

## ENTRE CINE Y PSICOANÁLISIS: UN ENSAYO SOBRE SUS DESENCUENTROS Y AFINIDADES

José Samuel Martínez López y Gibrán Larrauri Olguín <sup>1</sup>

### Resumen

El cine y el psicoanálisis tienen un origen decimonónico. Tanto uno como el otro se deben a la propulsión científica y tecnológica que es factor de gestación del discurso de la modernidad, discurso que propone un avance progresivo y predecible hacia estados de mayor concordancia entre el sujeto y su mundo. Pero si bien el cine y el psicoanálisis son producto cultural de la modernidad no por ello se podría indicar que son completamente afines a ella, o que incluso van en la misma dirección. El presente escrito pretende demostrar que tanto cine como psicoanálisis, más allá de sus diferencias, convergen en retomar el síntoma que la modernidad forecluye como condición de su estructuración.

### Palabras clave

Modernidad, cine, psicoanálisis, objeto *a*, subjetividad.

### Abstract

Cinema and psychoanalysis have a nineteenth century origin. Both are due to the scientific and technological propulsion which is factor of the gestation of the modern speech that proposes a progressive and predictable advance towards states of major consistency between the subject and his world. But even when film and psychoanalysis are products of cultural modernity that does not mean that both productions share its spirit, or even that they go in the same direction. It is central for this paper to show that psychoanalysis and cinema, beyond their differences, come together in the way that they reveal the symptom that the modernity forecloses as a condition of its structure.

### Key words

Modernity, cinema, psychoanalysis, object *a*, subjectivity.

### Introducción

Lo que se pretende en este ensayo es, por un lado, encontrar cómo tanto el cine, en su vertiente artística, como el psicoanálisis, en su talante lacaniano, tocan la *verdad*, no la dicen sino que la escriben y la señalan, siempre a medias. Por otro lado, lo que también se pretende es señalar que más allá de sus afinidades, el cine y el psicoanálisis se bifurcan en el sentido en que mientras el cine dicta historias y construye los avatares del deseo de los sujetos, el psicoanálisis más bien señala la imposibilidad de hacer una historia terminante. Como lo diría Zizek en *The pervert's*

*guide to cinema* (Fiennes, 2006) el cine es un arte perverso pues no puede evitar no señalar el objeto del deseo, no puede no decir cómo vive alguien ya sea en lo individual y/o en lo grupal su búsqueda del objeto perdido, nada más alejado del psicoanálisis para quien el objeto del deseo está perdido, es inefable e inasible y por ende indica que el señalamiento en cualquier forma de tal objeto es una impostura.

En suma, el texto lo que busca es demostrar la relación y el desencuentro entre estos dos productos de la modernidad, y puntualizar que el objeto epistémico que propicia la praxis de ambos no es tanto la subjetividad sino “lo que falta” en todo sujeto. Tal reflexión nos lleva de manera natural a preguntarnos por los destinos del cine hoy que su textualidad se incrusta de lleno con el campo de lo pornográfico que no indica otra cosa que una negación brutal de lo real y un estancamiento en lo virtual.

#### I) Modernidad y discurso positivista

Para poder llevar a cabo una reflexión que despliegue los puntos de encuentro y de desencuentro entre el psicoanálisis y el cine, es necesario primeramente delimitar el contexto histórico-teórico (inevitablemente decimonónico) del cual estos dos fenómenos culturales proceden.

Es importante señalar que resulta necesario ubicar su perímetro histórico de gestación, no con la intención de ofrecer sólo datos y anécdotas que hacen que ambas disciplinas se vinculen, sino con el objetivo de enmarcar su nacimiento y entrecruzamiento a nivel epistémico. En otros términos, si hemos decidido comenzar este ensayo sobre psicoanálisis y cine con un apartado que verse sobre el “positivismo” y los presupuestos de la “era moderna” es en correlación a que, para nosotros, tanto cine como psicoanálisis no son productos decimonónicos “positivistas” (aunque de alguna manera se deban a esta filosofía) sino su *vórtice negativo*: efectos “no intencionales” del positivismo<sup>2</sup> moderno, manifestaciones que a contracorriente ponen en jaque los preceptos de la ciencia formal y sus aspiraciones de centrar el devenir humano en base a la razón.

Como se sabe y es reconocido por un buen número de historiadores y filósofos, lo que se ha optado por llamar modernidad “es un efecto del discurso de la ciencia, de ese discurso que surge en los siglos XVI y XVII asociado a los nombres de Galileo y Descartes” (Gerber, 2005: 87). Se trata de un discurso filosófico que, entre otras cosas, sugiere (*cogito ergo sum*) la reducción de la subjetividad humana a la esfera de lo racional.

Históricamente, y como señaló Foucault en *Las palabras y las cosas*, el movimiento epistemológico con el cual se logró colocar a la razón (y la ciencia) como el eje del proyecto moderno, está vinculado con el paso del estudio (en voz alta), comentario (oral) y cotejamiento (sustentado en la fe) de la palabra divina en el mundo premoderno, a su examen, crítica y cuestionamiento racional (a través de la escritura) a partir de la producción de verdades metódicamente construidas en los diversos campos del saber. De ahí que se afirme que...

“Surgimiento de la modernidad, nacimiento de la ciencia moderna e imperio de la razón son fenómenos íntimamente vinculados. El punto de origen puede situarse en Descartes, específicamente en su *cogito*: “pienso, luego soy”. Con él se establece el predominio de la razón, que se basa en una transferencia de responsabilidades: de Dios al hombre. Porque si bien Descartes nunca dejó de reconocer en Dios la garantía última, dio lugar al pensamiento moderno al plantear el conocimiento como producto de la razón argumentativa”. (Gerber, 2005: 93).

Amparado en el saber de la ciencia (en oposición al viejo poder de la creencia medieval y su retórica) y declarando abiertamente su esperanza en el progreso tecnológico, el discurso epistémico de la modernidad (supuestamente secular y vacunado contra todo tipo de mitos e ilusiones trascendentales), al fetichizar y sobre-dotar a la razón de un gran poder (intoxicado de puntos ciegos), lo que en el fondo posibilitó fue el paradójico surgimiento de *una nueva fe*, de un mito y de una ilusión utópica: la moderna fe en el progreso (guiado durante un tiempo por el Estado y hoy por la mano invisible de mercado), la fe en una, por lo demás, mítica sociedad sin mitos, en una utópica sociedad sin utopías. Hablamos de la fe en una sociedad y en un tipo de discurso que prometió un “verdadero renacimiento”<sup>3</sup> de la humanidad así como la posibilidad de un progreso inevitable y armónico que por fin vendría a acabar con la discordia del ser humano con su mundo y del sujeto consigo mismo:

“Por esto se puede decir que el mundo moderno, el mundo que se inicia en el siglo XVIII, es un efecto del discurso de la ciencia. Es un mundo que se organiza con base en el saber y la razón y se sustenta en el dogma del progreso. Este último se define como la evolución hacia estados de cada vez mayor dominio sobre la naturaleza y armonía entre los hombres que pueden alcanzarse por medio del saber”. (Gerber, 2005: 94-95).

El saber positivo y su marco filosófico fueron entonces los que desde el principio nutrieron, forjaron y todavía acompañan el devenir moderno. Hablamos del sueño positivista de reducir la incertidumbre por vía de la razón tecno-científica y de amplificar el control y el dominio cognitivo del entorno (su domesticación) gracias a la razón instrumental. Todo como premisa para supuestamente garantizar una vida emancipada, feliz y plena: rebozante en prosperidad y

duración, en salud y educación, en paz social, avenencia y democracia. Aunque la mayoría de las veces no se alcance a percibir, la modernidad, es la época que discursivamente se ha autopromovido como el tiempo secular de una esperanza y libertad sin precedentes, como la época con la mejor estructura social posible (regulada por la economía de mercado) donde la felicidad es una obligación ciudadana y el conocimiento científico “en principio” puede formalizar, comprender y resolverlo todo, o casi todo.

En palabras de Gérard Pommier:

“Entre el siglo XVIII y el siglo XX, la gente se entusiasmaba con la cercana emancipación de la humanidad. La idea de un progreso continuo secularizaba el relato cristiano de la redención del error de Adán. Ya sea gracias a la ciencia, que triunfaba sobre la ignorancia, que rompía las cadenas del feudalismo, que ponía fin a la explotación capitalista o, por el contrario, que apostaba al capitalismo para vencer la pobreza, siempre se trataba de llevar a cabo una historia que culminaría en la felicidad y la libertad”. (Pommier, 2000: 9).

