



Facultad de Psicología

TRABAJO INTEGRADOR FINAL

**LA PRESENCIA DEL CINE EN LA
ENSEÑANZA DE JACQUES LACAN**

INVESTIGACIÓN BIBLIOGRÁFICA

Autora: Sánchez, María Laura

Legajo: S-2117/2

DNI 30.892.013

Docente responsable: Heinrich, Melina

Año: 2022

ÍNDICE

Resumen y palabras clave.....	2
Introducción.....	3
Objetivos.....	5
Exposición del material	

Freud y los saberes que convoca.....	6	La
enseñanza en Lacan y el <i>retorno a Freud</i>	7	
Cuatro referencias al cine en Lacan: Seminarios <i>La ética del psicoanálisis</i> y <i>La angustia</i>	8	
<i>La dulce vita</i> . Seminario <i>La ética del psicoanálisis</i>	9	<i>La</i>
<i>dolce vita</i> . Seminario <i>La angustia</i>	11	
<i>Hiroshima mon amour</i> . Seminario <i>La angustia</i>	12	<i>El</i>
<i>desprecio</i> . Seminario <i>La angustia</i>	13	
Análisis y reflexiones.....	15	
Conclusiones.....	17	
Referencia bibliográficas.....	19	

RESUMEN

Históricamente el psicoanálisis encontró la posibilidad de recurrir y servirse de materiales provenientes de otros discursos. Jacques Lacan en su retorno a Freud asume este recorrido e incorpora nuevos materiales, entre ellos el cine. Es a partir de allí que se considera la posibilidad de recurrir a este material estético para la investigación, la verificación de conceptos, y la enseñanza en el campo psi. A partir de la pregunta por la función del cine en el psicoanálisis, se sostiene que existe un uso del cine en Lacan que abona a su enseñanza. Es decir, lejos de aplicar el saber psicoanalítico al análisis de

materiales cinematográfico Lacan se sirve de ellos para avanzar en sus argumentaciones. Se analiza las menciones de la películas *La dolce vita* de Federico Fellini, en los seminarios *La ética del psicoanálisis* y *La angustia*; la de *Hiroshima mon amour*, de Alain Resnais y *El desprecio* de Jean Luc Godard, ambas, en el seminario *La angustia*, y los diferentes modos de producir una enseñanza a través de ellas, es decir, cómo las trabaja y cuál es el efecto que se produce. El análisis resultante de esta investigación bibliográfica presenta una mirada novedosa de lectura de la obra de Lacan en relación al cine y ofrece un recurso para nuevas elucidaciones y desafíos al campo psicoanalítico; saber vivo que se abre a revisión constante, y para el cual el cine renovado en su oferta a partir de las nuevas tecnologías es testimonio de la subjetividad de ésta época.

PALABRAS CLAVE

Enseñanza - Cine - Psicoanálisis

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo pretende realizar una investigación bibliográfica sobre el lugar del cine en la enseñanza de Jacques Lacan.

La indagación sobre este tema es de relevancia para el devenir psicoanalista. Efectivamente, Sigmund Freud destacó que la formación del psicoanalista no consiste

solamente en el estudio teórico y el análisis personal sino que también requiere de la relación con saberes de las más disímiles procedencias. Es así que Freud ha convocado a múltiples elementos provenientes de otras disciplinas; entre ellos el arte y, específicamente, la literatura.

Asimismo, el retorno a Freud sobre el que apoya la enseñanza de Lacan requiere de la participación de diversos saberes a los fines de producir una lectura inédita hasta ese momento de los textos freudianos. En este sentido, se encuentra tanto en su *Seminario* como en sus *Escritos* una remisión constante a la filosofía, la lingüística, la antropología, las matemáticas, la etología, la literatura, la dramaturgia, la pintura. Y si bien esta enumeración no se propone como exhaustiva es suficiente a los fines de justificar la problemática que da lugar al presente trabajo.

El cine, arte que se inserta en las costumbres de la época a partir de la segunda década del siglo XX, adquiere progresivamente un fuerte reconocimiento a nivel social e intelectual. Esta atmósfera de creciente interés tuvo sus resonancias en la enseñanza de Jacques Lacan. Sensible a los intereses de su época, Lacan propicia, de esta manera, la prolífica serie de articulaciones entre el cine y el campo psicoanalítico. El cine al que remite Lacan en sus seminarios es un arte, como lo define Badiou (Laso, 2021), de masas. Característica que se alcanza cuando ocurre el infrecuente fenómeno de que las obras son vistas y amadas por millones de personas de cualquier grupo social, en el tiempo en que éstas aparecen.

Asimismo, Lacan señala la importancia de hacer responder al psicoanálisis por las preguntas de lo actual y, solidariamente, atisbar aquello que emerge en el presente y que hace a la subjetividad de la época, como indica en “La Cosa Freudiana o el sentido del retorno a Freud” (Lacan, 2012a). Sobre esto, ya anteriormente, en 1953, había afirmado:

Mejor pues que renuncie quien no pueda unir a su horizonte la subjetividad de su época. Pues ¿cómo podría hacer de su ser el eje de tantas vidas aquel que no supiese nada de la dialéctica que lo lanza con esas vidas en un movimiento simbólico? Que conozca bien la espira a la que su época lo arrastra en la obra continuada de Babel y que sepa su función de intérprete en la discordia de los lenguajes. (Lacan, 2012b, p. 308)

Se puede apreciar, entonces, el valor que puede llegar a poseer este material estético en la enseñanza de Jacques Lacan; enseñanza que pivotea en torno a la operación de retorno a Freud propuesta de modo explícito en 1955 (Lacan, 2012a).

Como se afirmó anteriormente, el presente Trabajo Integrador Final se propone como una investigación bibliográfica orientada a establecer ciertos lineamientos que permitan una reflexión sobre la presencia del cine en la enseñanza de Jacques Lacan. Concretamente, la hipótesis que anima la escritura de este trabajo sostiene que existe un uso del cine en Lacan que abonaría a su enseñanza. Es decir, lejos de aplicar el saber psicoanalítico al análisis de materiales cinematográficos, o de realizar un psicoanálisis aplicado, Lacan se serviría de ellos para avanzar en sus argumentaciones.

Tal como se desprende de lo precedente, el trabajo de investigación que aquí se presenta se detendrá con especial énfasis en especificar las características del cine con el que Jacques Lacan dialogaba como así también en situar el modo en que concibe y se posiciona en lo que él mismo dio en llamar su “enseñanza”.

Este trabajo abordará las referencias de Lacan a cuatro películas. Para ello se tomarán aquellos pasajes del seminario en donde estas películas son mencionadas. La película *La dolce vita*, de Federico Fellini, mencionada por Lacan en dos oportunidades: en el seminario *La ética del psicoanálisis* del año 1959-1960, clase “El brillo de Antígona” y en

angustia, clase “Del a a los nombres del padre”. Y, finalmente, la película *El desprecio*, de Jean-Luc Godard, mencionada por Lacan también en el seminario *La angustia*, clase “La mujer, más verdadera y más real”.

Objetivo general:

- Indagar la utilización por parte de Lacan de las películas *La dolce vita*, en los seminarios *La ética del psicoanálisis* y *La angustia*, *Hiroshima mon amour* y *El desprecio*, ambas en el seminario *La angustia*, como modo de producir una enseñanza.

Objetivo específico:

- Releva las menciones de Lacan de las películas *La dolce vita*, *Hiroshima mon amour* y *El desprecio*, en los seminarios *La ética del psicoanálisis* y *La angustia*. - Situar la utilización del cine por parte de Lacan en sus seminarios. - Considerar la producción de una enseñanza a partir de la utilización del cine.

