

AYLLU-SIAF, Vol. 5, N° 1, Enero-Junio (2023) pp. 187-210

ISSN: 2695-5938 e-ISSN: 2695-5946

DOI: 10.52016/Ayllu-Siaf.2023.5.1.8

PANTALLAS IMAGINARIAS Y ESPECTADORES PERVERSOS. TEORÍA PSICOANALÍTICA DEL CINE.

Carlos Fernando Alvarado Duque, Universidad de Manizales, Colombia.

Valentina Bedoya Cadavid, Universidad Católica Luis Amigó, Colombia.

Recibido: 2022-10-03

Aceptado: 2023-02-20

Resumen

Pensar una teoría psicoanalítica del cine nos lleva a revisar cómo esta ofrece un arsenal conceptual capaz de entregar una nueva lectura de algunas producciones fílmicas. Nuestro interés es visibilizar la implicación de la teoría psicoanalítica en la experiencia cinematográfica, con explicaciones que articulan fenómenos como el sueño, el deseo, la dimensión simbólica, etcétera. Partimos de la premisa que el psicoanálisis es un dispositivo de base para una teoría fílmica lo cual nos lleva a la idea del cine como un arte perverso. En este marco, reconocemos que el filme, como objeto de reflexión desde el referente psicoanalítico, opera a partir de la relación espectador-proyección, el mecanismo del espejo y la construcción de sentido a partir de la fuerza simbólico-imaginaria.

Palabras clave: cine, psicoanálisis, imágenes, tensión psicológica; humanidades.

Abstract

To think about cinema's psychoanalytic theory invites us to review how it offers a conceptual arsenal able to give a new reading about some filmic productions. Our interest is to make visible the implication

of the psychoanalytical theory in the cinematographic experience, with explanations that articulate phenomena like dreaming, desire, symbolic dimension, and etcetera. We start from the premise that psychoanalysis is a basis to a filmic theory which guides us to cinema's idea of perverse art. In this context, we recognize that film, as a reflection object from the psychoanalytic view, works as of the relation viewer projection, the mirror mechanism and the construction of sense as of the symbolical-imaginary force.

Keywords: cinema, psychoanalysis, images, psychological stress, humanities.

1. Introducción

Para dar cuenta de las relaciones entre psicoanálisis y cine hay que tener presentes varios aspectos en términos de encuentro o colaboración. Vale la pena señalar lo que no haremos inicialmente. No nos interesa ni hacer una historia de los trabajos que han psicoanalizado películas concretas o filmografías en pleno (quizá, valga decir, que han interpelado psicoanalíticamente a sus directores), ni tampoco nos interesa hacer un recuento del uso que el psicoanálisis ha hecho del cine a lo largo de su decurso para explicar, a manera de ejemplos, su propia estructura conceptual. Hacemos un recorrido de lo que, en ausencia de una mejor denominación, podemos comprender como la relación entre psicoanálisis y teoría fílmica. A partir de la pregunta sobre la implicación de la teoría psicoanalítica en la experiencia cinematográfica, la ruta de este ejercicio investigativo tiene como centro de gravedad la idea de teoría. Es decir, cómo el psicoanálisis, de diferentes modos, ha dado paso a una teoría del funcionamiento del cine. Valiéndose de varias analogías entre el funcionamiento de la experiencia cinematográfica y el interés del psicoanálisis por fenómenos como el sueño, el inconsciente o el deseo, se han urdido varias explicaciones psicoanalíticas del séptimo arte que guardan continuidad entre sí. Todo ello, si bien se puede rastrear desde los orígenes del cine, en calidad de un trabajo teórico articulado tiene lugar en la década de 1970 gracias al impacto de la obra de Lacan en el campo psicoanalítico y al trabajo mancomunado de un

grupo de ensayistas entre quienes se destacan: Baudry,¹ Oudart,² Bellour,³ Kuntzel⁴ y Metz.⁵ Como esperamos mostrar, el psicoanálisis funciona como sistema de base para una teoría fílmica cuya vigencia puede encontrarse en obras actuales como la de Žižek⁶ y cuyas aplicaciones siguen presentes en gran parte de las discusiones cinematográficas contemporáneas.

Desde Freud hasta Žižek, haremos referencias a los pensadores que han inspirado una teoría psicoanalítica del cine y, por supuesto, a los autores que han dado forma a este tipo de enfoque en el séptimo arte, en términos epistemológicos. Comenzamos haciendo una advertencia. Si bien una teoría psicoanalítica del cine supondría un análisis de todos los resortes de este singular medio de masas, nos centraremos más en el campo fílmico. Así, hablaremos, de modo indiscriminado, de teoría psicoanalítica del cine o teoría fílmica desde el psicoanálisis. La diferencia entre ambas responde al esfuerzo de Christian Metz por separar dos ámbitos que, si bien están aunados, son diferentes. Lo cinematográfico hace referencia al séptimo arte como institución, lo que incluye todos los compases que van desde la gran industria hasta el público, pasando por el mundo de las estrellas, los circuitos de distribución, la crítica cinematográfica, la cinefilia, etcétera. Dicha categoría tiene una función globalizante que aglutina las diferentes caras de un fenómeno polifacético. Lo fílmico, por otra parte, tiene un uso constreñido a la película como un objeto semiótico. Con esto se hace referencia al modo en que un filme opera como una experiencia que produce y posee sentido. En tal instancia, estamos ante la manera en que las imágenes y sonidos son urdidos en una gran banda que supone un modo particular de proyección lumínica para ser apreciado por un espectador,

1 Jean Louis Baudry, "Cine: los efectos ideológicos producidos por el aparato de base," en *Lenguajes. Revista de Lingüística y Semiología*, no. 2 (1974): 53-66.

2 Jean Pierre Oudart, "La sutura," en *Banda Aparte*, no. 6 (1977): 51-63, acceso febrero 18, 2022, <http://hdl.handle.net/10251/42205>

3 Reynold Bellour, *L'analyse du film* (Paris: Albatros, 1979).

4 Thierry Kuntzel, *Título TK, 1974-1993* (Paris: Anarchive, 2006).

5 Christian Metz, *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*. (Barcelona: Paidós, 2001); Christian Metz, *Ensayos sobre la significación del cine (1964-1968)*, vol. 1. (Barcelona: Paidós, 2002).

6 Slavoj Žižek, *Cómo leer a Lacan* (Buenos Aires: Paidós, 2008); Slavoj Žižek, *¡Goza tu síntoma! Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood* (Buenos Aires: Nueva Visión, 2013).

idealmente en unas condiciones concretas.

