



UNR Universidad
Nacional de Rosario

Universidad Nacional de Rosario

Facultad de Psicología

Trabajo Integrador Final

Ensayo

“¿Cómo encontrar su deseo antes de que el cine lo haga por usted?” La mirada como mediatizadora del deseo del sujeto en la experiencia cinematográfica

Autora: César, Guadalupe (guadalupecesarr@gmail.com)

Legajo: C-5786/1

DNI: 39662933

Docente Responsable: Ghilioni, Celeste

2024
Agradecimientos

A mis papás, Alicia y Claudio, que me enseñan a amar la vida y el cine

A David, por acompañarme en la vida, en la carrera, y al cine A mi familia y amigos, porque hacen mi vida de película A mi psicoanalista, por moverme a actuar A mis profesores, a la UNR ... y al cine

Índice

	1
Resumen.....	3
Introducción.....	

4

Desarrollo.....

6

Miradas: el cine como espectáculo del mundo.....

6 Medianeras: el cine como erotología..... 8 Ventanas: el cine como

dispositivo..... 10

Conclusiones (Reflexiones Finales)..... **14**

Referencias Bibliográficas.....**16**

Resumen

El presente escrito pretende abordar a la mirada como mediatizadora del deseo del sujeto en la experiencia cinematográfica, adoptando como estrategia metodológica el ensayo. A modo de premisa, sostiene que la experiencia cinematográfica accede al inconsciente por medio de la mirada, en tanto ésta, como objeto, media entre el espectador y el sujeto; permite articular la experiencia del espectador en la sala de cine con la del sujeto en tanto deseante. Asimismo, indaga sobre los conceptos de mirada y deseo a partir de los aportes de Lacan, trabajando la relación entre la mirada del lado del objeto y la visión del lado del sujeto, como propone el autor. Para eso, planteamos al cine como espectáculo del mundo, la escena sobre la escena posibilita encontrarse con una narrativa fantasmática, un objeto a postizo destinado a caer. Al valernos de la película *Medianeras*, el cine funciona de forma análoga al psicoanálisis, como erotología, en relación al amor y al deseo por medio de la mirada. Estos argumentos han permitido concebir al cine como dispositivo, los límites del cuerpo se confunden con el exterior y funcionamos como totalidad, formando parte de la película. De tal manera, las reflexiones finales nos acercan a diferenciar al espectador del sujeto que está en la película dándole consistencia a la articulación de planos. El sujeto se reconoce involucrado en esta experiencia a partir de la mirada como objeto; así, el cine introduce la posibilidad de que el sujeto aparezca en lo que le falta a la película.

Palabras clave: mirada - deseo - sujeto - experiencia cinematográfica 3

Introducción

En la película argentina *Medianeras* (Taretto, 2011), la protagonista reflexiona, a partir del libro *¿Dónde está Wally?* sobre el amor en la era de la virtualidad. Se pregunta: “Si aún cuando sé a quién estoy buscando, no lo puedo encontrar... ¿cómo voy a encontrar al que estoy buscando, si ni siquiera sé cómo es?” Lo considera el libro clave de su vida, es el origen de su fobia a las multitudes y le genera una particular angustia existencial, la de saber que somos un personaje perdido entre millones. Pudo encontrar a Wally, con su característica vestimenta a rayas, inmerso en diversos escenarios, perdido en una infinidad de personas; en el shopping, en el aeropuerto, en la playa, pero no puede encontrarlo en la inmensidad de la ciudad.

Si la protagonista, aún sabiendo que a quien está buscando es a Wally, no lo puede encontrar, ¿cómo va a encontrar a quien que está buscando (alguien que conoció por internet) si no sabe cómo es? De la misma forma, uno podría preguntarse, ¿cómo voy a encontrar mi deseo si ni siquiera sé cómo es? Es que en la experiencia cinematográfica, sorprende que una película me encuentre sin saber cómo soy; que, a través de la mirada, encuentre mi deseo sin siquiera yo conocerlo. Entonces, difícilmente me encuentre a mí como espectador.

De alguna manera, yo ya estoy ahí, dentro, en la película. Así como sostiene Lacan (2023), el cuadro se pinta en el fondo de mi ojo, el cuadro está en mi ojo, pero yo estoy en el cuadro. Entendemos por cuadro a la obra de arte, en este caso la película. Y al sujeto como el que le da consistencia al cuadro (Lacan, 2023). Aún así, el que se siente sorprendido en la experiencia cinematográfica no es el yo (*moi*), sujeto correlativo del mundo de la objetividad, sino el sujeto que se sostiene en una función de deseo; ahí se interpone la mirada como privilegiada para que el deseo funcione (Lacan, 2023).

