamente, a la realidad del sistema homeostático, la sexualidad entra en juego únicamente en forma de pulsiones parciales. La pulsión, justamente, es el montaje a través del cual la sexualidad participa en la vida psíquica, y de una manera que tiene que conformarse con la estructura de hiancia característica del inconsciente”⁹⁰.

El sujeto expuesto a la realidad cinematográfica -un sujeto voyeur- puede proyectar -en el sentido psicoanalítico del término- algo propio en aquello que ve, es decir, ver en la obra aquello de sí que no reconoce en sí mismo porque le causa displacer, dando un mayor alcance a su libido, comprometiendo intensamente su cuerpo.

Por tanto, en la experiencia cinematográfica, el sujeto puede ser transportado a una ficción en la cual no se reconoce conscientemente, pero se sumerge en un aquí y un ahora que lo lleva a experimentar goce en su cuerpo; aquello que lo suscita está más allá de las simples imágenes, entran en juego los sonidos, significantes, palabras...y aquello evocado por la composición visual y auditiva de la narración. Y está más allá de esos objetos, porque está en él mismo.

El sujeto se moviliza a través de una realidad que depende de leyes estructurales, donde el lenguaje es la condición del inconsciente. Desde Freud el inconsciente está vinculado de modo estrecho al lenguaje, y según Lacan *“El inconsciente está estructurado como un lenguaje”⁹¹*, posee sus leyes. Además en el inconsciente se anidan los deseos más íntimos del sujeto, o más precisamente, es organizado por esos deseos. De lo cual podemos indicar que aquello que estructura lo más íntimo del sujeto -sujeto del inconsciente- es el deseo, que proviene de la primera experiencia de satisfacción, experiencia que el sujeto intentará reproducir alucinatoriamente en los encuentros con objetos que metonímicamente representan ese objeto primordial, perdido para siempre. Este deseo se vincula de modo íntimo con la pulsión, siendo organizada ésta última también por el lenguaje.

Lacan nos dice que la afinidad entre el lenguaje y la sexualidad hace que la pulsación del inconsciente en el proceso primario no sea otra cosa más que el deseo que se desliza bajo los significantes con los que se articula la demanda. Ubica entonces el deseo como resto metonímico que surge de dicha operación, deseo que entra en la lógica de lo imposible, en la lógica de *lo real*, como aquello que no puede ser satisfecho.

En la experiencia cinematográfica el sujeto, ante la mirada del film, puede volverse objeto, quedar a merced de aquello que la obra suscita, pudiendo evocar realidades *incestuosas*, hacer de nuevo parte de ellas al ser testigo del evento traumático, afectándolo en lo más profundo de su ser, pero sin dejar el espacio para sentir culpa

⁹⁰ Jacques Lacan. *El seminario de Jacques Lacan. Libro 11, Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Óp. cit. p.183.

⁹¹ Jaques Lacan. *Psicoanálisis Radiofonía & Televisión*. Barcelona: Editorial Anagrama. 1977. p 56.

alguna. En los intervalos presentes en la cadena simbólica, se puede evocar entonces algo del deseo del sujeto, de su verdad y organizar una forma distinta de abordarla.

En esta experiencia el *yo* será cuestionado, sus pulsiones pueden ser avivadas, sus deseos evocados, y desde allí se interrogan los límites de la ley, se mueven afectos que el sujeto como *voyeur* intenta articular en el cuerpo. Al abandonarse en el juego que le propone esta experiencia pueden emerger significantes para el sujeto, algunos que pueden vincularse a algo de ese goce imposible, de su verdad inaccesible, o como sustitutos de estos. Entonces, en ese caso la experiencia cinematográfica le permitirá al sujeto evadir sus represiones para alcanzar puntos más cercanos a su verdad más íntima, producto de ese devenir cruzado por el deseo y su sexualidad; el sujeto se entregará sin voluntad para ser objeto del film, evocando la constitución perversa de la sexualidad infantil, y desde allí será conducido por esas nuevas sendas del deseo. “*Al sentirse transportado, el receptor pierde todo sentido de los límites entre sujeto y objeto*”⁹², entre la realidad presentada y su propia realidad que ante todo es su realidad psíquica; se pone de relieve su dimensión real, dimensión que escapa al lenguaje, que es imposible de ser atrapada por el significante, convocando el vacío que lo estructura y posibilitando que allí emerja el objeto *a*, de forma evanescente, lo cual provoca efectos de llenado y de vacío alternadamente en la experiencia, provocando la confusión y la perplejidad del espectador.

El sujeto espectador -*voyeur*- no participa activamente en la acción, pero aquello que retorna en la proyección, al hablar de él, movilizará sus emociones. El sujeto será sometido, seducido por aquello externo, la libido se traslada hacia un objeto fuera del cuerpo; la elección de este objeto está inscrita en el mundo de las representaciones del sujeto, objeto que en cuanto representación psíquica está más del lado del fantasma. De allí que la experiencia cinematográfica perversa se inscribe en las representaciones del sujeto y se hace partícipe de su goce a través del engaño que supone la intermitencia del objeto y su infructuosa búsqueda, lo cual supone un nuevo retorno a su propio cuerpo, encontrando satisfacción autoerótica.

*“Lo que el voyeur busca y encuentra no es más que una sombra, una sombra detrás de la cortina. Fantaseará cualquier magia de presencia, la de la más hermosa muchacha, aunque del otro lado sólo haya un atleta peludo. Busca, no el falo, como dicen, sino justamente su ausencia, y a eso se debe la preeminencia de ciertas formas como objetos de su búsqueda”*⁹³.

El sujeto-voyeur, en la experiencia cinematográfica, se encuentra en una franja espacio-temporal sin límite y sin asidero, donde puede perder sus coordenadas y dirigir su libido hacia el objeto, *mirada cinematográfica*, como única manera de sostenerse en la realidad.

⁹² David Bordwell. *El cine de Eisenstein*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 199, p. 226.

⁹³ Jacques Lacan. *El seminario de Jacques Lacan. Libro 11, Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Óp. cit. p.189.

En el marco de la sexualidad definida como *perversa*⁹⁴, donde el sujeto se entrega al goce, el objeto toma la primacía, la pulsión se ve obligada a distribuirse en los objetos que se le imponen, sin que logre total satisfacción en ellos. Pues no existe un objeto que logre la satisfacción para la pulsión, sus elementos discontinuos nunca alcanzarán la satisfacción plena, la pulsión rodea el objeto que no es más que vacío⁹⁵.

En el retorno de lo que viene del Otro es que el sujeto puede situarse como *perverso*, el objeto entonces sorprende al sujeto cuando es *voyeur*, en ese momento lo que se le devuelve hace su inserción en el sujeto afectando su cuerpo, volviendo al punto de partida y completando el círculo. “*El sujeto se dará cuenta de que su deseo no es más que un vano rodeo para pescar, engarzar, el goce del otro –en la medida en que al intervenir el otro, el sujeto se dará cuenta de que hay un goce más allá del principio del placer*”⁹⁶. Es decir, un goce que se distancia del placer, un goce que no restituye el equilibrio sino que intranquiliza.

Cuando el Otro irrumpe en el sujeto inmerso en esa *realidad* cinematográfica, la pulsión tomará su forma activa, en el retorno; al volver de forma invertida a su punto de partida en el cuerpo, hace partícipe al sujeto del goce del Otro, referido este al goce que propone el film, es decir, el film como Otro. La meta sexual entonces será desplazada y el sujeto, ante esta imposibilidad, recurre a vivir la fantasía en su cuerpo como medio de goce y poder liberador.

Las realidades fantásticas que ofrece la experiencia cinematográfica y que tocan directamente al sujeto y su cuerpo, se constituyen entonces en una forma de tramitar la pulsión, más aún, cuando las constantes actividades que debe desarrollar el hombre actual -en el siglo XXI-, le imponen una alta carga para la emocionalidad, vivida en su cuerpo. Ya Freud lo señalaba en el siglo pasado, exigencia que en la época actual ha aumentado en alto grado:

*“La lucha por la vida exige del individuo muy altos rendimientos, que puede satisfacer únicamente si apela a todas sus fuerzas espirituales; (...) el descontento y las apetencias han aumentado en vastos círculos populares, merced al intercambio, que ha alcanzado proporciones inconmensurables, merced a las redes telegráficas y telefónicas que envuelven al mundo entero, las condiciones del comercio y del tráfico han experimentado una alteración radical; todo se hace de prisa y en estado de agitación (...)”*⁹⁷.

⁹⁴ Al plantear el psicoanálisis el carácter perverso de la sexualidad, principalmente en la sexualidad infantil, señala a la vez su “normalización” al pasar esta por la norma, con efectos de neurotización. Sin embargo a pesar de esta “normalización” hay algo que siempre queda en ella del orden de lo perverso, por cuanto el fantasma del sujeto siempre es perverso.

⁹⁵ Jacques Lacan. *El seminario de Jacques Lacan. Libro 11, Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Óp. cit. p.189.

⁹⁶ *Ibíd.* p.190.

⁹⁷ Freud, Sigmund. “La moral sexual «cultural» y la nerviosidad moderna” (1908). En Óp. cit., Vol. IX, p.165.

La tensión permanente no permite el descanso, la marcha continua y la cultura insistente le exige al individuo la renuncia a la libre expresión de sus pulsiones. En la experiencia cinematográfica, de algún modo el sujeto se abandona a esta haciendo un pare a las exigencias del mundo exterior, circunstancia que redundará en mayor libertad del despliegue de sus pulsiones y de su goce; a la vez, podrá encontrar en la experiencia cinematográfica un camino que permite otras maneras de tramitar y de movilizar el fantasma, el cual determina la relación del sujeto con su goce. El goce se constituye así en el punto de encuentro entre el cine y el psicoanálisis.

2.3 Goce y repetición

El sujeto desgarrado, cruzado por el deseo del Otro que organiza su propio deseo, deseo que se repite en el intento por articular y descargar la tensión y fractura de su constitución -producto del sostenimiento en la imagen del Otro y de su goce imposible-, ronda al objeto y se dirige hacia él una y otra vez. En la falsa ilusión de su reencuentro y ante la imposibilidad de este, el sujeto puede vislumbrar que su realidad psíquica está construida a partir de la satisfacción inalcanzable de su deseo.

El sujeto en la realidad cinematográfica contrapone la repetición a la rememoración. La repetición se entiende como el mecanismo por el cual retorna aquello que no se ha integrado en el conjunto de las representaciones psíquicas, aquello separado de sus recuerdos transportados por los significantes, es decir, se repite aquello que no se recuerda ni se puede poner en palabras. Pero la repetición no es una reproducción, "*aparece como (...) un acto*"⁹⁸ y está siempre en relación con lo real. La rememoración en cambio, expone el recuerdo representado en el lenguaje, da forma con palabras a una situación vivida. La repetición actúa por medio de eso que puede evocar la composición visual más allá de la imagen, en el retorno de lo que contraría el principio del placer, que perturba y que se repite incesantemente por no lograr alcanzar el efecto de simbolización buscado. La repetición se realiza en vano pero de alguna forma actualiza el mal encuentro con lo traumático, aquello insoportable para el sujeto que aprovecha la contingencia y el azar para insistir.

Freud encontró la tendencia de los sujetos a volver a experimentar vivencias displacenteras, concentró su atención en esta compulsión de repetición al observar ciertas reacciones psíquicas que la localizan como una de las principales fuerzas en contra del principio del placer, situándola como otro de los principios fundamentales del inconsciente, principio que lleva a confrontar nuevamente al sujeto con aquello reprimido que le causa displacer. Así mismo, determinó su carácter de alto grado pulsional, que ubica a la repetición como lo más elemental y primitivo. Freud nos dice que la compulsión de repetición busca ligar la excitación de las pulsiones que provienen del proceso primario.

⁹⁸ Jacques Lacan. *El seminario de Jacques Lacan. Libro 11, Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Óp. cit. p.189.

A su vez, en el Seminario XI, Lacan piensa el sujeto del inconsciente retomando el concepto de pulsión para asimilarlo en su estructura a hiancia e intervalos, cuyo circuito realiza un trayecto que implica la relación del sujeto con el Otro, momento en el cual el sujeto encuentra el goce en la repetición misma, en el bordeamiento que hace al objeto, es decir, más allá del principio del placer. El Objeto *a* es el resto imposible que queda de aquella dinámica.

La repetición para Lacan, en el registro simbólico se sitúa en el inicio de la cadena significante, parte del significante primero (S_1), desaparecido originariamente. Y actúa de dos formas: la primera en tanto pérdida de goce en el intento fallido del sujeto por alcanzar lo real; en cada vuelta produce un significante que ordena de nuevo la cadena dejando un resto tras de sí. Y la segunda actúa como plus de goce en aquella marca que conmemora el goce perdido, marca de la falta que corresponde al rasgo unario en cada significante y que representa a un sujeto; denota una nueva relación con la representación. Lacan establece que el sujeto se mueve en el mecanismo *automaton* o insistencia de los signos, que parte del mal encuentro, del trauma, *Tyché*, que desencadena esta insistencia⁹⁹.

El film -como objeto- hace que la realidad proyectada en ese artificio, se vuelva aprehensible. Esta ilusión conduce al sujeto a una permanente alucinación, que de manera perversa le ha hecho creer que es posible actuar la fantasía. Al escenificar lo prohibido, el film llama al fantasma, siempre de lógica perversa en el intento continuo de obturar la castración y figurar las condiciones de goce. El fantasma tiene como función alcanzar de forma imaginaria un goce que no podría ser alcanzado de otra forma.

En la experiencia cinematográfica de autor al perfilarse el vacío en el sujeto o al hacer presencia el objeto que debe faltar, el fantasma sale ante el agujero del pensamiento o ante la presencia ominosa que aturde, para movilizar sus distintas posiciones a partir de la narración que confronta al sujeto, experiencia que le permitirá alcanzar algo de goce o su prohibición. Esto lo logra adoptando las diferentes posiciones del Edipo, evocando la experiencia de gozar de la madre, enfrentándose a la prohibición del goce, o situándose en el punto que compromete las dos posiciones anteriores, intentando sortear la contradicción.

Así, el individuo, desprevenido, al entrar en la experiencia fílmica se ve inscrito en un lenguaje y sus códigos, de lo cual adquiere nuevas representaciones que lo dividen como sujeto y lo hacen partícipe a través del goce -experiencia real en el cuerpo- que éste le suscita. A través del fantasma, que cruza la relación con el objeto causa del deseo, intenta detener el capricho del deseo del Otro -la obra cinematográfica- que juega con él al dejarlo sumido en la confusión. El sujeto también intenta descifrar bajo su propia lógica el interrogante que el vacío le crea o el horror ante objeto ominoso presentado, a la vez que pretende rellenar la ausencia al integrar nuevos elementos que su fantasma le provee, en una ilusión de alcanzar el goce del Otro. La incertidumbre lo obliga a repasar, retomar y repetir la experiencia como forma de asirse a una nueva representación que concilie y articule los afectos generados, dejándolo en una posición más tranquilizadora,

⁹⁹ Jaques Lacan. *El seminario de Jacques Lacan. Libro 11, Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis "De la red de significante"*, p. 58.

pero transitoria, puesto que, una y otra vez, el sujeto en esta experiencia, repetirá la búsqueda infructuosa del goce perdido para encontrar un nuevo significante o un nuevo objeto condensador de goce.

Sometido a la experiencia, el sujeto encuentra en el film aquella *mirada* que hace eco al hablarle de sí mismo, que se inscribe en el cuerpo y, como en el juego del *fort-da* en el niño referenciado por Freud, puede permitirle reproducir el plus de goce. Al hacer consciencia del vacío o de la presencia del objeto, el sujeto moviliza el fantasma, se sitúa de otra forma frente a su goce y desde allí podrán aparecer elementos que le den luces sobre aquello que lo interroga, buscando interpretarlo para evocar un nuevo sentido que le provea respuestas movilizadoras hacia el taponamiento del vacío o la desaparición de la angustia. En otros casos la experiencia cinematográfica hará que el sujeto quede interpelado por esa realidad presentada que lo ha tocado profundamente, constituyéndose esta en un antes y un después para el sujeto.

Ahora bien, en referencia al dispositivo analítico, y teniendo en cuenta que aquello que surge en este dispositivo genera en el sujeto la interpelación y el vacío, la angustia, efectos del encuentro con su verdad, con su fantasma, con su goce que presentifica su objeto, gracias a que el sujeto suelta su palabra a través de la asociación libre (organiza una narrativa) y a la interpretación y los cortes producidos por el psicoanalista, surgen las siguientes preguntas: ¿Podría pensarse que ese vacío, esa confusión, esa interpelación forjada por la experiencia cinematográfica tiene elementos en común con la interpretación analítica? ¿Cuáles serían estos y cuáles sus diferencias? En el siguiente capítulo se hará un recorrido sobre el concepto de interpretación psicoanalítica con el objetivo de dilucidar estos interrogantes.

3.El cine intérprete

3.1 La Interpretación. Un concepto.

Interpretar proviene del latín "*Interpretatio*", que hace referencia a dar explicación, a mediar, a traducir. También connota interpelar, interrogar, interrumpir.¹⁰⁰

Como concepto adoptado por la lengua castellana, interpretación es situado en el diccionario como un efecto donde se logra:

*"1. Atribuir cierto *significado a una *expresión o a otra cosa (...)*

2. Traducir de una lengua a otra. (...)

3. Dar forma alguien a una idea o deseo de otro. (...)

4. Particularmente, dar forma el artista, reflejando en ello su personalidad, a lo que copia, reproduce o ejecuta. (...)

5 Con "bien" o "mal", acertar con el verdadero significado de una cosa o equivocarlo,(...). Dar buen o mal sentido a las palabras, actitud, gestos, etc., de alguien. (...).

*6. Descifrar, decodificar. *Entender. *Explicar. *Exponer."¹⁰¹*

Las anteriores acepciones ubican la interpretación como una forma de entender, de dar sentido o de destituir un sentido ya instalado, sobre cuestiones en las que se intenta tener una aproximación más verdadera. Desde esta perspectiva la interpretación, entonces, busca encontrar respuestas en el plano universal para atribuir significaciones que promuevan la comprensión de los fenómenos, pero también de forma particular sobre la manera como cada quien aborda aquello que no puede explicar; también en la búsqueda de modificar sus premisas iniciales en aras de articular de otra forma aquello a lo cual no puede otorgar un sentido en su totalidad.

Al tomar las ideas que se asocian desde su etimología, aparecen la interrupción, la interrogación, la irrupción, connotadas a la interpretación, lo cual le hace tomar una

¹⁰⁰ Joan Corominas. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos, 1996, p. 338. Y *Diccionario ilustrado latino – español*. Barcelona: Ediciones Spes, 1960.

¹⁰¹ María Moliner. *Diccionario de uso del español*. Madrid: Editorial Gredos S.A., 1998, p.83.

significación distinta a aquella referida a la búsqueda de sentido, relacionando, en cambio, la interpretación a la pérdida de sentido, al encuentro con algo inesperado que cuestiona, que genera enigma, al tropiezo con algo que introduce cierta dificultad y que perturba.

A la interpretación psicoanalítica le preceden muchas formas de interpretación. Desde que el ser humano existe ha buscado explicar su entorno, entender los signos que lo sobrecogen dándoles sentido, ha luchado por traducir lo inexplicable y enigmático, a la vez que ha poblado su mundo de enigmas. De esta forma la interpretación convive en su vida cotidiana, pero también surge en ámbitos distintos como la interpretación filosófica, la religiosa, la científica, entre otras.

En el psicoanálisis, en los postulados de Freud y Lacan se encuentran las formas en que la interpretación fue aplicada, tomando diversos matices que llevaron a converger en ciertos puntos y a divergir en otros, abriendo varias posibilidades para comprender el fenómeno interpretativo desde un plano subjetivo, en el que la verdad es particular y única para cada sujeto.

Para Freud la interpretación se centró en la búsqueda de desciframiento del sentido inconsciente, en el modo fundamental de alcanzar o reconocer los contenidos inconscientes; el énfasis aparece más en la traducción de un contenido manifiesto o consciente a uno inconsciente, reprimido o latente. Lacan, partiendo de los postulados freudianos, centró su interés en la estructura del inconsciente, para ubicar la estructura del deseo más allá del sentido, donde la interpretación cobra valor más que de desciframiento, de irrupción del enigma allí donde se rompe la cadena significante, para encontrar nuevas formas de articulación en las que el vacío y la angustia tienen un lugar.

3.2 La interpretación psicoanalítica según Freud

Al dejar de lado la hipnosis como forma de tratar las afecciones psíquicas, Freud buscó en la asociación libre una manera de acercarse al inconsciente, el cual abordó como un enigma que al ser develado podrá revelar algo de la verdad del sujeto. Enigma que se constituye como tal por efecto de la represión. Con la interpretación buscó descubrir el contenido latente tras el desciframiento del contenido manifiesto proveniente del decir del paciente, atendiendo a sus circunstancias particulares. De esta forma ubicó en los sueños, los actos fallidos, los chistes, los lapsus y los síntomas, las formaciones del inconsciente.