Evidentemente, aunque hoy sea más fuerte que nunca y en el discurso se siga sosteniendo la ilusión de un progreso infinito (donde es “sólo cuestión de tiempo”), dicho programa que llevaría eventualmente a un “final feliz” y al conocimiento pleno o total de la verdad natural y humana, ha demostrado en muchas ocasiones sus límites. Y es que si bien es cierto que la ciencia moderna ha avanzado, nos ha ayudado a comprender y enfrentar de mucho mejor manera algunos problemas técnicos, nos ha permitido mitigar la incertidumbre del entorno y ha podido otorgar a cierto sector de la humanidad la posibilidad de una vida más práctica, confortable y segura, en el plano general ésta no ha sido capaz de asegurarnos una vida liberada del peso de lo trágico, lo doloroso, lo incalculable, lo imprevisto, lo azaroso, lo enigmático y lo inconciente mismo. Y nunca, por su puesto, lo podrá hacer: ese es precisamente su límite.

Hay que aceptarlo: en los últimos 400 años el método de la ciencia -en virtud de los límites del lenguaje humano- ha demostrado que es incapaz de aprehender y comprender la *verdad humana* en toda su plenitud, aquella que tiene su sede en la dimensión más radical de la existencia y la realidad humana: el deseo. Y no lo ha podido hacer porque mucha de ésta habita en el fondo de las propias subjetividades y es el índice de una imposibilidad de formalización plena. De ahí que no sea ninguna casualidad que sea precisamente el deseo, siempre imprevisto e indomesticable, lo más soslayado y ninguneado por la ciencia, aquello que no se atreve ni siquiera a ver porque es el polo mismo de la pulsión epistémica que la determina: la verdad que surge a pesar de ella.

Y es justo en este punto, en el corazón positivista de la propia maquinaria científica moderna, que, por su propio dinamismo, emergieron distintas manifestaciones que de forma paradójica fluyeron en sentido contrario a los preceptos racionales modernos. Desde luego, entre estas manifestaciones se encuentran los dos campos que aquí nos interesan: psicoanálisis y cine.

Nuestra lectura es que la crítica radical que estas dos manifestaciones, que estos dos productos culturales decimonónicos han estado infligiendo al propio discurso moderno durante ya más de 100 años, parten de señalar que aunque avance/empuje, disminuya parcial y momentáneamente la incertidumbre y mantenga viva la esperanza de algún día lograr determinarlo todo, la ciencia simplemente “no puede”. ¿Qué es lo que no puede? Formalizar aquello que desde cada científico y/o tecnólogo la determina e impulsa: el deseo de colmar, por fin, la falta.<sup>4</sup>

Entre otras cosas, para comprender la impugnación y la crítica que de alguna manera el cine ejerce de forma implícita y el psicoanálisis despliega de forma explícita contra la racionalidad moderna, resulta clave distinguir la diferencia entre las categorías psicoanalíticas de “saber” y “verdad”.

Para comprender la cuestión del *saber*, vale la pena recordar algo comentado por Heidegger, quien al hablar del *saber científico*: “la ciencia por su lado no piensa, y no puede pensar” (1967: 16). ¿Qué significa esto? Que el saber de la ciencia por ser instrumental no le permite “pensarse a sí misma, pensar su esencia, dándose como única posibilidad de pensar la de funcionar” (Lebrun en Aceituno & Rosas, 1999). En otros términos, la ciencia produce un saber instrumental que no le permite conocer la “verdad” inevitablemente psíquica que anima y, según el psicoanálisis, delinea la vida de todo sujeto. Se trata de un saber técnico que formaliza, calcula y determina al mundo tangible pero que paradójicamente (ese es su punto ciego) desconoce u omite de dónde proviene su propia pasión de producción epistémica. En otras palabras, el saber científico no tiene los elementos suficientes para responder, a fondo, una pregunta clave relacionada con el deseo y la curiosidad de los investigadores por conocer: ¿por qué ciertas subjetividades se comprometen y embarcan en un proyecto científico (cualquiera que este sea)? A pesar de que en muchas ocasiones se ha hecho un esfuerzo por ofrecer (desde la Filosofía, la Historia, la Psicología o la Sociología de la Ciencia) respuestas “objetivas” a esta pregunta, sin atreverse a cruzar el fino borde que separa lo racional formalizable de lo inconsciente-reprimido, éstas casi siempre se han quedado cortas. Hablamos de algo grave y sintomático, sobre todo si se toma en cuenta que dicha *pasión por conocer* se origina

precisamente en el deseo inconsciente (de los propios científicos) y la *pulsión de saber* que lo representa. En palabras de Pommier:

“La pulsión de saber aborda en el exterior aquello que la pulsión como tal sacia en el cuerpo. Corresponde, del lado del sujeto de la ciencia, a la pulsión sin más, fundamento del sujeto del inconsciente. Pero como entre ese afuera y ese adentro se extiende el espacio de la represión, la ciencia desdeñará al psicoanálisis (y a veces recíprocamente). La pulsión de saber impondrá sin duda su regla, pero al precio de un desconocimiento en cuanto a su lugar de origen. *Es preciso saber, pero sobre todo no saber en qué consiste aquello que empuja hacia allí. De modo que el hombre puede aprender mucho acerca del movimiento de las estrellas, a un tiempo que ignora lo esencial del movimiento de su deseo* (Pommier, 2005: 90, cursivas nuestras)”.

Nos estamos refiriendo a una singular crítica (y a la detección, en método y el lenguaje científico, de un límite infranqueable) a partir de la cual se fundó/desplegó el psicoanálisis y de alguna u otra forma, también el cine: la incapacidad de la ciencia para construir lo que Freud llamó una *Weltanschauung*, es decir, una “visión del mundo” como trataremos de develarlo en lo sucesivo. Esta crítica del psicoanálisis y del mismo cine versa sobre el hecho de que la ciencia deja fuera, margina y produce un residuo que no es otra cosa que la constancia del deseo, justo cuando de lo que se trataba era de satisfacer ese deseo. La ciencia, paradójicamente, a través de su corazón positivista, magnifica la verdad que señala que *para el deseo no hay objeto*, cálculo o determinismo que le valga como posible complemento/cumplimiento.

Es, pues, de esta verdad psíquica que nos parece lícito afirmar que el psicoanálisis y el cine son productos culturales negativos de la modernidad. Más claro aún: el psicoanálisis y el cine construyen su sentido y su razón de ser a partir de ocuparse precisamente de aquello de lo que la ciencia nada quiere saber. Algo que desde luego no es cuestión de casualidad sino de estructura.

## 2) Cine y psicoanálisis: “lo que no anda” dentro de la modernidad

El psicoanalista francés Roger Dadoun señala las coordenadas gemelas que hacen del psicoanálisis y del cine disciplinas a contrapunto de la matriz filosófica y científico-instrumental que paradójicamente posibilitó su gestación, es decir, el proyecto de la modernidad. Dadoun nos dice:

“On ne le dira jamais assez, puisqu'apparemment on répugne plutôt a le reconnaître: il est frappant de voir à quel point psychanalyse et cinéma parlent un langage voisin sinon commun, arpentent et creusent les mêmes terrains, la

psychanalyse par le mot et la mise en concept, le cinéma par l'image et la mise en scène". (Dadoun, 2000: 13).<sup>5</sup>

La hermandad entre los dos campos y las dos visiones que aquí nos interesan, no tiene sólo que ver con la similitud de lenguajes que comparten entre sí, sino que existen razones históricas que las vinculan. Como bien lo expresó la especialista Bárbara Creed:

"Psychoanalysis and the cinema were born at the end of the nineteenth century. They share a common historical, social, and cultural background shaped by the forces of modernity. Theorists commonly explore how psychoanalysis, with its emphasis on the importance of desire in the life of the individual, has influenced the cinema. But the reverse is also true—the cinema may well have influenced psychoanalysis. Not only did Freud draw on cinematic terms to describe his theories, as in 'screen memories', but a number of his key ideas were developed in visual terms—particularly the theory of castration, which is dependent upon the shock registered by a close-up image of the female genitals". (Creed, 1998).<sup>6</sup>

Se trata de un vínculo que como ya señalamos, aunque parezca obra de la coincidencia, se presentó como consecuencia imprevista y hasta negativa del clima positivista de la época, como producto de la propia historia dialéctica del pensamiento humano. Hablamos de la gestación de dos grandes productos culturales que emergieron en el cenit del pensamiento moderno, justo a finales del siglo XIX y principios del XX. Para ser más precisos, en el año de 1985, que, como ha recordado Dadoun, fue el año que...