EXPOSICIÓN DEL MATERIAL

Freud y los saberes que convoca

Freud apeló a una infinidad de saberes de diversas procedencias para la construcción de sus conceptos y la especificidad de su método. Entre ellos, la biología, en “Tótem y tabú” (Freud, 2013b); la óptica, en “La interpretación de los sueños” (Freud, 2005); la religión, en “Moisés y la religión monoteísta” (Freud, 2013c); la arqueología, en “La etiología de la histeria” de 1896 (Freud, 2008), la historia y las artes, en “El malestar en la cultura”, (Freud, 2013d), por mencionar tan sólo unos pocos ejemplos.

Las obras literarias han adquirido un lugar especial en la obra de Freud. Tal es así que en 1914 escribió: “me he sentido impulsado a considerar muy detenidamente algunas de aquellas obras que tan profunda impresión me causaban y he tratado de aprehenderlas a mi manera” (Freud, 2013e, p. 1876). Retomando un diálogo de la obra *Hamlet*, Freud señaló que “los poetas son unos aliados valiosísimos y su testimonio ha de estimarse mucho, pues suelen conocer muchas cosas existentes entre el cielo y la tierra y que ni siquiera sospecha nuestra filosofía” (Freud, 2013f, p. 1286). Finalmente, *Edipo Rey* de Sófocles ha sido una referencia especialmente importante en su obra. Difícilmente se opondrían reparos a cómo, a partir de su introducción, fue cobrando preponderancia en la construcción de conceptos a lo largo de sus escritos, proyectándose en diversas producciones presentes en el movimiento psicoanalítico.

Sus vastas referencias literarias han dado lugar a una diversidad de análisis. En este sentido, se puede apreciar el estudio “La práctica de la letra versus el psicoanálisis aplicado” de Blanca Sánchez (2018). Allí, retomando, entre otros, el libro *¿Se puede aplicar la literatura al psicoanálisis?* de Jean Pierre Bayard, Sánchez afirma que el análisis de piezas literarias que Freud llevó a cabo lo hizo de maneras muy diversas a lo largo de su obra. Partiendo de la noción de psicoanálisis aplicado como aquella exportación que se hace de sus conceptos o problemáticas a otra disciplina, en este caso la literatura, la mencionada autora sitúa dos modalidades o vías a través de las cuales el psicoanálisis ha sido aplicado a la literatura por Freud. Por un lado, aquella que se detiene y analiza las significaciones psicoanalíticas que pueden extraerse del o de los personajes de la obra sin atender a su autor, modalidad que se ubica por ejemplo en “El delirio y los sueños en la *Gradiva* de W. Jensen” (Freud, 2013f). Y, por otro lado, aquella en la que el estudio avanza a partir de hacer lugar a las particularidades de la biografía del autor y la incidencia de éstas en la obra. Escritos paradigmáticos al respecto son “Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci” (Freud, 2013g) y “Dostoievsky y el parricidio” (Freud, 2013h).

Los modos situados por Sánchez (2018), la *aplicación del psicoanálisis al personaje* o la *reducción clínica de la obra*, refieren a cómo, con los datos que la obra aporta al psicoanálisis, se interpreta al personaje y, por su intermedio, al autor, pues su obra representaría su psiquismo, sus fantasías y mociones pulsionales, de modo que se introduce un sentido que se adjudica al personaje, al autor, o a ambos.

Ahora bien, y siguiendo la lectura del texto de Bayard, Sánchez sitúa un tercer modo de abordar los textos literarios en Freud. Se trata de una modalidad infrecuente y que aparece en el artículo “Lo ominoso” (Freud, 1992) del año 1919. En dicho texto, en el que Freud recurre al cuento “El hombre de arena” de E. T. A. Hoffman, se ubica un gesto de lectura sutilmente diferente: Freud analiza la historia deteniéndose en aquellos rasgos caprichosos o desenlazados de la misma para extraer aquello que permite esclarecer un concepto, en este caso lo *ominoso*, y aportar una novedad a su teoría: lo ominoso y su relación con la castración presentificada e ilustrada con la extracción de los ojos.

Como puede apreciarse, esta dirección no se acomoda a ninguna de las dos mencionadas anteriormente ya que aquí, lejos de una aplicación del psicoanálisis a la literatura, de lo que se trata es del movimiento inverso. Es decir, el trabajo que Freud realiza en “Lo ominoso” presenta la modalidad de tomar un material estético del cual

extraer aquello que permite esclarecer un concepto o aportar una novedad a la teoría.

6

Como se observa, en Freud no solo la aplicación del psicoanálisis ha funcionado para la construcción de conceptos, permitiéndole avanzar en las teorizaciones, sino que también valoró el recurso de servirse de un rasgo o elemento ajeno para aplicarlo a su disciplina, tal como se aprecia con "Lo ominoso". Gesto metodológico este que, a los fines de conceptualizar nuevas nociones, introduce la posibilidad para el psicoanálisis de acuñar elementos que solo los artistas tan atinadamente son capaces de transmitir.

Hasta aquí se ha puesto de relieve cómo Freud ha convocado a diversos saberes al momento de fundar un campo discursivo inédito hasta ese momento. En otras palabras, se ha destacado la importancia que estos saberes extranjeros poseen para el psicoanálisis. Así, se puede constatar que el psicoanálisis convoca a una dialéctica con materiales ajenos al mismo y, en especial, con el arte. Dialéctica que ha constituido un puntapié fundamental para seguir ampliando sus interrogantes y horizontes; adquiriendo, consecuentemente, un lugar de suma importancia para su enseñanza, enseñanza en la que la práctica de lectura posee un lugar fundamental.

En las secciones siguientes, la última modalidad analizada en el trabajo de Sánchez se pondrá de relieve para indagar la propuesta de enseñanza de Jacques Lacan y su introducción del recurso del cine.

La enseñanza en Lacan y el retorno a Freud

A los fines de explicitar algunos aspectos que hacen a la enseñanza de Lacan se comenzará destacando el dispositivo a partir del cual se organiza el pasaje a la escena pública de la misma. Se trata de la tríada simbólico, imaginario, real y cómo estos tres registros toman, de algún modo, consistencia a partir de diversos saberes: la antropología, la lingüística, la etología, la filosofía, la óptica; por mencionar a aquellos que aparecen de modo preponderante en los inicios de su enseñanza. Es desde estos saberes que Lacan emprende la lectura de los textos freudianos o, en otros términos, su operación de retorno a Freud (Allouch, 1984). Operación que tuvo como efecto hacer pasar a un Freud desconocido hasta ese momento por quienes eran sus lectores de entonces, fundamentalmente ingleses, al mismo tiempo que producir un efecto subversivo, rupturista, respecto a los modos en que se interpretaban los textos del fundador del psicoanálisis, su práctica, el sentido de su descubrimiento.

Otro aspecto que se considera de relevancia a los fines del presente escrito se halla en la "Apertura" de *Los escritos técnicos de Freud*. Se puede apreciar allí el posicionamiento desde el cual Lacan emprende el recorrido de su enseñanza.