En este sentido, aquello que me encuentra y me sorprende de la película no tiene que ver conmigo en tanto espectador, sino conmigo en tanto sujeto de deseo, y la mirada aparece como objeto mediando entre ambas posiciones. De tal forma, este ensayo pretende abordar la mirada como mediatizadora del deseo del sujeto en la experiencia cinematográfica.

Para plantear esta cuestión, al decir de McGowan (2020), sostenemos que la mirada de Lacan es el modo en que el ver del sujeto se manifiesta como un objeto en el campo visual, no el acto de ver como podría suponerse. A su vez, el autor afirma que la mirada marca el punto en el campo visual en el que el deseo del sujeto da forma a la estructura de este campo, dejando en claro que el sujeto forma parte de ese mundo que se considera meramente externo. En tal caso, reconocerse involucrado en el campo visual, reconocer que este no es una representación neutral, que está dado para ser visto, permite al sujeto de la experiencia cinematográfica darle sentido al rol que el deseo juega en lo que se ve de la película (McGowan, 2020).

Es así que, tomando los aportes de Metz (2001), la identificación del espectador con su propia mirada, en tanto objeto, es fundamental y fundadora de la experiencia cinematográfica. En esta experiencia, dice el escritor, el espectador se halla ausente de la pantalla como percibido pero también está presente percibiendo, siendo que las pasiones perceptivas posibilitan el ejercicio del cine.

Entonces, el significante de la experiencia cinematográfica es perceptivo, visual y auditivo; no casualmente las principales artes socialmente aceptadas están construidas en relación a los sentidos a distancia, sino que estas dos pulsiones (de ver y de oír) se caracterizan por estar basadas en la carencia, en la ausencia de su objeto, situándose así del lado de la persecución infinita de lo imaginario (Metz, 2001). Es decir que la experiencia cinematográfica nos introduce en lo imaginario en cuanto a lo que su riqueza perceptiva suscita, aunque solo sea para llevarla inmediatamente hacia su propia ausencia, que es el único significante presente, como anticipa el autor.

De la misma forma, lo imaginario de la experiencia cinematográfica presupone lo simbólico de la constitución del yo, en el sentido de haber pasado por aquel estadio del espejo en el que se reconoce como propia la imagen especular, operación de identificación

4

con una imagen como imagen del cuerpo donde queda algo por fuera, algo no es perceptible en esa imagen, no se imaginariza, especulariza ni simboliza; es un resto que moviliza el deseo, objeto *a* que aparece como causa del deseo (Lacan, 2018). Entonces, el deseo responde a un movimiento de búsqueda inconsciente, independiente del espectador. Como señala Lacan (2023), la mirada puede contener al objeto *a* donde el sujeto viene a caer, es decir que puede llegar a simbolizar la falta estructural que se expresa en la castración.

En consonancia con lo planteado anteriormente, debido a la ausencia del espectador en la pantalla es que este debe identificarse a su mirada en tanto objeto y, así, posibilitar que la película muestre la mirada. Entonces, ya que no hay película que no apele al deseo, para atraerlo la película debe incluir un objeto *a*, un objeto que falta, una grieta en el *film* (McGowan, 2020). Cuando aparece una ausencia en la imagen fílmica, se pone en funcionamiento el deseo, moldea esa ausencia dándole movimiento.

A saber, cuando veo una película, no puedo verme como espectador, sería una ilusión de la conciencia la de verse viendo, en la que desaparece la mirada (Lacan, 2023).

Aún así, puede verse la mirada en tanto objeto, por eso es mediadora entre el lugar del espectador y el del sujeto, ya que es en el medio de la imagen fílmica el lugar para que se reconozca el deseo como distorsión en el campo visual (McGowan, 2020).

Al articular estas nociones, se presenta como premisa que la experiencia cinematográfica accede al inconsciente por medio de la mirada, en tanto ésta, como objeto, media entre el espectador y el sujeto, mediatiza y causa el deseo del sujeto en esta experiencia: “a cada instante, me hallo en la película gracias a la caricia de mi mirada” (Metz, 2001, p.68). La mirada en tanto objeto a pone a funcionar la dimensión de la falta ahí donde el sujeto viene a caer (Lacan, 2023) para que pueda articularse el deseo. Es preciso que algo venga a faltar para ponerlo en movimiento. Que el cine funcione como falta y no llene todo de sentido permite instalar múltiples posibilidades en relación al deseo.