En su texto la *“Interpretación de los sueños”*, Freud establece el sueño como un *rebús* cuya escritura con figuras permite situar un sentido que proviene del sin sentido, determinó que es posible encontrar la palabra que sustituye y que da paso a nuevas representaciones partiendo de la homofonía de una palabra, de una figura o de una sílaba y atendiendo a la condensación y el desplazamiento, Aquello oculto tras la evocación de las imágenes visuales, evidencia el desplazamiento del deseo. De esta forma es posible establecer otras cadenas asociativas que permiten encontrar nuevos sentidos. Freud hace énfasis en la importancia de analizar e interpretar el sueño por partes centrando la atención y la escucha en la homofonía de las palabras. Las imágenes provenientes de los fonemas, de las sílabas o de las palabras, emergen de una figuración que evidencia el trazo de la pulsión ligada al deseo, evocando el vacío. *“La apreciación correcta del acertijo sólo se obtiene, como es evidente, cuando en vez de pronunciar*

tales veredictos contra el todo y sus partes, me empeño en reemplazar cada figura con una sílaba o una palabra que aquella es capaz de figurar en virtud de una referencia cualquiera."¹⁰²

Así, Freud encontró en *los sueños* un material de gran importancia para el análisis de los procesos psíquicos, al determinar que los sueños son la realización de deseos inconscientes. Halló en el trabajo del sueño el mecanismo por el cual se transmutan contenidos que son intolerables a la consciencia por aquellos que pueden ser admitidos sin mayor reparo en ésta. Estos contenidos proceden en su mayoría de la sexualidad del sujeto y de sus deseos sexuales infantiles reprimidos; son contenidos latentes sustituidos en el trabajo del sueño por representaciones disfrazadas, irreconocibles, que dan vía libre a signos de satisfacción que evocan la realización del deseo. El sujeto al soñar dispone de un texto, que no sólo ha sido disfrazado en la elaboración del sueño, sino que está incompleto, y desde estas premisas debe darse la labor de la interpretación. El proceso de elaboración onírica constituye un proceso psíquico, que por medio del desplazamiento y la condensación logra una reedición de los contenidos latentes, provenientes de mociones eróticas. Se constituye entonces el sueño en cierto material cifrado, en una escritura que permite burlar a la censura y alcanzar la percepción consiente del soñante a través de contenidos manifiestos, los cuales a su vez podrán ser descifrados por medio de la interpretación.

Freud estableció la interpretación a partir de la narración del sueño por parte del soñante, contenido manifiesto que denota la inserción del simbolismo particular de quien lo sueña. El enigma de cada quien deviene de la fragmentación de sus representaciones producto de la represión y de sus fantasías, representantes de las pulsiones y respuesta a la presión pulsional. La falta de objeto que caracteriza al deseo freudiano lleva a que el sujeto no pueda lograr completa satisfacción pulsional; tampoco permiten la satisfacción las prohibiciones exigidas al sujeto y que instauran la represión. La elaboración de fantasías es producto de la sexualidad infantil y a partir de ellas el sujeto construye su propio guión que le permitirá sobrellevar su insatisfacción. La interpretación parte del análisis de las representaciones, de las palabras y del discurso que las sostiene para alcanzar el contenido latente y encontrar el núcleo que ha motivado aquello que logra manifestarse.

Al igual que en el sueño, Freud encontró en el *chiste* la realización de un deseo inconsciente; reconoce en él la presencia de un deseo frente a un objeto prohibido al utilizar el doble sentido, el equívoco de la homofonía de las palabras y la alusión que hace remitir a otra cosa. Son mecanismos utilizados para trasgredir los límites del lenguaje insinuando un significado diferente, que permite una nueva relación con la verdad reprimida. "(...) *el trabajo del sueño emplea los mismos recursos que el chiste, pero rebasando los límites que este último respeta*".¹⁰³ Las técnicas del chiste utilizan la figuración y el contrasentido, de tal manera que la ocurrencia chistosa permite eliminar el veto que se podría ejercer sobre una afirmación. El disparate, lo absurdo, la exageración, la ironía y el cinismo hacen parte del estilo del chiste; los gestos, el tono de voz y otros pequeños indicios que acompañan al chiste dejan entrever que aquello que se dice

¹⁰² Freud, Sigmund. "La interpretación de los sueños" (1900). En Óp. cit., Vol. IV., p.286.

¹⁰³ Freud, Sigmund. "El chiste y su relación con lo inconsciente" (1905). En Óp. .cit., Vol. VIII. , p. 166.

apunta en sentido contrario a aquello que se piensa. Así el chiste por desplazamiento consiste en un menos de sentido que negativiza los contenidos, mientras que la condensación aporta un sentido más. Para que sea efectivo el chiste necesita un oyente que ratifique, para indicar su triunfo el cual no es otro que la transmisión del deseo, dejando el ámbito individual y pasando a circular en el plano colectivo o universal. Freud establece entonces en el mecanismo del chiste su nexo con los contenidos inconscientes: *“El pensamiento que a los fines de la formación del chiste se zambulle en lo inconsciente sólo busca allí el viejo almacigo que antaño fue el solar del juego con palabras (...) aquella fuente infantil de placer”*¹⁰⁴, y desde allí evidencia su valor interpretativo. Captar el mensaje del chiste, aquello que expone en el decir con su resonancia, su doble sentido, sus equívocos homofónicos, gramaticales o lógicos, es interpretarlo. Entonces, el chiste y los ingenios del lenguaje exponen por excelencia la dimensión interpretativa, que implica el reconocimiento de un sentido nuevo, la traducción de algo no explícito en lo manifiesto.

Freud también estableció en las operaciones *fallidas* y los *olvidos* el hecho de que en ellos se transmite un sentido:

“Afirmo que todos estos fenómenos poseen sentido y son interpretables (...); son pequeños indicios de otros procesos psíquicos, son actos psíquicos de pleno derecho”.¹⁰⁵ Actos psíquicos que poseen un sentido, y *“¿Qué significa que tienen un sentido? (...) que se lo considere como un acto psíquico (...) que también persigue su meta propia, como una exteriorización de contenido y significado”*.¹⁰⁶

En el olvido y las operaciones fallidas el sujeto experimenta la falta de representación, existe un corte que impide la momentánea asociación, una ausencia de memoria o una falsa asociación, que constituyen formaciones de compromiso entre una intención perturbada y otra perturbadora, que se deben pesquisar como alternativa de acercamiento a la verdad reprimida, verdad de la sexualidad del sujeto y verdad de un conflicto presente. La moción perturbada, queda reprimida por remitir a significaciones que el sujeto no está dispuesto a admitir conscientemente, porque develan su cercanía al núcleo traumático. En el caso en que la moción perturbadora logre el éxito, llegará a expresarse sin posibilidades de advertir el conflicto. En el acto fallido, por ejemplo, de parte del sujeto aparece la representación que establece la figuración del conflicto, entre dos aspiraciones incompatibles, para hacer valer una tendencia frente a la otra. *“Nos esforzamos por alcanzar una concepción dinámica de los fenómenos anímicos. Para el psicoanálisis, los fenómenos percibidos tienen que ceder el paso a tendencias sólo supuestas”*.¹⁰⁷ Esta expresión da cuenta de la concepción freudiana que abre el camino hacia la interpretación como medio para comprender los fenómenos psíquicos; interpretación que toma a la letra las representaciones o palabras que están concernidas en cada uno de los actos fallidos.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 162.

¹⁰⁵ Freud, Sigmund. “Conferencias de introducción al psicoanálisis. (Partes I y II). 4a. Conferencia. Los Actos Fallidos.” (1915-1916). En *Óp. cit.*, Vol. XV., p. 54.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p.31.

¹⁰⁷ *Ibid.* p.59.

Freud, al analizar la manera en que las representaciones son desplazadas o sustituidas, señala que los afectos se mantienen para llegar a ser la pieza clave, en una reconstrucción más certera de aquello que instala el conflicto en el sujeto.

”Es lo que se revela en las psiconeurosis con mayor nitidez todavía que en el caso del sueño. En ellas el afecto siempre da en lo justo, al menos en cuanto a su cualidad... La premisa es que el desprendimiento de afecto y el contenido de representación no formen una unidad orgánica inescindible, que estamos habituados a atribuirles, sino que ambas piezas puedan estar corridas una respecto de la otra”¹⁰⁸.

Freud encontró en el síntoma histérico un proceso muy similar al cifrado de los sueños. Entonces expone que el *síntoma* es una manifestación del inconsciente y como tal es un lenguaje cifrado elaborado por el desplazamiento y la condensación, un mensaje que porta el deseo inconsciente y que por medio de la asociación libre puede ser descifrado y su sentido develado, al intervenir la interpretación. El síntoma es una formación de compromiso entre dos mociones pulsionales opuestas; al eliminar de la consciencia la representación intolerable, se deja libre el afecto que está ligado a ella. *“La formación de síntomas es un sustituto de algo diverso que está interceptado. (...) ha ocurrido algo así como una permutación”¹⁰⁹*, permaneciendo inconsciente aquello que ha motivado el síntoma. Este afecto buscará salida por medio de la conversión somática, manifestándose en el síntoma histérico. También podrá adherirse a otras representaciones estableciendo un falso enlace que las volverá ideas obsesivas.

De esta forma Freud estableció en el síntoma al igual que en los sueños, los actos fallidos y los ingenios del lenguaje la posibilidad de interpretación. El saber sobre el síntoma está situado en el sujeto, es él quien sabe, a pesar de que ignore que lo sabe, el síntoma es el mensaje por el cual el sujeto logra simbolizar aquello que le es imposible articular en palabras y a través de él busca resolver el conflicto que le aqueja. *“El sentido del síntoma reside, según tenemos averiguado, en un vínculo con el vivenciar del enfermo”¹¹⁰*, nos dice Freud; de lo cual la tarea que el síntoma plantea a la labor interpretativa es establecer el sentido a partir del universo simbólico del sujeto, por medio de su palabra, para así lograr articular a la consciencia el contenido inconsciente que ha sido reprimido. La interpretación del síntoma *“muda lo inconsciente en consciente; y solo produce efectos cuando es capaz de ejecutar esta mudanza.”¹¹¹*

La función de la interpretación psicoanalítica para Freud, consiste entonces en llegar al núcleo patógeno. Para la resolución del síntoma se busca llegar a la verdad descifrando el mensaje para dar sentido a la realidad sexual del inconsciente y llegar a reconocer las representaciones latentes que surgen cifradas en el contenido manifiesto, develando de

¹⁰⁸ Freud, Sigmund. “La interpretación de los sueños (Segunda Parte)” (1900-1901). En *Óp. cit.*, Vol. V., p. 458.

¹⁰⁹ Freud, Sigmund. “Conferencias de introducción al psicoanálisis. (Parte III). 17a. Conferencia. El sentido de los síntomas.” (1916-1917). En *Óp. cit.*, Vol. XVI., p.256.

¹¹⁰ *Ibíd.* p.247.

¹¹¹ *Ibíd.* p.256.

ese modo el deseo inconsciente. Para Freud una misma representación puede estar en los dos sistemas, inconsciente y consciente, en la medida en que la represión sólo se cancela cuando existen posibilidades de ligar alguna representación a una laguna mnémica, para darle un contenido por medio de la interpretación, contenido que toma sentido para el sujeto al reconocer la significación de la formación inconsciente. De manera tal que la interpretación es el medio por el cual se vence la represión, pero su certeza sólo se puede verificar *a posteriori*, porque en un principio el sujeto puede no reconocerla como algo propio que efectivamente le concierne.

A partir de su *segunda tópica* Freud encuentra explicación a aquello que se resiste a la palabra; identifica ese más allá del principio del placer que compromete al yo en la formación del síntoma, alejándolo de una posición de simple agente de los mecanismos de defensa para situarlo como un yo dividido entre aquello reprimido que puede ser interpretado y aquello que repite en busca de satisfacción y que actúa como resistencia al tratamiento. Así, Freud encontró que no todo es susceptible de interpretación y que existe una parte inconsciente que porta una dimensión de “*indecible*” y que remite a algo que en un principio llamó “*ombligo del sueño*”, dimensión de lo desconocido.

Los desarrollos de Freud, respecto a las manifestaciones del inconsciente y más adelante su teorización sobre la pulsión de muerte, condujeron a ligar la interpretación a la causa del deseo. Establece en su segunda tópica el conflicto pulsional en el interior del yo: “*Se llega a comprender que el yo es siempre el principal reservorio de la libido; de él parten las investiduras libidinosas de los objetos, y a él regresan, mientras la parte mayor de esta libido permanece de manera continua dentro del yo*”¹¹², dando cuenta de los efectos de un yo dividido en varias instancias, en las que también se evidencian las satisfacciones narcisistas o de índole pulsional, que el sujeto puede encontrar en el síntoma, aquello que escapa a la significación, de lo cual no se puede establecer su sentido. Se encuentra en esto el límite de la interpretación.

Ahora bien, al ubicar la importancia del analista en la relación transferencial, Freud establece que la libido debe ser pasada del síntoma a la transferencia como efecto del dispositivo analítico, es decir, de la asociación libre y de la interpretación. El goce se instaure en el dispositivo analítico, en el desciframiento, hay un gran impulso al trabajo y surgen asociaciones, lapsus, sueños, recuerdos, hasta que se llega a la imposibilidad de asociación, apareciendo la resistencia en el acercamiento al núcleo patógeno; lo cual lleva a que el paciente repita en lugar de recordar. Freud nos indica entonces, en el proceso de la cura analítica, la necesidad de situar y levantar la resistencia y de elaborar los contenidos reprimidos ligados a la pulsión y al deseo. “*Son resistencias no sólo contra el hacer-conscientes los contenidos-ello, sino también contra el análisis en general y, por ende, contra la curación.*”¹¹³ Una vez revelada una verdad al paciente no se debe esperar la inmediata desaparición del síntoma, se requiere un proceso para descubrir y elaborar los impulsos pulsionales que lo alimentaban. Freud establece aquí la diferencia con la sugestión, en la medida en que se ejerce una acción encaminada a modificar la fuerza que resiste a la curación para lograr que el paciente recuerde y elabore. Esto exige del

¹¹² Freud, Sigmund. “Nuevas Conferencias de introducción al psicoanálisis y otras obras. 32a. Conferencia. Angustia y vida pulsional.” (1932-1936). En *Óp. cit.*, Vol. XXII., p.95.

¹¹³ Freud, Sigmund. “Análisis terminable e interminable.” (1937). En *Óp. cit.*, Vol. XXIII., p.241.

analista paciencia y cierta pericia, para distinguir este proceso de un estancamiento de la cura, confusión que podría llevar al fracaso del proceso.

Bien podemos ver que Freud concibe la interpretación a modo de la comprensión y traducción de los fenómenos humanos a partir del inconsciente, una comprensión que para nada es general, está enfocada al entendimiento de los fenómenos particulares de cada sujeto, de sus vivencias, de su historia y de su simbolismo. Lo cual otorga al territorio de la interpretación un atributo subjetivo, en el que cada sujeto es responsable de encontrar su verdad y la forma de abordarla, y el analista será el instrumento por medio del cual el sujeto buscará encontrar una salida de la repetición, al tiempo que podrá ubicar en ese más allá del placer, en el goce del síntoma, un límite en las posibilidades de traducción. Al comprender el deseo cifrado de su inconsciente y las resistencias que intervienen, el sujeto podrá articular su deseo y modificar la economía de su goce de forma más tranquilizadora en su existencia, sin dejar de reconocer la dificultad que este logro implica, así como los límites que se presentan en ese camino.

3.3 La interpretación psicoanalítica según Lacan

Lacan estuvo en un principio de acuerdo con las apreciaciones de Freud sobre la interpretación, dan cuenta de ello los planteamientos de su texto "Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis" (1953). En este texto se refiere a la palabra como la verdad particular del sujeto, puesto que ésta es la temporalidad de cada sujeto que se inscribe en la espacialidad del lenguaje. La palabra plena es constituyente, es el acto por el cual se realiza el ser al revelar la verdad de su deseo. *"Incluso si no comunica nada, el discurso representa la existencia de la comunicación; incluso si niega la evidencia, afirma que la palabra constituye la verdad; incluso si está destinado a engañar, especula sobre la fe en el testimonio."*¹¹⁴

La palabra toma valor de evocación y el analista es situado como aquel que escucha atento a la expresión y su valor semántico, donde el registro simbólico toma la primacía, y se busca en el eco que retumba de la palabra, aquello que no se dice, para hacer de la interpretación la forma en que se evidencia el lugar particular del sujeto frente al significante. Así, revelar la verdad que la palabra condensa a través de la interpretación tiene efectos sobre el síntoma, *"queda ya del todo claro que el síntoma se resuelve por entero en un análisis del lenguaje, porque es lenguaje cuya palabra debe ser librada"*¹¹⁵.

La interpretación exige reconocer la estructura del lenguaje con sus posibilidades transformadoras, reconocer sus figuras fundamentales, como la metáfora y la metonimia, equivalentes a la condensación y al desplazamiento señalados por Freud. La *metáfora* consiste en la sustitución de una palabra por otra para evocar el sentido, un significante primero, S_1 , representa al sujeto, es un movimiento vertical y sincrónico o discontinuo, que implica el paso de sentido y la producción de un nuevo sujeto. Se ubica entonces la dimensión poética del lenguaje como aquello que resuena en la metáfora, en el efecto de significación que se produce por la sustitución de un significante por otro significante. La

¹¹⁴ Lacan, Jaques. "Función y campo de la palabra" .En *Escritos 1*. Óp. cit., p. 242.

¹¹⁵ *Ibíd.*, p.258.

metonimia será la conexión de una palabra con otra que al encadenarse producen la asociación, y hacen que el sujeto y su deseo se deslicen por los significantes, movimiento horizontal y diacrónico o continuo, que evoca el sentido que falta. En el lenguaje, a través de sus figuras retóricas, particularmente con la metáfora y la metonimia, el sujeto y su deseo son representados, se expresan, a la vez que logran ocultarse, escabullirse. *“Ese juego significativo de la metonimia y de la metáfora, incluyendo y comprendiendo su punta activa que clava mi deseo sobre una carencia de ser y anuda mi suerte a la cuestión de mi destino, ese juego se juega, hasta que termine la partida, en su inexorable finura, allí donde no soy porque no puedo situarme”*.¹¹⁶

Lacan plantea luego que la palabra no puede decirlo todo, renuncia a la palabra plena porque reconoce los límites del lenguaje y encuentra en la estructura del inconsciente, que al estar estructurado como un lenguaje hay algo que se escapa y hay algo que precede al sujeto mismo, constituyéndose a la vez en un centro íntimo que es desconocido por él. El deseo inconsciente hace parte de ese núcleo encontrando sustitutos para manifestarse parcialmente. *“El deseo inconsciente, es decir, imposible de expresar, encuentra de todos modos un medio para expresarse en el alfabeto, en la fonemática de los restos diurnos, descargados ellos mismos de deseo. Es éste pues un verdadero fenómeno del lenguaje como tal”*¹¹⁷. El deseo entonces sólo puede ser evocado al estar condicionado por la represión, que articula la castración y la relación del sujeto con su fantasma.

Más adelante en “La dirección de la cura y los principios de su poder” (1958), Lacan establece la verdad del ser, esencialmente inconsciente, más allá del registro simbólico, situándolo en el registro real, en el intervalo, en lo indecible, en la falta de ser. Existe algo que implica un más allá de la palabra, pues en ella el deseo se escabulle, a la vez que logra representar algo de él. Es decir, lo más íntimo del sujeto es del orden de lo real. De esta forma, Lacan establece la relación entre la pulsión y los mecanismos del inconsciente, dimensión que va más allá de la estructura del lenguaje. La pulsión es el efecto de la intervención del Otro sobre lo real del cuerpo y esa intervención es el resultado de los significantes en que se articula la demanda de este; entonces, el deseo del sujeto queda estructurado como deseo del Otro, y será gracias al fantasma que se obtiene respuesta a la pregunta por este deseo.

La interpretación en sus diferentes formas confronta al sujeto con elementos de su verdad cifrada en el fantasma y en sus modos de goce; y que se expone en las repeticiones significantes y en la insistencia de los actos.

“La interpretación, para descifrar la diacronía de las repeticiones inconscientes, debe introducir en la sincronía de los significantes que allí se componen algo que bruscamente haga posible su traducción -precisamente lo que permite la función del Otro en la ocultación del código, ya que es a propósito de él como aparece su elemento faltante”.¹¹⁸

¹¹⁶ Lacan, Jaques. “La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud”. En *Escritos 1*. Óp. cit., p.497.

¹¹⁷ Lacan, Jaques. “Los escritos técnicos de Freud “. *El seminario de Jacques Lacan. Libro 1*. Buenos Aires: Paidós, 1981, p.355.

¹¹⁸ Lacan, Jaques. “ La dirección de la cura y los principios de su poder” .En *Escritos 2*. Óp. cit., p.573.

Lograr la separación del deseo del sujeto del deseo del Otro, exige entender la estructura de hiancia en que el deseo se constituye. Lacan sitúa al objeto *a*, como aquello que evidencia el vacío ante la demanda, como aquello que causa el deseo y hacia donde debe apuntar la interpretación. En “El Atolondradicho”, Lacan dice que la interpretación no debe situarse en el orden del significado, ubicando entonces al objeto *a*, como el objeto al cual se dirige la interpretación: “*La interpretación, (...) atañe a la causa del deseo, causa que ella revela, y de la demanda que con su modal arroja el conjunto de los dichos. Quienquiera que me siga en mi discurso sabe bien que encarno esta causa con el objeto (a)*”.¹¹⁹ El objeto *a*, como causa del deseo revela la insistencia del deseo y su búsqueda de satisfacción, siempre infructuosa ante lo real inaprensible; el objeto *a* es el lugar de evocación del goce, y en su intermitencia se vislumbra la huella del goce perdido y la posibilidad ilusoria de recuperarlo.

Entonces, más allá de la interpretación como metáfora o como metonimia, la interpretación apunta a modificar la estructura de goce, tiene valor de enunciación al establecer una puntuación y un corte en el discurso. El analista evidencia el contenido oculto del enunciado del analizante, no para cerrarlo al darle un sentido, sino para abrir la cadena significante y alcanzar el límite de aquello que se puede decir. La interpretación ocurre en el momento en que *una cita* evoca una secuencia del fantasma en un punto en que se ha enunciado otra opuesta, realizando la ruptura en la cadena significante, al situar la contradicción en la cual el sujeto es incapaz de asirse a una representación. La introducción del objeto *a* como objeto causa de deseo, ilustra la forma en que se da la lectura de un discurso partiendo de otro, para abrir nuevas posibilidades a la interpretación al apuntar a un significante irreductible, la letra.