El maestro irrumpe el silencio con cualquier cosa, un sarcasmo, una patada. Así procede, en la técnica zen, el maestro budista en la búsqueda del sentido. A los alumnos les toca buscar la respuesta a sus propias preguntas. El maestro no enseña ex-cathedra una ciencia ya constituida, da la respuesta cuando los alumnos están a punto de encontrarla. La enseñanza es un rechazo de todo sistema. Descubre un pensamiento en movimiento que sin embargo se presta al sistema, ya que necesariamente presenta una faz dogmática. El pensamiento de Freud está abierto a revisión. (...) Cada noción posee en él vida propia. (Lacan, 2010, p. 11)

Allí se puede corroborar cómo la posición de Lacan se distancia de la del maestro según la tradición de pensamiento occidental. Si bien reconoce que se trata de un campo que tiende a la dogmatización y que empuja hacia la incorporación enciclopedista, hacia el mero reconocimiento de saberes establecidos, también da lugar en este recorrido a

proponer la enseñanza de un saber cuyo sentido no será dado de antemano, que irrumpirá a partir de un fuera de sentido y anticipa a sus alumnos que, en ese recorrido, ellos deberán hallar la respuesta a sus propios interrogantes, hasta tanto estas se vislumbren.

Asimismo, la trama argumentativa presente en la enseñanza lacaniana comporta las marcas de ese real o imposible que la práctica de un psicoanálisis bordea, al mismo tiempo que produce. Sería este un posible sentido para el interrogante por el cual Lacan

7

(2015), reconociendo este problema estructural que comporta su enseñanza, se pregunta “¿Qué es enseñar cuando lo que se trata de enseñar, se trata de enseñarlo no sólo a quien no sabe, sino a quien no puede saber?” (p. 26).

A partir de estos aspectos de la enseñanza de Lacan que han sido destacados puede retomarse, ahora, la tercera modalidad con la que Sánchez (2018) lee la presencia de materiales de la literatura en la obra de Freud. Es decir, aquella que se ubicaba a partir del modo en que la literatura aparece en el artículo “Lo ominoso”. Para, desde allí, esclarecer cierto uso posible del cine por parte de Lacan en el contexto de su enseñanza. Es en este sentido que se destacan dos elementos de la propuesta de Sánchez.

En primer lugar se trata de la ponderación de los recursos provenientes de los artistas. Con el artículo de 1965 en el cual rinde homenaje a la escritora Marguerite Duras, Lacan (2016a) reconoce en Duras la capacidad de “saber sin mí lo que yo enseño” (p. 211) y afirma que “los artistas disponen de un saber que implica al psicoanálisis” (p. 211). Es así que invita a recordar, con Freud, que los artistas en su materia siempre preceden a los psicoanalistas, y por tanto, no conviene llevar la psicología allí, donde el artista abre camino. Se reencuentra en este punto el gesto por el cual no se trata de aplicar a un material (literario o cinematográfico) un saber proveniente del psicoanálisis sino, por el contrario, del movimiento inverso. Es decir, encontrar en estos materiales elementos que abonan a las argumentaciones del psicoanálisis y que, tan sólo por ese motivo, le corresponden.

En segundo lugar, se trata del aspecto fragmentario que Sánchez (2018) destaca del modo en el que Freud acude a la pieza de Hoffman. Es decir, se trata de fragmentos o detalles en los que Freud repara, y no de un análisis global o de un psicoanálisis aplicado a la totalidad del cuento, los que enriquecen y permiten que la noción de lo *ominoso* termine de cobrar forma. Si se lleva este segundo aspecto a la enseñanza de Lacan se encuentra, por un lado, que no hay posibilidad de un psicoanálisis aplicado, tal como fue situado a partir del trabajo de Sánchez. Así, en su artículo referido al artista André Gide, Lacan (2013a) acentúa que “el psicoanálisis sólo se aplica en sentido propio, como tratamiento y, por lo tanto, a un sujeto que habla y oye” (p. 711). Asimismo, por otro lado, se puede comenzar a especificar un posible modo en que el cine se hace presente en ciertos tramos de la obra de Lacan. Se trata de aquellas ocasiones en las cuales Lacan convoca no a la totalidad de películas sino tan sólo a determinadas escenas o fragmentos. Carácter fragmentario y disruptivo que evoca el gesto del maestro zen con el que Lacan abría el seminario *Los escritos técnicos de Freud* y que ha sido citado anteriormente.

A continuación, el presente escrito se detendrá en el análisis de ciertos materiales fílmicos presentes en la obra de Lacan coherentes con lo que ha sido planteado hasta el momento para finalmente poner a prueba la hipótesis que ha dado lugar al presente Trabajo Integrador Final.

Cuatro referencias al cine en Lacan: Seminarios La ética del psicoanálisis y La angustia

En esta sección se revisarán cuatro referencias al cine presentes en el seminario de Lacan. Se exponen las citas que aluden a la película *La dolce vita*, en el seminario *La ética del psicoanálisis* (Lacan, 2013b) y en el seminario *La angustia* (Lacan, 2015); y las referencias a *Hiroshima mon amour* y *El desprecio*, ambas mencionadas, también, en el seminario *La angustia*. Asimismo, será necesario detenerse en los respectivos contextos argumentativos en el que aparecen estos materiales procedentes del cine.

Un interesante aporte que permite diferenciar la lectura del material a investigar es el que proponen Eduardo Laso y Juan Jorge Michel Fariña, en su libro *El Seminario de la Ética a través del cine* (Paragis y González Pla, 2017). Allí sitúan una distinción metodológica para abordar cómo Lacan dio entrada a los diferentes materiales cinematográficos en su seminario, diferenciando *menciones*, *citas* y *referencias propiamente dichas*, las cuales dan cuenta de alguna manera el objetivo de Lacan puesto

8

en el momento de introducirlas. Los autores definen las *menciones* como aquellas que se limitan a traer a colación el nombre de un film de modo digresivo y sin que se articule a algo que Lacan pretenda transmitir. Es el caso, por ejemplo, de la inclusión a “Un chien andalou” de Buñuel, con su escena del sujeto arrastrando dos curas, un piano y un burro podrido para evocar cómo se siente él mismo ante su alumnado. Las *citas*, por su parte, remiten a alguna escena de una película para transmitir una idea que Lacan está desarrollando en ese momento, sin que importe la trama del film mismo. Es el caso, por ejemplo, de la escena final del monstruo marino en *La dolce vita*, que se analiza en este trabajo. Finalmente, y en un lugar más relevante, los autores ubican las *referencias propiamente tales*. Estas ya presentan alguna articulación con los argumentos que desarrolla Lacan, otorgándoles valor de ejemplo, por lo que es necesario haber visto el film para completar la transmisión de la idea puesta en juego. Es el caso de la tramitación de un duelo histórico y singular, con *Hiroshima mon amour* (Paragis y González Pla, 2017), así como también lo es el caso de *El desprecio*, ambas analizadas en este trabajo.

Como se puede apreciar, Laso y Michel Fariña realizan un acercamiento al uso de Lacan de materiales extranjeros, puntualmente el cine presente en su obra, y se detienen en clasificar los modos en que este es presentado. Los autores introducen una lógica para leer a Lacan en la cual sus coordenadas anticipan un objetivo, una orientación, y en consecuencia, un efecto resultante de la misma. Aquí es la *cita* la que de alguna manera se acerca a la modalidad a la cual Sánchez (2018) refiere cuando subraya aquel movimiento que propone un desafío a la teoría, una novedad que la conmociona, cuando se aplica al psicoanálisis un recorte aislado de un material extranjero que posibilita avanzar en un concepto. Como se explicó más arriba, las *citas* se valen solo de detalles y no de la trama completa del film, y Lacan las utiliza para la transmisión de una idea que está desarrollando en ese momento. A diferencia de los ejemplos, como es el caso de las *referencias propiamente tales*, las *citas* funcionan como pasadoras de una idea, es decir, comportan un valor en sí mismas, no develado ni explicitado que transmite un sentido posible.