En definitiva, ¿qué tienen en común el cine y el psicoanálisis? Al tomar los aportes de Benjamin (2023) recordamos que el cine enriquece nuestro mundo sensible con métodos que se pueden comparar con la teoría freudiana, es justamente el método de Freud el que vuelve analizables cuestiones que pasaban inadvertidas para la percepción. El autor sostiene que el cine tuvo un efecto parecido al profundizar la apercepción en todo el espectro del mundo sensible, visual y acústico: el primer plano expande el espacio, no solo vuelve nítido lo que antes se veía borroso sino que salen a relucir nuevas estructuras; la cámara lenta expande el movimiento y descubre, en las secuencias que nos son familiares, otros movimientos desconocidos. Así plantea que la naturaleza que le habla a la cámara es otra que la que le habla al ojo, porque el espacio que el sujeto trama con su conciencia es reemplazado por otro tramado por el inconsciente, y acá es donde interviene la cámara con sus recursos, interrupciones y contracciones narrativas; la cámara nos adentra en el inconsciente de la misma manera que el psicoanálisis nos hizo descubrirlo.

Sin ir más lejos, a lo largo del ensayo se abordarán los conceptos de mirada y deseo a partir de los aportes lacanianos, fundamentales para el campo del psicoanálisis. Para poner en relación ambos términos, tomamos como referencia a la experiencia cinematográfica de la mano de varios autores que la analizan; se trata de posicionar a la experiencia del cine accediendo a nivel inconsciente, en el sujeto. Para eso, la concebimos en una comparativa con el estadio del espejo como formador del yo (*je*), como escribe Lacan (2009), en articulación con los registros real, simbólico e imaginario. A su vez, nos valemos de la película argentina *Medianeras* (Taretto, 2011) para plantear al cine funcionando de forma análoga al psicoanálisis, en relación al amor y, fundamentalmente, al deseo por medio de la mirada.

Desarrollo

Miradas: el cine como espectáculo del mundo

*“Y yo estoy con la máquina de mirar
Justo en el paraíso, para filmar”*

*Cinema Verité - Serú Girán
(García, 1981, 1m45s)*

Ante todo, la mirada nos preexiste; se nos presenta como lo que puede suceder o no

simbólicamente en relación a lo que hace límite a nuestra experiencia: la falta que nos constituye como sujetos, como plantea Lacan (2023). Esta falta constitutiva es la que hace que busquemos a Wally en la playa, en el shopping, en el aeropuerto, en la ciudad; y, aunque lo veamos y esté ahí, no lo encontremos. Es lo que hace que busquemos respuestas en el cine, que sin embargo no vamos a encontrar.

Esta cuestión se suscita de esta manera ya que el ojo, la visión del lado del sujeto, y la mirada, del lado del objeto, constituyen la paradoja en la cual se despliega la pulsión escópica; solo se me permite ver desde un punto en el espacio, aunque en mi existencia sea mirada de todas partes. Al decir del autor, la visión construye nuestra relación con las cosas y las ordena en las figuras de la representación, pero algo de eso se desliza por debajo, pasa para ser siempre evitado, como Wally: eso es lo que llamamos mirada.

Dentro de esta lógica lacaniana, hablamos de una relación antinómica entre la mirada y la visión. Lo que sostiene es una contradicción entre ambos términos, donde la visión (el ojo que ve el objeto) está del lado del sujeto, a la vez que la mirada está del lado del objeto. Plantea que, al mirar, eso que miro siempre está mirándome de antemano, con la particularidad de que no puedo verlo desde este punto. En tal caso, en el campo escópico las cosas me miran y yo las veo (Lacan, 2023).

Asimismo, propone un orden que resulta satisfactorio para el sujeto, una estructura esencial que refiere a su imagen especular: el narcisismo. Este investimento de la imagen especular es fundamental en la relación imaginaria en la medida en que tiene un límite, porque no todo el investimento libidinal pasa por la imagen especular; sino que hay un resto. El resto es el objeto *a*, es el objeto que causa el deseo y se resiste a la imaginarización y simbolización. De tal manera, el deseo por alguna razón de estructura se articula en una hiancia de la función significante, en relación a la falta que nos constituye (Lacan, 2018).

Es en el estadio del espejo, a partir del espejo primordial, que el niño se identifica con una imagen como imagen del cuerpo y construye su yo a partir de esta identificación. Este momento es descrito por Lacan (2009) como una identificación asumida jubilosamente, por este ser que todavía se encuentra sumido en la impotencia motriz; triunfa imaginariamente al anticiparse a la coordinación de su cuerpo. En tal caso, a ese momento de júbilo al asumir su imagen como propia le sigue la búsqueda de la ratificación del valor de esa imagen, por lo que vuelve su cabeza al adulto que lo acompaña, a modo de Otro que lo introduce en el mundo simbólico.