"...voit paraître le premier livre de Freud, *Études sur l'hystérie*, écrit en collaboration avec Josef Breuer, est aussi celle que l'on retient communément comme marquant l'avènement du cinéma dans la civilisation contemporaine : les brevets Lumière sont du 13 février 1885, et la première projection du Cinématographe Lumière a lieu le 28 décembre de la même année au Grand Café, à Paris. Un tel phénomène culturel de naissance jumelle offre plus qu'une anecdotique coïncidence, il se révèle comme le fruit de recherches caractérisées par un parallélisme frappant. Avant de se tourner de manière décisive vers la psychopathologie, Freud se livre à de laborieux travaux de physiologie (neurones, moelle, cocaïne, etc.), dans l'esprit positiviste de l'époque qui tient les sciences physiques pour un modèle. C'est dans un même esprit, et à partir des cabinets de physique et des laboratoires, que physiciens et physiologistes, tels Plateau, Muybridge, Marey, Edison et autres, construisent des dispositifs et appareils visant à décomposer, à analyser le mouvement des êtres vivants (homme, cheval, etc.), à percer ce secret familier qu'est la dynamique des corps" (Dadoun, 2000: 23)<sup>7</sup>

Ahora bien, una cosa que cabe resaltar y puntualizar aquí, es que si bien es cierto que el psicoanálisis y el cine parten y deben su existencia al movimiento positivista científico que contribuyó al despliegue de la modernidad, éstos de forma infiel no siguieron mecánicamente sus mismos preceptos. Tanto, que incluso se puede afirmar que desde que nacieron corren en sentido opuesto, como bien lo demuestra el hecho de que cada uno desde su trinchera (el

diván/espacio analítico y la sala oscura de proyección) y por sus propios medios (la palabra y la imagen) apuntan a destituir la fuerza (o al menos a ponerla en jaque) de la que como productos de la cultura decimonónica se nutrieron:

“Particulièrement suggestif est le fait que ces développements d’origine, d’allure et de vocation scientifiques se mettent presque brusquement à bifurquer lorsqu’ils disposent, en cette fin du XIX siècle, d’un appareil conceptuel (la psychanalyse) ou d’un appareillage technologique (le cinéma) : appel est ainsi lancé, par deux voies radicalement différentes, à l’inconscient, aux rêves, aux fantasmes, aux images, aux fictions, à l’émotion, au merveilleux... Tout se passe comme si le cinéma et la psychanalyse, se retournant d’un même mouvement retors contre la trajectoire scientifique qui les portait, manifestaient le désir de tordre le cou à une certaine rhétorique positiviste, pour ouvrir à l’homme imaginaire de l’ère moderne leurs deux perspectives parallèles ; comme si les brillantes clartés de l’illuminisme rationaliste du XVIII siècle, par un fidélité nouvelle et comme retrouvée au principe de plaisir logé en son coeur libertin, découvraient le chemin des salles obscures, le laisser-aller et laisser-faire des états hypnoïdes, la pénombre crépusculaire de l’âme sur divan analytique” (Dadoun, 2000: 23-24, cursivas nuestras).<sup>8</sup>

Entre otras cosas, esto se presentó así porque a diferencia de los “objetos de estudio” (constructos empíricos) con los que de forma instrumental (por la vía el lenguaje referencial y a través del método científico) se enfrenta el positivismo, el psicoanálisis y el cine trabajan y se concentran, sobre todo, en destacar y hacer emerger (por la vía del lenguaje poético-metafórico) la singularidad del sujeto. Y es que a contracorriente de lo que hace la ciencia cuando para conocer o aproximarse a una verdad “objetiva” sobre los seres humanos y su entorno, renuncia a lo subjetivo, fragmenta/totaliza, uniformiza/homogeiniza y equipara/compara; el psicoanálisis y el cine, yendo caso por caso, prefieren trabajar con la particularidad y la complejidad de la experiencia humana; se esfuerzan en mostrar, en exponer sin tapujos la subjetividad, el deseo que nos mueve.

En otras palabras, a diferencia del discurso científico que presume de producir conocimientos válidos y universales, y sueña con la posibilidad de reducir la incertidumbre y conquistar algún día el conocimiento total de las cosas, las propuestas epistémicas del psicoanálisis y el cine (resistiéndose a la tentación positivista-instrumental) se distinguen por develar lo singular, lo impar, lo que a ojos de la ciencia parece extraño, incontrolable e imposible de formalizar. Si del lado de la ciencia se trata ante todo de sintetizar, del lado, en específico del invento freudiano y como su nombre lo indica, se trata de psico-*analizar*, dividir en sus partes la totalidad en este caso de una subjetividad dada.



Porque no puede con el deseo y porque renuncia a él, desde el punto de vista de algunos expertos en psicoanálisis, la ciencia (sobretudo cuando se reviste de cientificismo) no puede ser ya percibida como el espacio de producción de saberes instrumentales (cada vez más regulados por el mercado) encaminados a garantizar una vida más confortable y un progreso armónico, sino como un proyecto epistemológico que llevado a su extremo implica la posibilidad real del exterminio del propio deseo, lo más íntimo de la subjetividad, aquello que le da su impronta a todo sujeto. Se puede afirmar que aquello a lo que la ideología cientificista se dirige es a la erradicación del deseo humano, como *deseo de deseo...*

“Eliminación radical de lo Otro para imponer el dominio de lo mismo como dimensión universal: tal sería el programa del discurso de la ciencia. Por esto el propósito de lograr la uniformidad, para lo cual la ciencia homogeiniza el mundo, disuelve las familias amplias, las colectividades, tiende a borrar las particularidades y las diferencias. En el horizonte se encuentra la desaparición de la alteridad, ante todo la del sujeto consigo mismo. El sujeto debe volverse enteramente calculable, previsible, situación que no puede conducir más que a la anulación de la subjetividad que no es sino pregunta por el enigma de esa alteridad incalculable que la constituye” (Gerber, 2005: 87-88).

El cine, por su parte, es una forma de expresión y una industria que no muestra otra cosa que precisamente la alteridad de las cosas, la magia de los movimientos fugaces o el ser que se dispersa en cuanto se muestra. Desde luego, aunque se base en el ojo/visión y determine al sujeto que lo observa, el cine no hace ciencia, no hace cálculos ni intenta reducir la singularidad o la alteridad a un grado cero de mismidad y ninguneo, sino que se encarga de mostrar y captar precisamente ese infinito calidoscopio de alteridad en la que los sujetos y su Cultura son los actores principales, los prot-*agonistas*, los seres patológicos -en el sentido kantiano- que se mueven en una búsqueda infinita en los rieles del deseo inconsciente.

El psicoanálisis y el cine son pues partidarios de una ideología cuya ética no es la de lo universal sino la de lo singular e irrepetible, lo que como ya hemos dicho de facto los coloca en el extremo opuesto de lo que busca conquistar la ciencia moderna, cuya ideología, es la del “hombre-máquina, o la máquina-hombre (como mejor te parezca)”. Vamos, como dijo Pommier (2000: 41), aunque no se acepte, la ciencia en el fondo lo que busca es “¡terminar con la subjetividad, con el deseo, con la libertad!” Es como si dijera: “¡cómo ya no sabemos qué hacer con todo eso, mejor terminemos con ello!”

### 3) Lo “real” del cine: el objeto *a* llevado a la pantalla grande

Partimos en este punto considerando la siguiente afirmación de Aristóteles: “las imágenes son como las cosas sensibles mismas, *excepto que no tienen materia*”. Afirmación con la que declaramos estar parcialmente de acuerdo, pues pensamos que si bien es cierto que las imágenes “no tienen materia” sí cuentan con una causa, o mejor dicho, con un componente intrínseco a ellas y que es menester subjetivar, algo que pone en tela de juicio la ausencia de materia de las imágenes. Dicho componente es lo que desde el psicoanálisis lacaniano se denomina como “lo real”.

Hay que dejarlo claro: *lo real*, de acuerdo a Jacques Lacan, no es sinónimo de realidad (de mundo material, tangible) ni de verosimilitud sino que más bien es aquello que *la realidad no puede simbolizar*; aquello que la subjetividad nunca puede acaparar del todo. Aún más radical, para el psicoanálisis de corte lacaniano *lo real* no es algo exterior a la subjetividad sino aquello que le da su fundamento. Así pues, lo real está del lado de la verdad psíquica, de la angustia, y siendo más extremos: lo real está del lado de la muerte; detrás de las cosas. Es decir, detrás de la cogitación está lo real como lo encargado de impulsar la subjetivación misma del mundo. Para decirlo de otra manera: lo real se podría vincular muy de lleno con el ser que se muestra inefable. Como alcanzó a vislumbrar Aristóteles, en toda imagen hay esa presencia de lo real, hay un punto en que las palabras faltan para significarla.

A partir de esta importante distinción, en torno al cine (aunque también puede hacerse extensivo para toda forma de expresión artística) afirmamos que su objeto de inspiración, su razón de ser, consiste en mostrar lo que no se deja formalizar. Como lo afirma Maier: “El ‘objeto’ del arte no es algo que se pueda tocar; es una inversión pura” (Maier, 2005: 89). ¿Por qué lo dice? Porque es precisamente *lo real* lo que funciona como autor latente de toda producción creativa-expresiva.