Asimismo, se considera de pertinencia llevar a cabo ciertas especificaciones que definen al cine europeo con el que Lacan dialoga en su seminario. Es sabido que, a pesar de su contemporaneidad, en Freud el cine no ha estado presente en su obra. Se conoce que Freud asistió a, al menos, dos proyecciones y su opinión no fue de las más felices (Saban, 2014). En defensa de Freud, el psicoanalista Saban esgrime la hipótesis de que lo que llegaba a Europa desde América por esa época eran películas de tortazos de cremas, caídas, corridas, etc. Ahora bien, fue otro el cine que llega a Lacan. De origen impuro y ateo, aparecido en el contexto del capitalismo industrial, se fue consolidando como arte promediando la década del veinte, y a partir de allí se posicionó en un lugar vanguardista (Laso, 2021). Por su parte, Lacan estaba en contacto con artistas

surrealistas¹ y con intelectuales y artistas que ponderaban el cine como arte ontológico, en el que su eje gira en torno de la distinción entre el ser y la apariencia; partiendo de lo visible, que busca aquello que va más allá conectando la apariencia con lo trascendente de la Idea platónica (Laso, 2021).

La dulce vida. Seminario La ética del psicoanálisis

A continuación, se transcribe la referencia de Lacan a *La dulce vida*:

Pero, lo digo al pasar, hay que ser verdaderamente un alumno de mi seminario, quiero decir especialmente despierto, para llegar a encontrarle algo al espectáculo de *La dulce vida*. Me maravillo del susurro de placer que este nombre parece haber provocado en un número importante de miembros de esta asamblea. Quiero creer que este efecto se debe al momento de ilusión producido por el hecho de que las cosas que digo son adecuadas para

- ¹ - Nacido en Francia en 1924, el surrealismo o dadaísmo fue un movimiento literario y estético de vanguardia que buscaba traducir en la plástica y en la poesía, imágenes de procedencia psíquica, reconstruir el mundo de los sueños y reflejar el inconsciente (Motta, 2013).

9

destacar cierto espejismo que es, efectivamente, casi lo único a lo que se apunta en esa sucesión de imágenes. Pero no se alcanza en ningún lado, salvo, debo decirlo, en un único momento. El momento en el que, a la mañanita, los vividores, en medio de los troncos de pinos, al borde de la playa, después de haber quedado inmóviles y como desapareciendo de la vibración de la luz, se ponen en marcha de golpe hacia no sé qué meta, que es lo que tanto le gustó a muchos, que creyeron encontrar en ella mi famosa *Cosa* [las cursivas son nuestras], es decir, no sé qué de repugnante que se extrae del mar con una red. (...) Los vividores tan solo se ponen a caminar y serán casi siempre tan invisibles; se asemejan totalmente a estatuas que se desplazarán en medio de árboles de Uccello. Allí hay un momento privilegiado y único. Es necesario que quienes todavía no han ido a reconocer ahí mi enseñanza, lo hagan. (...) Llegamos al punto de nuestra *Antígona*. (Lacan, 2013b, p. 312)

Para comenzar a ampliar las nociones que Lacan pretendía introducir con esta cita, es necesario recordar, antes que nada, la propuesta que se desprende desde una lectura global del seminario *La ética del psicoanálisis* (Lacan, 2013b) en relación, también, a los seminarios anteriores. Durante los primeros años de su enseñanza, y para explicar lo inconsciente, Lacan se había centrado en la lógica del significante, situando allí una preeminencia de lo simbólico. A la altura de *La ética del psicoanálisis*, seminario que transcurre durante los años 1959 y 1960, Lacan se confronta con un límite en relación a la posibilidad de simbolización, situando allí el advenimiento de lo real. Relacionado con *la vivencia de satisfacción* freudiana, una vivencia perdida e irrepetible, Lacan sitúa lo real en un objeto ajeno y desconocido para el propio sujeto pero que, al mismo tiempo, lo concierne. Elemento que es aislado en el origen por el sujeto, como siendo por naturaleza extranjero e incluso hostil, a veces, y que será el primer exterior en torno al cual se organiza su deseo (Lacan, 2013b). En este seminario, Lacan sostiene que ese objeto, en términos freudianos, es lo que se trata de volver a encontrar, en coordenadas de placer, pero no el objeto en sí. Este objeto es, entonces, homologable al *das Ding* freudiano.

En la clase “El brillo de Antígona”, Lacan continúa su recorrido en relación a *la Cosa* y el lugar del deseo, concluyendo con la cita de la película italiana, *La dulce vida*. Es así que introduce lo que para Aristóteles es la función de la tragedia: la catarsis. Es decir, aquel apaciguamiento que sobreviene luego de la tragedia. Ahora bien, en la tragedia de Sófocles Lacan ubica el lugar del deseo en la economía de *la Cosa* freudiana al señalar que la tragedia de Antígona, específicamente el personaje de Antígona, permite ver el

punto de mira que define el deseo (Lacan, 2013b). Conforme avanza en sus ideas, se detiene en un efecto a destacar del personaje principal de esta tragedia: aquello que fascina en Antígona.

Con su brillo insoportable, con lo que tiene, que nos retiene y que a la vez nos veda en el sentido que nos intimida, en lo que tiene de desconcertante esta víctima tan terriblemente voluntaria.

Del lado de ese atractivo debemos buscar el verdadero sentido, el verdadero misterio, el verdadero alcance de la tragedia. (Lacan, 2013b, p. 306)

Este efecto de su imagen, señala, no corresponde a un registro de lo imaginario, mediante el cual se purgan las pasiones en las tragedias. Entonces se hace la pregunta: “¿Qué produce el poder disipante de esa imagen central respecto a todas las demás, que parecen reducirse de golpe a ella y desvanecerse?” (Lacan, 2013b, p. 307). En dicha obra, Antígona es condenada al suplicio, por tanto, es despojada de toda ley simbólica, ya no hay leyes ni dioses que la amparen en su acto, se la encerrará viva en una tumba por exigir la inhumación de los restos de su hermano.

Lacan (2013b) se detiene en la fascinación por la imagen de Antígona. El personaje central es convocado al límite del ser, lo que Lacan llama “la segunda muerte” y declara que esto que fascina en su imagen es “el efecto de lo bello sobre el deseo” (p. 307).

Luego de insistir sobre la pregunta respecto de qué fascina en Antígona, Lacan se refiere a la película *La dolce vita*. Lacan ya había advertido que el deseo se encontraba en la economía de *la Cosa* freudiana, y que la imagen de Antígona situaba el punto de mira que define el deseo. También había anticipado que Antígona permite ver el efecto de lo bello, como última barrera ante el goce, sobre el deseo, produciendo ese efecto de

10

fascinación sobre el que Lacan se interroga. Sin más preámbulos, Lacan, remata que, a los alumnos de su seminario que mucho les ha gustado la película *La dolce vita*, seguramente creyeron encontrar su famosa *Cosa* en aquello que, en la escena final, se extrae del mar. Antígona queda en el mismo lugar, se encamina hacia esto que se sustrae de lo simbólico y lo imaginario, lo real. Esa es la relación de Antígona con la *Cosa*, con el brillo de lo real del deseo. Lo que fascina en Antígona será algo que resiste a la representación, a pesar de estar rodeado de imágenes y de una narrativa, no se ubica en el registro simbólico ni imaginario, sitúa un vacío. El monstruo marino es un vacío, la segunda muerte para los vividores de la película.