A propósito del estadio del espejo, Mulvey (1975) reflexiona sobre lo importante de que sea una imagen la que construye la matriz de lo imaginario al ser un momento en que previa fascinación por la mirada, dirigida a la madre que lo sostiene, se choca con los primeros indicios de conciencia de su yo. Plantea que de ahí, de ese nacimiento de la ambivalencia y agresividad en relación a la propia imagen es que el cine convoca tal intensidad expresiva y reconocimiento gozoso. A su vez, por la similitud entre la pantalla y el espejo, la experiencia cinematográfica arma estructuras de fascinación de forma tal que permite pérdidas temporales del ego, y también su refuerzo. Siguiendo a la autora, esa sensación de olvido del mundo tal como el ego lo percibe, eso parecido a un olvido de quién era y dónde me encontraba que la experiencia del cine nos genera de vez en cuando, forma parte de una rememoración nostálgica de ese momento anterior al reconocimiento de la

imagen como propia en el espejo. Por eso decimos que, a partir de la mirada como objeto, la experiencia cinematográfica accede al inconsciente; el ego y el cuerpo se desvanecen. Entonces, para Lacan (2018) primero está el mundo, el mundo tal como es; lo real. En un segundo tiempo, la escena a la que hacemos que suba el mundo, donde las cosas del mundo entran a jugar en la escena de acuerdo con las leyes del significante; lo simbólico. Al tercer tiempo, la escena sobre la escena, el plano donde se despliega lo imaginario para el sujeto. La experiencia cinematográfica se despliega, extrañamente, al modo de un imaginario que a veces funciona como real, donde algo del mundo en cuanto tal traspasa el

velo de la pantalla (Tarrab, 2018). Paso de ser el que ve la película, a ser parte de ella, a ser mirado por ella. En definitiva, "...somos seres mirados, en el espectáculo del mundo" (Lacan, 2023, p.82). Se pregunta si uno no encuentra satisfacción en estar bajo esa mirada, esa mirada que nos construye, en primer lugar, como seres que son mirados, pero sin mostrarnos que somos mirados.

Este espectáculo del mundo en el que somos mirados se nos presenta como *omnivoyeur*, es el fantasma de un ser absoluto y omnividente. Aún así, el espectáculo del mundo no es exhibicionista, no convoca a nuestra mirada. Resulta que en el espejo, así como en la pantalla del cine, queda omitida la propia mirada, porque el objeto mirado no se puede ver pero es la condición de la visión (Tarrab, 2018). El momento en que se vislumbra una convocatoria a mi mirada resulta extraño, porque en realidad está desvanecida, se elide el hecho de que eso mira. Y, además, desaparece una cuestión fundamental: eso muestra. Es lo que Lacan (2023) diferencia del estado de vigilia y del sueño respectivamente, sostiene que en el campo de este último, lo que caracteriza las imágenes oníricas es el hecho de que eso muestra. Justamente la dimensión fantasmática del cine permite situarlo en un plano entre la vigilia y el sueño (Metz, 2001). El sujeto entra en un estado artificial e imaginario donde se siente parte, es convocado a la ensoñación e ilusión al entrar en contacto con sus fantasías (Dittus, 2013).

Eso muestra: es lo que demuestra la experiencia cinematográfica, donde hay un deslizamiento del sujeto; el hecho de que eso muestra está antes, preexiste al sujeto hasta tal punto que nuestra posición en esa experiencia es la del que no ve adónde eso va a llevar y se deja caer. Allí, el espectador -yo (*moi*)- intenta distanciarse, decirse y convencerse de que solo se trata de una película, no se capta como el sujeto -yo (*je*)- inconsciente de la experiencia cinematográfica.

En una experiencia de esta índole, siguiendo a Didi-Hubermann (2010), las imágenes que se nos presentan van más allá de lo visible y lo no visible, porque hay un más allá de lo visible que también es visual en el cine, y es lo que le faltaría al sujeto que ve para reconocer lo que ve. Es así que, para el autor, sólo podemos decir que vemos lo que vemos si le negamos a la imagen el poder de imponer una pérdida de lo visible, aunque solo sea por un momento; es desde ahí que la imagen asume la potencialidad de mirarnos. Es decir que las imágenes de la experiencia cinematográfica demuestran un cuestionamiento de la noción clásica de lo visible y lo invisible y del *percipiens-perceptum* (Tarrab, 2018); justamente estas imágenes son ciertamente independientes, no solo un objeto pasivo del *perceptum* sino que su actividad convierte al *percipiens* en un elemento más de la película.

Para Mulvey (1975), es el lugar de la mirada lo que va a definir al cine: está permanentemente jugando con las tensiones que se suscitan, por un lado en la dimensión temporal de la narratividad y del montaje, y por otra parte en la dimensión espacial de los cambios de plano y de montaje. Explica que a partir del código cinematográfico se crea una mirada, un mundo y un objeto, y así genera una ilusión moldeada a la medida del deseo.

Lo que permite el cine es el encuentro con una narrativa fantasmática, que crea una estructura desde la cual el deseo puede relacionarse con su objeto fantasmático, siempre destinado a caer. La experiencia cinematográfica posibilita el encuentro con el sujeto en tanto deseante; con el objeto que lo causa, con la falta constitutiva del deseo. Es tal narrativa fantasmática la que hace viable que la experiencia cinematográfica produzca un encuentro con la mirada en tanto objeto *a* (McGowan, 2020).