En nuestro caso estaríamos más focalizados en el esfuerzo teórico por explicar el funcionamiento de la experiencia del filme como objeto semiótico a partir del arsenal de conceptos que transitan del psicoanálisis a la pantalla, y de las propuestas que ha inspirado a partir de sus propias búsquedas, tocando, indirectamente, algunos elementos propios del campo cinematográfico. Para ello, mediante un análisis semiótico a la luz de la teoría de base (Psicoanálisis) se visibilizan, a manera de corpus investigativo, un conjunto de filmes del siglo XXI.

2. El cine conoce al psicoanálisis

¿Fue Freud a cine? Esta pregunta, que puede parecer ingenua, es interesante si tenemos presente que cine y psicoanálisis tiene un origen casi sincrónico. Ambos son productos del final del siglo XIX y tienen su apogeo en el siglo XX. Freud fue al cine por primera vez en Estados Unidos al finalizar la primera década del siglo pasado, en el marco de una visita académica. Cuentan que disfrutó de una función de cine mudo de tono cómico, pero no mostró interés alguno más allá del entretenimiento. En el año 1924, el productor Samuel Goldwyn contacta al psicoanalista austriaco y le propone que sirva de consultor para el guion de un filme basado en el psicoanálisis. Freud rechaza la jugosa oferta económica porque consideraba que una película terminaría simplificando, sino ridiculizando, los postulados de su trabajo.

No obstante, esto no impidió que el trabajo de Freud llegara a la pantalla grande de diferentes maneras. *El misterio de los acantilados de Kador*, de Léonce Perret,⁷ se considera el primer filme inspirado en la práctica psicoanalítica. *Freud, Pasión Secreta*,⁸ con guion de Sartre (aunque posteriormente mutilado antes del rodaje) adapta la vida del psicoanalista suizo y la importancia de su obra en el mundo académico y social. Por otra parte, el filósofo y psicoanalista Slavoj Žižek realiza un interesante trabajo audiovisual

7 Léonce Perre. *El misterio de los acantilados de Kador* (Francia: Gaumont, 1912). Cine.

8 John Huston. *Freud. Pasión secreta*, dir (Francia: Universal International Pictures, 1962). Cine.

titulado *Manual del cine para perversos*⁹ en el cual revela la capacidad del séptimo arte para exponer los conceptos freudianos y lacanianos (si bien no se menciona explícitamente el nombre del psicoanalista francés). En esta línea, Carlos Gustavo Motta¹⁰ publica el libro: *Las películas que vio Lacan y aplicó al psicoanálisis*, un llamativo texto en el que, con referencias a una veintena de películas, entre las que se encuentran: *La regla del juego*,¹¹ *La ventana indiscreta*,¹² *Rocco y sus hermanos*,¹³ *El joven Törles*¹⁴ y *El imperio de los sentidos*,¹⁵ se hace evidente el papel que tuvo el séptimo arte en los escritos y seminarios del continuador de Freud y el modo en que el cine sirve de base para ilustrar el funcionamiento de sus propios conceptos.

Diferente a otras artes, el cine se ha inclinado por presentar con fuerte verosimilitud la relación entre imágenes en términos de encadenamiento de partes para crear y recrear una particular línea de tiempo. Esto implica que los relatos suponen siempre un proceso de memoria e imaginación para poder hilar sus partes. Este presupuesto, en gran medida, emula el trabajo terapéutico en el cual el consultante reconstruye su propia vida y piensa en su futuro. Tanto psicoanálisis como cine tienen un marcado interés discursivo. Ambos trabajan a partir de la búsqueda de significado que se desplaza de un lugar a otro. Lacan señala la naturaleza metonímica del deseo, un tránsito escurridizo por la cadena de signos. Esto se puede reconocer en el relato que cierto tipo de pacientes hacen de sus propias vidas. Tal hecho, nos dice el psicoanalista, implica una desviación del sentido donde un significante conecta con otro y este, a su vez, con otro en un proceso de desplazamiento que el terapeuta debe seguir. «No hacemos

9 Sophie Fiennes, *El manual de cine para perversos [The Pervert's Guide to Cinema]* (Reino Unido: Amoeba Films, Lone Star, Mischief Films Production, asociado con Kasaderfilm, 2006). Cine.

10 Carlos Gustavo Motta, *Las películas que vio Lacan y aplicó al psicoanálisis* (Buenos Aires: Paidós, 2013).

11 Jean Renoir, *La regla del juego* (Francia: Nouvelles Éditions de Films, 1939). Cine.

12 Alfred Hitchcock, *La ventana indiscreta* (Ciudad: Paramount Picture, 1954). Cine.

13 Luchin Visconti, *Rocco y sus hermano* (Italia/Francia: Titanus/Les Films Marceau, 1960). Cine.

14 Volker Schlöndorff, *El joven Törles* (Alemania del Oeste/Francia: Franz Seitz Filmproduktion (alemana) e Nouvelles Éditions de Films, 1966). Cine.

15 Nagisa Ôshima *El imperio de los sentidos* (Japón/Francia: Ôshima Productions, et al., 1976). Cine.

más que volver al punto de partida del descubrimiento freudiano».¹⁶

Barthes,¹⁷ por su parte, asegura que el cine es un arte metonímico en tanto su base es el encadenamiento de imágenes a partir del montaje, lo cual implica que el sentido no yace en cada imagen sino en la capacidad del espectador de seguir la cadena para encontrar o construir un significado mayor. Como caso interesante, puede mencionarse el interés de Buñuel¹⁸ (adscrito al surrealismo, movimiento que propone la *escritura automática* como principio poético) por articular imágenes sin nexo aparente entre sí en su filme: *Un perro andaluz*. La idea de base era que la película operara como un sueño en el cual debía pensarse en los difíciles nexos entre imágenes que, de diferentes modos, suponían un claro ejercicio interpretativo. Todo esto se deriva del interés que los surrealistas, en cabeza de Artaud, tuvieron por la obra de Freud, en especial por *La interpretación de los sueños*.¹⁹

Vale la pena poner el acento en que los encuentros iniciales entre el psicoanálisis y una primera tematización del cine se focalizan en el funcionamiento de los sueños. Basta pensar que en algunas de estas películas iniciales las imágenes parecieran no tener vínculos entre sí a pesar de que el cine canónico, inspirado en el teatro, busca siempre una continuidad que emule el flujo de la vida cotidiana. Al igual que los sueños, el séptimo arte conecta lo diverso, rompe las continuidades espaciotemporales. Este tipo de acercamiento conceptual aparece en el trabajo de Lebovici. No solo un filme se parece en operación al sueño, sino que el espectador tiene una experiencia paramnésica al interior de la sala (sujeto que sueña), lo cual lleva a establecer una relación empática «(...) que recuerda la relación del soñador con su sueño».²⁰