La interpretación analítica hace uso de un artificio para la construcción de la verdad del sujeto, puesto que el sujeto le atribuye un supuesto saber al analista, saber que en un principio apunta a descifrar el sentido de los significantes del sujeto, pero que al final del análisis constituye un enigma que apunta al goce del sujeto y la forma de re-escribirlo, para dar cuenta de aquello que el sujeto quiere decir, no como una cuestión de significado, sino qué quiere sexualmente, lo cual apunta al objeto, a bordeado.

En la dinámica que establece el analizante con el analista, este último está concernido en el deseo de saber, porque aunque opera como supuesto saber, la interpretación invita a ser descifrada por el analizante y no se asume como una interpretación precisa, la interpretación entonces se sitúa en la dimensión del *enigma*.

La interpretación tiene como fin establecer *una puntuación* o corte en el sujeto en la relación con su goce, para cambiar la forma en que está estructurado el discurso del analizante y reconstruir el fantasma, y desde allí situar los efectos de la palabra en

¹¹⁹ Lacan, Jaques. “El Atolondrado, el Atolondradicho o las vueltas dichas”. En *Escansión 1*. Buenos Aires: Ed. Paidós, 1972. Consultado en: <http://es.scribd.com/doc/11853251/El-Atolondradicho-de-Lacan>.

relación con lo real pulsional. El síntoma es también la forma en que el sujeto goza y su disolución implica cambios en la economía del goce.

Lacan establece al inicio del análisis la posibilidad del sujeto de duplicar su cadena asociativa para encontrar nuevas significaciones. En la transferencia la pulsión se pone en juego por medio de la repetición, al repetir se hace acto la realidad sexual del inconsciente, y el analista es el objeto en torno al cual el paciente actúa su verdad. La repetición se vincula con los circuitos que retornan en encuentros malogrados, *Tyché*, encuentros que no pueden ligarse a la red significante, y retornan como enlaces causales con las huellas mnémicas para revelar la estructura del deseo.¹²⁰ La transferencia actualiza la realidad, retorna el encuentro fallido del objeto, mal encuentro del sujeto con la sexualidad, es la vía para acceder al objeto que causa el deseo del sujeto, a través de la intervención del analista, de la interpretación en sus distintas formas: cita, enigma, puntuación, equivoco, escansión. Son formas que se distancian de la interpretación que opera en nombre del saber, taponando el vacío; por el contrario, introduce vacío en el sujeto analizante, para que sea él a través de nuevas asociaciones como encuentre su verdad inconsciente.

Entonces, la realidad sexual del inconsciente es develada en la interpretación, gracias también a la transferencia. El analista es puesto como *objeto a*, y es a él a quién se hace la demanda; ante la imposibilidad de respuesta, se evoca el vacío y por consiguiente se manifiesta la perpetua insatisfacción del deseo, que circula entre los discursos. Se evidencia la función de la castración, en la conexión entre la demanda de sentido, que convoca la duda, por aquello inaprensible, y la demanda de lo real, vinculada a la satisfacción que proviene del objeto. Es por esto que para Lacan la interpretación apunta al deseo, cuya relación con el objeto es metonímica y así la interpretación debe tener la misma estructura del deseo. “*La interpretación concierne a este factor dotado de una estructura temporal especial, que traté de definir mediante la metonimia (...). En resumidas cuentas el deseo es la interpretación misma*”¹²¹.

Al establecer la forma en que la interpretación apunta al deseo, Lacan deja entrever que al asir algo del deseo se realiza un acto de interpretación, el sujeto desconoce su ser y deambula en la búsqueda constante, en la metonimia encuentra las asociaciones que tejen su deseo y le permiten bordear el objeto que lo causa. El sujeto al hablar perdió para siempre la posibilidad de recobrar su objeto. En el análisis logra determinar los términos de su demanda y obtiene nuevas formas de quehacer con su goce.

La experiencia analítica y su discurso bordean un real que sólo proviene de esta práctica, al realizar cortes que modifican la estructura del lenguaje; y en cada vuelta del decir se toca lo más íntimo del sujeto, se produce allí entonces aquello que Lacan define como el *semblante*, lo cual remite a la representación del objeto perdido, que se vislumbra como

¹²⁰ Jacques Lacan. *El seminario de Jacques Lacan. Libro 11, Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Óp. cit., p. 135-141.

¹²¹ *Ibíd.*, p.183.

apariencia del lenguaje; como un resplandor de goce sexual, en el que el sujeto vive su pulsión, y se recrea en una dimensión de ficción el plus de goce y de la falta que éste evoca. Apelar así al inconsciente, “*de donde el cuerpo cobra voz*”¹²², es la manera a través de la cual, la pulsión encuentra formas para su tramitación. El dispositivo analítico entonces, por medio de la palabra, que tiende a tocar lo real desde lo simbólico, toca también lo real desde lo real, en donde la interpretación es un mecanismo que busca hacer resonar el inconsciente del sujeto.

Con sus intervenciones el analista debe tomar una vía que le permita al sujeto romper con sus fijaciones libidinales infantiles y amar en las circunstancias de la realidad. Esto lo logrará reconduciendo, a través de la interpretación, la demanda a la pulsión para entrar en consonancia con ella, como realidad sexual del inconsciente. Es decir, el deseo del analista, vertiente que denota el deseo de saber, libera a la pulsión de su destino fantasmático y la desprende de un recorrido fijado. El deseo del analista va en contravía del amor de transferencia, puesto que al ubicarse al analista como objeto *a*, como desecho, rompe con el amor identificatorio, vertiente de goce de la transferencia, y el analista entonces es el semblante que encubre el punto de encuentro con lo sexual.

En el seminario de la Identificación Lacan explicita que la causa del deseo organiza el fantasma, y este, estructurado por el complejo de Edipo, apunta a la satisfacción imaginaria, acompañada de la articulación significativa sin que se reduzca a ella. El analizante transita entre las secuencias de gozar de la madre, la prohibición de este goce, y la unión de las dos, punto donde debe ubicarse la interpretación, para realizar el corte al confrontar al sujeto con la castración. La interpretación debe tender a “*(...) ese punto de conjunción dónde para el sujeto se constituye la imagen nudo, la imagen fundamental, la imagen que permite la mediación entre el sujeto y su deseo*”¹²³.

De esta forma la interpretación analítica, desde Lacan, alcanza aquel punto límite en el inconsciente donde surge la singularidad, aquel en que el sujeto es confrontado con eso imposible, con la causa de su deseo expresada en el *uno*, donde la interpretación se hace acto, en un doble movimiento, el primero en la afirmación del sujeto en aquello que desconoce, en la ausencia de identidad, y el segundo al dar cuenta de su alienación en un saber ignorado. La interpretación, de esta forma, rompe con lo imaginario y las identificaciones particulares del “yo”, para desde allí poder dar paso a la producción de un nuevo sujeto.

En su texto “El tiempo lógico y el aserto de certidumbre anticipada. Un nuevo sofisma”¹²⁴, Lacan establece los tiempos de la interpretación, evidenciando que existen diferentes formas y momentos en que se logran efectos interpretativos. Así, existe un primer tiempo que es el instante de la mirada, un segundo tiempo, el tiempo de comprender, y un tercer momento para concluir precedido de una vacilación y de una anticipación subjetiva.

¹²² Lacan, Jaques. “El Atolondradicho”. En *Otros escritos*. Buenos Aires: Paidós, 1972, p. 10

¹²³ Lacan, Jaques. *El seminario de Jacques Lacan. Libro 9. La identificación. Clase 18*. 2 de Mayo de 1962. Inédito consultado en. <http://www.agrupaciondco.com.ar/biblioteca/Lacan%2C%20Jacques%20>. p. 109.

¹²⁴ Lacan, Jaques. “El tiempo lógico y el aserto de certidumbre anticipada. Un nuevo sofisma”. En *Escritos 1*. México: Siglo XXI Editores, 2007.

3.4 Freud, Lacan y el cine de autor

Se reconocen, entonces, diferencias específicas entre la interpretación freudiana y la lacaniana. Aunque Freud reconoce los límites de la interpretación, esta tiende a encontrar el sentido de los actos psíquicos, sentido dado por el inconsciente, sentido que por supuesto está ligado a la verdad latente expresada en lo manifiesto. En Lacan, en cambio, el énfasis es puesto en aquello que rompe, que crea el vacío, que interpela, por cuanto él señala que la interpretación tiene la misma estructura del deseo. Aunque Freud apunta el deseo, tiende a reconocer el deseo que está en juego, mientras que Lacan reconoce el deseo como vacío por lo cual se remite al deseo como estructura.

Entonces, el cine como fenómeno artístico apunta a la interpretación al proveer elementos de sentido para la comprensión del mundo y al generar vacío a partir de aquello que las películas evocan. Como la aproximación que se hace al cine en este trabajo es a partir de la estructura narrativa del cine de autor, estructura que remite al deseo del espectador, evocando el vacío, confrontándolo con su objeto y creando, a partir de este, interrogantes en el sujeto, es una forma de situar al espectador en un lugar privilegiado, en el que al ver la obra es mirado por ella y desde allí puede encontrar elementos que mediante la interrogación que causa en el espectador, operan como elementos interpretativos sobre su verdad más íntima. Al estar inmerso en la narración el sujeto intuye que hay algo de la proyección que habla de sí, de donde se podría situar a la experiencia cinematográfica en el lugar del saber, más por la interrogación que suscita en el espectador, juego de interrelación que podría implicar una “trasferencia” momentánea, durante la duración de la película, en la cual el sujeto se entrega a la experiencia dejando que la película lo interpele y con ello lo interprete.

Desde esta perspectiva, el cine de autor al romper en el sujeto su estructura asociativa permite hacer pensar que opera cierto modo de interpretación en el sujeto, interpretación que se acerca a los postulados psicoanalíticos con el énfasis que Lacan abordó la interpretación, en el sentido de un encuentro con el vacío, con el sin sentido, con aquello que irrumpe haciendo pregunta o desacomodando, sin dejar de lado la búsqueda de sentido frente a enigmas, dimensión que Freud situó.

A continuación se recorre la forma en que el cine tiene efectos que apuntan a los interrogantes del sujeto, para establecer qué tipo de interpretación puede alcanzar un espectador que se somete a la experiencia cinematográfica y desde allí situar posibles puntos de convergencia entre la interpretación psicoanalítica y la cinematográfica y las rupturas entre estas dos. Este análisis se realiza en el marco de los tiempos lógicos planteados por Lacan como un modo de analizar la interpretación.

3.5 La interpretación y los tiempos lógicos.

Lacan utiliza el sofisma de los tiempos lógicos para explicar las condiciones bajo las cuales se produce el efecto de comprensión del sujeto y hace la distinción entre el registro imaginario y el simbólico. Al entrar en el juego propuesto por el director de la

cárcel los presos del sofisma¹²⁵ interpretan al hacer propia una situación ajena. Cada preso puede ver la situación de los otros dos pero no la propia, no sabe de qué color es el disco que tiene prendido en el hombro, de tal manera que debe sacar las conclusiones a propósito de aquello que ve o que no ve en los otros, y se apropiará de la situación a través de una dinámica de interacción con el Otro, en la intersubjetividad.

Lacan toma el sofisma de los presos como metáfora, a través de los tres momentos por los cuales transita la situación para determinar su color -instante de la mirada, tiempo para comprender y momento para concluir no sin antes vacilar para concluir anticipándose-, para abordar la dialéctica temporal en que el sujeto se constituye, desde donde también ilustra los tres tipos de certezas a las que puede llegar un sujeto sobre el saber, saber objetivo, subjetivo e intersubjetivo, dialéctica que de algún modo se liga con la interpretación. Aunque es un texto temprano en su obra (1945), tiempo en que se ocupa primordialmente de diferenciar los registros imaginario y simbólico, y en el que el énfasis no es puesto en lo real, ni en el vacío subjetivo, es un texto del cual podemos derivar elementos para diferenciar los alcances de la interpretación psicoanalítica frente a los alcances de la interpretación producida por el cine.

Cuando el preso ve en sus dos compañeros dos discos negros, tiene la certeza de que el suyo es blanco, saber objetivo que no requiere hacer inferencias, la certidumbre está dada en aquello que se ve. Cuando el preso ve que uno de sus compañeros tiene un disco blanco y el otro un disco negro, debe hacer una inferencia sobre aquello que el otro ve, de manera que su conclusión proviene de la acción que el otro realiza. En el caso en que el preso ve dos discos blancos, debe hacer una doble inferencia, debe concluir sobre aquello que los otros presos ven a partir de la acción que realizan, es decir si cada uno de ellos intenta salir o no. Surge allí el sujeto del aserto, que precipita su juicio y su partida asumiendo una verdad que será sometida a la duda, para evidenciar su aserto intersubjetivo que ningún otro podrá censurar. *“El "yo" [je], sujeto del aserto conclusivo, se aísla por una pulsación de tiempo lógico respecto del otro, es decir respecto de la relación de reciprocidad. Este movimiento de génesis lógica del "yo" ["je"] por una decantación de su tiempo lógico propio es bastante paralelo a su nacimiento psicológico.”*¹²⁶

Lacan establece la diferencia en el saber a partir de aquello que cada sujeto maneja, como en el saber que se obtiene en la cura psicoanalítica, en el que la certidumbre lleva implícita la duda. La doble inferencia se da en tres tiempos lógicos, en los cuales dos intentos de salir son suspendidos por la duda, punto de inflexión que da cuenta de la vacilación sobre aquello que el sujeto sabe de sí y a la vez desconoce, y por tanto no puede concluir sobre su color. Aparece allí un corte en el cual el sujeto debe obtener sus conclusiones a partir de aquello que no puede ver.

¹²⁵ El director de una cárcel posee cinco discos, tres blancos y dos negros. Da la posibilidad a tres presos de que uno de ellos pueda salir, el primero que determine el color del disco que le ha sido puesto en la espalda. La conclusión debe ser obtenida a partir de una deducción lógica, mediando solamente el color de los discos que tienen sus compañeros. Lacan, Jaques. “El tiempo lógico y el aserto de certidumbre anticipada. Un nuevo sofisma”. En *Escritos 1*. Op. Cit., 2007.

¹²⁶ *Ibíd.*, p.197.

“Muy al contrario, la entrada en juego como significantes de los fenómenos aquí en litigio hace prevalecer la estructura temporal y no espacial del proceso lógico. Lo que las mociones suspendidas denuncian no es lo que los sujetos ven, es lo que han encontrado positivamente por lo que no ven: a saber el aspecto de los discos negros. Aquello por lo que son significantes está constituido no por su dirección sino por su tiempo de suspensión. Su valor crucial no es el de una elección binaria entre dos combinaciones yuxtapuestas en lo inerte y descabaladas por la exclusión visual de la tercera, sino la del movimiento de verificación instituido por un proceso lógico en que el sujeto ha transformado las tres combinaciones posibles en tres tiempos de posibilidad”¹²⁷.

En cada comprobación existe una detención, que también aborda la posibilidad de soltar los lazos con aquellos significantes que proveen asidero y sobre los cuales los sujetos construyen sus seguridades, sus certezas. Se conjugan aquí los tiempos lógicos, absorbido uno en el otro, a través de los cuales el sujeto logra su certidumbre a partir de aquello que presume ser.

La situación de los prisioneros es similar al proceso que se desarrolla en el psicoanálisis: el analista ocupa el lugar del supuesto saber y con su ayuda el sujeto podrá interpelarse para apropiarse de un nuevo saber, alejado de aquellas certezas que lo constituyen, las cuales se establecen a partir de la carga simbólica que proviene de las diferentes relaciones del sujeto, certezas que le obturan la pregunta por el ser. Con la interpelación aparece entonces el vacío y desde allí la pregunta por el deseo, metonimia que circula en la experiencia con el Otro.

El eje de la interpretación se desplaza a un lugar en que el sujeto es reflexivo, en el sentido en que pasa por el Otro. *“Si bien en esta carrera tras la verdad no se está sino sólo, si bien no se es todos cuando se toca lo verdadero, ninguno, sin embargo, lo toca sino por los otros.”¹²⁸* La observación del otro, quien se constituye en objeto referente es requerida para constituir la observación del sujeto sobre sí mismo, y así ubicar las coordenadas de la identificación y del deseo. Se revela el saber inconsciente en la relación psicoanalítica, en donde se requiere de la presencia del Otro, del psicoanalista, para poder reconocer la verdad propia, aquello que lo identifica.

Es decir, para comprender hace falta situar afuera aquello que va a ser comprendido. En la dinámica con el analista el sujeto sitúa el campo de observación de su propia subjetividad, y en la medida en que logra hacer inferencias y dudar, va destituyendo certezas que imaginariamente lo han habitado y va construyendo nuevas certezas más ligadas a lo real. El sujeto concluye el movimiento lógico al emitir un juicio sobre sí, al encontrarse con una repetición de su secuencia fantasmática, al encontrarse con un corte; juicio, repetición o corte que constituyen un acto.

Así entonces, podemos situar la interpretación como un medio fundamental de la cura analítica, dirigida a la producción de un sujeto deseante, donde el analista apunta hacia

¹²⁷ *Ibíd.*, p.193.

¹²⁸ *Ibíd.*, p. 201

el lugar de la falta de significante, allí donde opera el sin sentido, para romper con las identificaciones que obturan la pregunta por el ser. De esta forma se podrán crear las condiciones necesarias para que el sujeto encuentre satisfacción más allá de la repetición; al reconocer su núcleo de encuentro con el goce, el sujeto podrá construir un nuevo saber que tenga en cuenta la existencia de aquello imposible. Este nuevo saber no es un saber verificable, es un axioma, una premisa cuya presunción permitirá al sujeto hacerse responsable del sentido que ha inferido, es un saber que otorga nuevas posibilidades para explorar su ser.

El sujeto resultante de esa operación interpretativa es producto de una invención continua, se reinventa y está alerta; además, está dispuesto a vivir la incompatibilidad del significante con su ser para dar una nueva modalidad a su goce, para limitarlo, al identificarse con aquello que ha creado y que lo ubica en el punto de la falta. Lacan llamó a este movimiento subjetivo "*hacer de la castración sujeto*"¹²⁹.

3.6 La interpretación en el cine y en el psicoanálisis. Diferencias y convergencias

3.6.1 El cine intérprete del sujeto. Primer tiempo de la interpretación

La experiencia del cine, propone una dimensión de ficción al sujeto en la medida en que lo sumerge en otra realidad donde el tiempo y el espacio son modificados. Esta experiencia actúa como un poder renovador que puede ser una fuente de interpretación, al otorgar sentido al espectador o destituir sentidos en él. Algunos films apuntan a situar al sujeto frente a una experiencia que alimenta la fantasía, operando como un elemento que tapa la hiancia del sujeto. De allí que el cine comercial maneje unos códigos de fácil intelección, en los que el sujeto puede inscribirse en una experiencia placentera, puede identificarse con el héroe de la historia, puede ser una experiencia que le de sentido al aportarle nuevos significantes y nuevas formas de sentir emociones, de identificarse o de lograr satisfacción fantasmática, al mismo tiempo que puede mostrarle un conflicto y la forma en que se le da solución. En este tipo de cine, en el que la experiencia aporta satisfacción, la vivencia es de completamiento.

Este tipo de cine le permite al sujeto obturar el agujero producto de su constitución subjetiva, aspecto que podemos relacionar con los primeros tiempos edípicos, que remiten a las vivencias en que el sujeto gozaba con la madre. Es un momento donde se puede ubicar el saber objetivo, las películas del cine comercial ofrecen toda la información y conducen al espectador por códigos de fácil intelección, a través de los cuales el sujeto transita sin necesidad de plantear ningún cuestionamiento, ya que cuenta con todas las respuestas y ellas le otorgan plena satisfacción. Así, la interpretación en este tipo de cine tiene efecto de taponamiento al dar un sentido acorde al universo

¹²⁹ Lacan, Jaques. *Reseñas de Enseñanza*. Óp. cit. p.54.

imaginario del sujeto; todo cuadra y no existen efectos de vacío en la experiencia. La interpretación aquí se refiere al sentido que puede producir la película, sin que este le concierna directamente al espectador, en la medida en que puede identificarse con el personaje pero no lo interroga en su dimensión íntima, ni le presenta enigmas que involucren algo de su verdad.

El momento en el cual un sujeto (el preso) requiere hacer una inferencia para alcanzar el saber se puede asimilar a la experiencia cinematográfica del cine de autor, en la cual hace suposiciones sobre aquello que la proyección revela de sí mismo, al intentar dar respuesta a aquellos interrogantes que surgen a partir de la narración. Existe allí una relación lineal -solo el sujeto con aquello que el film le proyecta- que no tiene en cuenta las otras relaciones que intervienen en la estructura simbólica del sujeto; él está inmerso en la experiencia cinematográfica a la cual ha trasladado su realidad y es a partir de ella que se cuestiona sobre aquello que hace eco en él, sobre aquello que atañe a su saber subjetivo.

La experiencia cinematográfica de cine de autor recrea la ambivalencia, al evocar la contradicción gracias a la forma de su sintaxis, que enlaza elementos dispares, deja argumentos abiertos y da vida a personajes poco contundentes, o de una contundencia arrasadora, lo cual puede evocar el vacío o exponer al sujeto a un objeto aterrador y angustiante, ubicando el enigma de la imagen como un *semblante*, una pantalla que posee un trasfondo y que puede ser una alerta para el sujeto sobre la forma de lidiar con su goce.