Para comprender mejor la afirmación anterior, vale la pena tomar en cuenta que *lo real*, junto con *lo simbólico* y *lo imaginario*, constituyen los tres registros que, de acuerdo, a Jacques Lacan dan consistencia al psiquismo humano. *Lo simbólico* habría que definirlo como el lenguaje, la “herramienta” cien por ciento humana que permite el despliegue del sentido (de la cultura) y nos separa del orden de la animalidad y del mero instinto. *Lo imaginario* por su parte es comúnmente entendido como la imagen a secas, aunque como sabemos, ninguna imagen es eso y ya pues siempre aparece tocada/cruzada por lo simbólico y también es subsidiaria del engaño

o la trampa del sentido pues *lo que se ve no siempre es lo que es*. Lo real, como ya lo comentamos arriba es “lo excéntrico” tanto a lo simbólico como a lo imaginario; no es un más allá, sino aquello que tanto el lenguaje como la imagen no pueden mostrar precisamente por que se constituyen a partir de ese real inenunciable. Provocadora y contradictoriamente, para Lacan lo real es así, el vacío, el lugar de la fuga, y a la vez, es materialidad suprema.

Una metáfora (de origen taoísta) puede aquí ser muy útil para comprender lo antes expuesto: la de la célebre vasija comentada por Heidegger. El vacío de la vasija no es sólo el lugar en donde algo puede verterse sino que es la condición misma del entramado que le da consistencia a las paredes de la vasija. Y ésta es justamente “la función” de lo real: aquello que queda necesariamente excluido para que el resto tome consistencia. De aquí que se afirme que lo real siempre se nos presenta muy emparentado con *la Cosa* y con el *ser*, es decir, con un algo más allá de los objetos y el mundo tangible; con un algo más allá y tal vez más acá, de la existencia misma, o sea, la esencia inefable de las cosas del mundo y de la vida.

Así lo reiteró Lacan: “de lo imaginario, lo simbólico y lo real, uno de los tres, lo real ciertamente, puede caracterizarse precisamente por lo que dije: por no conformar un todo, es decir, por no cerrarse” (1988: 97). Y es gracias a la cualidad de abertura de lo real que la creación artística puede desplegarse y ver la luz. De hecho, podemos colegir que la creación no se hace más que a partir de la ausencia, y la ausencia desde el psicoanálisis es aquello que usa los ropajes de lo real, puesto que se trata de la ausencia de un objeto (imposible) que pudiera definitivamente colmar el deseo.

Hablando del deseo, antes de seguir se impone referirnos a ese otro concepto hermano de lo real con el que Lacan designó el objeto que simbólicamente causa todo deseo, es decir, el objeto *a*. ¿Qué quiere decir esta expresión? Este objeto *a*, antes que otra cosa, se caracteriza por ser *nada*. Y es que para Lacan, este objeto que causa el deseo es un objeto que se halla al principio de la cadena metonímica que organiza las búsquedas del sujeto con su parte resignada (el ser) en pro de la Cultura. Se trata de un objeto indefinido, que no cuenta entre las cosas del mundo y que conlleva a los rodeos incesantes, a emprender y repetir búsquedas permanentes e infructuosas. En palabras de un experto local, el objeto *a* es aquello “que causa el deseo y motoriza la pulsión” (Braunstein, 1999: 63).

No se olvide que según el psicoanálisis, el sujeto está dividido, escindido entre aquello a lo que tuvo renunciar (el placer primigenio total) para advenir (por vía del lenguaje y la castración) en

la Cultura. Para decirlo de una manera mucho más convencional: todo sujeto está dividido entre el ser y la nostalgia por recuperarlo; por ello, podría afirmarse que el deseo (todo deseo) es *deseo de deseo* y que el objeto *a* es aquello indefinido que se esconde (cual anzuelo) detrás de las cosas. En suma, detrás de las cosas del mundo (de un auto, una casa, un iPod, una imagen religiosa, una persona, un espectáculo, un título, etcétera), detrás de la excitación visual y sensorial respira intacto el fantasma de una satisfacción irrealizable. Ese es el objeto *a*, un objeto *imposible* que nos condena a buscar y buscar lo que siempre se perfila inasequible.

De acuerdo, entonces, a nuestro recorrido psicoanalítico, el objeto *a* es el objeto inspirador, aquel que propicia la sublimación, aquel que se intenta enmarcar y conquistar pero que siempre se escapa. Y es lo real, más no la realidad, la materia prima con la que todo artista trabaja. De ahí que se pueda enunciar que todo acto creativo es un intento corajudo que se topa irremediamente con un límite y este límite es *lo real*, “lo que no cesa de no escribirse” (Lacan, 1981: 114). Hablando específicamente del cine, Dadoun (2000: 9) nos lo recuerda muy bien cuando señala que “Le cinéma est, tout autant et bien plus, *holding*, tenue du réel”<sup>9</sup> y sobre todo cuando enfáticamente señala que “Au cinéma, c’est le réel qui fait écran”<sup>10</sup> (Dadoun, 2000:33) La mirada del cine, y en realidad la mirada de cualquier arte, es aquella que se inscribe sobre la piel de lo real.

#### 4) Algunos comentarios sobre el análisis cinematográfico, la crítica y el psicoanálisis

Abordando de lleno el asunto del “análisis cinematográfico” y de los múltiples intentos por formalizar y aplicar distintos saberes instrumentales para comprender mejor una película (o aquello que le subyace), una cosa que se puede deducir de las reflexiones anteriores es que se puede tratar de analizar hasta el hartazgo la temática de tal o cual film, se puede desmenuzar o concentrar el análisis en algún aspecto de la película, se puede incluso bucear en la historia personal del director, en la forma en la que se escribió el guión o llevó acabo el *casting*, en el contexto cultural o histórico en el que se gestó el film, y sin embargo, no es allí en donde (a decir del psicoanálisis freudo-lacanian) se encontrará la “verdad” de la obra.

¿Dónde, según nuestra lectura, se puede encontrar la verdad del cine? En su temática específica, que nunca es otra que el *deseo trágico* que habita las subjetividades; un deseo que, en tanto trágico, siempre desemboca en lo real. No pasemos por alto que al fin y al cabo “Le cinéma

aime, adore, désire plus que tout traiter le thème du désir, se laisser prendre à toutes ses formes possibles et imaginables”<sup>11</sup> (Dadoun, 2000: 46).

Efectivamente, en las últimas décadas (especialmente a partir de los 70s<sup>12</sup>) ha sido muy común que el psicoanálisis (en su cruce con la teoría cinematográfica) haya sido utilizado como una herramienta teórica<sup>13</sup> para apoyar el análisis de distintos filmes. Sin embargo, cabe hacer la pregunta: ¿qué tipo de psicoanálisis es el que por lo regular más se “conoce”<sup>14</sup> y se ha utilizado (en los campos de la Comunicación, los Estudios Culturales y Cinematográficos) para analizar, explicar o criticar películas? Lamentablemente, las más de las veces se ha recurrido a la versión más popularizada y vulgarizada de este saber. Como bien lo confirmó Aumont en su libro sobre el análisis del film:

“Para ser breves, diremos que esta utilización del psicoanálisis comprende esencialmente dos tipos de trabajos:

1. Los “biopsicoanálisis”, que leen la obra de un autor –en su relación con lo que se podría llamar un diagnóstico sobre ese mismo autor en tanto neurótico. El enfoque puede variar y se puede utilizar la biografía del autor en mayor o menor grado (o por el contrario, atrincherarse más o menos estrictamente en su obra), pero el objetivo es siempre el mismo: explicar una producción artística determinada mediante una determinada configuración psicológica (neurótica)...
2. Las lecturas “psicoanalíticas” de films, en las cuales se trata de caracterizar a este o aquel personaje como representante de tal o cual neurosis”. (Aumont & Marie, 1990: 228-229).

Este tipo de análisis ligeros y hasta pobres, por supuesto no se basan en el psicoanálisis de corte freudiano y lacaniano, sino en el llamado “psicoanálisis aplicado”, que no es sino una versión instrumentalizada y degradada del psicoanálisis, utilizada -incluso a contracorriente de la propia epísteme y ética psicoanalítica- como fórmula o mera receta para aplicarse y comprender lo que está debajo de la obra filmica. Se puede argumentar que el “psicoanálisis aplicado” es un falso psicoanálisis. Como bien lo confirma la siguiente cita de Lacan, quién a diferencia de Freud, no creía que fuera posible e incluso deseable “que los analistas digan algo sobre la psicología del artista sobre la base de un examen de una obra de arte (véanse sus observaciones críticas acerca de la “psicobiografía)” (Evans, 2007: 40). A propósito de esto, el mismo Evans, psicoanalista inglés, nos refiere que:

“Esta es quizá la diferencia más importante entre el enfoque lacaniano y el enfoque freudiano de las obras de arte. A menudo se entiende que algunas obras de Freud implican que el psicoanálisis es un metadiscurso, *un relato maestro que proporciona una llave hermenéutica general, capaz de abrir los secretos hasta entonces irresueltos de las obras literarias; en cambio, es imposible leer a Lacan como si pretendiera algo parecido*”. (2007: 41, cursivas nuestras).