Todo ello, además, nos sugiere el autor, explica que los intercambios entre el universo onírico y el trabajo del filme tengan un aire de familia que permite que los intercambios se crucen. Podemos soñar con imágenes de filmes que nos han llegado al corazón o que nos han generado terror. Podemos

16 Jacques Lacan, *El Seminario, libro 3. Las psicosis* (Barcelona: Paidós, 1984), p. 317.

17 Roland Barthes, *El grano de la voz: entrevistas 1962-1980* (Madrid: Siglo XXI, 2005).

18 Luis Buñuel, *Un perro Andaluz* (Ciudad: Luis Buñuel, 1929). Cine.

19 Sigmund Freud, *La interpretación de los sueños. Obras completas* (Buenos Aires: Amorrortu, 2013).

20 Myrian Lebovici, "Psychanalyse et cinema," en *Revue Internationale de Filmologie* 2, no. 5 (1949): 183.

ver en la pantalla ecos de nuestras propias ensoñaciones o pesadillas. Valga dicho acento en el trabajo del sujeto-espectador para insistir en que la subjetividad es producida a partir de su ubicación dentro del dispositivo y de su papel en términos de buscar relaciones entre las imágenes que tiene ante sí. Al igual que se busca interpretar el sueño encontrando relaciones, igual se hace con el filme. Lo clave es que establecer esos vínculos se hace al interior del sistema, no desde fuera. La fuerza inconsciente presiona este mecanismo en aras de la simbolización. Stam, et al., aseguran que el rol del espectador se cristaliza en la relación cine-sueño, como una analogía, enfatizan en «el espectador como un soñador-despierto».²¹ Igualmente manifiestan que, en la teoría psicoanalítica del cine, siempre el papel de la subjetividad se ve regulado por el encadenamiento de significados en los cuales el espectador se involucra abiertamente.

Tomemos por caso el filme *La ciencia del sueño*.²² El protagonista tiene un trabajo repetitivo, deprimente, que se torna en una fuente de frustración. Gondry nos permite entrar en la mente de Stéphane cuando sueña y allí vemos la fantasía que desea para su vida, libre del poder que su madre ejerce sobre él, capaz de confesarle el amor que siente a su vecina Stephanie (el juego de duplicación de los nombres sugiere la dificultad de separar claramente el sueño de la vida diurna). El vínculo amoroso no tiene lugar. No sabemos qué ocurre con la extraña relación. En los sueños, que vemos nuevamente en pantalla, los dos cabalgan lentamente hasta convertirse en figuras de plastilina, gesto que anula el cuerpo físico y, al mismo tiempo, los hace materia de fantasía. Sin duda, no solamente se ilustra el intercambio entre cine y sueño, sino las claves psicoanalíticas que suponen el tipo de pautas que implican el modo de construcción de relaciones sociales. La imagen final revela el borramiento de límites entre sueño y cine. Durante la historia los personajes deseaban construir un bosque al interior de una canoa. Diríamos, un intercambio espacial solo posible en los sueños. La imagen de cierre hace realidad su deseo. Apreciamos a nuestros personajes, devenidos miniaturas de plastilina, en medio del bote al interior del bosque navegando en el mar.

21 Robert Stam, *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad* (Barcelona: Paidós, 1999), 166.

22 Michel Gondry. *La ciencia del sueño* (Francia: Partizan, et al., 2006). Cine.

3. Mirones, fetichistas y falsos soñadores

Metz²³ es, quizá, el abanderado de la teoría psicoanalítica del cine. En su obra no solo destaca la dimensión imaginaria del cine, acorde con al registro imaginario de Lacan, sino que se insiste en que la tarea para esta naciente rama del psicoanálisis implica describir el paso de lo imaginario a lo simbólico para el séptimo arte, lo cual ubica al cine tanto en el terreno de la semiología como de la cultura. Así, asegura el autor, el cine es una técnica de lo imaginario en la medida en que, gracias al registro visual y su encadenamiento a través del montaje para su proyección en la pantalla, permite una exteriorización de la fantasía, una puesta en evidencia de relatos de ficción y, también, en términos lacanianos, una topografía previa a la configuración del yo, una materialización de la fase del espejo que desdobra lo humano, la visibilización del deseo como carencia.

Metz insistirá en que ningún otro arte como el cine ofrece un contacto tan cercano con el inconsciente. Dicha insistencia radica en que la construcción del gran significante que opera a partir de la concatenación entre imágenes es de naturaleza imaginaria. Esto se basa en la idea de que el sentido solo ocurre en la proyección en una pantalla en colaboración con el trabajo perceptivo del espectador. Sin la presencia de la mirada voyeur escondida en el fondo de la sala, los significantes desaparecen en términos de discurso. Se convierten en materia vacía de sentido. Solo cuando coincidan proyección y mirada puede surgir un discurso como efecto imaginario que, según el trabajo de Metz,²⁴ debe pasar al registro simbólico. Esto permite ubicar el lugar que ocupa el espectador como sujeto de discurso, capaz de dar vida a la dimensión fantasmática del cine.

Por otra parte, Metz²⁵ cuestiona la relación entre cine y sueño, que está a la base de los estudios psicoanalíticos del cine como antes sugerimos, a razón de su exceso, de ser tomada a pie de letra. Si bien la analogía puede operar como evocación, el autor insiste en su imperfección dado que el sujeto-espectador es consciente de su experiencia cuando ve una película. El soñador, por definición, no sabe que sueña. El espectador sabe de la

23 Christian Metz, *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine* (Barcelona: Paidós, 2001).

24 Metz, *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*.

25 Metz, *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*.

ilusión que tiene ante sí, si bien en algunos momentos la fuerza del engaño logre atraparlo. Si se busca una analogía en términos de modificación de la percepción diurna, el espectador se parece más a un delirante que a un soñador.

De esta línea de pensamiento también se desprende una reformulación de los procesos de identificación del sujeto-espectador. Si bien la analogía de la pantalla con la fase del espejo (siguiendo el pensamiento de Lacan) está a la base, quien ve la película no logra ver su propio cuerpo reflejado. La pantalla no le regresa la imagen externa que propicia la construcción del yo. En tal medida, tiene lugar un proceso de identificación propio del séptimo arte que supone dos instancias: identificación primaria e identificación secundaria. La identificación primaria, como acota Pedro Sangro-Colón,²⁶ permite la experiencia imaginaria de control sobre el filme. Lo interesante es que esa identificación con el dispositivo, o por lo menos una parte de él, da como resultado una identificación con el sujeto mismo en el acto de percepción. Metz señala que el espectador despliega un proceso de identificación consigo mismo como sujeto de percepción fílmico en tanto el filme siempre supone un saber. Sabe que está ante un filme (un conjunto de significantes) y sabe que está viendo un filme (opera un acto perceptivo).