*“No es el psicoanálisis el que interpreta a la escritura, es la escritura la que puede considerarse como una interpretación del psicoanálisis (...)”*¹³⁰. De esta afirmación se deriva que en muchas ocasiones no es el sujeto quien interpreta un texto, sino por el contrario, él es interpretado por el texto, llámese un escrito, algo escuchado, una película, etcétera. En últimas, algo que puede ir desde aquello que evoca una palabra o una imagen a algo más elaborado y que se inscribe en una narrativa, situación que convoca el vacío y que podría coincidir momentáneamente con el punto en que la interpretación psicoanalítica tiene efectos de vacío, de angustia. El vacío produce éxtasis, por ser un vacío conquistado, recobrado por el sujeto al vaciarse de palabras, al movilizar sus pulsiones en el intento por modificar la relación imaginaria con su goce y encontrar elementos que le aporten a la construcción de su fantasma.

Ante el film, entonces, el inconsciente puede abrirse y otorgar al sujeto elementos que lo interroguen sobre su subjetividad. Al confrontar al sujeto con su goce y la prohibición, puede aparecer un momento de confusión en que el sujeto sea enfrentado a su castración; intentará entonces asirse a nuevas representaciones, a moverse en un nuevo discurso, experiencia que puede ser una fuente de inspiración para abrir su universo simbólico y establecer el vínculo con su cadena asociativa de otras formas. Sin embargo, cada vez que el sujeto logra asirse a una idea recobrá su “yo”, y la experiencia cinematográfica hará parte de una manera de realización del fantasma. Por ende, el sujeto descolocado por la experiencia puede rápidamente acomodarse, movilizándolo su mundo simbólico e imaginario, apelando a sus recursos fantasmáticos. Cuando ha operado una verdadera interpretación del film, el desajuste es mayor por

¹³⁰ Serge Andre. *Flac. La escritura comienza donde el psicoanálisis termina*. México: Siglo Veintiuno editores, 2000, p184.

cuanto la interpelación conmueve hondamente al sujeto, quedando más expuesto al vacío y a la angustia.

La experiencia cinematográfica podrá ser entonces una fuente de elaboración para el sujeto que observa el film, en la dirección a la cual apunta la interpretación psicoanalítica, al menos en un primer tiempo, como una forma preliminar en que el sujeto queda confrontado con aquello inconsciente que lo moviliza y a la vez lo confunde, en su imposibilidad de comprender qué ocurre. Podría situarse este como el primer tiempo de los prisioneros, el primer tiempo lógico, el instante de la mirada.

Un sujeto que duda y se cuestiona por su verdad, ya sea por su sensibilidad o porque ha pasado por un análisis, -siendo estas condiciones inequívocas, pero que dan cuenta de la disposición del sujeto- puede encontrar más claramente, en la experiencia cinematográfica, preguntas sobre su goce, puesto que esta experiencia le puede permitir al sujeto *vivenciar* elementos de su pulsión y promover el eco en el material inconsciente al interrogarlo; este es un intento por bordear aquello indecible de la dimensión de lo real, que puede operar como una purga en lo afectivo.

Así lo describe Ansermet: "*Leído en cierto modo por el texto, el lector no puede acantonarse en su interpretación, ya el escrito lo interpreta, en tanto que lo hace hablar*"¹³¹. La interpretación a la cual el film de autor puede convocar, remite a descifrar, decodificar y desentrañar, más que a otorgar un significado; está evocando una ruptura y un desprendimiento de una forma preconcebida de significación. Es decir, que lejos de dar al sujeto una forma de comprender y gozar con la satisfacción de un significado, lo está vaciando del sentido al sumirlo en la contradicción. Y como ya se señaló, lo mueve a articular de nuevas maneras los elementos de su cadena asociativa para intentar dar respuesta a la interrogación que el film le suscita.

El cine como "interprete" del sujeto, en tanto Otro, testigo que aunque desconoce a su espectador, encierra un supuesto saber que puede incitar la ruptura de la cadena asociativa de aquel, aportando elementos que superan lo meramente óptico y auditivo, la percepción misma a través de los modos de narración y la gramática fílmica. Suscita una experiencia que trasciende a la consciencia, en tanto extraña y misteriosa. De ahí, que la imagen cinematográfica a la vez muestra y oculta, y en lo que presenta u oculta llama a lo real; opera el velo que de forma evanescente traspasa el terreno imaginario suscitando la falta y el vacío. Al realizar un corte en la significación, la interpretación pone en evidencia la ambivalencia, puede situar al sujeto en la alternancia y la ambigüedad, entre el deseo y su prohibición; es un instante en donde todo se desfigura. Instante en el que ocurre un llamado al sujeto, en el que aparece: "*Una voz que invita a una experiencia singular que sólo se juega en el presente. Y el [\$]*"¹³², *si tolera esta zona de enigma, en un punto de equilibrio, de incertidumbre, más allá de todo control, va a realizar este curioso encuentro con una parte de las zonas de sombra que él mismo abriga.*"¹³³

¹³¹ Ansermet, Francois. *La psicosis en el texto*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 1990, p.80.

¹³² Se ha cambiado la palabra "lector" del texto original de la cita, por "\$", para hacer referencia al sujeto que se expone a la experiencia cinematográfica.

¹³³ Ansermet, Francois. *La psicosis en el texto*. Óp. cit. p.80.

En la experiencia cinematográfica el observador se ve expuesto a un engaño que lo lleva a confrontar, de forma desprevenida, su deseo por medio de la fantasía; la imagen le revela lo que tapa en la combinación de figuras, trazos, colores, movimiento y elementos en contradicción. Así, el sujeto puede ser transportado por la exposición de equívocos, objetos dislocados, inocentes, angustiantes, que le permiten un acercamiento a lo reprimido, a su propia fragmentación; es un eco que retumba y le hace experimentar afectos y emociones. La máscara que pone a jugar el enigma, aparece y desaparece, abre y cierra la brecha al vacío, levantando de forma parcial la represión, sin que el sujeto tenga consciencia de lo que está sucediendo; pero que a la vez le permite desarrollar y articular una nueva trama en su discurso. En palabras del director de cine Jean- Luc Godard: *“En la sombra, el pueblo de las salas oscuras quema lo imaginario para calentar lo real.”*¹³⁴

Los elementos contradictorios y ambivalentes del film, y las formas evanescentes que le imposibilitan al sujeto espectador entender enteramente la proyección, lo pueden ubicar en el vacío de significación. Es allí, donde se da el quiebre de S_1 con los significantes que han constituido al $\$$ al tomarlos del S_2 para soportar su existencia. El desconcierto proviene de la ruptura con ese Otro, que determina y a la vez divide, puesto que los referentes que provienen del discurso del Otro, de la ley del Otro y del deseo del Otro, dando soporte a la estructura psíquica, se desdibujan cuando aparece la falta que también lo constituye, falta que hace evidente aquello que interpreta.

He aquí el valioso aporte de la experiencia cinematográfica que moviliza al sujeto y lo cuestiona al proveer nuevas experiencias.

*“Lo interesante de esta experiencia, más que la flexibilidad de nuestras interpretaciones, es su exclusivismo [...]. Lo difícil, incluso imposible, es ver todo eso a la vez. No tenemos consciencia de la ambigüedad en cuanto tal, sino sólo de las varias interpretaciones [...]. Podemos adiestrarnos a mudar más rápidamente, e incluso a oscilar entre lecturas, pero no podemos adherirnos a interpretaciones que entran en conflicto”*¹³⁵.

Al no poder hacer consciente la ambigüedad, el observador toma una posición en detrimento de otra, le resulta difícil acceder conscientemente a las contradicciones que de la obra emergen; como una impresión que llama algo oculto en la memoria, intenta situar la experiencia que irrumpe confrontándolo y generando en él la tensión. El creador apela a formas de creación que suscitan la emoción sin mostrarla con elementos cotidianos, usando el registro de deformar y no de dar forma. La contradicción expone al sujeto a su división, es la mirada puesta en él, en su *sin sentido*, que movilizará el fantasma como forma de asirse a una realidad más tolerable. Es un instante en el cual la mirada destituye al sujeto, y en esta destitución el sujeto puede dilucidar algo de sí que lo confronta, allí donde *“el tiempo para comprender puede reducirse al instante de la mirada, pero esa mirada en su instante puede incluir todo el tiempo necesario para*

¹³⁴ Jean-Luc Godard. *Historias del cine*. Óp. Cit., 2007, p. 77.

¹³⁵ Gombrich, E.H. *Arte e Ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Óp. cit. p.158.

comprender."¹³⁶ Para otros ese instante quedará rápidamente cegado ante la necesidad subjetiva de superar el sinsabor que la experiencia le suscita.

3.6.2 La interpretación analítica. Segundo tiempo de la interpretación

Hasta este punto se ha planteado que la experiencia cinematográfica puede ser una forma de encontrar coordenadas del goce y proveer elementos que movilizan el fantasma, como un primer paso dirigido a la interpretación. Sin embargo, se requiere de un segundo paso para establecer la interpretación psicoanalítica, y aquí radica principalmente la diferencia entre la interpretación generada por el cine y la que acontece en la experiencia analítica. Más allá del instante de la mirada, la interpretación psicoanalítica apunta a modificar al sujeto en su discurso y en la forma de lidiar con su goce, al atravesamiento de su fantasma y a posibilitar la caída del objeto, a producir en él la posibilidad de separación frente al Otro.

La experiencia cinematográfica puede vehiculizar el deseo e incentivar la vivencia de otras realidades, para de esta forma alcanzar algo de lo real inconsciente, sin que propiamente éste sea reconocido. Ese encuentro con lo real del inconsciente genera malestar, vacío, interrogantes. El sujeto espectador no va a cine para librarse de su síntoma, no hay en el espectador una demanda de cura, de lo cual la acción del analista, en tanto portavoz de la interpretación, merece una distinción primordial y es que ella conducirá al analizante a la cura.

En la interpretación analítica se establece el corte, se hace evidente la ruptura del S_1 con los significantes que han establecido la división, para instaurar el sin-sentido. El analista y el analizante no tienen la misma relación con el inconsciente, mientras que el analizante no conoce a qué identificaciones imaginarias se aferra como su ideal, el analista para poder cumplir con su función debe conocer las posibles identificaciones con las cuales él mismo, como sujeto, se ha enganchado, y habiendo destituido algunas, debe neutralizar las que ha construido en su propio análisis, aspecto necesario para mantener su "yo" al margen del proceso analítico, pues él debe silenciar sus deseos como sujeto.

Más allá del corte que rompe con el sentido, el analista debe ubicarse en la posición de semblante de objeto a , objeto que resiste a la identificación y provoca el vacío, para establecer el fuera de sentido y suscitar el quiebre de las identificaciones del analizante. Hay aquí dos negaciones, el sin sentido en la cadena simbólica y el fuera de sentido del objeto, que aun estando en presencia real no representa nada. El analista busca romper, así, con la forma en que el sujeto goza de sus interpretaciones. Estas dos negaciones podrían asemejarse a las dos negaciones del preso al ver que sus dos compañeros tienen discos blancos, evidencia que lo mueve a hacer una doble inferencia, apremiando el acto movilizador del sujeto.

¹³⁶ Lacan, Jaques. "El tiempo lógico y el aserto de certidumbre anticipada. Un nuevo sofisma" .En *Escritos* 1.Op. cit., p.195.

*"El retorno mismo del movimiento de comprender, bajo el cual se ha tambaleado la instancia del tiempo que lo sostiene objetivamente, se prosigue en el sujeto en una reflexión, en la que esta instancia resurge para él bajo el modo subjetivo de un tiempo de retraso respecto de los otros en ese movimiento mismo, y se presenta lógicamente como la urgencia del momento de concluir".*¹³⁷

En este movimiento surge el sujeto del aserto que se distancia en una pulsación del tiempo lógico, para alejarse de la relación de reciprocidad con el Otro, movimiento que hace del juicio asertivo un acto, que permite que el sujeto se adelante a su certidumbre. *"(...) bajo la condición de esa anticipación misma, su certidumbre se verifica en una precipitación lógica determinada por la descarga de (...) tensión."*¹³⁸ Una tensión temporal que requiere ser descargada y que da cuenta de que el sujeto está cargado subjetivamente desde el momento del nacimiento psicológico del "yo", el cual para desprenderse del Otro materno, requiere de cierta competencia que habilita el movimiento de anticipación.

El analista acepta la demanda inicial de análisis, de lo contrario no se podría establecer la relación analítica, pero a partir de allí trabaja en oposición a la demanda. Por medio de la interpretación logra situar el no todo del saber del sujeto, al dar evidencia de un sujeto que no se reconoce; al confrontarlo con la estructura de su demanda lo enfrenta con la castración y desde allí, al instaurar la duda, lo ilumina en las condiciones de realización de su goce. El interpretar apunta al "ser" no al "tener", situándose en una posición que establezca la regla fundamental del psicoanálisis, la asociación libre, proporcionando elementos al sujeto que sostengan el vacío y sus interrogantes; permitirá a la vez que el sujeto se relacione de otra manera con su ser de goce, es decir, que encuentre elementos para ha-ser con su goce.

*"Dicho de otra manera, el juicio que concluye el sofisma no puede ser formulado sino por el sujeto que ha formado su aserto sobre sí, y no puede sin reservas serle imputado por algún otro, al contrario de lo que sucede con las relaciones del sujeto impersonal y del sujeto indefinido recíproco de los primeros momentos que son esencialmente transitivas, puesto que el sujeto personal del movimiento lógico las asume en cada uno de esos momentos."*¹³⁹

La experiencia cinematográfica de autor puede ser la puerta de entrada para nuevas posibilidades de goce, y precipitar al sujeto al mal encuentro, *Tyché*, que provoca el vacío; pero es a través del analista en la relación transferencial que se establece en el análisis, y por medio de la interpretación analítica, que el sujeto logra mantenerse en una confrontación sobre la relación con su goce. El analista una y otra vez se niega a la satisfacción de la demanda para comprometer el análisis en una experiencia real que conllevará la producción de efectos en la estructura del fantasma del sujeto. Esto lo logra el analista a través del aislamiento de la secuencia fantasmática, para así resaltar sus manifestaciones a medida que aparecen.

¹³⁷ *Ibíd.*, p.195.

¹³⁸ *Ibíd.*, p.198.

¹³⁹ *Ibíd.*p.197.

La interpretación en psicoanálisis apunta a que el sujeto se reconozca en su decir, en su deseo, subjetivice su verdad y salga de la identificación imaginaria a la cual se ha aferrado. La presencia del analista busca situar y develar la causa del deseo; en la relación transferencial se movilizan las secuencias fantasmáticas para la reducción y construcción del fantasma. El atravesar el fantasma se refiere a su deconstrucción; este es un axioma con una lógica particular que determina las formas de goce que rigen la vida amorosa del sujeto; atravesarlo significa cambiar algo en la estructura para deshabilitar el mecanismo y realizar modificaciones en las condiciones de goce del sujeto y en los modos como él se ubica en su universo simbólico.

Entonces, el cine interpreta, pero es limitada su posibilidad interpretativa frente a los alcances que posee la interpretación psicoanalítica. La interpretación generada por el film en el espectador, llega hasta el primer tiempo lógico, el instante de la mirada. Para algunos, el tiempo de comprender podrá extenderse pero hasta cierto punto, por cuanto la tendencia subjetiva es al taponamiento y desconocimiento de su verdad inconsciente, pues esta causa horror. La interpretación psicoanalítica, en cambio, busca mantener vivo el instante de la mirada para que a la vez se despliegue el tiempo de comprender y, con la vacilación y la anticipación del sujeto pueda surgir en él el momento de concluir, tiempos lógicos que se reeditan incesantemente en el proceso analítico.

4. Una doble lectura, cine y psicoanálisis

Al enfrentar y analizar tres narraciones diversas, podríamos acercarnos a la doble lectura que nos avoca el cine, a través del psicoanálisis. Tres películas de distintos directores, de diferentes tendencias, con estructuras narrativas complejas, permiten ilustrar las posibilidades que ofrece la experiencia cinematográfica para evocar el vacío; la primera, a través de una fotografía aparentemente descuidada y un narración lenta, la segunda utiliza como herramienta de narración la ruptura temporal y la tercera, propone una mirada inquisidora cuya columna vertebral será el discurso y su multiplicidad de significantes.

Este análisis pretende exponer los elementos de cada uno de los films, para, desde la narración del lenguaje cinematográfico atisbar los elementos que permitan un análisis desde la perspectiva psicoanalítica, soportado en los elementos esbozados en las páginas anteriores.

4.1 La Ciénaga

4.1.1 Desde lo cinematográfico: La desidia de la cámara

La película "*La Ciénaga*"¹⁴⁰, de la directora argentina Lucrecia Martel¹⁴¹, narra con lentitud, "*desactiva la imagen a través de los sonidos*"¹⁴², rompe la relación imágenes y sonido para plantear la ambigüedad y proponer una serie de conflictos al observador, quien debe desentrañar los nudos que en ella se han tejido. La narración crea una atmosfera de confusión, un lugar pantanoso y fangoso como su nombre lo indica, donde todo aquello que se sumerge en él será devorado. Los personajes están poco delineados, desgarrados dentro de una realidad turbia para el espectador, en el barro se construyen las relaciones, los animales se hunden en el lodazal, la vida es consumida gota a gota por el fango, hasta ser impregnada por la muerte.

¹⁴⁰ Lucrecia Martel (Dirección y guión). *La Ciénaga*. Argentina - España, 2001.

¹⁴¹ Directora de cortos y series para televisión, Lucrecia Martel, nació en argentina en el año de 1966, estudió comunicación social y luego cine en la ENERC, presentó en el año 2001 su primer largo titulado *La Ciénaga*.

¹⁴² Entrevista a Lucrecia Martel en http://www.youtube.com/watch?v=hp2MEuxE_po consultado julio 2013

El film se desarrolla en una lejana finca de recreo en algún lugar de Argentina, lejos del glamour de la ciudad de Buenos Aires, y narra una historia aparentemente común. En las afueras de la ciudad, en una casa donde se cosechan y secan pimientos rojos, pasa el verano una familia de clase media. Mechás, una mujer de algo más de cincuenta años, madre de cuatro hijos y con un marido que se tiñe el pelo; según Martel: “(...) *como homenaje a Vértigo ... a la transformación*”¹⁴³. Cercana a esta finca está la casa de Tali, prima de Mechás, quién tiene un marido devoto de su casa y cuatro hijos. Un accidente abrirá la narración y un segundo la cerrará.

Un ritmo lento pero constante determina la tensión, el tiempo corre lentamente, mientras la cámara es quien sigue las escenas cotidianas de estas dos familias que pasan el verano en una finca de un pueblo aislado por la naturaleza, pantanoso, lluvioso, como los personajes que lo habitan. La cámara permite la construcción y deconstrucción de las imágenes que irán conformando la densa narración.

En la casa de recreo, los pimientos rojos se secan al sol en un balcón. Es un verano, húmedo y caluroso. Una casa solariega ofrece sus paredes ya desconchadas por el paso del tiempo, se anuncia un deterioro que se evidencia al recorrer el interior. Las camas están sin hacer, descuido y desorden anticipan al espectador el ambiente de abandono y desgano. La piscina hace rato no se limpia, el agua turbia cubierta de hojas en descomposición, espesa y cálida sirve de marco para la degradación circundante; botellas de licor vacías esparcidas en un piso quebrado y sucio, en las asoleadoras yacen en posturas casi inertes una serie de individuos tan poco translucidos como el agua de la piscina.

Estos individuos se presentan al espectador como islas aparte, cada uno vive en su propio mundo. Mechás, una mujer amargada, alcohólica, casada con Gregorio, hombre inútil, cuyas órdenes no valen, a quien desprecia y deslegitima ante toda la familia. Es la madre desentendida de dos hijas: Momi de quince años que está enamorada de Isabel, la empleada indígena, y Vero, quien en silencio vive el deseo de los demás personajes; y de dos hijos, José, un hombre joven que vive en Buenos Aires con Mercedes, la amiga de Mechás de otros tiempos y que fue amante de Gregorio, quién además comercializa los pimientos de la hacienda, y Joaquín cercano a los trece años, quien ha perdido un ojo en un accidente hace algún tiempo. Tali, prima de Mechás, es una mujer agobiada por la responsabilidad que la familia demanda, pero al mismo tiempo entregada a las labores del hogar; tiene un marido juicioso y trabajador, tres hijas y un niño pequeño.

La narración da la impresión de una respiración asmática, difícil, densa y turbia. Cada bocanada puede ser la última y el agobio del ritmo pesa a cada instante; - *“Narrar es un procedimiento hipnótico, siempre. Uno intenta distintos artilugios para hacer respirar al otro a un ritmo, que creemos adecuado para algo. Es un juego, sin duda, que uno inventa y que, en el mejor de los casos, el espectador o el lector aceptará jugar. Las películas*

¹⁴³ Entrevista a Lucrecia Martel en <http://www.portaldesalta.gov.ar/martel.html>

*rara vez se imponen sobre la audiencia. Son como los vampiros, no entran si no se los deja pasar”.*¹⁴⁴

La narración se apoya en la descripción de la particularidad de los espacios; los recorre cuidadosamente perfilando la atmósfera caótica donde transcurre la cotidianidad de los personajes que se han presentado. La casa de Mechas, venida a menos, está a punto de colapsar y las habitaciones son el espacio aparentemente menos agobiante. Los personajes yacen en las camas y en ellas se desarrollan los diálogos y el devenir de la trama. Son estas posiblemente un lugar para resguardarse del calor insoportable y afianzarse en un ámbito de seguridad que el exterior no ofrece. La casa de Tali en cambio es pequeña, todo está dispuesto para los niños, hay un patio para jugar y correr, pero todo está atiborrado, la sala y la cocina se confunden, los objetos invaden todo, se hace difícil desplazarse en los espacios invadidos.