Este objeto *a*, considerado una invención propiamente lacaniana, es el resto del que el sujeto tuvo que separarse para constituirse, es decir que yo soy en definitiva ese objeto

cesible, de intercambio, separable (Lacan, 2018). Este objeto es el que me hace desear, porque me hace desear una falta. Y, si bien no se puede simbolizar, hace de símbolo de la falta porque justamente hace falta (Lacan, 2023).

En efecto, a la experiencia cinematográfica la situamos no solamente a nivel

escópico sino también a nivel de la pulsión invocante, considerada esta última la más cercana a la experiencia del inconsciente para Lacan (2023), quien ubica que la voz también participa de la experiencia del espejo, de la pantalla. Sitúa como señuelo la relación de la mirada con lo que uno quiere ver. Eso que buscamos en el cine, ese tal “Wally” que queremos ver, que nos pase, siempre va a faltar. El sujeto se presenta como distinto de lo que es, no es el espectador y lo que le dan a ver no es lo que quiere ver. Y eso es lo que permite funcionar al objeto *a* a nivel de la falta, eso es lo que le permite a la experiencia cinematográfica acceder al inconsciente.

Medianeras: el cine como erotología

En lo que refiere a la película *Medianeras* (Taretto, 2011), hay una búsqueda que no se reduce a Wally; es la búsqueda por el deseo del Otro. El deseo del hombre es el deseo del Otro, al decir de Lacan (2018), el Otro interesa a mi deseo en la medida en que le falta, en tanto que no tengo acceso a mi deseo sino en relación al Otro. Esta búsqueda inconsciente se sostiene con otra búsqueda, la de la mirada del Otro.

Sucede que en la experiencia de constitución subjetiva, es a partir de la mirada del otro especular, que puede vehiculizar un Otro lugar, donde puedo construir mi propio cuerpo como totalidad, de forma anticipada; es una ilusión de completud, de todo el cuerpo. A su vez, no puedo ver mi cuerpo si no es a través del espejo. Quiere decir que el espejo, y la pantalla de la experiencia cinematográfica, funcionan como analogía de la mirada del Otro, entonces uno no accede a su cuerpo sino desde el reflejo del espejo y de esta pantalla. El cuerpo y su imagen solo son devueltos por la mirada del Otro (Faccendini, 2024). Es decir que creemos que buscamos nuestro deseo cuando lo que buscamos es el deseo del Otro, y lo encontramos a través de la mirada del Otro, a partir de la pantalla de la experiencia cinematográfica.

Respecto a la mirada del Otro, al comienzo del *film* se nos presenta la inmensidad de la ciudad de Buenos Aires con un plano panorámico; tiene como escenario la oscuridad de la noche, alumbrada por los destellos que provienen de cada ventana de esos edificios tan desiguales. El narrador nos introduce en Buenos Aires describiéndola como una ciudad que crece descontrolada e imperfecta, donde se han construido miles de edificios sin ningún criterio. Resulta que al lado de un edificio muy alto, hay uno muy bajo y al lado de uno racionalista, hay uno irracional; al lado de uno estilo francés, hay otro sin ningún estilo: puede que todas estas irregularidades en el espacio en el que vivimos nos reflejan a la perfección en tanto sujetos (Taretto, 2011). La cámara nos muestra aquello que el narrador coincide en relatar, la sensación de ser un personaje imperfecto, perdido entre montones y que siempre falta, como Wally.

Resulta que nuestro narrador es Martín, el protagonista de la película. En contraste con los planos de la secuencia anterior, nos lo presentan en la oscuridad de la noche dentro de su monoambiente, iluminado por la pantalla de su computadora. En ese mundo virtual pareciera que no le faltara nada, todo lo resuelve por internet: trabaja por internet, juega por internet, hace las compras por internet, tiene sexo por internet. Aún así, un encierro se refleja y simboliza en este departamento monoambiente o ‘caja de zapatos’, como lo llama. Nos transmite la impresión de no poder salir de ahí. Es como si estuviéramos dentro de aquella caja de zapatos, nuestro ojo es esa habitación a oscuras de la que Martín está imposibilitado de salir; atrapado en ese mundo virtual, de las imitaciones, vive detrás de su propia retina (Žižek, 2019).