Así pues, nosotros sugerimos que cuando se trata de hacer converger psicoanálisis y cine para llevar a cabo un análisis fílmico se debería de tener mucho cuidado en no confundir, en ningún momento, a los personajes inmiscuidos en el filme (sean ficticios o reales) con los componentes estructurales de la subjetividad que el mismo film vierte. En otras palabras: recomendamos no confundir *los motivos del accionar de tal o cual personaje con la causa del mismo accionar*, pues la causa siempre está más allá del lenguaje ya que pertenece al orden de lo real. Por lo mismo, nos parece una impostura pretender decir la verdad de un determinado filme a través del bagaje psicoanalítico. Ya que como hemos apuntado, ni siquiera es posible esclarecer el enigma del talento creativo a través de la historia de vida de algún determinado personaje o director. De hecho “como lo repite Freud, el psicoanálisis *no* está en posibilidad de esclarecer el enigma del *don artístico* como tal.” (Assoun, 2003: 133).

En este mismo sentido, consideramos importante que nunca se pierda de vista que las imágenes proyectadas en cualquier pantalla (de la sala oscura o la casa) están fundadas y deben su verdadero sentido, a aquello que *no se muestra*, y eso es precisamente su materialidad impalpable. Función de significantes más que de significados, ya que la imagen:

“sera donc aussi, cette image, *ce qu'elle n'est pas*, à savoir: ce qu'en montrant elle cache, ce qu'elle implique en s'explicitant, soit tous ces éléments refoulés, occultés, travestis, oubliés dont elle n'est que le reste, et qui parviennent à disséminer leur échos assourdis à travers le film. Et elle ne sera pas, non plus, *ce qu'elle est*, ou sera autre chose: ce qu'en cachant elle montre, ce qu'elle en impliquant elle explicite, soit tous ces éléments auxquels renvoient les démonstrations, aveux, confidences, exhibitions fonctionnant comme dénis, dénégations, camouflages, leurres.” (Dadoun, 2000: 33).<sup>15</sup>

El cine es así escenario de lo paradójico: *pues lo explícito que muestra es el velo que encubre lo implícito*. Y es que la materialidad de las imágenes cinematográficas están permeadas por la indefinición, hilo de bordado que se desprende del énfasis en el deseo. Así, el cine siempre es tensión, cada imagen es una metonimia del deseo. De aquí bien puede desprenderse que el cine es malestar, escollo de sentido en la trama y en la imagen.

Antes de concluir este apartado nos gustaría decir recalcar que el cine, producto netamente moderno, parece puntuar que no hay posibilidades fácticas de que el ser humano se concilie consigo mismo: las narraciones del cine confirman que no hay modo de alcanzar por fin la armonía y la tan anhelada paz social e individual. De hecho, todo intento de guardar memoria, cosa que tan bien hace el cine, parece ser un intento fallido por capturar el fluido imparabable de la

vida; parece ser un querer arrancarle a la muerte un poco de memoria. Como lo indicó Maier (2005: 72), aludiendo un poco a lo que considera el espíritu del cine: “sea lo que fuere que la vida nos ofrezca o nos quite, nadie puede evitar la ansiosa espera de algo indefinido, algo de lo que no se conoce la naturaleza, ni la función, ni porque nos resulta precioso, ni cómo defenderse de sus efectos de malestar”.

##### 5) El discurso perverso del cine: la función del amo

Para introducir de una forma que no parezca banal nuestra tesis que plantea que el discurso del cine es ante todo *perverso*, tenemos primero, la necesidad de explicar lo que entendemos por tal término. En psicoanálisis, al menos desde la perspectiva lacaniana, reconocemos básicamente tres estructuras subjetivas; es decir, tres diferentes modos de posicionarse como sujeto en la Cultura (cabe señalar que todas estas posiciones son en relación al lenguaje, o siendo más específicos, en torno a la pregunta por el deseo).<sup>16</sup> Dichas estructuras son: la *neurótica*, la *psicótica* y la *perversa*.

El neurótico es aquel que *sabe que no sabe lo que quiere*. La estructura neurótica se caracteriza por sufrir de no poder encontrar en la Cultura aquello que por fin le daría a su vida la estabilidad anhelada. De aquí que por lo común el neurótico sea quien con más frecuencia busca y se dirige a alguien a quien él le supone el saber pleno. El neurótico crea un Otro completo, un sistema cultural pleno de seguridades, de saberes bien cimentados con la intención precisamente de reprimir que no existe un tal Otro que pudiera darle lo que a todo mundo le falta. Por lo mismo, el neurótico es alguien que siempre duda, siempre se está cuestionando o demandando si está a la altura de lo que se espera de él. Incluso cuando sus actos parecieran ser de un talante obscuro y desentendido de amarres represores, no es tanto la acción lo que define su estructura sino su manera de afrontarla. De forma esquemática, podríamos decir que el neurótico es aquél quien en el lugar de su deseo tiene sembrada allí una pregunta más o menos invisible pero persistente. De lo que se puede inferir que según el psicoanálisis, la mayoría de los seres humanos somos neuróticos (con variantes que van, sobre todo, de la neurosis histérica, cuyo lema es el “deseo insatisfecho”, a la neurosis obsesiva, cuyo lema sería “el deseo como imposible”).

La psicosis por su parte implica la imposibilidad de acomodarse a los parámetros de la ley. Y por eso es que en el psicótico hay lenguaje pero no hay discurso (el corte necesario que hace posible que el humano abandone su animalidad y piense su mundo). Si el pensamiento es

“condición previa en el interior de la cual se alijan como pueden toda una serie de funciones animales” (Lacan, 2006: 138), la imposibilidad de que las funciones se alojen en el pensamiento, la falla radical de que eso pase, es lo que define a la psicosis. Por eso, en relación al deseo, en el psicótico no hay pregunta, no hay duda sino puro dolor de ser benefactor de una satisfacción que lo manda de lleno al goce y lo priva de existir. En verdad, el psicótico está en otro mundo. Al psicótico le hace falta “la falta” que posibilita la discriminación de las cosas del mundo, pues si dicha discriminación se lleva a cabo en base al lenguaje queda de manifiesto que en el psicótico el sistema que ordena las frases falla, no hay relación que él pueda establecer de manera convincente haciendo uso del lenguaje. No hay lazo discursivo en el psicótico.

En cuanto el perverso habría que decir que es aquél, que contrariamente al neurótico, se presenta como aquél que sabe lo que quiere y que sabe cómo obtenerlo. Por ello, es complicado o al menos no muy común, que un perverso demande ayuda de cualquier tipo, pues si él es aquél que sabe cómo funcionan las cosas, lo que hay que decir y hacer en torno a las situaciones que la vida le presenta, resulta complicado que se sienta en la necesidad de demandarle a algún otro su opinión pues él no duda de lo que quiere. El perverso se emparenta, entonces, con la posición del legislador, del que dicta las leyes y vigila su estricto cumplimiento. En este sentido, el perverso se promulga poderoso y cuando la vida lo lleva a una posición que implica precisamente cierto poder suele mostrarse infranqueable. Pensemos por ejemplo en alguien a quien de alguna u otra forma se le debía guardar respeto u obedecer a sus órdenes porque ocupa una posición de autoridad, y pensemos también en que ese alguien disfruta dando órdenes, guiando, castigando y vigilando: ahí está la perversión. No se trata sólo de mandar, sino de gozar de mandar. Muchos personajes hartos valorados por la sociedad, entre ellos sin duda varios directores de cine y muchos psicoanalistas, se pueden enmarcar dentro de la estructura perversa.

Pero regresemos a nuestro tema y arriesguémonos a decir que el cine en general y que incluso toda proyección, en el fondo son perversas. ¿Por qué afirmamos esto? Porque estas, aunque nos hagan pensar y posibiliten la construcción de preguntas, “dictan” siempre la secuencia de las mismas. Lo que está en la pantalla es eso y no otra cosa. La forma en filmar las escenas, los diálogos, los finales, etcétera, todo está ya armado cuando la mirada allí se vierte, a pesar de la labor hermenéutica del espectador no hay espacio para la modificación de la proyección. Por ejemplo (con todo y que ahí también ya hay una historia armada), en este punto la literatura va en sentido contrario al cine, pues sin importar la historia, cada lector tiene más espacio para poner en imágenes los significantes que desde su subjetividad surgen. El cine también es perverso en el sentido en que...



“El otro es quien hace posible nuestra mirada, y también quien define, en un sentido profundo, nuestro horizonte perceptivo. El otro no es un espejismo o un artificio, porque ocupa un lugar en el mundo, digamos, porque pone un mundo ante nosotros”. (Lizarazo en Echeverría, 2007: 39).

Como el afamado Žižek (2006) lo indica en un interesante DVD, el *cine es un arte perverso* en el sentido en que indica lo que habría que desear, atrapa la mirada en un texto que no surge de la voluntad del espectador (un espectador que por cierto está ávido de sumergirse en la sala oscura para que le muestren o le hablen de cómo alguien más desea). Bajo esta misma línea, podemos conjeturar (y no hace falta ser muy avezado para hacerlo) que los amantes del cine (los cinéfilos) son ante todo neuróticos que buscan verterse en historias que de algún modo los guíen o les dicten un sentido. Cerremos la reflexión: el cine resulta perverso, sobretudo si tomamos en cuenta que para el neurótico nada resulta tan atractivo como hacerse objeto de un perverso. Y es que si el neurótico siempre duda y busca a alguien que lo complete y lo libre del peso de sus dudas, buscar/encontrar un perverso es ideal, pues es alguien que no duda y aún cuando hay cosas que dejan ver que se sabe en falta, hace como si él no tuviera falta, hueco, escisión.