El tiempo transcurre lentamente; es tan denso como el agua pútrida de la piscina. Gotas densas dan la sensación tensa de la lentitud. Desde el inicio de la película el espectador está a la expectativa imbuido en el tono letárgico de la narración y las particularidades de aquello que parece ser el final de una fiesta de verano.

La película se inicia con un recorrido por la casa de Mechas y muestra la fiesta que se lleva a cabo alrededor de la piscina. Nadie habla, todos beben tirados sobre las asoleadoras. Mechas evidentemente ebria camina tambaleándose, haciendo sonar el hielo en la copa, sus hijos están dentro de la casa evitando la molesta escena de sus padres alcoholizados y desentendidos del resto del mundo, que sólo intentan acallar su sed y su desconsuelo con un vino rojo aguado por el hielo derretido. *“No pienso en heroínas ni héroes cuando escribo. Pienso en la monstruosidad (...) que para mí es lo que revela la divinidad”.*¹⁴⁵

Un corte súbito rompe la monotonía y la narración inicia el primer giro de la película. Mechas, ya evidentemente ebria, se cae y se corta el pecho con el vidrio de las copas rotas. Queda inmóvil en el piso, sin que los otros se inmuten, Gregorio, su marido, se le acerca y simplemente le advierte que va a llover. No la levanta, ni la ayuda, ni siquiera le presta atención. Dentro de la casa se oye el estruendo de la caída de Mechas, e Isabel, la empleada nativa, advierte a Momi y Vero las hijas de ésta, quienes salen para ayudarla a incorporarse. Empieza a llover copiosamente y la situación, aparente festiva pero tensa alrededor de la piscina, se disuelve; Gregorio y Vero llevan a la herida a un servicio de salud improvisado con un único médico al mando. Allí llega de casualidad Tali, con su pequeño hijo Luciano que se ha cortado para que lo suturen. Tali se entera de la frágil situación de Mechas y ofrece ir a visitarla.

El encuentro fortuito permite retomar el tejido en torno a la vida de las dos mujeres. Lo cotidiano es aquello que prima, los diálogos se centran en cada momento, se hace evidente que sortear cada minuto es difícil para ellas; *“(...) la memoria es un*

¹⁴⁴ Entrevista a Lucrecia Martel en Espacio Cine <http://espaciocine.wordpress.com/2012/07/01/lucrecia-martel/>. Consultado julio 2013

¹⁴⁵ Entrevista a Lucrecia Martel. Espacio Cine <http://espaciocine.wordpress.com/2012/07/01/lucrecia-martel/>. Consultado julio 2013

*procedimiento emotivo y narrativo. Cuando uno recuerda una escena no recuerda escenas de transición ni tomas de establecimiento sino los elementos emotivos que van conformando directamente el recuerdo”*¹⁴⁶

Mechas se encierra en su cuarto y desde allí soporta el mundo, la televisión la acompaña, le habla de una virgen que apareció en su pueblo, de la posibilidad de los milagros, de los productos que puede comprar a domicilio, como una nevera para fabricar hielo. El sonido del teléfono le irrita. Se niega a contestar, no hay nada afuera que le pueda interesar. Advierte la presencia de sus hijos pero pasa de largo por sus conflictos. Momi está enamorada de Isabel, José, su hijo, es el amante de Mercedes, su amiga en otra época. Joaquín, el menor de los hijos, espera una cirugía para reparar su ojo perdido. Para Mechas lo único importante es la posible cicatriz que pueda quedar en el escote por su accidente en la piscina. “(...) es un desamparo sin la salida de la solidaridad... los personajes de mi película están abandonados...”¹⁴⁷

Tali va a visitar a Mechas para acompañarla en su convalecencia. La casa de su prima se convertirá en un escape. Es allí donde puede tomar un poco de vino, donde los niños pueden estar al cuidado de otros y hasta puede bailar con José, el hijo guapo de su prima. Es evidente la fragilidad y la soledad de todos y cada uno de los personajes, la narración en el contraste de los espacios y en las realidades que cada una de las primas vive, recreadas como antítesis entre sí, evoca la ambivalencia.

*“ (...) una trama genera seguridad en el espectador ... seguridad por momentos muy engañosa. Una trama es como un mapa donde vas reconociendo de una manera bastante tranquila todas las partes del relato y podés hacer algunas previsiones (...) era mejor que fuera más laxo todo y que el recorrido fuese menos claro para compartir con los personajes esa situación de abandono y desorientación”*¹⁴⁸

La cámara es una simple espectadora. Está ahí para registrar la desidia y desazón de la situación y de los personajes. Para hacer evidente el calor y la descomposición del ambiente. Presenta el conflicto y la imposibilidad de resolución.

“La naturaleza concebida como un ente que existe por sí misma se revela a nuestra cantidad de normas y leyes con la que tratamos de organizar las cosas. Todo el tiempo nuestros sistemas legales se caen al piso porque no sirven para organizar ni las conductas humanas ni el comportamiento del resto del universo. Esa fragilidad tiene que ver con el desamparo divino, si el mundo es así de frágil es porque no hay nadie más allá que esté de nuevo reconstruyendo todo. En ese sentido está la idea del desamparo, y en esa idea no hay afuera lindo, lo único

¹⁴⁶El cine es una renuncia al olvido. Entrevista con Lucrecia Martel en <http://www.co.terra.com/terramagazine/interna/0,,OI3380486-EI9845,00.html>. Consultado en julio 2013

¹⁴⁷Cine impuro. Entrevista con Lucrecia Martel en <http://ernestobabino.blogspot.com/2005/09/entrevista-lucrecia-martel-directora.html> consultado julio 2013

¹⁴⁸ Ibíd.

*lindo es un movimiento interno. La película tiene una carga sexual, una sensualidad un poco desbordada, hasta incestuosa en algunos casos, que le da el único aspecto feliz que siento que tiene la película*¹⁴⁹.

Los niños juegan sin ningún adulto vigilando, corren por la montaña y se detienen a observar a los animales que agonizan tragados por los lodazales. Joaquín, el niño que ha perdido el ojo, apunta sin ton ni son con una escopeta en un juego solitario. Las dos mujeres hablan de sus quehaceres, sus hijas coquetean con los nativos sin las ataduras socioculturales a las cuales sus padres aún se aferran. “(...) *el tiempo y el espacio se disuelven. Cuando dos personas conversan muy entregadas a la plática desaparecen las nociones usuales de tiempo y espacio*”¹⁵⁰.

Se siente la tensión, la narración evidencia el desasosiego de Mechas, quien opta por estar fuera del mundo y el agobio de Tali, por la responsabilidad que la consume, siempre muy preocupada por lo que le pueda ocurrir a sus hijos. Hasta que ocurre otro gran punto de quiebre, cuando Luciano, el hijo pequeño de Tali, sube a la escalera del patio y se cae, trágico accidente que deja a los personajes sin palabras. Con este acontecimiento finaliza la película, dejando la sensación de confusión para el espectador, que al no encontrar certezas sobre aquello que se le presenta queda solo con lo vivenciado en el cuerpo, durante todo el recorrido ha experimentado el desasosiego de la narración, el desorden, la desidia dan una atmosfera caótica, que desinvita a la experiencia, confronta e interroga sobre aquello que no permite encontrar la coherencia en el relato, aquello que perturba por no mostrar una salida hacia un giro narrativo fuera de ese ambiente malsano, que permita lograr un desenlace más tranquilizador; “(...) *el cuerpo es la única certeza que uno tiene. Es la más concreta de las superficies con las que uno cuenta. En el cuerpo la percepción del espacio y del tiempo es distinta.*”¹⁵¹

La historia que se nos cuenta no es fácil de seguir, no se trata ningún asunto en particular. Nada en especial, pero al mismo tiempo evoca aquello que cuestiona al ser humano, la vida, la muerte, la fragilidad, el encierro, la catástrofe, el dolor, lo femenino, lo masculino, la maternidad, la paternidad, la familia, la soledad, la diferencia y la indiferencia, el abandono y la insolidaridad.

En un intento por interpretar, podríamos decir que el film muestra la imposibilidad de los sujetos para asumirse como tales, asunto que repercute en los vínculos y su imposibilidad de establecerlos. A pesar de ser una familia, de estar reunidos, los lazos se construyen basados en el vacío a partir de las evidentes carencias. El calor malsano, la degradación, la descomposición del ambiente es un reflejo de esta incapacidad y de lo viciado de los vínculos.

“Para mí lo que uno habla es casi la imposibilidad de lo que uno quiere decir. En este sentido el cuerpo es mucho más contundente y preciso, por eso es tan absurdo tanta legalidad en torno al cuerpo, porque potencialmente como lugar de

¹⁴⁹ *Ibíd.*

¹⁵⁰ El cine es una renuncia al olvido. Entrevista con Lucrecia Martel en <http://www.co.terra.com/terramagazine/interna/0,,OI3380486-EI9845,00.html> consultado julio 2013

¹⁵¹ *Ibíd.*

expresión es mucho más fuerte que cualquier otra cosa. Por eso cuando alguien se horroriza al ver la posibilidad de un incesto, pienso que es tan absurda la palabra incesto, porque es tan indefinible. Uno intenta discontinuar cosas que son continuas, y el cuerpo es absolutamente continuo, y la memoria es lo que te ilumina acerca de la continuidad del cuerpo, del espacio y del tiempo”¹⁵².

La relación de los criollos y los nativos evidencia una búsqueda de ruptura de los prejuicios sociales por parte de los jóvenes. Los mayores establecen las relaciones a partir de las barreras que el dominio y el servilismo han instaurado, como una forma de asirse a un discurso, sin embargo los más jóvenes no comparten dicho esquema, deambulan en los espacios sociales intentando encontrar nuevas formas de articularse como sujetos.

En la película se plantean interrogantes sobre el papel de lo femenino en lo social, sus conflictos y sus deseos, la maternidad, la soledad, la incertidumbre y la manera en que lo cultural impone ciertos roles a los sujetos y las formas en que estos tratan de escapar, pero están atrapados en la ciénaga de su mente.

“Nuestra única posibilidad de comunicación es segmentada en fragmentos y discontinua. Pero el cuerpo no es así, se niega a eso. Cómo definís cuándo es incesto, cuándo homosexualidad, quién es tan brillante como para determinarlo. Yo nunca me acosté con ninguno de mis hermanos, pero porque hay demasiadas cosas en contra de eso, porque si no sé, porque son tipos que conocés, que te caen simpáticos, los conocés de toda la vida, como conocés a sus padres que son tus padres no tenés ni siquiera que conocer a los suegros, algo mejor no creo que pueda haber, lamentablemente está demasiado condenado. Experimentar eso que es tan inmoral es bueno, a mí me hace sentir que hay algo bueno en la gente, hay algo que está en contra de los regímenes, de las leyes, es muy anárquico. Cuando el cuerpo se rebela a las palabras a mí me genera una sensación de fuerza, y eso me produce felicidad porque se puede hacer algo”¹⁵³.

4.1.2 Desde el psicoanálisis: Lo ominoso que acecha

La experiencia cinematográfica en el film *La ciénaga*, puede suscitar ambigüedad en el espectador- la división subjetiva-, para recrear de manera dramática la forma en la cual se sostienen los sujetos en el terreno de lo simbólico. Al ocupar un lugar en el espacio social por medio del lenguaje, el sujeto pierde lo más íntimo de su ser. La narración evocará la pérdida del objeto, vivida como vacío e insatisfacción, carencia insoportable sentida cada minuto en la desidia de los personajes y su ámbito. El espectador asume

¹⁵² Ibíd.

¹⁵³ Ibíd.

esa realidad alternada con angustia, el horror que supone el retorno a aquello mítico, donde no se era sujeto.

La narración en este film, señala la forma en la cual el deseo opera en los personajes, a partir de la insatisfacción, el cuerpo quedará a merced de aquello que el Otro puede proveer. El deseo que proviene del Otro irrumpe y sostiene, sobre el vínculo que el lenguaje establece. La cinta recrea la confusión del sujeto, que ha perdido la ruta de su deseo en la estructura simbólica, pues su vínculo con la ley se desdibuja, lo cual hace que la melancolía lo embargue. “(...) *Las personas ya no tienen ni siquiera una identidad tan precisa, ni una edad determinada (...) la posibilidad de usar verbos en pasado, presente y futuro hacen que la persona se disuelva (...) el tiempo ha sido para mí la base fundamental de construcción narrativa*”¹⁵⁴

En la casa de Mechas no hay reglas claras, el padre es un inútil deslegitimado sin autoridad, y en la casa reina el caos, todos yacen en las camas, el deseo entre hermanos y hermanas, al igual que entre los hijos con su madre, ronda en la atmósfera. El vínculo con el Otro se establece sobre la concepción de una débil figura paterna, y una madre fálica, quienes han establecido una estructura donde la castración no opera. El sustituto de la metáfora paterna, ante la imposibilidad del padre para establecerla, se da a partir de las relaciones con los nativos; es allí donde son evidentes la prohibición y el castigo por desear a la mujer prohibida, por transgredir los límites. La mujer nativa es la metáfora de la madre, el hombre nativo es quien establece las reglas que no se deben transgredir. Es en este ámbito donde la vida fluye, donde el deseo circula, donde las relaciones son posibles, donde los esquemas sociales son tangibles.

En la casa de Tali, la prima de Mechas, la figura paterna es dominante y existe una autoridad capaz de establecer los límites. La madre *deseante* siente la necesidad de respirar fuera del aire inquisidor de la ley, cuyas exigencias la apartan de su goce y la encadenan a un deseo siempre insatisfecho.

Al entrelazar las historias de las dos primas en el relato, hay puntos de cruce, que evocan la tensión construida en la narración a partir de elementos que desencajan, que instauran la incapacidad del espectador por establecer el sentido de la historia. Algo resuena, y podrá hacer eco en la estructura pulsional del espectador, aquello retumba también en la cabeza de Luciano, el hijo menor de Tali, al escuchar la historia de la rata africana, animal salvaje con dos filas de dientes, que puede ser confundido con un pequeño perrito. Los ladridos del perro vecino causan inquietud a Luciano porque nunca lo ha visto y también al espectador, pues nunca es mostrado en la imagen pero se oyen sus fuertes ladridos tras el muro del patio, para dejar en la atmósfera aquella pregunta por lo inalcanzable, terrorífico, que incita a asociar la infancia con esto siniestro. La narración altera elementos que sugieren cierta identificación del niño con esta bestia, algo llama a pensar que es parte de él, pues él también tiene un diente en segunda fila. La metáfora del goce está en aquello que evoca, lo mortífero y asesino y a lo cual sucumbe Luciano en el intento por subir el muro que los separaba. “*Más que reconstruir un entorno, la*

¹⁵⁴ El cine es una renuncia al olvido. Entrevista con Lucrecia Martel en:
<http://www.co.terra.com/terramagazine/interna/0,,OI3380486-EI9845,00.html> consultado julio 2013

sucesión de planos señala una inminencia. La imagen por lo tanto, no se constituye en lo que actualiza sino en lo que anuncia o insinúa: no nos dice dónde estamos, nos dice qué podemos temer. Define el tono de una mirada fragmentaria y recelosa, a merced de aquello que la acecha”.¹⁵⁵

El cuerpo que nos muestra esta película es un cuerpo mutilado, incompleto, que deambula siendo presa de su vacío, imagen “libidinalizada” por la falta que opera en él. El cuerpo será la cárcel, que encierra a los sujetos en la impotencia para satisfacer su deseo. Este cuerpo en falta, débil y solitario, será acechado por la muerte, la cual aparece intempestiva para silenciarlo, para atacar de manera contundente y mostrar su poder. “*Para existir fue preciso expulsar el exceso de goce de la representación del cuerpo pero, contra partida, fue necesario a partir de entonces vivir exiliado de ese mundo de la demanda, de esa tierra ya desde siempre materna, poblada de un extremo al otro de espectros fálicos.*”¹⁵⁶

La película muestra la ambigüedad; en Mechas el goce vivido en el cuerpo, el goce de la desidia, que se acerca más a algo autoerótico, donde el Otro es el televisor, sin significativo fálico que lo contenga, mientras Tali es el deseo insatisfecho, donde la metáfora paterna opera y de allí la búsqueda infructuosa por satisfacerlo.

Durante la película se percibe la sensación de pérdida irreparable, la cámara asiste pasivamente como ente inerte, para evidenciar la inercia, deja que pasen ante ella las vivencias de los otros con sus formas contradictorias y ambivalentes para perfilar algo en común a todos los personajes, lo indecible. El film sostiene la tensión entre el acecho de la trama –que aparece al final como una punzada-, con la muerte, aquello que no se articuló, que fue sombreado por la historia de la finca, de las dos primas y sus familias, por los vínculos establecidos en lo social. Lo no evidenciado, estuvo allí y fue bordeado de manera efímera para dejar su huella en el aire, se inscribe en el cuerpo del espectador. Al final del film, quien asistió queda sumido en la incertidumbre de qué fue aquello que en la pantalla se le señaló, un sentimiento de confusión que clama por ser acallado, por entender una forma de narrar desestabilizadora, cruel, que no se escapa a la realidad de quien contempla. Aquella ciénaga se queda en la mente del observador, pantanosa y fangosa, para dejar su huella.

La narración desequilibra, la tensión que suscita recrea la imperante necesidad del sujeto por asirse a la ley. Para existir, el sujeto requiere del orden que la ley establece y se sitúa de acuerdo con el sentido que de ella proviene, al desdibujarse estos límites el sujeto vive una realidad insoportable, donde la posibilidad de establecer vínculos se desdibuja. La parquedad de la cámara al registrar los sucesos y la miseria con la cual se articulan

¹⁵⁵ Oubiña, David. Estudio crítico sobre la ciénaga. Entrevista a Lucrecia Martel. Colección Nuevo cine argentino. Buenos Aires, Picnic editorial, 2007 en http://books.google.com.ar/books?id=D2LhjR1UZoAC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summar_y_r&cad=0#v=onepage&q&f=false. Consultado julio 2013

¹⁵⁶ Gérard Pommier. Qué es lo “real”. Ensayo Psicoanalítico. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005, p.18.

los elementos en la narración, evoca la contención a la cual se atiene un sujeto cuya ley se desvanece. La historia paralela del perro africano, que disfrazado de perrito se come a los gatos, evoca el peligro que acecha al sujeto. De manera permanente se recurre al paralelo de la muerte y la maldad plasmada en el maltrato a los animales; la vaca que espera la muerte en el pantano, el conejo que yace en la mesa de la cocina, el perro al que se le apunta con el arma, la misma naturaleza aparece corrompida, elementos que manifiestan lo animal que debe ser contenido y acecha como amenaza.

Finalmente será la madre seductora que invade con su deseo, que posee el falo y que destituye al sujeto como tal para convertirlo en objeto. La aparición de la virgen que llama a las almas devotas a que recen, establecerá un contraste severo, al igual que la banalidad de la publicidad que muestra el artículo que se ajusta a las necesidades. Son estos los intentos para la construcción de un dique capaz de contener el vacío del sujeto y aminorar su angustia.

La ambigüedad que la experiencia proyecta, moviliza con premura aquella ansiedad, que emerge en la historia, la débil línea de la ley a la cual los personajes se irán inscribiendo dentro del relato. En ese universo simbólico recreado, aparece la metáfora que desde la narración convoca al sujeto espectador y lo perturba en su fracaso por dar orden al sin sentido, insoportable, que le suscita esta narración.

Freud en 1919 definió *ominoso* como “*aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo*”¹⁵⁷. Es también aquello que desorienta porque encierra algo clandestino, que se esconde para mantenerse oculto pero que a la vez súbitamente puede salir a la luz; representa un gran peligro. El perro africano, el espíritu maligno, del cual sólo se oye su historia, acompañada en la narración por el ocasional ladrido del perro vecino, nunca aparece y crea en el espectador la incertidumbre. Las escenas alternas lo configuran y se abre el paralelo con los dientes de Luciano, la imagen de una radiografía que evidencia el interior de su cavidad bucal surcada por múltiples dientes- la malformación-, suscita inquietud en el espectador; se maneja la ambivalencia de la dulzura e inocencia de la infancia frente a un interior oculto, terrorífico. Una boca llena de dientes como la del perro africano evoca lo ominoso al dar vida a lo inanimado o a lo fantasioso, devela un misterio que asecha constantemente y que es situado como algo íntimo, que no es ajeno al espectador, se remonta a lo infantil, a un tiempo anterior al despertar la memoria de lo pulsional en el cuerpo. “*¿Cómo puede arreglárselas un sujeto para exorcizar ese exterior, cuando aquello que lo amenaza proviene de su propio núcleo más íntimo, núcleo que él ha depositado fuera de sí?*”¹⁵⁸

La tensión que surge podría denotar la disyuntiva del yo, al encontrar algo malévolo que puede ser reconocido como propio: “*(...) Nos percatamos de que el autor quiere hacernos mirar a nosotros mismos por las gafas o los prismáticos del óptico demoníaco*”,¹⁵⁹ afirma Freud en su análisis del cuento “El hombre de Arena”. La

¹⁵⁷ Freud, Sigmund. “Lo ominoso” (1919). En *Óp. cit.*, Vol. XVII. p.220.

¹⁵⁸ Gérard Pommier. Qué es lo “real”. Ensayo Psicoanalítico. *Óp. cit.*, p.36.

¹⁵⁹ Freud, Sigmund. “Lo ominoso” (1919). En *Óp. cit.*, Vol. XVII., p.230

experiencia cinematográfica de la Ciénaga dividirá al yo del espectador, lo hará sentir incomodo frente aquello que ve, en la medida en que proyecta su doble interior como algo exterior y evoca la perturbación del yo, al igual que la radiografía de la boca del infante, una mirada que revela lo oculto, lo inaprensible, aquello que supera los límites de lo establecido.