Así como Martín a través de la pantalla se distancia del mundo de las cosas, en la experiencia cinematográfica la pantalla proporciona la sensación de cierta distancia voyeurista (Mulvey, 1975). Nuestro personaje cree que se preserva mediante esta distancia, intentando mantener el deseo insatisfecho o imposible, no acudiendo a su encuentro. Sin

embargo, es mediante esta pantalla que encuentra lo que no sabía que estaba buscando: a Mariana, a quien conoció por internet, sin saber que ya se habían encontrado aunque no se hubieran visto. En tal sentido, Žižek (2006) plantea que la experiencia cinematográfica juega con el deseo en tanto lo produce, convoca al deseo del sujeto pero manteniéndolo a una cierta distancia que permite que creamos que está ahí; resulta placentera esta experiencia porque uno cree haber encontrado su deseo, cuando se presenta siempre de forma velada, y cómo este velo nos afecta habla de cómo esta experiencia accedió a nuestro inconsciente.

Sin ir más lejos, se nos presenta una solución al encierro que se plantea en la película: una pequeña ventana que ilegalmente se construye del lado de las medianeras. Una apertura frente a la totalidad del cemento de la ciudad. De cualquier forma, esta ventana es la mirada misma, la ranura que es condición de la visión (Tarrab, 2018). Lo que hacen no es comunicar con el exterior, sino que funcionan al modo de un ojo. Es una ventana que permite a los personajes mirarse a sí mismos y ser mirados. Esta ventana funciona como mirada, porque puedo sentirme bajo la mirada de alguien aunque no vea sus ojos, siempre que para mí signifique que ahí puede haber otros; si tengo razones para pensar que hay alguien detrás de esa ventana, es una mirada (Lacan, 2020).

Aún así, este encierro no se reduce a las cuatro paredes; el protagonista se encuentra inhibido y lo expresa como síntoma: está impedido de salir (Lacan, 2018). Nos cuenta que, después de reiterados ataques de pánico, se encerró en su casa y no salió. Sin embargo, insiste en salir a la calle, en acudir al encuentro con el deseo de deseo, con el deseo del Otro, porque para Lacan (2020), la naturaleza del deseo se expresa en relación al cuerpo. En el caso de Martín, junto con su psiquiatra ideó un plan para enfrentar los miedos que le despierta la gran ciudad: hacer fotos (Taretto, 2011). Una cámara fotográfica, su máquina de mirar, es lo que le sirve para poder poner el cuerpo y moverse hacia el deseo. Esas imágenes que captura le permiten colocar un velo, una pantalla, a lo real y monstruoso de la ciudad de Buenos Aires; así puede encontrar la belleza aún donde no la hay y estar de una manera distinta, como sostiene el narrador. Justamente, en el campo escópico no se siente ni se ve la pérdida del objeto *a*, es un campo que nos hace olvidar de la castración y a veces hasta resulta desangustiante y pacificador (Miller, 2009).

En la película, se trata de encontrar el amor; juega con la idea de un amor platónico que nos completa. Aún así, Lacan (2020) sitúa al amor en una zona intermedia y ambigua, entre lo simbólico y lo imaginario, que no quede reducido a una captura imaginaria donde queremos completar imaginariamente al Otro y buscamos alguien que nos complete. Escribe que sólo el psicoanálisis es capaz de reconocer ese nudo de servidumbre imaginaria que el amor siempre tiene que deshacer, cortar (Lacan, 2009). Es lo que sucede en la experiencia cinematográfica, que se sitúa entre lo simbólico, el terreno del texto, y lo imaginario, el terreno de las imágenes; ambos planos se conjugan para acceder a un punto en que sus efectos pasan al cuerpo, afectan y conmueven al sujeto dejando pasar lo real (Tarrab, 2018).

Al retomar el *film*, planteamos que todo el tiempo hay una búsqueda por parte de los personajes, pero del otro lado solo hay desencuentros. Porque ese Otro nunca aparece como lo imaginamos, se presenta sólo de maneras inesperadas. En Lacan (2018), cuando hablamos de psicoanálisis nos situamos en una praxis que llamamos erotología, donde de lo que se trata es del amor, del goce y del deseo. Asimismo, podemos pensar al cine funcionando como una erotología, porque nos lleva a pensar la posición del sujeto en relación al Otro y al deseo de este, porque el deseo se basa en la castración. En análisis, al igual que en el cine se trata de posiciones, lo importante no son los hechos sino el punto de vista sobre los mismos. En la experiencia cinematográfica se refuerzan algunas posturas o puntos de vista más que otros (Aumont, 2008). Las imágenes, para Tarrab (2018) tienen este doble aspecto que destaca Lacan, donde a la vez que muestran, esconden; lo que se da a ver, esconde algo. Sostiene que lo que esconden es el objeto *a*: el velo de la pantalla cinematográfica, al intentar esconderlo hace existir lo que no se puede ver, lo que no es perceptible. Por eso el objeto mirada está fuera del campo visible, es la ranura por la que puede llevarse a cabo la visión.