Algunos dicen que el cine (cierto tipo) está allí, para hacer pensar. A partir de lo que hemos venido desarrollando nosotros afirmamos que no es tanto así, porque más bien funciona como *lo que rige la reflexión*: estos es, propone el motivo y las formas a tratarlo. Por esta característica es un hecho que el cine, nos guste o no, es una extensión del discurso educativo (una instancia para la educación sentimental), y dadas las virtudes con las que cuenta, al mismo tiempo es un arte que nos pone en riesgo de, curiosamente, apagar nuestras preguntas en base a su estimulación. Gran paradoja.

Si se duda sobre el talante perverso del cine, tratemos de hacer extensiva nuestra afirmación a todo su mundo y examínese a partir de allí la actitud que no pocos directores, actores, guionistas y en realidad, todo aquél inmerso en sus distintas fases de creación, suele tomar hoy en día (en plena sociedad del entretenimiento) ante el resto de la cultura. Se confirmará que muchos de ellos actúan (sobre la alfombra roja real o imaginaria) con cierta soberbia y glamour, con una supuesta sabiduría que se ve potenciada por esta cultura visual en la que vivimos. Ellos saben bien el tipo de figuras en las que se convierten; saben que (por vía de la adoración y la transferencia) más de uno pone en ellos las respuestas a sus propias preguntas. Aunque quizá lo importante no es que pase eso (ya que también el psicoanalista, el profesor o el político se encuentran en posiciones parecidas), sino que de eso hacen su arrogancia casi por completo. Por ello, aún cuando se diga que el cine está para mostrar y evidenciar la realidad humana y por

ende se comente que es una actividad artística noble que sin duda suma, pero... también resta, allí se encuentra precisamente el problema: ya que como hemos apuntado la realidad humana es inabarcable y lo que más la determina por lo común es innombrable, *inmostrable*.

En adición a esto, si la posición perversa también se caracteriza por el uso de fetiches, resulta evidente que al estar el cine plagado de fetiches (de ciertos componentes que con su repetición logran hechizar la atención del espectador), encontraremos una razón más para declararlo un arte perverso. Hoy en día incluso hay fórmulas cinematográficas que hacen la existencia de un estilo o de un género enteros, que al ser prácticamente invariables funcionan como un encantamiento, o sea, como fetiches.

#### 6) El cine avasallante: la ilusión y sus promesas

Es hora de hacer disección. Diferenciar del conjunto que hemos llamado “cine” un subconjunto que no es por mucho menor. Hablamos del cine espectacular, taquillero, transnacional, de producciones millonarias y de donde por regla nacen las luminarias que irradian su imagen a nivel mundial. El cine de las masas pues. Esto con la intención de señalar que más allá de que al cine se le conceda la categoría de “séptimo arte”, hoy lo que se produce en sus entrañas, tiene más que ver con la repetición que con la innovación, es decir, el cine ya no es *per se* un arte sino ante todo un espacio para embelezar.

A propósito de este cine visto como una experiencia que bombardea los sentidos y ante todo se muestra avasallante, cine que hoy en día impera en las salas de exhibición, por lo general producido con un especial cuidado en Hollywood, Baudrillard nos dice que sus frutos son:

“Citacionales, prolijos, *high-tech*, cargan con el chancro del cine, con la excrescencia interna, cancerosa, de su propia técnica, de su propia escenografía, de su propia cultura cinematográfica. Da la impresión de que el director ha tenido miedo de su propio filme, de que no ha podido soportarlo (o por exceso de ambición o por falta de imaginación. De lo contrario, nada explica semejante reproche de recursos y esfuerzos en descalificar su propio filme por exceso de virtuosidad, de efectos especiales, de clichés megalomaniacos; como si se tratara de asediar a las imágenes, de hacerlas sufrir agotando sus efectos hasta convertir el libreto con el que quizás había soñado (lo esperamos) en una parodia sarcástica, en una pornografía de imágenes”. (Baudrillard, 2007: 13).

En nuestra cultura actual, que por lo común, se reconoce como posmoderna, hay un cierto afán por abarcar el todo. Nuestros días están signados por la pretensión de conocer el mayor número de experiencias, por eliminar el malestar en cuanto se manifiesta, por una supuesta democracia que está allí para garantizar la armonía del sujeto; hay también, una cierta liberación en todos los terrenos que sugestivamente plantean que el sujeto puede y debe ser feliz; es un mundo que tiende las redes de su saber objetivo y para el que las limitaciones o los imposibles son defectos susceptibles de saneación. El cine no escapa a todo esto sino al contrario, la reitera y lo multiplica, pues “El cine actual ya no conoce ni la alusión ni la ilusión: lo conecta todo de un modo hipertécnico, hipereficaz, hipervisible.” (Baudrillard, 2007: 14), lo que indica que “toda perspectiva final quedó como absorbida, digerida, y no dejó otro residuo que una superficie carente de profundidad.” (Baudrillard, 2007: 29)

El hecho de que el cine y en realidad, el mundo se haya vuelto un espectáculo que por momentos cansa, que de tanto querer mostrar el todo deja a su espectador un tanto vacío y sin expectativas de creación es, evidentemente, un efecto del capitalismo que al proponer la vida en el consuno reproduce, inventa y distribuye lo que sea con el signo de una mercancía, siendo así, todo potencialmente se puede vender. “Un libretista genial (tal vez el capital mismo) arrastró al mundo hacia una fantasmagoría de la que todos somos víctimas fascinadas.” (Baudrillard, 2007: 32).

En síntesis:

“Nuestra cultura visual se encuentra dominada por la *semiótica de la exacerbación*: lo que importa es la máxima visibilidad, el seguimiento paso a paso del detalle, la hiperrealidad de lo extraordinario, y de tanto reiterarse resulta totalmente imaginable. Las megaproducciones de Hollywood se hallan exigidas por el exceso técnico porque esperamos siempre el efecto extraordinario. Hemos perdido la sutileza interpretativa, ahora necesitamos ver descompuesto y en ralentí cada uno de los momentos del desgajamiento, del choque, grano a grano de la superficie, vértigo de acciones e hiperrealidad descriptiva en una frenética del movimiento visual “. (Lizarazo en Echeverría, 2007: 43).

En este sentido, se sabe que históricamente el cine que más vende es el llamado “porno”, esto no ha cambiado en lo más mínimo en la actualidad, incluso podemos afirmar que hoy más que nunca, el cine, muestre o no penetraciones y fluidos, es simple y llanamente porno, esa es nuestra lectura. Pululan los personajes perversos que proponen que toda barrera es franqueable; tiene la intención de mostrarlo todo. El cine, ese cine de las masas al que nos referimos es porno en relación a que dentro de su impulso por experimentarlo todo obtura la posibilidad del deseo en el espectador, lo carga de una hiper irrigación sensorial y sentimental que lo embrolla hasta

erradicar en él toda posibilidad de crítica. Y es que en suma “De hecho, ya no hay pornografía localizable como tal, porque la pornografía está virtualmente en todas partes, porque la esencia de lo pornográfico se ha transmitido a todas las técnicas de lo visual y lo televisual.” (Baudrillard, 2007: 53) En efecto, esto es fruto no de otro discurso sino de ese que nos determina y del que muchas veces nos sentimos orgullosos y adeptos a ser incluidos oficialmente en su campo, es decir, el discurso de la ciencia y la técnica que hace posible:

“La tecnología se ha vuelto porno: en efecto, el objeto y el sexo han entrado en el mismo ciclo ilimitado de la manipulación sofisticada, de la exhibición y la proeza, de los mandos a distancia, de las interconexiones y conmutaciones de circuitos, de las “teclas sensibles”, de las combinaciones libres de programas, de la búsqueda visual absoluta”. (Lipovetsky, 2003: 168).

Dado este vómito de imágenes hiperreales a las que se avoca el cine actual predominantemente, y dada su proliferación incesante, podríamos decir que le pasa lo que Baudrillard dice que le pasa al arte: muere, pues “El arte no muere porque no haya más arte: muere porque hay demasiado.” (Baudrillard, 2007: 93) Se trata de una muerte que no por ser tan anunciada es menos pretenciosa en su demostración. El cine por ser un producto cultural siempre ha reflejado el estado general de la Cultura misma, hoy no es la excepción, refleja el imperativo de goce que trae consigo el posmodernismo.

La sociedad contemporánea no parece dar tiempo a las imágenes. Producimos imágenes con una asombrosa precipitación; queremos cubrirlo todo, figurarlo todo, y esto trae consecuencias: el abatamiento icónico, la reducción casi a cero de su valor, la volatilización de la imagen para nuestra experiencia, para recobrar su lugar, para retomar su puesto revelador e indicador. Hemos perdido, digamos, la lentitud de las imágenes y con ella su sabiduría. (Lizarazo en Echeverría, 2007: 46).