“(…) Se trata de un retroceso a fases singulares de la historia del desarrollo del sentimiento yoico, de una regresión a épocas en que el yo no se había deslindado aún netamente del mundo exterior, ni del Otro”,¹⁶⁰ afirma Freud en su análisis de los cuentos de Hoffmann. El carácter ominoso de este doble es potente, en tanto escenifica los demonios interiores. El yo se defenderá exteriorizándolo como algo ajeno. Sin embargo, lo ominoso retorna y la repetición de lo mismo aparece compulsivamente buscando ligar la excitación de las pulsiones que provienen del proceso primario, para evidenciar la tensión que emerge en la constitución yoica. *“El impedimento que sobreviene está vinculado a este círculo por el cual, con el mismo movimiento con que el sujeto avanza hacia el goce, es decir, hacia lo que está más lejos de él, se encuentra con esa fractura íntima, tan cercana, al haberse dejado atrapar por el camino en su propia imagen, la imagen especular. Es esta la trampa,”¹⁶¹* define Lacan. Lo cual se evidencia en la experiencia del observador de “La Ciénaga”, al cual le es imposible aprehender la imagen y lo que de ella le retorna sin experimentar confusión, se pregunta cómo ubicar su yo en la narración y de qué forma sujetarse a un discurso desestabilizador. El asunto radica en la falta de simetría en el aparato psíquico, los procesos primarios no son el inverso de los procesos secundarios, lo cual hace que el placer pueda ser sentido como displacer. Este descentramiento de un sistema frente al otro, refleja la forma en que lo ominoso emerge, deja ver la escisión del sujeto, al llamar al goce que sale a la luz con un llamado, en este caso el ladrido del perro invisible y las imágenes perturbadoras de la muerte y lo inusitado que provienen del interior.

La figura del perro africano, que instaura el relato, estará entrelazada con la mujer en la escena en que Momi va a buscar a los niños a la ciénaga y al cruzar un matorral uno de los pequeños la mira recorriendo su cuerpo, al tiempo que una voz acompañada de ladridos provenientes del lodazal dice: “no toques el perro”. La narración evoca lo prohibido en la mujer, así como el perro con una cantidad de dientes devoró a los gatos, la mujer puede seducir para cautivar, con un efecto de transformación para el sujeto quien desaparece en lo simbólico por estar a merced del goce, que lo convierte en objeto. Sucumbirá al goce y a la muerte, y no hay ley que lo impida, pues la ley del padre no opera.

Aparece evanescente la silueta del objeto *a* al atraer y repugnar, surge la causa del deseo y también la angustia frente a este objeto, la realidad simbólica se pierde, la narración remonta al pasado arcaico donde una vez se estuvo, el vientre de la madre. Lo ominoso aparece allí donde la línea entre fantasía y realidad se desdibuja cuando aquello simbólico circunda lo real y hace sentir su efecto en el espectador. *“Lo ominoso del*

¹⁶⁰ Ibíd. p.236.

¹⁶¹ Jaques Lacan. El seminario de Jacques Lacan. Libro 10, La Angustia .Buenos Aires: Paidós,2006, p.19.

vivenciar se produce cuando unos complejos infantiles reprimidos son reanimados por una impresión, o cuando parecen ser reafirmadas unas convicciones primitivas superadas”.¹⁶²

La narración de “La Ciénaga” construye la fantasía en una conjunción de sonidos desarticulados de la imagen que hacen que el espectador se sustraiga del examen de realidad, lo cual crea la paradoja y provoca la confusión. La fantasía tiene mayores posibilidades de alcanzar efectos ominosos, al dar un estatuto de real al relato imaginario. Esta nueva realidad toca el cuerpo y mueve afectos, despierta algo pulsional ya vivido, que al repetirse suscita un sentimiento de indefensión y desamparo, al tiempo que puede insinuar en la memoria contenidos inconscientes, por medio de representaciones asociadas a aquello reprimido, que solo podrán ser comprendidas parcialmente y a posteriori. El fango recrea la sombra de aquello mítico que está al acecho, perturba la imagen y la divide, al retornarla al pasado y evocar lo primitivo en la atmósfera salvaje de la narración. Las imágenes de los personajes de espaldas a la cámara, cautivados por el fango, recrean ese efecto real de lo arcaico – el deseo del Otro en la infancia- , anterior al autoerotismo y a la constitución del yo, donde el equilibrio intrauterino se rompe, y el infante está marcado por la impotencia vital, el instinto de muerte clama por volver al seno materno, y la angustia emerge ante lo mortífero. Los significantes urdidos en el relato bordean y obturan este real, para crear la maraña del observador. Las habitaciones y las camas donde yacen los personajes evocan la tranquilidad del seno materno, y la aparente unidad familiar podría vislumbrar una fachada tranquila y serena, pero sin tregua la experiencia conduce al espectador al lodazal; todo alude a ser tragado por el lodazal ante un orden inoperante y donde la desidia de los personajes, la punzada del perro africano, de la madre y de la muerte, aparecen con toda su fuerza.

La realidad cotidiana que recrea “La Ciénaga”, introduce al espectador desprevenido en un engaño, lo induce en un aparente ambiente festivo, para que al final este haya experimentado la inercia y el agobio de una tensión constante, aquel efecto repulsivo y penoso que se alcanza al vivenciar esa historia desarticulada, donde los personajes tienen vínculos frágiles y la narración evoca lo ominoso, para hacer partícipe a quien observa y crear en él una necesidad de dar orden el relato, como forma de salir de aquella realidad perturbadora, que al recrear la soledad, la fragilidad y la oscuridad llaman a la angustia infantil, ante el objeto *a*.

La experiencia cinematográfica señala la fisura en los procesos psíquicos, entre la imagen -el narcisismo- y aquello que ésta vela –objeto *a*-, es decir, en la medida en que implica un retorno al abordar lo primario pulsional también hace posible una nueva articulación en lo simbólico con la producción de nuevos significantes que dan un nuevo orden a la cadena. Ello implica la inscripción del sujeto en el Otro a través del rasgo unario como punto que articula la cadena simbólica en un sujeto y que marca el intento por alcanzar lo real -el goce- a través de lo simbólico, aunque el intento es fallido, por la inevitable pérdida de goce. Se obtiene, sin embargo, una nueva relación con la representación.

¹⁶² Freud, Sigmund. “Lo ominoso” (1919). En Óp. cit. Vol. XVII., p.248.

El “objeto *a*” está más allá de la imagen como intermitencia que cautiva, efecto de llenado donde el objeto invade, lo ominoso perturba la imagen, al perfilar un reflejo evanescente de aquel quien observa, es aquella mirada que vuelve al espectador objeto a merced del Otro, ante la experiencia perversa que le evoca el goce. En la realidad incestuosa que “La Ciénaga” recrea, el sujeto no se reconoce, está ante el doble que desconoce y este le causa horror.

El espectador podrá anteponer su fantasma, para enmarcar dicha aparición y neutralizar el efecto terrorífico del otro. En este sentido Lacan llamó al fantasma *anhelo*, “(...) *considerándolo así, ¿qué es el fantasma, sino (...) ein Wunsch, un anhelo e incluso, como todos los anhelos, bastante ingenuo? Para expresarlo humorísticamente, diría que la fórmula del fantasma \$ deseo de a, puede traducirse desde esta perspectiva -que el Otro se desvanezca, se quede pasmado (...)*”¹⁶³, que no es otra cosa que el anhelo de la representación. La experiencia cinematográfica aparece como un artificio, para tener acceso a la relación imaginaria que conforma el fantasma, el objeto *a* soporta el deseo pero no puede ser visible en la imagen, aquello que evoca hace que la angustia surja, ocupa el lugar imaginario de la falta y desde allí establece una relación con la estructura pulsional. “*Les indica a ustedes que aquí se perfila una relación con la reserva libidinal, o sea, con algo que no se proyecta, no se inviste en el plano de la imagen especular- es irreductible a ella, por la razón de que permanece investido en el propio cuerpo- del narcisismo primario, de lo que llaman autoerotismo, de un goce autista.*”¹⁶⁴

Esta presencia que es ausencia, se apodera de la imagen, para materializar el doble en la experiencia cinematográfica, para evidenciar en la confusión, la condición de objeto del sujeto espectador. “*En efecto, este perderse forma parte de la función del laberinto, que es lo que se trata de animar. Pero si se sigue cada una de sus vueltas, queda claro que el sujeto sólo accede a su deseo sustituyéndose a uno de sus propios dobles.*”¹⁶⁵

El fantasma aparece como la pantalla que aminora la angustia al poner distancia a lo real ominoso. En la narración de “La Ciénaga” la tensión se diluirá en la medida en que el sujeto espectador encuentre significantes, logre distanciarse de lo terrorífico e intente dar orden y sentido a aquello que la mirada evoca. Estas representaciones provienen de la estructura en la cual se entreteje la relación con el Otro, la forma en que la demanda de goce de la narración sea integrada a la vivencia de manera que apacigüe sus efectos.

4.2 Blow up

4.2.1 Desde lo cinematográfico: La intermitencia de la fotografía

¹⁶³ Jaques Lacan. El seminario de Jacques Lacan. Libro 10, La Angustia .Óp. cit. p.59.

¹⁶⁴ *Ibid.* P.55.

¹⁶⁵ *Ibid.* p.59.

Blow up fue una de las películas de Michelangelo Antonioni¹⁶⁶ con mayor acogida, en la cual utiliza la fotografía como medio de exploración, donde el elemento artístico se funda en un misterio sin resolver; aquello que la imagen muestra, al ser ampliado se desvanece. “*El problema es la apariencia de la realidad. Nosotros directamente no estamos muy seguros de nuestra imagen. No sabemos jamás que es lo que está detrás de las cosas.*”¹⁶⁷

Con una escenografía calculada en todos sus detalles, Londres, escenario que postula una ciudad plástica, plantea una atmósfera de estudio fotográfico, donde los personajes por su vestuario colorido y maquillaje exagerado hacen parte de una composición de imagen fotográfica. “*Quiero contar historias diferentes con medios diferentes*”.¹⁶⁸ La cámara narra en pequeños intervalos, similares al que transcurre en el disparo de la toma de una foto, y muestra la forma en que se desenvuelve el trabajo del protagonista, el fotógrafo Thomas, quien a pesar de gozar de gran prestigio entre modelos y mujeres bellas, muestra una actitud displicente por la rutina de su labor. Vive a la expectativa de una toma más real, que tal vez haga eco en él y retumbe en sus vivencias para desdibujar los límites entre su vida y su profesión.

Recorriendo las calles de la ciudad de Londres en su Rolls Royce, Thomas mira a su alrededor, todo aquello que la ciudad le ofrece tiene cierto encanto que él debe descubrir. La gente a su alrededor no es corriente, un carro lleno de mimos con caras pintadas y gritando llama su atención. La ciudad está muy iluminada, no tan concurrida, al mismo tiempo que los árboles verdes y frondosos complementan la escenografía. “*Todo lo que leemos, lo que sentimos, lo que pensamos, lo que vemos, en un momento determinado se concreta en imágenes y de esas imágenes nacen las historias.*”¹⁶⁹

Thomas, claramente distanciado del resto de su entorno por su actitud y su caracterización, arma la trama, y los demás personajes, modelos, habitantes de la ciudad, mimos, el editor de su libro de fotografías, forman parte de su intención fotográfica. Thomas es un hombre cercano a los 40 años con fama y dinero, un poco desencantado de la vida, de alguna forma muerto en vida, busca arte y pinturas en tiendas de antigüedades para avivar sus experiencias cotidianas.

En “*Blow up*”¹⁷⁰ Antonioni, propone elementos narrativos que darán la pauta a un particular género del cine. A diferencia de “*La Ciénaga*” la imagen y los cortes narrarán el contenido del film. El título, podría sugerir en su traducción libre “explosión de una burbuja”, la forma en que aquella imagen que la cámara capta trasciende al ser expuesta al espectador. Aquello que la hace estallar, es aquel efecto que causa en quien observa,

¹⁶⁶ Michelangelo Antonioni nació en 1912 en Ferrara, Italia, y fue director de diversas películas a través de las cuales propone una nueva forma cinematográfica.

¹⁶⁷ Antonioni: el cineasta con manos de pintor. Consultado en: <http://www.cubaencuentro.com/cultura/articulos> consultado Julio 2013.

¹⁶⁸ Centenario de Michel Angelo Antonioni: Semblanza del hastío. Consultado en <http://tiempo de cine.blogspot.ca>. Consultado Julio 2013

¹⁶⁹ *Ibíd.*

¹⁷⁰ Michel Angelo Antonioni. (Dirección y guión). *Blow up*. Londres, 1966.

ese desecho que queda de la explosión se torna en objeto y es perseguido por el espectador al recorrer la película, sin lograr ser situado ni fijado. Aquel objeto ronda errante por la pantalla sin un sentido preciso, al mismo tiempo que logra evocar el interés del espectador, y al final, en una escena bellamente recreada, se muestra que no está, que es sólo el efecto y la consecuencia de quién se presta al juego artístico y se deja envolver en él.

Para ilustrar la relación entre la fotografía y la reacción que causa en el sujeto que la observa, Roland Barthes estableció la oposición entre *studium*-composición cultural que deleita al espectador al introducirlo en determinado contexto-, y, *-punctum* –lugar de la punzada, que rompe con el *studium* para salir de la escena e infringir un pinchazo en quien observa-, evidenciando que aquello que se esconde en la imagen es la muerte, lo que ha sido, en la imagen se proyecta en la dimensión del infinito. “*Lo que la fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: La Fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente.*”¹⁷¹

La astucia de Antonioni en la narración de *Blow up* convoca lo mortífero que la fotografía suscita, y lo alterna con el movimiento de la imagen cinematográfica para generar la intermitencia con la vida, en este juego de imágenes se da paso al sentido. La fotografía congela la imagen, su inmovilidad logra embalsamar el gesto, aparece el *punctum*, que puede avivar en el espectador la euforia, ante el asomo del caudal erótico contenido en el cuerpo, que al desplazarse de imagen en imagen por la experiencia que establece el lenguaje cinematográfico, perfila el deseo del sujeto espectador.

La película se inicia con un recorrido por la ciudad, el estudio y el parque. Thomas registra con su cámara el devenir cotidiano y hace sesiones con modelos, las cuales trata como maniqués sin vida, se nota cierta inquietud por encontrar elementos novedosos. Recorriendo el parque ve a una mujer besando a un hombre, lo cual llama su atención, hace las tomas hasta que la mujer lo descubre y le reclama. Él se niega a darle la película y la mujer huye, más tarde lo busca en su casa y le pide los negativos, ante la insistencia de la mujer el fotógrafo le entrega otro rollo, pues para entonces el joven está muy interesado en dilucidar el por qué de la angustia de la mujer registrada con su cámara. En el arte fotográfico, el fotógrafo es quien construye la historia, la foto es contingente y está fuera de sentido. En *Blow up* la fotografía –lo indeterminado- es la metáfora de la muerte, el cine –donde el sentido florece- es la metáfora de la vida, estos dos elementos son conjugados por Antonioni para mostrar su conexión e interdependencia.

Después de coquetear un poco, la mujer sale dejándole a Thomas un número de teléfono falso, inmediatamente después él revela las fotos y las observa detenidamente. “*En el fondo la Fotografía es subversiva, y no cuando asusta, trastorna o incluso estigmatiza, sino cuando es pensativa.*”¹⁷² En el lento proceso de revelado, descubre una pistola que apunta al acompañante de la hermosa dama. Thomas cree ver una historia, encuentra la

¹⁷¹ Roland Barthes. *La Cámara Lúcida, Nota sobre la Fotografía.* Barcelona: Paidós, 1990, p.31.

¹⁷² *Ibid.* p.81.

culpabilidad en los ojos de la mujer e intenta buscar a la supuesta asesina. De repente todo toma sentido, él es el salvador de aquel hombre, evitó su asesinato. Intenta compartir su aventura con su editor, pero este no entiende nada. Regresa al parque buscando cabos sueltos y descubre un cadáver, decide fotografiarlo, pero al volver con su cámara ya no está. Desconcertado camina por el parque y encuentra una cancha de tenis, a donde llega un grupo de mimos que inician un juego simulando una partida de tenis. El fotógrafo observa atentamente hasta que le piden que recoja la bola, en ese instante entiende que hace parte del juego y corre a buscarla, la lanza y sigue atentamente el partido, en cada golpe se oye el rebote de la pelota, que propone el juego recreado.

Así entonces, en este film, la narración se corta por la configuración de los espacios, determinada por la composición que se establece en la fotografía y en el quehacer del fotógrafo, dentro en el estudio o afuera en la calle, todo es susceptible de ser captado, no existe gran diferencia entre el afuera y el adentro, la división se hace entre el punto desde donde se enfoca y aquel a donde se dirige la lente. Los espacios son plásticos, recreados con luz artificial o con elementos puestos en la escena, no existe una línea entre lo natural y lo artificial, todo se combina para posar para la foto. Así que la película adquiere vida al rodar las múltiples fotos que circulan rápidamente.

El tiempo se detiene con cada disparo de la cámara, se activa nuevamente al ser revelada la película y al obtener la foto, paradójicamente se detiene nuevamente al revelarla y descubrir en una observación más detallada de la imagen, que algo falta.

La cámara es el medio por el cual se capta la acción, es por ella y para ella que los elementos posan y toman vida, al quedar congelados los elementos en la fotografía mueren, pero al ser asociadas las imágenes estos elementos toman vida. Quien observa pasa primero por la lente, y en cada disparo se obtiene una imagen que “explota como una burbuja”, cuyos destellos le impactan. De allí que la trama la compone cada cual con aquel vestigio de la imagen que al estallar recae en él, la decisión sobre tomar parte en el juego que la imagen evoca es del espectador, es él quien se deja o no seducir ante aquel efecto, es él quien decide consciente o inconscientemente ver algo más allá de la apariencia. Él es quien dará vida al objeto.

La narración no es continua, simplemente se construye a partir de cada disparo, como una galería de fotos, la historia del asesinato no es lo central, no se desarrolla, el punto es que cada quién la puede armar y lo hace aparecer durante y ante el revelado, evidencia del juego del sujeto expuesto a la experiencia fotográfica, y cinematográfica. Thomas creó su hipótesis que sólo a él le incumbe en apariencia, él lo ha de-velado o lo ha supuesto y no hay nadie más que le de soporte a su construcción. Cuando se encuentra con los mimos el asunto se revela, aquello que él persigue, ese objeto que reclamó su atención al parecer tampoco existe. Algo sugiere el asesinato, de la misma forma que los mimos han supuesto la partida de tenis y la pelota que rebota, él decide tomar parte de ambos juegos.

El film, cuyo guión se basó en el cuento de Julio Cortázar “Las babas del diablo”, no nos cuenta una historia, nos muestra miles de pequeños trozos, que pueden ser el inicio o el final de una trama, todo aquello que la lente registra es susceptible de ser contado, miles de pequeñas historias rondan al fotógrafo. Es aquel que observa quien construye la historia, da sentido a los elementos y que sitúa en la imagen aquello que falta para ser completada, hay un vacío que alcanza al observador, la burbuja “explota” al ser expuesta y no puede reconstruirse ni retomar su forma inicial. Será el espectador, el lector, quien

deberá poner las palabras para darle voz al juego, al unir las imágenes, es quien concede el sentido.

4.2.2 Desde el psicoanálisis, el juego que apacigua

La película evidencia en la narración la metonimia del deseo, que ronda circulando de una imagen a otra, aquello que al explotar la burbuja escapa, para hacer eco en el espectador, el *punctum* que cautiva. Muestra la forma cómo se crean las realidades psíquicas, en el interior del sujeto a partir de Otro exterior, que configuran la vulnerabilidad del yo ante la incertidumbre de su división. El deseo emerge para seguir el rastro de un objeto, con la ilusión de que en la experiencia cinematográfica hay un destello que puede revelar sus pistas, como una huella diáfana que se borra al acercarnos. “(...) es fantasmático, deriva de una especie de videncia que parece impulsarme hacia adelante, hacia un tiempo utópico, o volverme hacia atrás, no sé a dónde de mí mismo...”¹⁷³

En el encuentro del espectador con la imagen podemos atisbar la *extimidad* del sujeto para construir su realidad, metáfora que crea la película, en Thomas y su oficio de fotógrafo. Intentar volver a la escena primaria es tal vez, relatar un crimen, que similar a la reconstrucción fotográfica debe ser revelada y construida paso a paso, centrada en los detalles para encontrar las pistas *pulsionales* relevantes. “En la mirada de los lobos, tan angustiante según el relato del soñante, ve Freud el equivalente de la mirada fascinada del niño ante la escena que lo marcó profundamente en lo imaginario y desvió toda su vida instintiva”.¹⁷⁴ Revivir la escena infantil donde el deseo era posible y no había sido desfigurado por la represión, es un intento vano para el sujeto, es algo mítico, aceptar la imposibilidad de su alcance es la única medida en que el sujeto encuentra nuevas formas de encausar el goce y entrar en el juego del objeto de una forma más próxima a lo real.

El objeto, puesto bellamente en una pelota de tenis imaginaria, muestra lo efímero del deseo y la imperiosa necesidad de apelar a la fantasía para la construcción de una realidad psíquica más tranquilizadora, aunque esta se da de forma discordante. El yo nunca encuentra su unidad, localiza una adherencia momentánea al mundo en aquello que encuentra de sí mismo en la imagen, pero al mismo tiempo choca y se desintegra como la burbuja, por la discordancia que lo constituye. El individuo estructura los objetos de acuerdo con la relación que divide a su yo. “¿Qué es lo que intenté hacer comprender en el estadio del espejo? Que lo más suelto, fragmentado y anárquico que hay en el hombre establece su relación con sus percepciones en el plano de una tensión totalmente original. El principio de toda unidad por él percibida en los objetos es la imagen de su cuerpo.”¹⁷⁵ El espectador ve en la imagen exterior aquella unidad ideal del yo, de manera anticipada, que siempre se escapará. En la experiencia cinematográfica

¹⁷³ Ibid.p.84.