Los críticos Aumont, Bergala, Marie y Vernet²⁷ dedican un especial lugar en su *Estética del cine* al proceso de identificación como cuota que el psicoanálisis aporta al séptimo arte. En términos de identificación primaria nos recuerdan, evocando a Metz, que el espectador ha superado la indiferenciación propia del niño en términos de construcción del yo y se halla, con un grado de consciencia, en la red simbólica. La identificación en el cine supone la construcción de la ilusión de realidad a partir de unas condiciones materiales que suponen la pantalla, la imagen rectangular en dos dimensiones, y diversas técnicas de composición heredadas del *Quattrocento*.

Todo lo anterior, si bien se naturaliza, implica un proceso artificial del cual la mirada del espectador participa como parte del dispositivo. En tal medida, sugieren que tiene lugar una mirada ubicua que hace que el ojo

26 Pedro Sangro-Colón, "Films from the Couch: Film Theort and Psychoanalysis," en *Journal of Medicine and Movies* 1, no. 4 (2008), 4-11.

27 Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie y Marc Vernet, *Estética del cine: espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje* (Buenos Aires: Paidós, 2005).

del espectador se convierta, virtualmente, en el ojo de Dios que domina la totalidad del cuadro. Esto, nos dicen Aumont, corresponde con un punto de vista idealista que tiene como resultado un sujeto trascendental de visión. No ha visto directamente lo que está filmado, pero se identifica con la cámara como mecanismo que garantiza este sistema de control. No obstante, valga decirlo, esta ubicuidad se torna ilusoria cuando somos conscientes de que la cámara no nos garantiza el control completo sobre la imagen. La ilusión se mantiene en términos de visibilidad, pero el filme supone diferentes niveles de inscripción, escrituras que el ojo como órgano no alcanza.

Este proceso da lugar a una identificación secundaria que bien tematizan tanto Metz como Aumont, et al.²⁸ Dicho proceso tiene lugar en dos focos enunciativos: el relato y los personajes. Las historias relatadas, independiente de la materia expresiva o de la forma narrativa, actúan como un centro de gravedad. Basta recordar la idea de Barthes²⁹ de que no existen pueblos sin relatos. Por ello el cine que, ideológicamente, es narrativo ofrece este proceso de identificación secundaria del sujeto-espectador. Esta idea tiene un interesante eco en la propuesta semiológica de Greimas y Courtés³⁰ puesto que sirve para analizar el funcionamiento de los relatos a partir de las acciones que desarrollan los personajes en términos de estructura. El autor propone, en su trabajo, un primer predicado de base orientado por el deseo: siempre, en todo relato, un sujeto desea un objeto. Esto replica el hecho de que el interés narrativo opera por el desequilibrio, por una falta que moviliza las acciones y una recomposición final que devuelve el equilibrio perdido o nuevo equilibrio.

Bien podemos colegir, lo cual esperamos enfatizar más adelante, que el cine es un arte del deseo. En términos de Lacan,³¹ el deseo no opera de modo natural. Por el contrario, se nos enseña cómo desear, de allí el conflicto con el inconsciente que se sitúa antes de la domesticación socio-simbólica del deseo. Para efectos de la identificación secundaria, nos conectamos con los

28 Aumont, Bergala, Marie y Vernet, *Estética del cine: espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, 2005.

29 Roland Barthes, *El grano de la voz: entrevistas 1962-1980*.

30 Algirdas Julius Greimas y Joseph Courtés, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* (Madrid: Gredos, 1982).

31 Jacques Lacan, *Seminario 3. Las psicosis*.

personajes en términos de deseo. Desde desear que alcancen el objeto que buscan, que se trunque su proceso, que reciban apoyo, que generen una compensación en el orden del universo del relato.

Gracias a Metz la figura del voyeur se reconoce como marca teórica del cine.³² La posición del espectador oculto en la oscuridad de la sala, mirando silenciosamente a través de la rejilla que la pantalla supone, el hecho de que los personajes al interior del filme no saben que son observados, permite utilizar esta figura para caracterizar la operación. Esto supone una suerte de escopofilia en tanto hay una compulsión por mirar detenidamente durante toda la función, y por el acto de repetición que supone volver una y otra vez a las salas de cine. Metz señalará que esta pulsión sexual tiene como rasgo distintivo mantener la distancia entre el deseo y el objeto.³³ Puntualmente esto explica la repetición escopofílica y la gran expansión del cine como dispositivo simbólico. La imagen opera como mediación, oficia en calidad de filtro, como una pared de cristal que separa al que actúa del que mira sin ser visto.

Finalmente, Metz nos lega la idea del cine como un arte fetichista. Si el fetiche supone cierta excitación sexual con un objeto, en el caso del séptimo arte dicho objeto es la técnica cinematográfica. No se trata solo del interés que se focaliza en las proezas técnicas del cine que bien pueden ser de interés de algunos cuantos, sino de la técnica como capacidad de crear una ilusión de realidad, de debilitar el límite entre la vida cotidiana y el simulacro cinemático, de suplantar el objeto por su reflejo. Señala Casetti: «(...) todo nos habla de la realidad que hemos perdido, al tiempo que se nos ofrece como sustituto de esa pérdida (...).»³⁴

En el fondo, el fetichismo encubre una historia de amor por la realidad que es producto del sueño, del mundo modelado por un sistema de imágenes que nos enseña a desear. Miremos un ejemplo. En el filme *Malos momentos en el Hotel Royale* nos encontramos con un interesante juego de identificación primaria que, posteriormente, es puesto en evidencia

32 Metz, *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*.

33 Metz, *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*.

34 Francesco Casetti, *Teorías del cine: 1945-1990* (Madrid: Cátedra, 2005), 1999.

revelando el lugar del voyeur, el placer perverso de la escopofilia.³⁵ Se nos muestra cómo, en un hotel, se espían a los huéspedes a través de los espejos que permiten ver sin ser vistos. En un momento los huéspedes descubren que son observados tras romper uno de los espejos. Se representa, así, el lugar del voyeur que, tras romper el cristal deja al descubierto su mirada perversa.