En suma, en plena sintonía con el culto al Yo, la *yocracia* como la llama Lacan, al que los sujetos se ven llamados en la cultura posmoderna, que hacen de su derecho a una supuesta satisfacción su estilo de vida:

“Por el abandono generalizado de los valores sociales que produce, por su culto a la realización personal, la personalización posmoderna cierra al individuo sobre sí mismo, hace desertar no sólo la vida pública sino finalmente la espera privada, abandonada como está a los trastornos proliferantes de la depresión y de las neurosis narcisistas; el proceso de personalización tiene por término el individuo zombiesco, ya cool y apático, ya vacío del sentimiento de existir”. (Lipovetsky, 2003: 146)

En palabras de otro autor al que ya hemos recurrido:

“ahora la angelización de la hora del fin de los tiempos; ordena gozar hoy en el olvido de la historia. Esta obligación de gozar no significa vivir en la abundancia y la felicidad o que reine

la paz. Para nada, hay que gozar enseguida, incluso de la desgracia: es lo que ves en los medios de comunicación para que los aproveches bien". (Pommier, 2000: 56).

Si esto así, el mismo Pommier se pregunta: "¿Cuál va a ser para nosotros el envoltorio de la obra, cuyo ideal consiste en dispensarnos de él?" ¿Cuál será pues el envoltorio del cine?

Sobretudo si tomamos en cuenta que:

"Los aventureros de la ciencia minaron la narración, explotaron los metadiscursos, de manera que el sentido de la historia se distiende y deja que los cuerpos se desinflen como un globo. Vemos cómo se abstrae su representación artística, no solamente porque, como siempre, está trabajada por la negación de la nada, que le otorga su elegancia, sino porque el futuro de la historia le falta. El sueño de negar la nada del presente, gracias a mañana, se deshilacha". (Pommier, 2000: 77).

¿Cuál es pues el futuro del cine cuando erradica de su campo mediante lo virtual la pesadez de lo real que le daba su talante de hablar de lo humano y no del humano idealizado, y que con ello lo hacía memorable? Pues es innegable que:

"A medida que nuestra delicadeza se embota, lo chocante, incluso lo abyecto, dejan de constituir lo exutorio de la aspiración profunda a apoderarse de lo real, y se vuelven simples objetos de consumo. A fuerza de repetidas transgresiones, el llamado arte "posmoderno" pierde todo efecto provocador y se integra perfectamente en un mercado del arte cada vez más desengañado". (Maier, 2005: 44).

Ante tales preguntas, cada uno de los interesados en estas temáticas está llamado a dar su propia respuesta, su propia producción.

#### Referencias

Aceituno, R. & Rosas, M. (compiladores) (1999). *Psicoanálisis. Sujeto, discurso, cultura*. Santiago: Universidad Diego Portales.

Assoun, P.-L. (2003). *El freudismo*. México: Siglo XXI.

Aumont, J. & M. Marie (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.

Baudrillard, J. (2007). *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Buenos Aires: Amorrortu.

Braunstein, N. (1999). *Goce*. México: Siglo XXI.

Creed, B. (1993). *The Monstrous - Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, Routledge.

Creed, Barbara. "Film and Psicoanálisis", *Oxford Guide to Film Studies*, Edited by John Hill and Pamela Church Gibson, University Pres, London, 1998.

Creed, B. "Freud's Worst Nightmare: Dining out with Dr Hannibal Lector", in Steven Jay Schneider (ed), *The Horror Film and Psychoanalysis: Freud's Worst Nightmare*, Cambridge University Press, New York, 2004.

Dadoun, R. (2000). *Cinéma, psychanalyse et politique*. París: Séguier.

Echeverría, B., et. al. (2007). *Sociedades icónicas*. México: Siglo XXI.

Evans, D. (2007). *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano*. Buenos Aires: Paidós.

Fiennes, S. (2006). *The pervert's guide to cinema*. [dvd] London: P Guide LTD.

Foucault, M. (2005). *Les mots et les choses*. París: Gallimard.

García Canclini, N.; Mantecón, A. M. & Sánchez Ruiz, E. (2006). *Situación actual y perspectivas de la industria cinematográfica en México y en el extranjero*. México: Universidad de Guadalajara.

Gerber, D. (2005). *El psicoanálisis en el malestar en la cultura*. Buenos Aires: Lazos.

Heidegger, M. (1967). *Qu'appelle-t-on penser?* París : PUF.

Lacan, J. (1981). *Seminario XX, Aun*. Barcelona: Paidós.

----- (1988). *Intervenciones y textos 2*. Buenos Aires: Manantial.

----- (2006). *Mi enseñanza*. Buenos Aires: Paidós.

Larrauri, G. "Reflexiones Psicoanalíticas en Torno a la Posmodernidad". *Revista Comunicología@: indicios y conjeturas*, Publicación Electrónica del Departamento de Comunicación de la Universidad Iberoamericana Ciudad de México, Primera Época, Número 5, Primavera 2006, disponible en: [http://revistacomunicologia.org/index.php?option=com\\_content&task=view&id=140&Itemid=115](http://revistacomunicologia.org/index.php?option=com_content&task=view&id=140&Itemid=115), 2006

Lipovetsky, G. (2003). *La era del vacío: ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama.

Lizarazo, D. (2004). *La fruición filmica. Estética y semiótica de la interpretación cinematográfica*. México: UAM-X.

----- (2007) (compilador). *Icónicas Mediáticas. La imagen en televisión, cine y prensa*. México: Siglo XXI.

Maier, C. (2005). *Lo obsceno*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Pommier, G. (2002). *Los cuerpos angélicos de la posmodernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.

----- (2005). *¿Qué es lo real? Ensayo psicoanalítico*. Buenos Aires: Nueva Visión.

*Revista Versión*. No. 8. El cine y la memoria: ficción e historia. México: UAM-X, octubre 1998,

Saal, F. "El saber y la verdad". En Braunstein, N. (1997), *El discurso del psicoanálisis*. México: Siglo XXI.

Žižek, S. (2008). *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*. Buenos Aires: Manantial.

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

<sup>1</sup> José Samuel Martínez López. Maestro en Comunicación por la Universidad Iberoamericana Ciudad de México. Profesor-investigador del Departamento de Comunicación de la propia UIA, donde actualmente funge como Responsable del Área Académica de Investigación, así como Coordinador Editorial de la Revista Electrónica “COMUNICOLOGÍ@: Indicios y Conjeturas” ([www.revistacomunicologia.org](http://www.revistacomunicologia.org)). Junto con Miguel Ángel Lara y los antropólogos Roger Magazine y Andrés Fabregas, es coordinador de la Red de Investigación sobre “Deporte, Cultura y Sociedad”. [samjusto@yahoo.com](mailto:samjusto@yahoo.com) y [samuel.martinez@uia.mx](mailto:samuel.martinez@uia.mx) Gibrán Larrauri Olguín. Licenciado en Psicología por el Centro Cultural Universitario Justo Sierra. Actualmente colabora como profesor de asignatura en el Departamento de Comunicación de la Universidad Iberoamericana Ciudad de México y participa como responsable de redacción de la Publicación Electrónica “COMUNICOLOGÍ@: indicios y conjeturas”. Ha publicado diversos ensayos sobre psicoanálisis en revistas nacionales y extranjeras. Actualmente cursa la Maestría de “Psicoanálisis y Cultura” [larrauriol@yahoo.com.mx](mailto:larrauriol@yahoo.com.mx)

<sup>2</sup> El *Positivismo* es una corriente o escuela filosófica que afirma que el único conocimiento auténtico es el conocimiento científico, y que tal conocimiento solamente puede surgir de la “afirmación positiva” de las teorías a través del método científico. El positivismo deriva de epistemología que surge en Francia a inicios del siglo XIX de la mano del pensador francés Auguste Comte y del británico John Stuart Mill y se extiende y desarrolla por el resto de Europa en la segunda mitad del siglo XIX. Según la misma, todas las actividades filosóficas y científicas deben efectuarse únicamente en el marco del análisis de los hechos reales (tangibles) verificados por la experiencia. Se trata de una epistemología que surge como manera de legitimar el estudio científico-naturalista del ser humano (tanto individual como colectivamente). Según distintas versiones, la necesidad de estudiar científicamente al ser humano está correlacionada con la experiencia sin parangón que fue la Revolución Francesa, que a su manera obligó por primera vez a ver a la sociedad y al individuo como objetos de estudio científico.

<sup>3</sup> Como lo reiterábamos en otro sitio, en la modernidad: “el barco de la humanidad se posaba enfrente del supuesto continente de la Verdad, continente que estaba ahí, esperando ser explorado para no ser más de color negro y ofrecer entonces sus insólitos frutos. El semen de la ciencia y la bengala de la tecnología serían el alumbrado y la fecundidad encargados de conquistar el dichoso continente; encargados de otorgar a la raza humana los cálculos que la llevarían a obtener la eliminación del rango entre lo que se desea y lo que se quiere” (ver: Larrauri, 2006).