¹⁷⁴ Jaques Lacan. El seminario de Jacques Lacan. Libro 2, El yo en la Teoría de Freud y en la Técnica Psicoanalítica. Buenos Aires: Paidós, 2001, p.265.

¹⁷⁵ Ibid.p.252.

de Blow up, el sujeto ve una sucesión de imágenes que le recrean la ambivalencia en la cual subsiste, entre la alienación y la discordancia, para aprehender la imagen. *"Muy a menudo, el punctum es un «detalle», es decir un objeto parcial"*.¹⁷⁶ La narración de Blow up es mordaz, la secuencia cinematográfica brinda de manera fugaz el objeto, al tiempo que el formato fotográfico impone cortes abruptos que recalcan en el espectador su descentramiento. Más aún cuando la imagen fotográfica que captura al observador, al buscar la unidad de su imagen corporal, evoca lo mortífero. La imagen total aparece en la silueta de la muerte.

*"La relación imaginaria, en el hombre, está desviada, por cuanto en ella se produce la hiancia por donde la muerte se presentifica. El mundo del símbolo, cuyo fundamento mismo es el fenómeno de la insistencia repetitiva, es alienante para el sujeto o, más exactamente, es causa de que el sujeto se realice siempre en otro lugar, y de que su verdad le esté siempre en alguna parte velada. El yo está en la intersección de uno y otro."*¹⁷⁷

Thomas encuentra el cuerpo y apela a él para develar el acertijo, pero cuando quiere registrarlo con su cámara ya no está, la esperanza de buscar en aquel Otro, el sentido de su existencia ha desaparecido, aquel cadáver en él cual Thomas centró la pregunta sobre su ser, no le ha dado una respuesta, el cuerpo muerto de esta película encierra el enigma del misterio de la vida, como aquello inefable e inaprensible donde el sujeto desaparece al no asirse al sentido y donde no opera la palabra. Es un cuerpo inerte, objeto (cuerpo perdido como totalidad) ya inaprensible, carne, cadáver, desecho, que atestigua el goce del ser en el principio. El corte de la narración converge con el corte en la estructura del sujeto, aquello que falta es el significante fálico, como el cadáver, como la pelota, como la muerte, con su ausencia da consistencia, siendo el pivote que articula la cadena asociativa, que da sentido a la vida del sujeto. El sujeto espectador está en donde el corte aparece, da sentido al situar en sus asociaciones aquello de la burbuja que al estallar lo alcanza, efecto metonímico del deseo.

La narración evoca lo real en el relato intermitente, deja la sensación de un espacio entre cada fotograma que puede apelar a la falta del observador. Es un agujero sostenido en el argumento que recrea la continua búsqueda, para al final revelar con la imagen que aquello que falta, no falta en lo imaginario si el fantasma lo suple, posiblemente sugiriendo una respuesta para el espectador. *"Capturando a partir de una materia el instante previo que resultaba hostil, el niño fantasea y teje su realidad psíquica (...). Apaciguar lo real, subjetivar aquello que arriesgaba a objetivar, se lleva a cabo en esa inversión entre el yo y el juego (...) fabricando con el juego el dominio del yo."*¹⁷⁸ Así el observador se sumerge en el juego del arte, la película muestra la falta como un acertijo que debe ser descifrado, para ello invita a jugar, al recrear una escena plástica, artificial, amena al tiempo que inquietante, la realidad se diluye por los cortes que no instauran de manera fluida un relato continuo, similar a una sucesión de fotos. Cada imagen es una

¹⁷⁶ Roland Barthes. La Cámara Lúcida, Nota sobre la Fotografía. Op.cit.p.89.

¹⁷⁷ Jaques Lacan. El seminario de Jacques Lacan. Libro 2, El yo en la Teoría de Freud y en la Técnica Psicoanalítica. Óp. cit. p.315.

¹⁷⁸ Gérard Pommier. Qué es lo "real". Ensayo Psicoanalítico. Óp. cit., p.37.

ficha del juego al cual es convocado el observador. *"Por fulgurante que sea, el punctum tiene, más o menos virtualmente, una fuerza de expansión. Esta fuerza es a menudo metonímica (...) y me hace añadir algo a la foto..."*¹⁷⁹ La forma en que se evita la punzada es nombrando, en la fantasía el observador apela a representaciones para construir un sentido que acalle su inquietud ante aquello de la imagen que lo hostiga, una construcción que en la dinámica que se entabla en la relación del sujeto con el film, instaura una marca para darle a la imagen una connotación singular que la distingue de cualquier otra imagen, es allí donde se ha inscrito el sujeto. La película recrea la alternancia entre la vida y la muerte, la ambigüedad del sentido, al mismo tiempo que las une como presencia ausencia, cara y revés de una misma moneda, también las aleja al darle al sujeto la posibilidad de asirse a un discurso para existir. *"Sólo fragmentada, descompuesta, queda prendida la vida en lo simbólico. El propio ser humano está en parte fuera de la vida, participa del instinto de muerte. Sólo desde allí puede abordar el registro de la vida."*¹⁸⁰

La narración particular de Blow Up mezcla el efecto fotográfico y cinematográfico, rompe la continuidad de la trama en miles de fotogramas que intensifican el efecto del primero, al mostrar la doble posición en el tiempo de la imagen, algo estuvo allí y ahora estoy volviendo a ver aquel instante. Pasado y presente se conjugan, efecto mortífero que remite al infinito, entrelazado con el efecto del segundo, movimientos que hacen evanescente el agujero de la imagen que permite arrebatarse el efecto mortífero momentáneamente, con la exposición de nuevas imágenes. Así, sumerge al observador en la confusión, por un goce perverso en que lo mortífero va y viene, su intermitencia se da al entrelazarse con el discurso y la fantasía. *"De un cuerpo real, que se encontraba allí, han salido unas radiaciones que vienen a impresionarme a mí, que me encuentro aquí (...). Una especie de cordón umbilical une al cuerpo de la cosa fotografiada a mi mirada: una luz, aunque impalpable, es aquí un medio carnal, una piel que comparto con aquel o aquella que han sido fotografiados."*¹⁸¹ Esta unión que se da, en la dinámica de la imagen expuesta al espectador, evidencia la incertidumbre que provoca el olvido. El pasado y el presente se han unido en algo que concierne al sujeto, *punctum* que evoca las huellas del proceso primario, al tiempo que introduce una distorsión en sus recuerdos, que generan inquietud y lo movilizan a investigar, o construir un relato como en la investigación de un crimen.

Se requiere poner distancia a lo real, que aterra y angustia, por medio del universo simbólico e imaginario. *"Por la palabra que es una presencia hecha de ausencia, la ausencia misma viene a nombrarse en un momento original cuya recreación perpetua captó el genio de Freud en el juego del niño."*¹⁸² La experiencia cinematográfica moviliza para dar asidero al sujeto fuera de aquello mismo en que lo ha introducido, como una forma de mostrar la imposibilidad de la muerte de verse a sí misma, parafraseando a Barthes, plenitud insoportable.

¹⁷⁹ Roland Barthes. La Cámara Lúcida, Nota sobre la Fotografía. Óp. cit. p. 90.

¹⁸⁰ Jaques Lacan. El seminario de Jacques Lacan. Libro 2, El yo en la Teoría de Freud y en la Técnica Psicoanalítica. Óp. cit. p.141.

¹⁸¹ Roland Barthes. La Cámara Lúcida, Nota sobre la Fotografía. Óp. cit., p. 143.

¹⁸² Lacan, Jaques. "Función y campo de la palabra" .En *Escritos 1*. Óp. cit., p.265.

4.3 Irma Vep

"De pronto, sentí una mano sobre mi hombro, y escuché la voz del conde diciéndome: "Buenos días." Me sobresaltó, pues me maravilló que no lo hubiera visto, ya que la imagen del espejo cubría la totalidad del cuarto detrás de mí. Debido al sobresalto me corté ligeramente, pero de momento no lo noté. Habiendo contestado al saludo del conde, me volví al espejo para ver cómo me había equivocado. Esta vez no podía haber ningún error, pues el hombre estaba cerca de mí y yo podía verlo por sobre mi hombro ¡pero no había ninguna imagen de él en el espejo! Todo el cuarto detrás de mí estaba reflejado, pero no había en él señal de ningún hombre, a excepción de mí mismo".

*Bram Stoker, Drácula*¹⁸³

4.3.1 Desde lo cinematográfico; el vampiro inaprehensible

La película Irma Vep¹⁸⁴ dirigida por el francés Olivier Assayas¹⁸⁵, es una reflexión sobre el cine, sobre la creación, sobre la intención de quién dirige y sobre su deseo de cautivar al público espectador. Irma Vep es un homenaje a Musidora, la protagonista de la serie muda francesa "Les Vampires", realizada en 1915 por Louis Feuillade. La cámara como instrumento de narración, pretende abarcar todo en cada toma, irrumpe en la vida de los personajes, entra y sale de los espacios y deambula entre pasado y presente, para intentar envolver todos los elementos en el relato.

La película narra la historia del director René Vidal, venido a menos en los últimos años, quien para recuperar la gloria perdida intenta recrear en "remake" el clásico francés "Les Vampires". La pieza clave para lograr la articulación entre los dos filmes es su protagonista Irma Vep -Musidora-, una mujer fuerte, atractiva, arrolladora, aliada con una banda de *gangsters*, llamada "Los Vampiros". Vidal recorre las opciones de artistas francesas, en la búsqueda de la actriz para el papel protagónico, concluyendo que la fuerza para redimir a Musidora la tiene Maggie Chang, actriz oriental de films comerciales de violencia.

La trama se desarrolla en el caos completo, gran despliegue combinado con gran desorden en la preparación de la película. La historia intercala escenas de la vida cotidiana de los actores y partes de la grabación del rodaje. El ambiente es tenso por el carácter malhumorado y poco equilibrado del director, quien transmite a sus subalternos la presión por la calidad del film que quiere realizar.

¹⁸³ Stoker, Bram "Drácula" p. 15 edición virtual. Consultado julio 2013

<http://www.esociales.fcs.ucr.ac.cr/biblioteca/esociales/BramStoker-DRACULA.pdf>

¹⁸⁴ Olivier Assayas. (Dirección y guión). *Irma Vep*. Paris, 1996.

¹⁸⁵ Olivier Assayas nació en París en 1955 y reconocido crítico de la revista "Cashiers du cinéma", en Irma Vep anuda su gusto por el cine clásico para proponer un lenguaje novedoso sobre diferentes experiencias.

Gran parte del personaje de *Irma Vep* es soportado en el vestuario, un traje de látex negro, ceñido, que hace ver a la actriz muy seductora, ágil al movimiento y muy sensual, aparte de esto infringe un aura de poder con la cual la propia actriz se siente intrépida, incluso fuera del rodaje lo utiliza para espiar en el cuarto de hotel de la esposa de Vidal y se atreve a robarle una joya.

Zoe la encargada de utilería es el símbolo del estado del rodaje; una drogadicta frágil, que intenta hacer muy bien su trabajo pero se cuestiona cada paso que da, duda de sí misma, de las capacidades del director, de sus compañeros y se ve fuertemente atraída por Maggie, la protagonista.

El director Vidal está en constante tensión al pensar que no puede transmitir a sus actores aquello imprescindible para la obra, al ver la grabación del trabajo realizado entra en un estado de intolerancia y molestia, con el cual desata además una crisis marital, los vecinos llaman a los bomberos, a la policía y finalmente es medicado y recluido en un sanatorio.

La cinta transcurre en el estudio de grabación, las oficinas de la productora y algunas tomas de las casas de los actores, en general, son espacios colmados de gente, en los cuales todos hablan al tiempo, en los diálogos se habla de todo, la cámara es inquieta y recorre rápidamente los lugares intentando abarcar todo. El tiempo transcurre rápidamente, se entrecruzan momentos de la grabación con la vida presente de los actores. Las imágenes corren velozmente dando la sensación al espectador de que la película es una bomba de tiempo y pronto va a estallar.

En su intento por hacer la conexión con aquello que quiere mostrar, el director Vidal, mira una y mil veces el film inicial "Les Vampires", introduce pequeñas tomas de este en su nueva película, no deja ningún detalle al azar, insiste a Maggie sobre la fuerza y peculiaridades del personaje que va a representar, sin embargo su desilusión es total al ver que no es posible lograr la conexión entre las dos películas, el vacío dejado por el significativo original no se puede colmar. La presentación de la cinta filmada ha devastado a Vidal, tras su crisis, es recluido en un sanatorio, lo cual deja al grupo de artistas a la deriva sin saber muy bien que rumbo tomar. Los productores llaman a otro director, ya retirado y con poco interés por el "remake" que le ha sido encomendado, este intenta cambiar la actriz principal alegando que Irma Vep representa a Francia y debe ser una francesa con su porte la que debe encarnarla. La incertidumbre reina en el estudio, aunque nadie sabe que más calmado Vidal en su reposo editará la cinta. Al final se cita al grupo para ver la cinta editada, se proyecta un film intervenido con efectos de sonido, imágenes animadas y color, que imprimen un aura distinta a los artistas.

La cámara es la mirada inquisidora del director, registra cualquier movimiento, es la prueba de la "habilidad" narrativa del cine para crear y recrear realidades, para evocar y desplazar el sentido, como la pistola que pasa de mano en mano al inicio de la película. La narración es algo asfixiante, desordenada, mezcla planos de la película en las filmaciones con planos de la historia sobre los realizadores del film; no existe un detrás de cámara, todo hace parte de la narración. En palabras de su director: "*La originalidad de un film coexistía en perfecta armonía con la habilidad de reproducirlo, con su multiplicidad de versiones. La responsabilidad del montaje recaía en el proyccionista [...] La obra [...] era más una síntesis abstracta de diferentes formas de manifestación,*

*que una entidad estable con su propia fisionomía [...] Desde su nacimiento, el cine combinó esa atracción por la novedad y la repetición*¹⁸⁶.

4.3.2 Desde el psicoanálisis; El vampiro como metáfora del rasgo unario

Maggie es una oriental que debe interpretar la esencia de Francia. Es a la vez la encarnación de la banalidad comercial expresada en los films de artes marciales. Irma Vep será la leyenda que reencarne la identidad de una nación. Maggie para el director deberá ser maleable y plástica para lograr la conexión con el film original. Maggie se alimentará de su propio guión, de la historia, de las pasiones y deseos ajenos para existir como personaje en la historia y como sujeto en la vida. Como un vampiro, necesita de los demás para vivir. Para ser. Para asumir una identidad, que proviene de la alteridad, de un Otro que no es ella. Ella no es Francia, no es musidora. A través del Otro el yo se apropia de la imagen que al inscribirse en el orden simbólico adquiere el sentido.

Irma Vep será El vampiro en el discurso que une los significantes los dos films -el original y el remake-, su condición será inaprensible en la imagen, su figura escapará al espejo -el vampiro no se refleja-, no existe frente a un espejo. Esta falta de la imagen hace del espejo -el film- el lugar donde se cristalizará la impotencia, la luz que la fotografía proyecta atenta contra la consistencia de la imagen vampiresa, que no es más que una falsa unidad, que escapa para dejar su huella en cada intento de ser aprehendida, vuela entre cada representación para establecer el punto de enlace que da vida a la historia del sujeto y al argumento del film. Esta es la metáfora de la marca, que liga al sujeto al significante. *“Es articulando de la manera más precisa ese a en el punto de carencia del Otro que es también el punto en que el sujeto recibe de este Otro, como lugar de la palabra, su marca mayor, la del rasgo unario, (...)”*¹⁸⁷.

Como el vampiro inaccesible en la imagen, este punto en la cadena significante articula la pérdida de aquello que no se puede recuperar -no es aprehensible en la imagen pero sí se refleja en la mirada del film que succiona el goce del espectador; la doble condición del vampiro-. Este es el punto de entrada al goce, donde se situará el objeto -a- como causa de deseo, que remitirá al goce perdido, *“ (...) no sin razón evoqué la imagen fantasmática del vampiro, que no es soñado por la imaginación humana sino como un modo de fusión o de sustracción primera en el origen mismo de la vida, (...) fuente de su goce.”*¹⁸⁸ La subjetividad se apuntalará en la experiencia corporal, el goce surgirá a partir de la interacción con el otro materno, la primera vivencia de satisfacción constituye el mito, de donde la pulsión emerge, el deseo se instaura y el sujeto construye sus

¹⁸⁶ Contrapicado.Escritos sobre cine # 46. <http://contrapicado.net/author/paula-arantzazu/> consultado julio 2013

¹⁸⁷ Jaques Lacan. El seminario de Jacques Lacan.Libro 9, La Identificación. Inetido. Consultado en <http://www.tuanalista.com/Jacques-Lacan/13735/Seminario-9-La-Identificacion-pag.339.htm>

¹⁸⁸ Jaques Lacan. El seminario de Jacques Lacan. Libro 10, La Angustia .Óp. cit., p.258.

representaciones en las relaciones de objeto, en aquella identidad trazada por el uno; el vampiro inaprensible, que con su marca prueba la existencia del sujeto.

Dar vida a la experiencia primera y recrear el objeto es imposible -también en el caso del remake que trata de reproducir Vidal-, en cada repetición se instaurará la diferencia del significante consigo mismo, lo cual hace que el sujeto opere en el lenguaje, al establecer la identificación con ese rasgo único del objeto perdido, trazo que lo constituye.

La cámara en *Irma Vep*, busca ser omnipresente, repite cuidadosamente las tomas para captar a los personajes, la narración intercala pasado -tomas del primer film- con la nueva película, la nueva historia. El film realizado dentro del film, evocará la atemporalidad del inconsciente, al igual que entra y sale de la escena de grabación y de la vida cotidiana de los actores. Este intento desesperado por re-presentar el objeto es frustrado, no es posible aprehenderlo en la imagen, el trazo es también vampiro, que reduce el objeto a un rasgo, que lo hace único y determina su singularidad.

La búsqueda del director en la técnica, para reaparecer aquello del pasado perdido, termina por mostrar que esto es efímero, que no se puede capturar, la cámara puede intentar registrar el ámbito en su totalidad, pero no es suficiente, puesto que lo efímero es aquello que falta y al faltar se torna poderoso. Como afirma Robert Eberwein "*un remake es una suerte de lectura o relectura de un original. Para entender esta lectura o relectura no sólo debemos cuestionar nuestras propias condiciones de recepción, sino también volver al texto original y reabrir la pregunta de su recepción*"¹⁸⁹.

El director del film *Irma Vep* entrará en crisis tras su desilusión profunda, su ira estalla al verse sorprendido por lo que ve en la pantalla, después de una minuciosa preparación de cada detalle. No está lo que él quiere ver, lo que él ha puesto; la obra de arte original (el film *Les Vampires*) es imposible de recrear de la forma en que se captura un objeto tangible, aquello que se le ha escapado a la cámara, puede ser delimitado en el intento del director, más nunca mostrado, su presencia puede ser sólo sugerida. Reconfortado por su retiro, el director introduce una nueva y particular mirada sobre aquello imposible de capturar. Al deformar la cinta con una serie de efectos, el director Vidal introducirá un efecto de borrado en el objeto; se instaurará a través de este la relación con la castración para encarnar el significante fálico, soporte simbólico que sostiene la identificación imaginaria, para intentar alcanzar una imagen que pueda ser autenticada por el otro en la experiencia.

El punto de giro de la narración aparece con este efecto, en la mirada del film que interroga al observador, al exponerlo ante aquello que ha sido borrado, al proyectar la cinta editada al equipo de filmación, este quedará perplejo. Es una narración discontinua con efectos, interferida de imágenes distorsionadas. Al ver la película el equipo no se reconoce en esas imágenes borrosas, sin embargo estos efectos han instaurado el vínculo con la película y la intención original. Será un rasgo que evanescente vuela, para dar vida a la historia y evocar la memoria, y de esta forma instalar los lazos entre el

¹⁸⁹ Ibíd.

pasado y el presente. Aquello real conmueve al espectador, convoca lo imaginario y se liga en lo simbólico, perfilando el objeto **a**, causa de deseo.

Ahora bien, para Freud, -como se estableció en las páginas anteriores-, por su naturaleza en la pulsión sexual puede existir algo que no permite la plena satisfacción, puesto que la elección de objeto se divide en dos tiempos al ser cruzada por el incesto, de allí que el objeto final de la pulsión nunca será el objeto originario, "*toda vez que el objeto originario de una moción de deseo se ha perdido por obra de una represión, suele ser subrogado por una serie interminable de objetos sustitutivos, de los cuales, empero ninguno satisface plenamente*"¹⁹⁰. Freud habla también de una insatisfacción cultural, consecuencia de la presión que los efectos de la cultura han ejercido sobre la pulsión sexual, que la han incapacitado para conseguir la satisfacción plena. Sin embargo, este objeto primero puede ser bordeado y evocado gracias a los cortes y vacíos en esta narración, para producir impresiones sensoriales semejantes a las obtenidas en las representaciones oníricas, las cuales recorren libremente el espacio y el tiempo y carecen de causalidad, están aisladas unas de otras y obedecen más a un carácter alucinatorio, que hace posibles las conexiones más ilógicas debido a la capacidad de asociación en el inconsciente.

El cuerpo vestido de látex es el lugar de libertad para el sujeto -de Irma Vep y de Maggie, su protagonista-, en él está la clave de su vinculación con el *Otro* en sus inicios, el cuerpo como imagen mítica, vestido con disfraz de vampiro, es el rasgo, que retorna a la totalidad fálica, sensual y poderoso evocará el autoerotismo, para dar vida a la historia de cómo ese sujeto se hizo sujeto, al develar las pistas para trazar la reconstrucción del pasado. Este cuerpo enmascarado, que contiene la verdad del sujeto, se inscribirá en el otro por medio del vacío. El vampiro se alimenta del otro para existir, en esa relación succiona -demanda- para establecer el vínculo que lo instaurará como sujeto en lo simbólico, la succión lo constituye.