4. Un cine hecho de figuras y falos

Toda la teoría psicoanalítica del cine tiene un interesante capítulo cuando se centra en estudiar el denominado cine clásico que, dicho con rapidez, corresponde con el Hollywood de la época dorada (décadas de 1930 y 1940). Lo particular de este cine es que se convierte en un gran modelo para las demás cinematografías del mundo, una suerte de gran referente simbólico, una forma de ley. Aunado a ello, el cine clásico responde a la idea de ofrecer una ilusión de realidad tan poderosa que sea capaz de borrar sus propias huellas enunciativas. Podríamos decir que se busca operar como el sueño en términos de que los espectadores olviden que el cine es un dispositivo artificial, que hay un aparato de base como infraestructura. El sueño del cine clásico, jugando con el lenguaje, es que el espectador no sepa que es una ilusión, que opere como una forma de ensoñación.

Bellour se interesa por la manera en que operan el universo diegético del cine clásico en términos de simetrías y asimetrías a partir del intercambio de tres figuras: rima, sustitución y ruptura.³⁶ Las rimas suponen el proceso de repetición que incluye la repetición de planos, formas de angulación, técnicas para ubicar la cámara en relación con los personajes. La sustitución recurre a los fenómenos de condensación y desplazamiento, importantes en el proceso de lectura del inconsciente como lenguaje que desarrollo Lacan. Un mismo plano se condensa cuando, tras la repetición, carga marcas semánticas que la tradición fílmica construye. Un tipo de imagen puede desplazar, por contigüidad, sentidos que pertenecen a otra imagen a partir del modo en que están articuladas una al lado de otra. La ruptura

35 Drewd Goddard, *Malos momentos en el hotel Royale* (Estados Unidos: 20th Century Fox, 2018). Cine.

36 Raymond Bellour, *L'analyse du film*.

supone un uso que rompe con el canon, que genera el desequilibrio. Planos, ángulos, imágenes que, de algún modo, tienen fuerza porque revelan su enunciación y dan como resultado la idea que el orden simbólico tiene una fisura. Para Casetti: «Sobre tales factores construye el cine clásico una estructura basada en el equilibrio y el desequilibrio (...) una especie de «perversión sistemática (...)».³⁷ Asegura, en consecuencia, que todo relato termina por encajar lo que inicialmente no encaja.

Por otra parte, es emblemático el trabajo de Laura Mulvey, autora británica, cuya obra ha sido caballo de batalla para el movimiento feminista.³⁸ Si bien no realiza una teoría fílmica desde el psicoanálisis en sentido estricto, si presenta una comprensión psicoanalítica del modo en que los procesos de enunciación del cine clásico construyen los mecanismos de placer a partir de la mirada masculina sobre el cuerpo femenino convertido en objeto-imagen. Mulvey comienza su famoso ensayo: *Placer visual y cine narrativo* señalando que: «La teoría psicoanalítica actuará aquí como un arma política, poniendo de manifiesto cómo el inconsciente de la sociedad patriarcal ha estructurado la forma fílmica».³⁹ Su punto de arranque implica señalar la paradoja que está a la base del falocentrismo: la castración de la mujer. No es posible el dominio masculino sin la mujer como un otro que no produce sentido, pues ya está fijada estructuralmente en el sistema simbólico. El que construye sentido es el hombre, en particular la fantasía masculina de consumir a la mujer hasta destruirla.

El cine clásico de Hollywood, entonces, codifica el placer visual para la satisfacción de la mirada masculina. El acto de mirar, buscando cierto placer sobre una mujer previamente estructurada para satisfacer la fantasía sexual colectiva, se sintoniza con el espectador como voyeur y la imagen-objeto femenino como fetiche. «En su tradicional papel de objeto de exhibición, las mujeres son contempladas y mostradas simultáneamente con una apariencia codificada para producir un impacto visual y erótico (...) — para ser miradabilidad —».⁴⁰

En tal medida, nos dice la autora, el proceso de identificación secundario

37 Francesco Casetti, *Teorías del cine: 1945-1990*, 193.

38 Laura Mulvey, *Placer visual y cine narrativo*, ed. Brian Wallis. (Madrid: Akal, 2001).

39 Mulvey, *Placer visual y cine narrativo*, 365.

40 Mulvey, *Placer visual y cine narrativo*, 370.

se gesta con el personaje masculino lo cual supone, por una parte, un rol activo en la participación sobre el universo diegético que implica, como contraparte, que la mujer deviene en objeto de la mirada (pura pasividad). El hombre goza de un esfuerzo compositivo en términos de volumen, de credibilidad, mientras que la mujer aparece como icono, como facsímil. La figura femenina, en términos de contrapunto estructural, supone la diferencia para fundar el orden simbólico. Su ausencia de pene activa el placer de la mirada que encubre un trauma original. En tal medida, el voyerismo está motivado por la culpa, y el fetichismo es un esfuerzo por urbanizar la belleza, por situar a la mujer en un lugar en el cual no puede sabotear la cadena significante.

Es interesante pensar que hay una distancia significativa entre el cine clásico y el cine contemporáneo en términos de cambio de época. Creemos que, de diferentes modos, la mirada femenina también ha ganado fuerza simbólica en la pantalla. No obstante, el falocentrismo cinematográfico sigue presente en el marco del cine hegemónico. Un caso, que creemos interesante, puede hallarse en el cine del director español Pedro Almodóvar. Sus personajes, en principio, son mujeres. Quien desea en pantalla es la mujer y su deseo no se alinea con la idea de ser deseada por el hombre, lo cual supondría de nuevo una narrativa falocéntrica. Los personajes masculinos en roles protagónicos, a su vez, establecen una relación con la mujer que no supone el consumo fetichista en un sentido tradicional.

En *Los abrazos rotos* encontramos un singular ejercicio del cine al interior del cine que, sin acudir a técnicas formales para revelar la enunciación, pone al descubierto la mirada mediante el relato, al interior de la diégesis.⁴¹ En el relato no se castiga el acto de ver, la escopofilia masculina, sino el pasar el filtro, el tocar el objeto de deseo. Igualmente, se nos revela el afán de inmovilizar el cuerpo femenino, convertirlo, literalmente, en objeto. Finalmente, todo parecería afirmar la hipótesis falocéntrica si el relato no tuviera, como contrapunto, la historia de Mateo tras la muerte de Lena. Almodóvar nos presenta la tragedia de dos amantes clandestinos mediante largas analepsis. Para nosotros, todo es una remembranza del presente del protagonista, quien, casi quince años después se convirtió en su alter ego: un escritor ciego llamado Harry. El pasado toca a su puerta. La mujer,

41 Pedro Almodóvar, *Los abrazos rotos, dir* (España: El deseo, 2009). Cine.

devenida imagen, si bien es objeto de la mirada masculina, no se reduce al deseo fetichista, sino al volumen del relato, de una narrativa cruzada por la fragilidad masculina.