A partir de esta ranura, las imágenes y lo imaginario tienen una función central en

relación a la castración y la falta de objeto (Tarrab, 2018). Busco respuestas a mi posición

9

frente al Otro en la experiencia cinematográfica, pero no las voy a encontrar. Me pregunto: ¿qué me quiere el Otro? ¿cómo me ve? La esquizia del ojo y la mirada nos permitirá, siguiendo al autor (Lacan, 2023), concebir a la pulsión escópica como aquella que elude de la mejor manera a la castración. Nosotros, en tanto neuróticos nada queremos saber de la castración del Otro, de que el Otro está barrado, tachado, de este punto de falta o de indeterminación en el Otro que me constituye como sujeto deseante, de esa falta que permite desear. Nos las ingeniamos para tapar este enigma, y una de estas formas que encontramos es utilizando nuestro fantasma: es la manera que tenemos de arreglarnos con aquello que al Otro le falta. Mediante este, el sujeto fantasmáticamente imaginiza un objeto, poniendo una imagen, un *a postizo*, la cual está destinada a caer porque el objeto *a* no tiene imagen. Se hace ser a sí mismo el objeto que completaría al Otro, intenta reintegrar el objeto que al Otro se le cae, cuando lo que se le cae al Otro es el sujeto. Y lo que se le cae a la experiencia cinematográfica es el sujeto.

En definitiva, ¿para qué hablamos de encontrar el deseo en el cine, si lo que vamos a encontrar es un *a postizo*? Este objeto postizo hace de ventana, de ranura hacia lo real. “Solo el amor permite al goce condescender al deseo” (Lacan, 2018, p. 194), el amor sitúa al sujeto en relación a la falta, introduce la posibilidad del deseo porque el amor implica dar lo que no se tiene. Eso pasa en análisis, es tolerable gracias al amor que permite tolerar la angustia. Y eso pasa en la experiencia cinematográfica, el amor al cine implica perder las garantías de lo que voy a buscar en una película, ese intento de completar mediante una captura imaginaria eso que me falta. A partir de la mirada como objeto, el cine introduce la posibilidad de que el sujeto aparezca en esa hiancia, en esos cortes que traspasan lo real, en el movimiento que se sucede en los diferentes planos a través del montaje; en esos espacios vacíos emerge el sujeto del inconsciente de la experiencia cinematográfica en relación a su deseo.

La mirada de Lacan (2023) fija el movimiento, y como resultado aparece un efecto de fascinación que esta introduce. Pero en el cine las imágenes todo el tiempo se están moviendo, hasta cuando no se mueven. Benjamin (2023) nos propone comparar la pantalla sobre la que se despliega la experiencia cinematográfica con el lienzo de la pintura, este lleva a la contemplación y asociación de ideas, no así un plano cinematográfico que cuando apenas registramos ya cambió, no se lo puede fijar. Para mostrarnos esto, nos trae a Duhamel, *hater* del cine, quien no entendió lo importante de este pero sí su estructura, y se queja de que ya no puede pensar lo que quiere porque las imágenes movedizas de esta experiencia sustituyen a sus pensamientos. Escribe que tales asociaciones quedan interrumpidas, vislumbramos aquí un lugar de la falta que posibilita que emerja el deseo en su capacidad de movimiento.

Al decir de Morin (2001), el cine es una imagen animada, viva, producto del montaje que permite esa sucesión de cuadros. Este cuadro vivo, por sí mismo no dice nada porque no vale por lo que se está representando sino por aquello que el sujeto de la experiencia imaginiza, siempre destinado a caer para acceder al inconsciente. Lo que importa es el punto de vista: la experiencia cinematográfica existe cuando el sujeto la vivencia y puede concebirse la mirada como objeto, por fuera del sujeto. Por la articulación que problematizamos entre la mirada y el deseo es que la mirada tiene un lugar privilegiado en este arte que es a la vez relato, transformación constante del deseo, y arte visual, de quien ve y de la mirada (Aumont, 2008).

Ventanas: el cine como dispositivo

Medianeras, ventanas, pantallas, espejos. En conclusión, cortes: en las paredes, en las superficies, en el cuerpo, a nivel del decir. Otras formas de representar y representarse.

En ese sentido, Baudry (1975) destacó dos tipos de analogías entre la experiencia del niño en el espejo y la del sujeto en la experiencia cinematográfica. En una primera analogía, el espejo y la pantalla tienen ambos una superficie cuadrada, limitada, circunscrita, que permite separar un objeto del mundo y constituirlo como tal: la mirada. A su vez, se propone una segunda analogía relacionada con la inhibición de la función motriz y el lugar preponderante

10

de la función visual, tanto en la experiencia del espejo como en la experiencia cinematográfica, donde se reproducen de forma parcial algunas condiciones del estadio del espejo (Aumont, 2008).