Aquello que queda abierto en la narración para convocar al sujeto espectador, convierte a la experiencia cinematográfica en un trazo más del sujeto, a partir de una pregunta que evanescente, como la imagen del vampiro, vuela en la experiencia y evoca su ser íntimo, aquello inaprensible de la historia, que convoca a los referentes simbólicos e imaginarios de quien contempla, para bordear el objeto **a**, donde el sujeto podrá ser efímeramente vislumbrado, sin embargo como el vampiro, el objeto no será aprehendido en la imagen, el sujeto no se reconocerá en aquel reflejo que proviene de la película, sólo su huella dejará el rastro.

La narración ansiosa, inquisidora y omnipresente de Irma Vep, crea el vacío justo allí en aquello inaprehensible, el vampiro, con su doble condición, aparece en el espectador -en eso que evoca- y desaparece en la imagen. El agobio de quien contempla es evocado en el intento repetitivo de fijar a la imagen la totalidad, pero solo su huella que marca la falta recrea el objeto, al evocar la sombra del vampiro, como algo mítico.

¹⁹⁰ Freud, Sigmund." Sobre la más generalizada degradación de la vida amorosa"(1912). En Op. cit., Vol. XI., p. 182.

4.4 El vacío en la narración, el vacío en el sujeto

En estas tres películas que se han analizado, -tres narraciones- el vacío se construye de forma distinta, la experiencia cinematográfica a través de la lente del psicoanálisis, será la metáfora del cuerpo del *Otro*. Este vacío que arroja la mirada del film, operará en el cuerpo de quien observa, del ser inmerso en la narración que deambulará por los códigos, el tiempo y el espacio, para al final de la experiencia dar cuenta de la frustración por el objeto efímero y la imposibilidad para reconciliar un estado inicial de totalidad.

El vacío dejará *grabado* el afecto en el cuerpo con una sacudida emocional, que evidencia que en el film existe un algo que concierne al sujeto, que lo hará recordar lo real del ser humano, un cuerpo que experimenta y al hacerlo se transforma, develando su inmanencia como aquello imposible de simbolizar.

Irma Vep creará el vacío en aquello que en cada toma resiste a la imagen; Blow Up en los cortes narrativos y La ciénaga en la alternancia de elementos contradictorios puestos al desdén.

A manera de conclusión se podría retomar a Lacan;

“La obra de arte, lejos de ser algo que transfigura de la manera que sea, tan amplio como puedan decirlo, la realidad, introduce en su estructura el hecho del suceso del corte, por cuanto se manifiesta allí lo real del sujeto en tanto que, más allá de lo que dice, es el sujeto inconsciente. Porque si esa relación del sujeto al evento del corte le está interdicta, en tanto está, justamente allí, su inconsciente, no le está interdicta en tanto que el sujeto tiene la experiencia del fantasma, esto es, que está animado por esa relación del deseo, y que, por la sola referencia de esa experiencia y por cuanto está íntimamente tejida en la obra, algo deviene posible, por lo cual la obra va a expresar esa dimensión, ese real del sujeto, en tanto lo hemos llamado, en su momento, advenimiento del ser más allá de toda realización subjetiva posible.”¹⁹¹

¹⁹¹Jacques Lacan. Seminario 6 El deseo y su interpretación. (1958-59).p.390. Inédito en <http://es.ask.com/web?q=seminario%206%20El%20deseo%20y%20su%20interpretacion%20J%20Lacan&o=APN10116&l=dis&qsrc=2871&gct=bar>

5. A manera de conclusión

El cine, objeto de arte, al incitar al goce en su espectador se constituye en un objeto perverso que convierte al sujeto espectador en un objeto sometido al capricho de la experiencia cinematográfica. A su vez, el sujeto, *voyeur*, constituido por su sexualidad infantil perversa polimorfa, puede encontrar en la experiencia fílmica elementos que lo convocan y cuestionan en lo más íntimo de su ser, le interrogan identificaciones, ideales, formas de goce, experiencia que el sujeto vive como tensión y desconcierto al no poder entender el motivo de aquello que lo concierne íntimamente. Es una experiencia que al enfrentar al espectador al vacío o a la presencia del objeto que debe faltar, descoloca momentáneamente a algunos, pero en otros la afectación es mayor, produciendo cambios subjetivos prolongados. Frente a la interpelación producida por el film, la respuesta de quienes se sienten interrogados momentáneamente es taponada en seguida por su fantasma. Esa interpelación producida por el film se ha concebido a lo largo del trabajo como un modo de interpretación.

La estructura narrativa del film, constituida a partir del vacío, permite encontrar elementos coincidentes con la estructura subjetiva. Debido al vacío el film y el sujeto existen. Desde esta premisa se puede comprender la forma en que se articulan los objetos de goce que la experiencia cinematográfica evoca para movilizar al sujeto a la interpretación. La estructura narrativa cinematográfica, que se dirige a evocar el deseo a partir de los elementos de la composición fílmica, es en algunos aspectos coincidente con la estructura subjetiva, lo cual permite realizar una comparación entre la estructura del cine de autor y la del sujeto, reconociendo a la vez las diferencias que se ciernen entre estas.

Para Lacan¹⁹² el objeto *a*, es un objeto que causa, que ha tomado forma de objetos pulsionales y surge teniendo como base ese objeto alucinado, objeto perdido de las primeras vivencias de satisfacción y la imposibilidad de recobrarlo. La experiencia cinematográfica de autor, por su estructura narrativa y su forma sintáctica, evoca la mirada, la imagen se puede constituir en la cortina que cubre a objetos que causan el deseo del sujeto, objetos *a*. En aquello que en la imagen no cuadra, se manifiesta lo real, la falta que rememora el objeto perdido, que puede hacer circular el deseo, al igual que puede evocar la presencia evanescente del objeto plus de goce, para remitir al sujeto a la escena primaria y evocar la totalidad primigenia con la madre. De esta forma el espectador se ve inmerso en una realidad paralela que lo confronta con el deseo y su prohibición, y experimenta la tensión que emerge por encontrarse fuera del sentido.

¹⁹² Lacan, Jaques. El seminario. Libro 9. La identificación, Inédito Sesión Marzo 28...de

La interpretación ha buscado a lo largo del tiempo dar elementos para desentrañar y explicar aquello que los seres humanos no pueden entender. Desde esta perspectiva la interpretación puede otorgar sentido, al tiempo que puede descifrar nuevas maneras de entender, rompiendo con premisas establecidas. Aunque la interpretación es un fenómeno universal porque busca comprender aquellos interrogantes comunes a todos los sujetos: sobre la existencia, la muerte y la sexualidad, entre otros, la interpretación también remite al plano subjetivo en el que cada cual buscará su verdad más íntima, aquello que no puede comprender porque trasciende a la palabra, al ser producto de la hiancia en que el sujeto se ha constituido.

Desde los postulados freudianos la interpretación toma valor de sentido, que intenta develar aquellos contenidos latentes que encierran la verdad sobre el deseo de cada sujeto. Lacan, por su parte, con la interpretación apunta al objeto que causa el deseo y a la forma en que el deseo se estructura.

La experiencia cinematográfica, como intérprete del sujeto, logra un “efecto sujeto”, en el cual por un instante, en la confusión que la falta de sentido convoca, el sujeto aparece y moviliza una nueva secuencia del fantasma. En un primer momento podría situarse en un mismo plano la interpretación que hace la experiencia cinematográfica con la interpretación analítica, al confrontar al sujeto con su castración y al evidenciar las dos posiciones del Edipo, el goce y su prohibición. También, en cuanto confronta al sujeto con aquel objeto causa de deseo, objeto perdido que debe estar ausente, se constituye el film en fuente de angustia, angustia que interroga al sujeto.

La interpretación analítica hace acto, diferencia fundamental que la aleja del punto hasta donde llega la interpretación cinematográfica. En la ruptura de las secuencias fantasmáticas el analista podrá dar elementos interpretativos para que tiendan a modificar la estructura fantasmática del sujeto y lograr así una nueva articulación ante la imposibilidad del goce, contrario de lo que ocurre en la experiencia cinematográfica, en la cual el sujeto llena el vacío o limita la angustia con una nueva representación fantasmática.

La cura analítica es demandada a partir del síntoma del sujeto, mientras que el sujeto que va a cine demanda el goce que la experiencia le provoca. En los dos casos en el síntoma y en el goce que la experiencia cinematográfica provee, se evidencia la satisfacción sustitutiva ante la presión pulsional que proviene de la represión primaria.

El cine, la experiencia cinematográfica y la narrativa fílmica, fuentes de inspiración que movilizan las secuencias fantasmáticas del espectador le dan herramientas que lo convocan a pensarse e interrogarse. Es entonces una experiencia que podría ser utilizada por quienes están en un proceso analítico, como un manantial de revelación y de generación de interrogantes sobre su goce, su deseo y sus objetos para trabajar con estos en dicho proceso.

Más que un hecho certero, expongo mi deseo de encontrar en la experiencia cinematográfica nuevas subjetividades y fuentes de inspiración, tal vez para dar un lugar al arte no como un objeto de contemplación alejado de las realidades y la historia subjetiva, sino como algo que concierne a los sujetos, una luz en el camino que confronta y crea interrogantes evocadores que surgen de la experiencia, y quizá en un primer momento, encontrar coincidencias con aquello que puede plantearse en un proceso psicoanalítico.

Bibliografía

Andre, Serge. *Flac. La escritura comienza donde el psicoanálisis termina*. México: Siglo Veintiuno editores, 2000.

Ansermet, Francois, *La psicosis en el texto*, Buenos Aires, Editorial Manantial.1990.

Assoum, P-L, *Lecciones psicoanalíticas sobre la mirada y la voz*. Buenos Aires, Editorial Nueva Visión, 1997

Aumont, Jacques, *El ojo interminable*, Barcelona, Editorial Paidós, 1997

Barthes, Roland. *La Cámara Lúcida, Nota sobre la Fotografía*. Barcelona: Paidós,1990.

Bordwell David. *La narración en el cine de ciencia ficción*. Editorial Paidos, 1996

Bordwell. David. *El cine de Eisenstein*. Barcelona: Ediciones Paidós Iberica, 1999.

Chatman, Seymour, Paul Duncan. *Michelangelo Antonioni, Filmografía completa*. Italia: Editorial Taschen,2004

Chion, Michel, *La voz en el cine*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2004.

Chion, Michel. *La Audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2008.

Denis Diderot. "Carta sobre los ciegos para uso de los que ven". Vol . del Laberinto Erudito. Buenos Aires: Ediciones El cuenco de plata, 2005.

Ethis, Emmanuel. *El tiempo del espectador*. Elementos para una sociología de las identidades temporales. Cahiers du Cinéma. Julio-Agosto 2004, Número 592

Eisenstein, Sergei. *La forma del cine*. México: Siglo XXI Editores, 2006.

Freud, Sigmund."Proyecto de Psicología" (1895). En Obras completas, Vol.I Buenos Aires: Amorrortu, 2004.

Freud, Sigmund."La interpretación de los sueños" (1900). En Obras completas, vol. IV. Buenos Aires: Amorrortu, 2005.

Freud, Sigmund. "Tres ensayos de teoría sexual" (1905).En Obras completas, Vol.VII. Buenos Aires: Amorrortu, 2005,

Freud, Sigmund." Personajes psicopáticos en el escenario" (1942 [1905 o 1906]). En Obras completas, vol. VII Buenos Aires: Amorrortu, 2004

Freud, Sigmund. "Mis tesis sobre el papel de la sexualidad en la etiología de las neurosis." (1906). En Obras completas, Vol. VII. Buenos Aires: Amorrortu, 2005.

Freud, Sigmund. "El chiste y su relación con lo inconsciente" (1905). En Obras completas. Vol. VIII. Buenos Aires: Amorrortu, 2004.

Freud, Sigmund. "El poeta y los sueños diurnos" (1906-1908). En Obras completas, vol. IX Buenos Aires: Amorrortu, 2004.

Freud, Sigmund. "La moral sexual «cultural» y la nerviosidad moderna" (1908). En Obras completas. Vol. IX. Buenos Aires: Amorrortu, 2004.

Freud, Sigmund. "Sobre la más generalizada degradación de la vida amorosa" (1912). En Obras completas. Vol. XI. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.

Freud, Sigmund. "Lo Inconsciente". (1915). En Obras Completas. Vol. XIV. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.

Freud, Sigmund. "Lo ominoso" (1919). En Obras completas. Vol. XVII. Buenos Aires: Amorrortu, 2006, p.220.

Freud, Sigmund. "Más allá del principio del placer" (1920). En Obras completas, vol. XVIII Buenos Aires: Amorrortu, 2004.

Freud, Sigmund. "Conferencias de introducción al psicoanálisis. (Partes I y II). 4a. Conferencia. Los Actos Fallidos." (1915-1916). En Obras completas. Vol. XV. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.

Freud, Sigmund. "Conferencias de introducción al psicoanálisis. (Parte III). 17a. Conferencia. El sentido de los síntomas." (1916-1917). En Obras completas. Vol. XVI. Buenos Aires: Amorrortu, 2005.

Freud, Sigmund. "Pegan a un niño" (1919). En Obras Completas, Vol XVII. Buenos Aires: Amorrortu, 2006,

Freud, Sigmund. "Nuevas Conferencias de introducción al psicoanálisis y otras obras. 31a. Conferencia. La Descomposición de la personalidad psíquica" (1933). En Obras completas, vol. XXII Buenos Aires: Amorrortu, 2004.

Freud, Sigmund. "Nuevas Conferencias de introducción al psicoanálisis y otras obras. 32a. Conferencia. Angustia y vida pulsional." (1932-1936). En Obras completas. Vol. XXII. Buenos Aires: Amorrortu, 2005.

Freud, Sigmund. "Análisis terminable e interminable." (1937). En Obras completas. Vol. XXIII. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.

Grazzini, Giovanni. *Conversaciones con Fellini. Algún día haré una bella historia de amor*. Editorial Gedisa, Barcelona 1985.

Godard, Jean-Luc. *Historias del cine*. Buenos Aires: Caja negra Editora, 2007.

Gombrich, E.H. *Arte e Ilusión, Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Londres, Phaidon Press Limited, 2002.

Huot, Hervé, *El sujeto en la imagen*, Editorial Nueva Visión. 2008.

Iscovich Luis, "Indecible. Las Interpretaciones del Psicoanálisis" *Revista del Foro del Campo Lacaniano*, Medellín, Septiembre de 2004, Número 2.

Kofman, Sarah. *El nacimiento del arte. Una interpretación de la estética freudiana*. Buenos Aires: Siglo XXI Argentina Editores, S.A.,1973.

Lacan, Jacques. *El seminario de Jacques Lacan.Libro 1, Los escritos técnicos de Freud*, Barcelona: Paidós, 1981.

Lacan, Jacques. *El seminario de Jacques Lacan.Libro 2, El yo en la Teoría de Freud y en la Técnica Psicoanalítica*. Buenos Aires: Paidós,2001.

Lacan, Jacques. *El seminario de Jacques Lacan .Libro 5, Las Formaciones del Inconsciente*. Buenos Aires: Paidós, 1999.

Lacan, Jacques. *El Seminario de Jacques Lacan .Libro 6, El deseo y su interpretación*. (1958-59). Inédito Consultado en: <http://centrodedifusionyestudiospsicoanaliticos.wordpress.com/2013/03/21/obras-completas-de-jacques-lacan/>

Lacan, Jacques. *El seminario de Jacques Lacan. Libro 7, La ética del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 1959.

Lacan, Jacques. *El seminario de Jacques Lacan .Libro 8, La Transferencia*, Buenos Aires: Paidós, 2003.

Lacan, Jacques. *El seminario de Jacques Lacan. Libro 9, La Identificación*. Inédito. Consultado en: <http://centrodedifusionyestudiospsicoanaliticos.wordpress.com/2013/03/21/obras-completas-de-jacques-lacan/>

Lacan, Jacques. *El seminario de Jacques Lacan.Libro 10, La Angustia*. Buenos Aires: Paidós,2006..

Lacan, Jacques. *El seminario de Jacques Lacan.Libro 11, Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 1987.

Lacan, Jacques. *El seminario de Jacques Lacan. Libro 16, De otro al otro* .Buenos Aires: Paidós, 2008.

Lacan, Jacques. *El seminario de Jacques Lacan. Libro 17, El reverso del Psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 1992.

Lacan Jaques. *El seminario de Jacques Lacan.Libro 19 . "...o peor"* .Buenos Aires: Paidós, 2012.

Lacan, Jacques."La agresividad en psicoanálisis", En: *Escritos 1*. México, Siglo XXI Editores, 1984.

Lacan, Jacques. "Acerca de la causalidad psíquica", En: *Escritos 1*. México, Siglo XXI Editores, 1984.

Lacan,Jaques. "La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud". *Escritos 1*. México: Siglo XXI Editores, 2007.

Lacan,Jaques."Función y campo de la palabra". En *Escritos 1*. México: Siglo XXI Editores, 2007.

- Lacan, Jaques. "El tiempo lógico y el aserto de certidumbre anticipada. Un nuevo sofisma" .En *Escritos 1*. México: Siglo XXI Editores,2007.
- Lacan,Jaques. "El Atolondradicho". En *Otros escritos*. Buenos Aires: Paidós,1972.
- Lacan, Jaques. *Psicoanálisis Radiofonía & Televisión* .Barcelona: Editorial Anagrama. 1977.
- Larrosa. J. I.A de Castro, J de Sousa. Compiladores, *Miradas Cinematográficas sobre la infancia*, Buenos Aires: Miy dávila Editores,2007.
- Link Daniel. *Fantasmas. Imaginación y Sociedad*. Eterna Cadencia Editora. Buenos Aires: 2009.
- Marcel Martin, *El lenguaje del cine*, Editorial Gedisa, Barcelona, 1990.
- María Moliner. *Diccionario de uso del español*. Madrid: Editorial Gredos S.A.,1998.
- Merleau- Ponty, M., *Lo visible y lo invisible*, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1970
- Menard, David, M y otros. *Las identificaciones*, Nueva Visión.1998.
- Miller, J.A., Las cárceles del goce. En "Imágenes y miradas", Buenos Aires, E.O.L.1994.
- Miller, J.A., Los signos del goce. Buenos Aires, Paidós, 1998.
- Mitra Jean. *Estética y psicología del cine*, Editorial Siglo XXI, Madrid, 2002
- Montaña Antonio *¿Qué es arte?*. Instituto Colombiano de Cultura. Ministerio de Educación Nacional, Bogotá, 1972
- Moreno. Belén del Rocío. *Goces al pie de la letra*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2008.
- Moreno. Belén del Rocío."Un oficio literal" en la sección sobre metodología del proyecto de investigación:" Las figuras del Goce en la obra de Clarice Lispector", Escuela de Estudios en Psicoanálisis y Cultura, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.
- Nasio. Juan David, *Enseñanza de 7 conceptos cruciales en Psicoanálisis*. Editorial Gedisa. Barcelona. 1996.
- Nasio. Juan David, *La mirada en psicoanálisis*.. Editorial Gedisa. Barcelona. 2001.
- Nominé, Bernard, *Clínica Psicoanalítica, Cuadernos de una enseñanza itinerante*, Bogotá, 2007
- Pommier Gerard. *El desenlace de un análisis*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión; 1989.
- Pommier Gerard. *Qué es lo "real"*. Ensayo Psicoanalítico. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2005.
- Pujó, Mario, *Para una clínica de la cultura*, Grama Ediciones. Buenos Aires.2006
- Rancière, Jacques . *El destino del cine como arte*. Cahiers du cinéma. Febrero 2005, Num 598
- Sadoul, Georges. *Las maravillas del cine*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Safouan Moustapha. *El inconsciente y su escritura*. Editorial Paidos. 1953-1963.

Serres Michel, *Variaciones sobre el cuerpo*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2011.

Soler Colette. Síntomas. Bogotá: Asociación del campo Freudiano de Colombia, 1998.

Soler Colette. Sobre la interpretación. Caracas: Escuela del campo Freudiano de Caracas, 1995.

Wajcman. Gerard, *El objeto del siglo*. Buenos Aires, Amorrurtu, 2001

Zizek. Slavoj. *Todo lo que usted quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*. Editorial Manantial, Argentina, 2003.

Zizek. Slavoj. *Lacrimae Rerum, Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*, Editorial Debate, Madrid, 2006.

Zizek. Slavoj. *The pervert's guide to cinema*. Zeitgeist Films, The Documentary Campaign, Producción: Lawrence Konner, Dirección: Astra Taylor.

Zizek. Slavoj. *Mirando al sesgo*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2000.

Referencias Bibliográficas on line

<http://www.agrupaciondco.com.ar/biblioteca/Lacan%2C%20Jacques%20-%20Obras%20Completas/11%20Seminario%209.pdf>

<http://www.hoycinema.com/perfil/Lucrecia-Martel.htm>

<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-10100-2008-05-18.html>

<http://edant.clarin.com/suplementos/mujer/2004/03/02/m-00401.htm>

<http://www.escribiendocine.com/personas/lucrecia-martel>

<http://videodrome.wordpress.com/2007/01/02/irma-vep/>

http://www.cinefrances.com.mx/biografias/a/assayas_olivier.php

Filmografía

Lucrecia Martel (Dirección y guión). La Ciénaga. Argentina - España, 2001.

Michel Angelo Antonioni. (Dirección y guión). Blow up. Londres, 1966.

Olivier Assayas. (Dirección y guión). Irma Vep. Paris, 1996.