La dolce vita. Seminario La angustia

Algunos años después de haber dictado el seminario *La ética del psicoanálisis*, Lacan introduce en los años 1962-1963 un nuevo elemento en su enseñanza, el objeto *a* y vuelve a mencionar a la *La dolce vita*. Se trata del seminario *La angustia* (Lacan, 2015), siendo la angustia una vía para aproximarse a este objeto tan extraño. A continuación, se transcribe la cita de Lacan (2015) de la película *La dolce vita*:

¿Qué es lo que nos mira? El blanco del ojo del ciego, por ejemplo. O, por tomar otra imagen, (...) -piensen en el vividor de *La dolce vita*, en el último momento fantasmático del film, cuando avanza como saltando de una sombra a la otra por el bosque de pinos en el que se ve su perfil, hasta desembocar en la playa, donde ve el ojo inerte de la cosa marina que los pescadores están haciendo emerger. He aquí por lo que somos más mirados, y que muestra de qué modo la angustia emerge en la visión en el lugar del deseo gobernado por *a*. (Lacan, 2015, p. 274)

En este seminario, Lacan vuelve sobre su esquema óptico para, entre otras cosas, acentuar que aquella imagen que devuelve el espejo, mediada por Otro, deja un resto, no especularizable ni simbolizable. El objeto *a* conmociona la arquitectura óptica en tanto supone un fragmento no especularizable, no asimilado por la maquinaria simbólica; objeto situado del lado del sujeto, objeto extraño que, al mismo tiempo, lo concierne. Asimismo, dicho objeto *a* tomado en la estructura del fantasma ($\$ \leftrightarrow a$) y en relación al sujeto barrado funciona permitiendo al sujeto acomodarse a esa falta que es el deseo del Otro, velarla, tomar posición en relación a esa falta, y por consiguiente, velar la angustia que emergería en su lugar.

Avanzado el seminario, Lacan situará a la angustia mediante la superposición de dos faltas. De esta manera articula aquella falta que no se refleja en el espejo a partir de la constitución del narcisismo y la noción de aquel vacío éxtimo constitutivo del sujeto a partir de la separación del Otro, una falta causa del deseo, la que emergerá allí donde el fantasma vacila. La angustia para Lacan surgirá, también, en la medida en que el sujeto se acerca al lugar del objeto *a* como causa de deseo. En consecuencia, es en la medida en que se toca lo concerniente al sujeto en relación al deseo que emerge la angustia.

Ahora bien, sobre el final del seminario, Lacan recorre todos los objetos pulsionales para situarlos como los posibles cortes a partir de los cuales el sujeto se separa del Otro, objetos de la libido, allí por donde el significante toca al cuerpo. Lacan introduce nuevamente la escena por él mencionada, tres años antes, de la película *La dolce vita*, al momento de referirse a la angustia en relación a la pulsión escópica, el objeto mirada. En su esquema óptico, si aquello que no pasa en el plano imaginario eventualmente se hiciera presente, se presentará como la propia imagen *viendo*, algo del orden de lo real emergerá, hará vacilar la propia imagen, y en consecuencia, a la posición fantasmática del sujeto. La angustia que suscita la mirada como forma del objeto *a* revela al sujeto un no saber sobre su deseo, qué es para esa mirada, para ese objeto.

Lacan realiza la pregunta: “¿Qué es lo que nos mira?” (Lacan, 2015, p. 274), y allí aparece la referencia a la película italiana y a la misma escena que ya se mencionó.. Situará así, de manera disruptiva, ya no el monstruo marino que en el seminario sobre la

11

ética había articulado a *la Cosa* sino específicamente su ojo. Se trata de lo propio del aparato visual, “la mancha pigmentaria, primera aparición de un órgano diferenciado en el sentido de una sensibilidad ya propiamente visual” (p. 275). Esto es lo que impone la imposibilidad radical de captar a un ser vivo en el campo puro de la señal visual, punto de relación recíproca entre el deseo y la angustia que se presenta enmascarado, engañosamente ligado a la estructura del deseo.

Aquella cosa marina que mira a los vividores, los deja como inertes, los desvanece. Este es el objeto *a*, pero por fuera del marco fantasmático, por fuera del “ajuste imaginario de lo que constituye el soporte del deseo” (Lacan, 2016b, p. 342). Donde se constituye la pregunta por el sujeto dividido por el significante en presencia del *objeto a*, que constituye la causa inconsciente de su deseo, allí se ubica el fantasma, cuya función no es otra que de obturación de lo real (Chemama, 1998, p. 157).

Más adelante reafirmará más claramente esta teorización:

La angustia, les he dicho, está vinculada a lo siguiente -no sé qué objeto *a* soy para el deseo del Otro, pero esto, a fin de cuentas, sólo vale en el nivel escópico. Aquí es donde puedo darles a ustedes la fábula ejemplar en la que el Otro sería radicalmente un Otro, la mantis religiosa de deseo voraz con la que no me vincula ningún factor común. (..) Hay desconocimiento de lo que es el *a* en la economía de mi deseo de hombre, y por eso en el nivel llamado cuarto, el del deseo escópico, aquel donde la estructura del deseo está más plenamente desarrollada en su alienación fundamental, es también, paradójicamente, aquel donde el objeto *a* se encuentra más enmascarado y, por este hecho, el sujeto está más

protegido contra la angustia (Lacan, 2015, p 352)

Hiroshima mon amour*. Seminario *La angustia

Hiroshima mon amour es citada por Lacan en el seminario *La angustia* en relación al duelo en la clase “Del a a los nombres del padre”. Esta película tuvo el efecto de una verdadera bomba cultural. Los jóvenes cineastas de la época sabían de memoria los diálogos de la película: la memoria del amor, la guerra, la ocupación nazi, la explosión atómica, la traición y la carne, la humillación y el orgullo (Motta, 2013, p. 139). Del libro y guion de Marguerite Duras, esta película fue dirigida por Alain Resnais y se estrenó en 1959.

Por nuestra parte, el trabajo del duelo se nos revela, bajo una luz al mismo tiempo idéntica y contraria, como un trabajo destinado a mantener y sostener todos esos vínculos de detalle, en efecto, con el objeto enmascarado, el objeto *a* -al que, a continuación, se le podrá dar un sustituto, que no tendrá mayor alcance, a fin de cuentas, que aquel que ocupó primero su lugar-. Como me lo decía uno de entre nosotros, humoristas, a propósito de la aventura que se nos describe en el film *Hiroshima mon amour*, es una historia muy adecuada para mostrarnos que cualquier alemán irremplazable puede encontrar inmediatamente un sustituto perfectamente válido en el primer japonés que aparezca a la vuelta de la esquina. (Lacan, 2015, p. 362)

Esta película muestra la relación intensamente amorosa entre una actriz francesa y un arquitecto japonés que acaban de conocerse en una Hiroshima contemporánea a los estragos de la guerra. “No sabes nada de Hiroshima”, es la frase que él pronuncia. Poco a poco, se va descubriendo que ella reside en Nueva York pero que antes residía en Nevers, aunque no se sabe nada de su pasado allí. Luego el espectador conoce que tuvo un amante alemán durante la ocupación Nazi en Francia, y que había muerto en Nevers hace quince años. A través de los planos e imágenes comprobamos el impacto de un momento traumático, doloroso (Motta, 2013). Deliberadamente no se les conoce los nombres a los personajes, serán referidos por la guionista como el alemán, el japonés, la francesa.

A la altura de este seminario, Lacan está abordando el duelo y su relación con el deseo, que anteriormente introdujo a partir de *Hamlet*. Lacan retoma el concepto de duelo en Freud, la falta del otro en la realidad, para situar la emergencia de la angustia en relación

12

a esa pérdida real del objeto de amor. Ubica que, ante la muerte de Ofelia, se localiza finalmente el deseo de Hamlet, el cual hasta ese momento había sido hundido en el Ideal. De esta manera ilustra que la angustia está vinculada al deseo del Otro. Ahora bien, afirma que es en el nivel escópico donde más protegido se está contra ella, por lo tanto, se dirige al momento de la constitución del sujeto para buscar la huella del *a*, objeto mediante el cual es representado, objeto originalmente soltado, cesible (Lacan, 2015).