5. ¿Los amantes del cine son perversos?

Quisiéramos dedicar el apartado final al que consideramos un caso especial de la relación entre psicoanálisis y cine en términos de una teoría en sentido estricto. Se trata de la obra del pensador esloveno Slavoj Žižek. Lo colocamos como un caso especial en tanto no hace parte del grupo de pensadores que se interesaron por una teoría psicoanalítica del cine como programa académico. No obstante, como un lacaniano declarado y un amante del cine, ha tejido un trabajo que oscila entre la lectura psicoanalítica de filmes emblemáticos de la historia del séptimo arte y la puesta en evidencia del funcionamiento de esta singular máquina de imágenes con ayuda de conceptos forjados por Freud y Lacan. No nos proponemos tampoco, no es el espacio para ello, sistematizar la teoría psicoanalítica del cine de Žižek. Sin embargo, sí deseamos sugerir algunas pistas sobre su presencia al interior de la obra de este inclasificable pensador.

Sin que asegure que el cine es el más psicoanalítico de los artes, Žižek se atreve a decir que es el lugar donde el funcionamiento del deseo tiene un escenario idóneo y la perversión es un centro de gravedad.⁴² Siguiendo a Lacan, nos señala que el problema del psicoanálisis, más allá de la estructura del inconsciente en términos de lenguaje como ya hemos mencionado, es el deseo. El séptimo arte, señala Žižek,⁴³ en el famoso filme *Manual de cine para perversos*⁴⁴ no es simplemente un lugar en el cual opera el deseo, sino que es un dispositivo que nos enseña a desear. Y lo hace de manera perversa. Aquí sí es lapidaria su inscripción: *El cine es la más perversa de las artes*. En gran medida, nuestro autor sugiere una perspectiva perversa en la base del funcionamiento del cine en tanto opera como una suerte de fisura en el orden de lo real.

42 Slavoj Žižek, *¡Goza tu síntoma! Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood*.

43 Slavoj Žižek, *El espanto de lágrimas reales* (México: Paradiso Editores/Universidad Iberoamericana, 2020).

44 Sophie Fiennes, *El manual de cine para perversos (The Pervert's Guide to Cinema)*. Cine.

Podemos decir que el proceso topológico tejido entre los registros lacanianos (imaginario, simbólico, real) supone que la identificación con una fantasía cifrada en el lenguaje de las imágenes da lugar, de diferentes modos, a la mancha (técnicamente a la idea de laminilla lacaniana). *Manual de cine para perversos* está construido en tres partes o momentos. Cada uno de ellos orbita sobre los registros propuestos por Lacan, lo cual, queremos creer, supone que la teoría psicoanalítica de cine tiene esta topografía como mapa. Sin entrar a fondo en la definición de lo real en Lacan (en la que queremos hacer énfasis), podemos tener presente que no corresponde a la experiencia sensible de la vida cotidiana. Por el contrario, este registro pensado como una resistencia, como una forma de vacío (suerte de agujero negro), intematizable en términos simbólicos, sabotea la fuerza de la ley que implica un mundo culturalmente reglado. Lo real no es una suerte de objeto que ha entrado al lenguaje (no puede hacerlo), sino la expresión de dicha imposibilidad. Lo real es una forma de sabotear ese deseo de control, como la idea de que el orden simbólico es quien estructura los significados que están en la pantalla.

Žižek expone esta presencia de lo real haciendo alusión a diferentes filmes. Por ejemplo, la aparición del extraterrestre en el filme *Alien el octavo pasajero*, el cual vemos por primera vez cuando, luego de su incubación, rompe el pecho de uno de los tripulantes de una nave espacial y sale de su cuerpo.⁴⁵ Si nos fijamos, siguiendo a nuestro autor, el pequeño monstruo viene de adentro, de la interioridad, como si se tratase de una energía libidinal que rasga la realidad simbólicamente conocida. Cambia de formas, es inclasificable en tanto es la primera vez que entra en contacto con humanos. Su monstruosidad (lo cual supone su imposibilidad de ser definido esencialmente, no entra en ningún ramal de géneros y especies) carga con la marca de la mancha. Ahora bien, Žižek nos pone en el camino de la laminilla (del extraterrestre en el caso del cine) como un modo de operar que evoca la fisura que tiene lugar cuando aparece lo real.⁴⁶

Žižek señala que en ello está cifrada la pulsión de muerte de Freud entendida en términos de exceso de vida, forma de inmortalidad que se

45 Ridley Scott. *Alien el octavo pasajero* (Estados Unidos: 20th Century Fox, Brandywine Productions, 1979). Cine.

46 Slavoj Žižek, *Cómo leer a Lacan* (Buenos Aires: Paidós, 2008).

resiste a desaparecer.⁴⁷ El espectador gravita sobre esa forma de arruinar cualquier suerte de equilibrio al interior del universo diegético, se sabe a sí mismo ante lo que no puede ser completamente domesticado, ante su propia energía libidinal que se duplica en pantalla. Lo real se hace presente en objetos que causan extrañeza (de allí el interés de Žižek por los objetos parciales autónomos o, en su propia perspectiva, los Órganos sin Cuerpo) que rompen con el tejido simbólico. El objeto que adquiere una dimensión sublime, el objeto *a* lacaniano, nos pone en la pista de cómo se materializa el deseo. No se desea al objeto en concreto, sino que se desea el acto de desear mismo. Pensamos en la fuerza que ejerce el deseo de ser asustados cuando somos fanáticos del cine de terror.

No se trata en sí de la aparición del monstruo (que bien da cuerpo al objeto *a*), sino del deseo de ser afectados, que no se agota en una sola película, y por eso volvemos a la sala (en clave de repetición) para que, una y otra vez, esa rasgadura nos ponga en contigüidad con lo real, nos permita ver un objeto de deseo anamórfico. Señala Žižek que Lacan (más radical) contraargumenta precisando que: «El objeto causa del deseo es algo que, visto de frente, no es nada; sólo es un vacío, que adquiere los contornos de algo cuando miramos al sesgo».⁴⁸

Lo clave de esta mirada lateral, indirecta, es que, para el caso del cine, revela que la idea de ubicuidad, del sujeto trascendental de visión no es suficiente para definir al espectador. La cinefilia, por no hacer alusión al espectador en general, siempre busca, muchas veces de manera inconsciente, la presencia del objeto *a* en la pantalla. Solo que para verlo, el dispositivo de base no puede garantizarle total control de su participación. En otra vía, el sistema mismo fracasa en términos del control simbólico dejando la posibilidad de fisura anhelada por el espectador. La ruptura (que Bellour define como *figura*) permite la presencia del objeto *a* en pantalla.