<sup>4</sup> Atolladero del deseo, por “falta” entendemos aquí la humana experiencia de la *incompletitud*, la permanente sensación de la insatisfacción humana, la vivencia del malestar en la cultura, la perenne percepción de que algo no anda bien o no marcha.

<sup>5</sup> “Nunca se lo dirá con suficiencia, puesto que aparentemente se tiende más bien a repugnar su reconocimiento: es sorprendente ver a qué punto psicoanálisis y cine hablan un lenguaje vecino sino es que común, recorren y cavan los mismos terrenos, el psicoanálisis mediante la palabra y la puesta en concepto, el cine mediante la imagen y la puesta en escena” (Dadoun, 2000: 13).

<sup>6</sup> “El psicoanálisis y el cine nacieron al final del siglo diecinueve. Ambos comparten antecedentes históricos, sociales y culturales comunes formados por las fuerzas de la modernidad. Los teóricos comúnmente exploran cómo el psicoanálisis, con su énfasis en la importancia del deseo en la vida del individuo, ha influido en el cine. Pero lo opuesto también es cierto—el cine bien pudo haber influido en el psicoanálisis. Freud no sólo trazó la descripción de sus teorías a partir de términos cinematográficos, como con el concepto de “recuerdos encubridores”, sino que también desarrolló una cantidad de sus ideas fundamentales en términos visuales—particularmente en la teoría de la castración, la cual es dependiente a partir del shock registrado por el acercamiento en primer plano de los genitales femeninos” (Creed, 1998).

<sup>7</sup> “ve aparecer el primer libro de Freud, *Estudios sobre la histeria*, escrito en colaboración con Breuer, es también el año que comúnmente se retiene como aquel en donde queda marcada la llegada del cine dentro de la civilización contemporánea: las patentes Lumière son del 13 de febrero de 1885, y la primera proyección del Cinematógrafo Lumière tuvo lugar el 28 de diciembre del mismo año en el Grand Café, en París. Tal fenómeno cultural de nacimiento gemelo ofrece más que una anecdótica coincidencia, se revela como el fruto de búsquedas caracterizadas por un paralelismo sorprendente. Antes de avocarse de manera decisiva sobre la patología, Freud se entrega a laboriosos trabajos de fisiología (neuronas, médula, cocaína, etc.) dentro del espíritu positivista de la época que tenían las ciencias físicas por modelo. Es dentro de un mismo espíritu, y a partir de las gabinetes de física y de los laboratorios, que físicos y fisiólogos, tales como Plateau, Muybridge, Marey, Edison y otros, construyen dispositivos y aparatos con el objetivo de descomponer, de analizar el movimiento de los seres vivos (hombre, caballo, etc.), de perforar ese secreto familiar que es la dinámica de los cuerpos” (Dadoun, 2000: 23).

<sup>8</sup> “Particularmente sugestivo es el hecho de que esos desarrollos de origen, de envergadura y de vocación científicas se pongan casi bruscamente a bifurcar luego que disponen, en ese final del siglo XIX, de un aparato conceptual (el psicoanálisis) o de un aparato tecnológico (el cine): llamado que es también lanzado, mediante dos vías radicalmente diferentes, el inconsciente, los sueños, los fantasmas, las imágenes, las ficciones, la emoción, lo maravilloso... Todo ocurre como si el cine y el psicoanálisis, sirviéndose de un mismo movimiento subversivo

contra la trayectoria científica que los contenía, manifestaran el deseo de torcerle el cuello a una cierta retórica positivista, para abrirle al hombre imaginario de la era moderna sus dos perspectivas paralelas; como si las claridades brillantes del iluminismo racionalista del siglo XVIII, mediante una nueva fidelidad y como reencontrado en su principio del placer alojado en su corazón libertino, descubriera el camino de las salas oscuras, el dejarse llevar y dejar hacer de los estados hipnoides, la penumbra crepuscular del alma sobre el diván analítico” (Dadoun, 2000: 23-24).

<sup>9</sup> “El cine es, ante todo, *holding*, sostén de lo real” (Dadoun, 2000: 9).

<sup>10</sup> “En el cine, es lo real lo que hace pantalla” (Dadoun, 2000:33).

<sup>11</sup> “El cine ama, adora, desea más que nada tratar el tema del deseo, dejarse tomar por todas sus formas posibles e imaginables” (Dadoun, 2000: 46).

<sup>12</sup> “Las teorías de Freud fueron discutidas más sistemáticamente en relación al cine después de la revolución post-estructuralista en teoría durante los setenta. En particular, algunos escritores han aplicado la trayectoria de Edipo a las estructuras narrativas de textos clásicos cinematográficos. Señalaron al hecho de que todas las narrativas aparentaban exhibir una trayectoria edípica; esto es, el héroe (masculino) era confrontado con una crisis en la que tenía que destacarse sobre otro hombre (con frecuencia una figura paterna) para lograr reconocimiento social y ganarse a la mujer. De esta manera, el cine fue visto para representar los trabajos de ideología patriarcal” (Creed, 1998).

<sup>13</sup> A propósito de esto, vale la pena tomar en cuenta que: “La historia de la crítica psicoanalítica del cine es extremadamente compleja—en parte porque es larga y dispareja, en parte porque las teorías son difíciles y en parte porque la evolución de la teoría psicoanalítica del cine después de 1970 no puede ser entendida sin recurrir a los desarrollos por separado, pero en áreas relacionadas, tales como las teorías de Althusser sobre ideología, semiótica y feminismo en el cine” (Creed, 1998).

<sup>14</sup> En los círculos académicos destinados a la búsqueda de respuestas fáciles y tranquilizadoras que apacigüen la angustia que genera este mundo dinámico, cognitivamente viscoso y en el fondo incierto, la versión del psicoanálisis que más se “conoce” y “maneja” es el *psicoanálisis de bolsillo*, aquel que ha sido rebajado a un conjunto de recetas consoladoras y poco agudas configuradas a partir de sistematizar la teoría y reducir sus conceptos fundamentales a definiciones desactivadoras de diccionario que, obturando la complejidad y criticidad de los mismos, con el paso del tiempo han logrado desgastarse y dispersarse por vía del siempre complaciente sentido común. Y de ahí el hecho de que en las universidades lo que en su mayoría se revisa o conozca en torno al psicoanálisis sea básicamente lo siguiente: 1) Se revisan las célebres “etapas genitales”, las cuales, explicadas burdamente desde una concepción evolutiva, hacen caer en generalizaciones lamentables que atentan contra la singularidad de cada sujeto. 2) Se revisa equivocadamente al “inconsciente” bajo la lupa de la hermenéutica como si el inconsciente fuera un lugar de contenidos ya inscritos por descifrar, esto es, como si se tratara de un saber que sólo espera la genialidad del analista para aclararse. Olvidando que el inconsciente lejos de ser el receptorio de una verdad que contiene el sentido es el lugar que señala la imposibilidad del sentido pleno, este es un tipo muy empobrecedor de enseñanza y lectura con la cual se acalla la verdad que el mismo inconsciente indica: que el sujeto está en permanente situación de falta, es decir, que no hay saber que venga a solucionarle las preguntas fundamentales sobre su existencia. 3) A la usanza de cómo se hace con el discurso médico y su técnica (que presupone la existencia de la normalidad y la anormalidad) y en consonancia con los eslóganes de democracia y bonhomía, otra cosa que recurrentemente se dice en la mayoría de las universidades es que el psicoanálisis está allí para “curar” e incluso que es un tipo más de psicoterapia que posee los mismos objetivos sanadores que el resto de las propuestas existentes. Nada más ajeno a la clínica de Freud, quien siempre luchó y trabajó no para encontrar un ideal de salud psíquica que estuviera en sintonía con el ideal médico de un cuerpo sano, sino más bien para escuchar aquello de lo que no quiere saber nada ni el discurso científico-médico ni el sujeto mismo que demanda ayuda: de la presencia en el inconsciente de un deseo sin objeto de satisfacción.

<sup>15</sup> “... será pues también, esta imagen, *aquello que no es*, a saber : aquello que mostrando esconde, aquello que es implícito explicitándose, o sea todos esos elementos rechazados, ocultados, travestidos, olvidados de los cuales ella no es más que el resto, y que logran diseminar sus ecos silenciados a través del filme. Y ella no será, tampoco, *aquello que es*, o será otra cosa: aquello que escondiendo muestra, aquello que implicitándose explicita, o sea todos esos elementos a los cuales reenvían las demostraciones, confesiones, confidencias, exhibiciones funcionando como negaciones, denegaciones, camuflajes, señuelos. (Dadoun, 2000: 33).

<sup>16</sup> Si decimos que las tres estructuras son posicionamientos con respecto al deseo, quiere decir, que son posicionamientos ante la ausencia del objeto del deseo mismo, o sea, maneras de afrontar la falta.