La muerte de Ofelia, su amada, deja al descubierto el lugar vacío que representa el objeto, el *a*. Allí donde se revela la ruptura entre el sujeto y el *a*, se desarma su estructura fantasmática, deja de operar. Allí es cuando Hamlet finalmente se encamina, realiza el acto ante el duelo por la pérdida de Ofelia y se superpone la angustia por el encuentro con el deseo del Otro.

Allí se enlaza la idea del duelo y el deseo. En la referencia a la película se sugiere que el objeto es efectivamente reemplazado por otro que vino a ocupar el lugar de *objeto a*. Objeto de cualidad cesible, ilustrado en la referencia humorística que hace Lacan de *Hiroshima mon amour*: el objeto anteriormente perdido, el soldado alemán por el cual la francesa adolece y el objeto que vino a ocupar su lugar, el japonés, no comparten

elementos en común en tanto son de muy diversas procedencias y culturas.

El desprecio. Seminario La angustia

La referencia a la película *El desprecio* no es explicitada por Lacan, tampoco está acreditada en el establecimiento del texto por parte de Miller. La película francesa dirigida por Jean-Luc Godard se estrena en 1963, año en que Lacan dicta el seminario *La angustia*, y su argumento presta mucho de su material a las coordenadas del seminario, por tanto se evidencia una alusión a la misma (Álvarez Bayón, 9 de septiembre 2021, comunicación personal). Dicha película, basada en la popular novela homónima de Alberto Moravia (1954), contaba con la actuación de Brigitte Bardot, actriz musa de los más reconocidos directores y cuya presencia en los films espontáneamente ha suscitado el interés de los más diversos sectores.

La película *El desprecio* (*Le Mépris*, en francés), tiene como protagonista a un dramaturgo francés felizmente casado con una bella mujer, interpretada por Brigitte Bardot. Atento a conseguir contratos laborales generosos para poder darse todos los gustos junto a su esposa, el escritor acepta reescribir algunas escenas para una película. En un primer encuentro con el arrogante y posesivo productor norteamericano, este insiste y convence al escritor de llevar a su bella esposa a su finca en coche. Este hecho dará lugar a una crisis en la relación con ella, quien siente que la ha ofrecido como moneda de cambio para obtener un mejor pago. Como consecuencia de esta situación, él experimentará *el desprecio* de su esposa, que ésta llevará hasta las últimas consecuencias.

En conjunto, la mujer es mucho más real y mucho más verdadera que el hombre, porque sabe lo que vale la vara para medir aquello con lo que se enfrenta en el deseo, porque pasa por allí con la mayor tranquilidad, y porque siente, por así decir, cierto desprecio por su equivocación. Lujó que el hombre no se puede permitir. No puede despreciar la equivocación del deseo, porque su cualidad de hombre consiste en preciar. (Lacan, 2015, p. 208)

Esta cita contiene una nota al pie del traductor donde indica que en francés los vocablos *desprecio* y *equivocación* son homófonos, lo cual clarifica la cita de Lacan al referir mediante un juego de palabras -en el que se presume una alusión a la obra en cartelera por aquella época- que la mujer siente “desprecio por su equivocación”, es decir, como toda mujer, sabe del valor fálico con el que se enfrenta en su deseo, y por tanto *desprecia* la *equivocación* del hombre, quien en tanto tal no conoce sino un único representante simbólico para acceder al deseo, pagando un precio por él, un valor fálico, mediando al ser con el tener. El elemento que introduce aquí pone en escena lo que Lacan enseña respecto del deseo y las modalidades de acceder a él mediadas por los objetos pulsionales. Lacan

13

señala, anticipando lo que diez años después desarrollará, en su seminario *Aún*, en relación a los modos de goces femeninos y masculinos, que en los modos de goce femeninos no hay mediación del significante Fallo, es enigmático, su encuentro fallido pasa “con mayor facilidad” (Lacan, 2015, p. 208). En la película, a raíz de que el protagonista masculino busca acceder a su deseo, mediado por el significante fálico, y por consiguiente, utiliza a su bella esposa como objeto intercambiable, lo que produce en ella el desprecio hacia él. Un desprecio por su equivocación, por no poder dirigirse a su deseo sin mediaciones.

ANÁLISIS Y REFLEXIONES

En el apartado anterior se expuso el material objeto de análisis de esta investigación, que busca comprobar si existe un uso del cine en Lacan que abone a su enseñanza. Para comenzar el análisis, y en relación a la cita cinematográfica en el seminario *La ética del psicoanálisis* (2013b), Lacan menciona la película *La dolce vita*, dirigida por Federico Fellini y dice quedar maravillado por los murmullos que se generaron

a raíz de ello. Una mirada retroactiva permite afirmar que la respuesta de su auditorio es totalmente esperable, y acorde con el impacto que la película generó a nivel social. Esta película, estrenada en 1960, ha adquirido desde entonces una larga trascendencia. La prensa y la iglesia la condenaron, llamándola “La repugnante vida”. Se la etiquetó de inmoral, e incluso se pidió el arresto del director. Influyó en la vida cotidiana, por ejemplo, en la moda, ya que la polera de cuello de cisne de sus protagonistas adoptó la denominación “dolce vita”; el apellido del fotógrafo, Paparazzo, pasó a describir oficialmente a todos los fotógrafos de sociedad más conocidos luego como *paparazzi*, en plural; “felliniano” devino un adjetivo habitual de personajes raros, bizarros, inquietantes; la Fontana di Trevi, donde se filmó una memorable escena, se convirtió en sinónimo del *star system* y atrajo a turistas de todas partes del mundo (Motta, 2013).

Con ese gesto, Lacan está introduciendo la polémica en su seminario, al referirse a una película en boca de todos por aquellos días, que cuestiona sin tapujos a la sociedad y a las instituciones, y que presenta dilemas éticos y existenciales de aquella “Dulce vida”. Con su mención, Lacan no es indiferente a lo que ocurre en la sociedad, pretende estar atento a las preguntas actuales. Por otra parte, siguiendo las coordenadas que esta investigación se propone, se puede decir que hay algo disruptivo en el acto de presentar la escena mientras está avanzando en elementos como *la Cosa*, mediante la tragedia de Antígona, movilizándolo a la audiencia de sus cómodos lugares, mostrándoles lo que su saber ignora. Movimiento que, como propone Lacan con su concepción de enseñanza, genera en los estudiantes la necesidad de encontrar las respuestas por sí mismos.

Ahora bien, lo que este trabajo considera de pertinencia es cómo *La dolce vita* participa en la escena de enseñanza de Lacan. Se puede ver que, para responder a la pregunta sobre qué de la imagen es lo que tanto cautiva de Antígona, Lacan va a la escena final de la película y se detiene solamente en un fragmento de la misma, con la intención de mostrar cómo ese brillo de Antígona es el último límite de su ser ante *la Cosa*. *La Cosa*,

que en este seminario Lacan la postula como un real, ese objeto éxtimo: exterior y, a la vez, íntimo del sujeto que resiste a la simbolización y que organiza su deseo. La cita de *La dolce vita* en el seminario *La angustia*, refiere a la misma escena. En este seminario ya no se trata de *la Cosa* sino del objeto *a*, como esa localización de goce articulado al fantasma. En la clase “La voz de Yahvé”, Lacan está ocupándose del objeto voz, la pulsión invocante, pero para comenzar a introducir algunas elucidaciones respecto del duelo vuelve a proponer la escena final de la película *La dolce vita*. Sin embargo, ya no es en *la Cosa* marina en la que pretende detenerse, sino en su ojo, el ojo o la mirada como forma del objeto *a*. Aquí, el gesto de preguntar por lo que angustia en el objeto mirada y recurrir a la escena cinematográfica para responder funciona, al igual que la cita anterior, como un modo de enseñar sobre aquello que se propone, la mirada. Prueba de ello es que Lacan frente a temáticas y seminarios diferentes acude a la misma escena y se sirve de elementos distintos a los fines de una transmisión fructífera.