Por eso la idea de los OsC, cuya explicación puede superar la lógica (*la sonrisa sin gato* de Lewis Carroll,⁴⁹ la mano que usa una sierra sin cuerpo

47 Žižek, *Cómo leer a Lacan*.

48 Žižek, *Cómo leer a Lacan*, 76.

49 Lewis Carroll, *Alicia en el país de las maravillas* (Buenos Aires: Ediciones del Sur, 2009).

en *El despertar del diablo* –*Evil Dead*– del director Raimi),⁵⁰ supone una expresión de ruptura o extrañeza. El cine en sí mismo opera en la lógica de los órganos sin cuerpo. Si bien hemos naturalizado su modo de operar, vemos todo el tiempo ojos sin cara, rostros sin torso, pies sin piernas. La dinámica de operación a través de la fragmentación que implica el encuadre está referida al cuerpo. Aprendemos a ver fragmentos sin totalidad. Allí está el germen del OsC. Quizás, como sugiere Žižek, necesitamos de la perversión de algunos géneros cinematográficos para recordarlos. Sin dudas el terror lo hace con creces una y otra vez.

Un ejemplo interesante de esta suerte de irrupción que rompe el tejido de la realidad simbólica se encuentra en la presencia de la voz en el cine que Žižek analiza detalladamente a partir del cine de Chaplin.⁵¹ Como nos recuerda, la anuencia del cineasta a que Charlot (el famoso vagabundo de sus filmes) hablase no es simplemente una resistencia al cine sonoro. Tras de ello, nos recuerda que el sonido (y puntualmente la voz que supone la articulación de una lengua) es un ejemplo perfecto del OsC, de la interioridad extraña que emerge y destruye el mundo antes de su domesticación vía contratos socio-simbólicos. Parafraseando a Žižek, la voz, como algo espectral, transforma la película en algo engañoso, le produce una fisura que le hace perder inocencia/deseo.⁵²

Žižek nos dirá que Chaplin aborrece la voz porque el hombre a razón de ella, en su pura condición animal, desaparece. Luego de su presencia extraña convertida en cotidiana, evoca con nostalgia el equilibrio perdido y se torna en una suerte de cuerpo frágil. Nuestro autor sostiene, en clave lacaniana, que los filmes, contrario a la opinión común, no son reflejos del mundo real, no operan basados en las reglas de un supuesto mundo previo a su fuerza de inscripción imaginaria y simbólica. Por el contrario, los filmes ponen al espectador en una situación en la cual conducen su mirada. El mundo construido simbólicamente es producto de las fantasías que han sido codificadas, de las fantasías que encuentran formas de actualizarse al estar en una sala de cine. La gran fascinación radica en que el séptimo arte provoca el deseo del espectador sin agotarlo. Siempre el objeto está a

50 Sam Raimi, *El despertar del diablo* [*Evil Dead 2*] (Estados Unidos: Renaissance Pictures, 1987). Cine.

51 Žižek, *¡Goza tu síntoma! Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood*.

52 Žižek, *¡Goza tu síntoma! Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood*.

distancia y de allí la fuerza de la repetición. Al igual que el inconsciente, carga sobre sí una energía que no puede ser reticulada y en consecuencia orienta nuestros sueños y activa nuestras pesadillas. Como señala Allen: “En manos de Žižek el psicoanálisis revela la necesidad de aceptar que no hay exterior. Las obras de ficción (...) son las que hacen evidente esta verdad”.⁵³

En el filme *Lo que esconde Silver Lake* asistimos a un singular esfuerzo por penetrar en el registro de lo real.⁵⁴ La historia está situada en la ciudad de Los Ángeles, California. Estamos en el territorio de Hollywood, en el espacio destinado a las estrellas, de los cuerpos convertido en imágenes, en el lugar de los voyeurs perversos que gozan de aceptación social (aclamación incluso): los directores de cine. Durante el filme nuestro protagonista intenta descifrar mensajes codificados en la cultura pop para descubrir una gran conspiración de la cual la muerte de su amada es solo la punta del iceberg.

El filme supone, tras diferentes avatares, el desciframiento de los códigos que tiene como resultado el conocimiento de dos verdades sobrecogedoras para el protagonista. Descubrir que su amada no está muerta (se apoya la idea del muerto-viviente), sino que hace parte de una comunidad liderada por hombres adinerados, que se creen deidades. La segunda, tras la música de la cultura *pop* (De Beethoven a Nirvana), hallar a un extraño ser llamado *El Compositor*, quien con la apariencia de un hombre viejo, se ha encargado de crear todas las canciones con que diferentes generaciones han crecido.

El cine se pliega sobre sí mismo insistiendo en la experiencia perversa del voyeur que quiere consumir el objeto porque, de algún modo, este supone una conexión con lo real como orden previo al gran registro simbólico. Supone un desacomodo de la realidad conocida, un recordatorio de que algo está fracturado. El universo de sentido, representado en la idea de los códigos ocultos, de una verdad construida socialmente y que rige el destino del hombre domesticado sobre su propia libido (hasta reducirla al máximo) se deshace al encontrar que solo es un juego esquizoide de un grupo de falsos superhombres.

53 Richard Allen, “Psychoanalytic film theory,” en *A Companion to Film Theory*, ed. por Toby Miller y Robert Stam (Estados Unidos: Blackwell Publishing, 2004), 133.

54 David Robert Mitchell. *Lo que esconde Silver Lake* (Estados Unidos: Michael De Luca Productions, 2018). Cine.

Finalmente, el espectador, alegorizado en el protagonista, el encargado de seguir las imágenes, buscando mensajes en medio de las cadenas de signos, obsesionado por el fetiche de la técnica cinematográfica, termina solo, sin objeto de deseo consumado, todavía presa de la escopofilia del perverso. Es como si el espectador mirara la sala de butacas tras haber atravesado la pantalla. Sabe que todo es objeto de artificio y que la mirada perversa es veneno a la vez que fármaco de esta pulsión del mirar tratando de encontrar lo real.