Ambas referencias a *La dolce vita* dan lugar a pensar que aquí el cine es una pieza que, aplicada al psicoanálisis, produce un efecto en sus estudiantes. Permite elucidar nociones en la medida en que la mirada que propone Lacan hacia la película recorta y sustrae el elemento adecuado para el caso, de una manera que posibilite el avance en su teorización, independientemente del argumento, historia o escena de la misma película.

El material cinematográfico es aplicado al psicoanálisis para producir una enseñanza. Lacan recorta de aquel rasgo que funciona como algo ominoso, que produce la suficiente incomodidad de sentir que hay un saber, allí, que es ignorado completamente por el espectador hasta tanto se implica en la enseñanza en el contexto del seminario.

En el mismo seminario de *La angustia*, Lacan también hace referencia a la película *Hiroshima mon amour*, intentando esclarecer la noción del duelo y su articulación con el deseo. Si bien aquí la utiliza como ejemplo y no es el mismo empleo del cine que hace con *La dolce vita*, también hay un efecto que promueve consecuencias en la enseñanza. Un rasgo diferencial en esta referencia es que es necesario haber visto la película para poder captar lo que está proponiendo Lacan con ella. Ahora bien, una vez vista la película, el espectador queda desconcertado en relación a la propuesta o interpretación de Lacan hacia la misma. Lacan utiliza un recurso de tinte irónico que resume una historia de amor de un modo que se aleja de lo propuesto por la película. Esta se centra íntegramente en la intensidad con la que viven su enamoramiento sus dos personajes principales. Dos personajes de diversas culturas y pasados: “la francesa”, como la llama su guionista (Suárez, 2016) y “el japonés” relatan su apasionada historia contextualizada en el terror de la bomba atómica y la guerra. Lacan expone una mirada que va a contrapelo de una mirada convencional sobre lo que es el argumento central de la película y, refiriéndose al duelo, sitúa aquello que ningún sujeto que ha atravesado uno está dispuesto a saber: que cualquier irreemplazable partenaire puede ser reemplazado. Esta actitud despiadada de Lacan permite interpretar una intención, la de señalar aquello que subyace en términos del sujeto y el objeto *a*, remarcando cómo a partir del duelo, eventualmente, un otro vendrá a ocupar el lugar de *a*, sin importar cuán irreemplazable haya sido el objeto perdido. Se debe recordar que la francesa recuerda el sufrimiento por amor de un soldado alemán, mientras que en la historia presente se enamora completamente de un japonés.

En lo que a esta investigación respecta, se puede destacar que esta referencia portadora de un tono insensibilizado se puede considerar una actitud que intenta despertar a sus alumnos de la tranquilidad de disponer de un saber del orden imaginario en relación al film: el drama y el amor, las consecuencias de la guerra, etc.; conmocionando la comodidad de la audiencia con una novedad, un nuevo sentido sobre *Hiroshima...* que produce el efecto de esclarecer algo del orden de lo real del duelo. De manera figurada, a partir de esta película, Lacan enseña, a aquellos que sabían “los diálogos de memoria” (Motta, 2013), lo que *no* saben sobre la cualidad del objeto *a*. Produce, de este modo, una enseñanza.

El desprecio, al igual que *Hiroshima...*, también es una referencia que requiere haber visto la película para comprender la idea que Lacan está transmitiendo con ella. En esta referencia, Lacan realiza un juego de palabras aprovechando su homofonía, donde resalta que la mujer que *desprecia*, pone en evidencia la *equivocación* del hombre. Nuevamente en este material cinematográfico Lacan está movilizándolo a la audiencia a ir más allá de una mirada superficial de la película, suscitando la posibilidad de resaltar por qué la mujer es más verdadera y más real, tal como se titula la clase. El título del film anticipa su argumento: el desprecio entonces, no es la novedad. Ahora bien, situando su homofonía con *equivocación* le permite a Lacan introducir el correlato del *desprecio* femenino. Lacan propone de esa manera, correrse de la mirada convencional del film, y apunta a destacar, resaltar aquello que se deja velado en dicha película.

Finalmente, otro punto a destacar y siguiendo a la mencionada autora Sánchez en relación a la distinción entre psicoanálisis aplicado y su vía inversa, se puede observar que en ninguna de las mencionadas películas Lacan realiza un estudio psicoanalítico de las películas, no aborda la totalidad de la película, no aplica su saber a interpretar a sus actores, a la obra, ni al director, por ejemplo. En todos los casos, Lacan se centra en dar un giro de perspectiva a la mirada, correr el velo de lo imaginario, suscitar un punto de ignorancia, introducir algo de lo ominoso de la escena para esclarecer sus conceptos y avanzar en su enseñanza ya sea en las referencias aquí analizadas, sobre *la Cosa*, el objeto mirada, el duelo o el falo en juego en el deseo.

CONCLUSIONES

Esta investigación buscó comprobar que existe un uso del cine en Lacan que abona a su enseñanza. Fue así que se orientó a situar en el contexto del Seminario la utilización de una serie de materiales cinematográficos y a considerar a la misma en relación a su enseñanza. Fue de este modo que se tornó posible llevar a cabo la articulación entre la presencia del cine y su relación con la enseñanza de Lacan. Efectivamente, en cada una de las referencias a películas por parte de Lacan aquí analizadas, se produce un efecto de enseñanza, conmocionando al lector o a la audiencia mediante ese material disruptivo. Se verifica, así, que funciona al modo de *lo ominoso*, tal como se lo ha abordado al comienzo de este trabajo. Lacan cuidadosamente extrae elementos del cine mediante un recorte novedoso con el objetivo de producir cierto extrañamiento, de propiciar cierto no saber; confrontando con los saberes aparentemente establecidos, despabilando a su audiencia pero, simultáneamente, generando incomodidad. Ciertamente, esta es la modalidad que él propuso para su enseñanza, como lo establece en “Apertura” del seminario *Los escritos técnicos de Freud* (Lacan, 2010), dando inicio a la serie que se extenderá por más de 20 años.

El presente Trabajo Integrador Final comenzó explicitando cómo Freud acudió a saberes de diversas procedencias al momento de fundar un campo inédito hasta ese momento. Del mismo modo, Lacan retomó ese gesto como modo de emprender la lectura de la obra de Freud en el marco de aquello que conocemos como *retorno a Freud*. Es así que toda una serie de saberes provenientes de otras disciplinas fueron dando consistencia a lo simbólico, lo imaginario y lo real. Y es en este punto que este trabajo situó al cine como un material y saber más presentes en la enseñanza de Lacan y, consecuentemente, formando parte de la operación de retorno a Freud.

Mediante mecanismos como *citas* o *referencias*, Lacan recorta uno o varios planos, toma un argumento, gira el foco de atención a personajes... poniendo en acto una otra escena en el recurso cinematográfico. Podría afirmarse que, en ocasiones, Lacan hace jugar al cine al modo de una escucha analítica devolviendo una posible interpretación; lo cual incide en su enseñanza produciendo un avance o, más precisamente, un cambio de ritmo: algo sorprende y al mismo tiempo precipita.