6. A modo de cierre

Nuestra intención fue la de hacer un recorrido, desde Freud hasta Žižek, para comprender cómo el psicoanálisis es un correlato en ciertos discursos cinematográficos y cómo el cine re-presenta, a manera de escenario clínico, la misma constitución del yo. No es de desconocer que tejer la relación cinepsicoanálisis para re-pensar una teoría psicoanalítica del cine, ha implicado no solo abordajes interdisciplinarios desde diferentes corrientes de las ciencias sociales y humanistas, sino la re-creación de puentes internos a partir de las mismas teorías del cine. La base estructural se presume desde el concepto de significación de Lacan para imbricar la diada cine-psiquis en una red de significados que permiten develar, en la concurrencia proyección-mirada, las implicaciones del yo con la mediación de los diferentes conceptos psicoanalíticos, en la experiencia fílmica.

Nos ha interesado teorizar sobre esta relación dado que, en general, la producción cinematográfica no es ajena a múltiples interpretaciones, a diversas representaciones que ponen al sujeto en la trama real-imaginario-simbólico; trama que, contemporáneamente Žižek reconoce, en el cine, como escenario para la configuración del deseo, en la mediación imagen-sujeto. Así, una teoría psicoanalítica del cine la hemos vivenciado, en esta reflexión, desde cuatro hitos: 1) la emergencia de relatos mediante el encadenamiento de imágenes para emular el trabajo terapéutico; 2) el rol del espectador, que da vida al filme, como sujeto de discurso; 3) el cine como un aparato que busca operar como el sueño; y 4) la diégesis cinematográfica en la cual el espectador, en particular, se asume como un desestabilizador frente a su propia energía pulsional que se amplifica por la proyección audiovisual.

7. Bibliografía:

Allen, Richard. «Psychoanalytic film theory»." En *A Companion to Film Theory*, editado por Toby Miller & Robert Stam. *A companion to film theory*, 123-145. United States: Blacwell Publishing, 2004. Doi. org/10.1002/9780470998410.ch8

Aumont, Jacques; Bergala, Alain; Marie, Michel. & Vernet, Marc. *Estética del cine: espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*. Ciudad: Paidós, 2005.

Barthes, Roland. *El grano de la voz: entrevistas 1962-1980*. Madrid: Siglo XXI, 2005.

Baudry, Jean Louis. "Cine: los efectos ideológicos producidos por el aparato de base." *Lenguajes. Revista de Lingüística y Semiología*, no. 2, 1974, pp. 53-66.

Bellour, Raymond. *L'analyse du film*. Estados Unidos: Albatros, 1979.

Carroll, Lewis. *Alicia en el país de las maravillas*. Buenos Aires: Ediciones del Sur, 2009.

Casetti, Francesco. *Teorías del cine: 1945-1990*. Madrid: Cátedra, 2005.

Fiennes, Sophie. *El manual de cine para pervertidos*. Ciudad: Amoeba Films, 2006.

Freud, Sigmund. *La interpretación de los sueños. Obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu, 2013.

Greimas, Algirdas Julius & Courtés, Joseph. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos, 1982.

Kuntzel, Thierry. *Título TK, 1974-1993*. París: Anarchive, 2006.

Lacan, Jacques. *Seminario 3. Las psicosis*. Barcelona: Paidós, 1984.

Lebovici, Myrian. "Psychanalyse et cinema. *Revue Internationale de Filmologie* 2, no. 5 (1949): 49-56.

Metz, Christian. *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*. Barcelona: Paidós, 2001.

— *Ensayos sobre la significación del cine (1964-1968)*, vol. 1. Barcelona: Paidós: 2002.

Motta, Carlos Gustavo. *Las películas que vio Lacan y aplicó al psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 2013.

Mulvey, Laura. «Placer visual y cine narrativo». En *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, editado por Brian Wallis, 365-377. Madrid: Akal, 2001.

Oudart, Jean Pierre. "La sutura." *Banda Aparte*, no. 6 (1997): 51-63. [Http://hdl.handle.net/10251/42205](http://hdl.handle.net/10251/42205) acceso febrero 18, 2022.

Sangro-Colón, Pedro. "Films from the Couch: Film Theort and Psychoanalysis." *Journal of Medicine and Movies* 1, no. 4 (2008): pp. 4-11.

Stam, Robert, et al. *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Barcelona: Paidós, 1999.

Žižek, Slavoj. *Cómo leer a Lacan*. Buenos Aires: Paidós, 2008.

Žižek, Slavoj. *¡Goza tu síntoma! Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood*. Buenos Ares: Nueva Visión, 2013.

Žižek, Slavoj. *El espanto de lágrimas reales*. México: Paradiso Editores/ Universidad Iberoamericana, 2020.

8. Filmografía

Scott, Ridley. *Alien el octavo pasajero*. Estados Unidos: 20th Century Fox, Brandywine Productions, 1979.

Raimi, Sam. *El despertar del diablo (Evil Dead 2)*. Estados Unidos: Renaissance Pictures, 1987.

Schlöndorff, Volker. *El joven Törles (Der junge Törless)*. Alemania del Oeste/Francia: Franz Seitz Filmproduktion (alemana) e Nouvelles Éditions de Films, 1966.

Sophie Fiennes. *El manual de cine para pervertidos (The Pervert's Guide to Cinema)*. Reino Unido: Amoeba Films, Lone Star, Mischief Films Production, asociado con Kasaderfilm, 2006.

Ôshima, Nagisa. *El imperio de los sentidos (L'Empire des sens)*. Japón/Francia: Ôshima Productions, et al., 1976.

Perret, Léonce. *El misterio de los acantilados de Kador (Le mystère des roches de Kador)*. Francia: Gaumont, 1912.

Huston, John. *Freud. Pasión secreta (Freud: The Secret Passion)*. Estados Unidos: Universal International Pictures (UI), 1962.

Gondry, Michel. *La ciencia del sueño (La science des rêves)*. Francia: Partizan, et al., 2006.

Jean Renoir. *La regla del juego (La Règle du jeu)*. Francia: Nouvelles Éditions de Films, 1939.

Hitchcock, Alfred. *La ventana indiscreta (Rear Window)*. Estados Unidos: Paramount Picture, 1954.

Mitchell, David Robert. *Lo que esconde Silver Lake (Under the Silver Lake)*. Estados Unidos: Michael De Luca Productions, 2018.

Almodóvar, Pedro. *Los abrazos rotos*. España: El deseo, 2009.

Goddard, Drewd. *Malos momentos en el hotel Royale (Bad Times at the El Royale)*. Estados Unidos: 20th Century Fox, 2018.

Visconti, Luchin. *Rocco y sus hermanos*. Italia/Francia: Titanus/Les Films Marceau, 1960.

Buñuel, Luis. *Un perro Andaluz (Un chien andalo)*. Francia: Luis Buñuel, 1929.