Es necesario señalar que, aquellas interpretaciones en torno al cine en Lacan que se expusieron en el análisis y que confirman la hipótesis, constituyen un material limitado a los fines de este trabajo. Sin dudas, existirán más argumentos tras nuevas lecturas.

Surgen, además, algunas reflexiones que amplían los límites del recorrido de esta investigación. Por un lado, encontramos en el cine un material que, al igual que ocurría con Lacan, nos confronta con los interrogantes que se originan a partir de los malestares y la subjetividad que especifican a nuestra época. De este modo, encontramos que actualmente se impone una vasta oferta cinematográfica, fenómeno social que, a partir del uso de las plataformas pagas y sitios web de acceso gratuito, se ha instalado en la cotidianidad y ha modificado las costumbres. El cine, que en otros tiempos se caracterizaba por ser un fenómeno masivo, molar, comienza a convivir con otra forma de cine, de una impronta más aislada en individualista. En este sentido, la investigación en relación a cómo leer las referencias al cine en Lacan abre todo un amplio camino por recorrer a partir de esta nueva configuración del cine junto a las coordenadas que especifican a nuestra época.

Por otro lado, es de relevancia destacar que en este trabajo se utilizó el término enseñanza y no transmisión, que es una idea largamente utilizada en el campo, aunque de tinte algo difuso. A diferencia de la enseñanza que puede recortar un fragmento, sistematizar y explicar, aunque fallidamente, una idea; la transmisión se comporta como una suerte de pasamanos, donde muchas veces se corre el riesgo de que aquello que se recibió sea entregado sin ningún tipo de elaboración, perdiendo, en ese pasaje, su efecto de enseñar. Esto sugeriría como primera medida que la transmisión no siempre produce una enseñanza, sin embargo es una hipótesis a indagar que excede los propósitos de este trabajo, aunque no por eso menos valiosa para apostar a un trabajo de lectura de la obra de Lacan al modo en que él lo estableció, uniendo los horizontes a la subjetividad de la

17

época, a la altura de sus interrogantes y sus problemáticas; una lectura a contrapelo del dogmatismo, ese saber muerto tan denunciado por Lacan.

Asimismo, como se pudo observar en el análisis, las conclusiones y las lecturas que surgen a partir de las escenas de las películas, las mismas no se prestan a interpretaciones desde el sentido, por tanto de haber otros efectos por fuera de una enseñanza, es una pregunta que quedará para elaboraciones futuras que se orienten por la curiosidad de elucubrar en Lacan las aristas de su transmisión, de estilo ríspido, intrincado, y que a la vez genera por momentos fascinación, por momentos desconcierto.

Finalmente, un elemento que se menciona al pasar en este trabajo pero que podría abrir a posibles nuevas reflexiones es la idea de que Lacan concibe un psicoanálisis que se aplica a quien habla y oye, en clara separación de lo que se conoce como *psicoanálisis aplicado*. Como se puede apreciar, en las cuatro películas analizadas, Lacan toma material del cine y lo aplica al psicoanálisis, la vía es siempre *hacia* el psicoanálisis, invirtiendo la dirección convencional, abriendo una práctica de lectura tan compleja como interesante, y que sin dudas, queda pendiente para próximas investigaciones.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Allouch, J. (1984). *Letra por letra*. Capital Federal: Editorial Edelp S. A. Chemama, R. (1998). *Diccionario del Psicoanálisis*. Buenos Aires: Amorrortu editores. Freud, S. (1992). "Lo ominoso". En *Obras completas: Vol. XVII* (pp. 215-252). Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Freud, S. (2005). "La interpretación de los sueños". En *Obras completas: Vol. V, segunda parte* (pp. 345-747). Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Freud, S. (2008). "La etiología de la histeria". En *Obras completas: Vol. III* (pp. 185- 219). Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Freud, S. (2013a). "Análisis profano (Psicoanálisis y medicina) Conversaciones con una persona imparcial". En *Obras completas: Vol. 21* (pp. 2911-2960). Buenos Aires: Siglo XXI editores.

- Freud, S. (2013b). "Totem y tabú". En *Obras completas, Vol. 13* (pp. 1745-1850). Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Freud, S. (2013c). "Moisés y la religión monoteísta: Tres ensayos". En *Obras completas: Tomo 24* (pp. 3241-3324). Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Freud, S. (2013d). "El malestar en la cultura". En *Obras completas: Vol. 22* (pp. 3017-3067). Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Freud, S. (2013e). "El 'Moisés' de Miguel Ángel". En *Obras completas: Vol. 14* (pp. 1876-1891). Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Freud, S. (2013f). "El delirio y los sueños en la Gradiva, de W. Jensen". En *Obras completas: Vol. 10* (pp. 1285-1336). Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Freud, S. (2013g). "Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci". En *Obras completas: Vol. 12* (pp. 1577-1619). Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Freud, S. (2013h). "Dostoievsky y el parricidio". En *Obras completas: Vol. 22* (pp. 3004-3016). Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Lacan, J. (2010). *El seminario: Libro 1: Los escritos técnicos de Freud*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Lacan, J. (2012). *El seminario: Libro 20: Aun*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (2012a). "La Cosa Freudiana o el sentido del retorno a Freud en psicoanálisis". En *Escritos: Tomo 1* (pp. 379-410). Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Lacan, J. (2012b). "Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis". En *Escritos: Tomo 1* (pp. xx-xx). Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Lacan, J. (2013a). "Juventud de Gide, o la letra y el deseo. Sobre un libro de Jean Delay y otro de Jean Schlumberger". En *Escritos: Tomo 2* (pp. xx-xx). Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Lacan, J. (2013b). *El seminario: Libro 7: La ética del psicoanálisis*. Buenos Aires: Ediciones Paidós.
- Lacan, J. (2015). *El seminario: Libro 10: La angustia*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Lacan, J. (2016a). "Homenaje a Marguerite Duras, por el arrobamiento de Lol. V. Stein". En *Otros Escritos* (pp. 209-216). Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Lacan, J. (2016b). *El seminario: Libro 6: El deseo y su interpretación*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós.
- Laso, E. (2021). "Apuntes sobre Alain Badiou y el cine". En *Revista Ética & Cine. 11 (2)*, 101-109.
- Motta, C. (2013). *Las películas que Lacan vio y aplicó al psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Paragis, P. y González Pla, F. (2017). "Reseña de libros: 'El Seminario de La ética a través del cine' de Eduardo Laso y Juan Jorge Michel Fariña, Letra Viva, 2017". En *Revista Ética & Cine. 7 (2)*, 55-57.
- Saban, R. (2014). "El psicoanálisis en el cine: primera sesión. Misterios de un alma, Georg Wilhelm Pabst, 1926". En *Ética & Cine Journal. 4 (3)*, 35-43.
- Sánchez, B. (2018). "La práctica de la letra versus el psicoanálisis aplicado". En *Revista Virtualia*, 34.

- Suárez, C. (2016). "El amor superviviente de Marguerite Duras". En *Revista Ética y Cine Journal. 6 (3)*, 23-27.
- Dostoievski, F. (2003). *Los hermanos Karamazov*. Madrid: Santillana ediciones generales S. L.
- Sófocles (1981). "Edipo Rey". En *Tragedias*. (pp. 302-368). Madrid: Editorial Gredos S. A.
- Bayard, P. (2009). *¿Se puede aplicar la literatura al psicoanálisis?*. Buenos Aires: editorial Paidós.