Las analogías entre la pantalla y el espejo llevan a pensar la experiencia cinematográfica como dispositivo, que incluye no solo las características propias de las imágenes sino también las condiciones psíquicas de reelaboración de esas imágenes a partir de la experiencia del sujeto (Dittus, 2013): concebir el dispositivo cinematográfico es fundamental porque funciona a modo de lo no visible pero que permite ver; impone una pérdida de lo visible para poder ver y ser mirados por esas imágenes (Didi-Hubermann, 2010).

Es que justamente el cine, al ser pensado como dispositivo, tiene efectos en el sujeto. En ese sentido, Baudry (1975) describe el dispositivo cinematográfico como una máquina de regresión/ensoñación porque reconduce al sujeto de la experiencia cinematográfica a un estado primordial de constitución imaginaria. De alguna manera, podemos pensar en cómo volvemos a ser niños viendo películas; en aquella sala de cine oscura ya no sabemos si somos hombre, mujer o niños otra vez. Sorprende que la película me encuentre allí donde nadie sabe quién soy: me encuentra como sujeto de deseo cuando la mirada como objeto permite que suceda algo del orden del acontecimiento, de lo disruptivo y que va de la mano con aquel desvalimiento psíquico propio de la infancia.

A partir de este dispositivo, se puede acceder a fantasías primarias del sujeto que dan forma a la relación con la realidad, donde los límites, los cortes del cuerpo, se confunden con los del exterior y nos da la impresión de totalidad que incluye también la pantalla (el espejo). Lo que tiene de sorpresiva la experiencia cinematográfica es que transforma una percepción en una especie de alucinación que tiene efecto de realidad en el sujeto (Baudry, 1975). En tanto, no le hace justicia reducir esta experiencia a una simple apreciación del espectador, sino al modo de un sujeto alucinando su deseo. Lo paradójico es que uno es consciente de lo que está aconteciendo en forma de ficción, sin embargo nos permitimos ser afectados por esta experiencia, que tenga un efecto a nivel inconsciente (Žižek, 2006).

En tal caso, en la experiencia cinematográfica no se puede dar cuenta de lo vivenciado en forma inmediata por el sujeto, no se puede decir el deseo ni lo que este suscita. Al intentar hacerlo entrar en términos significantes, ya no existe como tal porque todo el tiempo se está moviendo, como las imágenes en el cine. Si bien el yo del espectador puede intentar dar cuenta de su posición, hay un suplemento del sentido que no puede articularse con el decir, del que ni el diccionario ni la gramática pueden dar cuenta (Barthes, 1970). Hay en esta experiencia algo funcionando a nivel de lo indecible, de lo real, de aquella falta que nos constituye como sujetos.

Ante la imposibilidad de decir la experiencia cinematográfica, nuestro yo (*moi*) intenta explicarse y explicar a otros lo vivenciado por nuestro yo (*je*) en esta experiencia, intentamos decir lo imposible de ser dicho: lo real, lo que no cesa de no escribirse. ¿Qué es lo que tratamos de comunicar? Para responder, Laso (2021) nos trae la concepción de Badiou sobre la finalidad del cine, asegurando que no se reduce a mostrarnos imágenes sino que testimonia relaciones entre imágenes que no se limitan a comunicar, porque el cine nos muestra que entre personas y objetos hay relaciones que se definen por la presencia/ausencia misma y no por lo que cada uno pueda leer, interpretar de eso. Por eso es que el cine, a partir de concebir la mirada como objeto, tiene efectos a nivel sujeto de

deseo, más allá del espectador. De igual manera, para transmitir el cine decimos, hablamos, escribimos, comunicamos, intentamos hacer pasar aquello del orden de lo real que se produce en esta experiencia, entramado en lo simbólico e imaginario que esta nos proporciona.

Justamente, para Morin (2001) lo imaginario de la experiencia cinematográfica remite primero a la relación del sujeto con sus identificaciones, y luego a la relación del sujeto con lo real. En una película, algunas escenas nos enfrentan con este bordeamiento de lo real; algo me mueve, me angustia, me quiebra, me incomoda y no puedo decir qué es; lo que diga sobre aquello se queda en el engaño, faltante de la verdadera razón de ser de ese

11

movimiento a nivel inconsciente. De lo que se trata en la experiencia cinematográfica es de la presencia de algo que está ausente en el *film*: del sujeto en tanto deseante. Porque para el deseante no hay deseo, se hace deseo al desear.

Como lo hace Dittus (2013), nos preguntamos cómo es posible despertar imágenes propias del sujeto a partir de un dispositivo en esencia visual como lo es el cine. Planteamos que no se trata de imágenes propias de un sujeto, del deseo de un sujeto, de un lector, sino de una lectura de la experiencia cinematográfica. Barthes (1970) considera que una lectura tiene forma transindividual, nos supera en tanto lectores porque la más subjetiva de las lecturas es un juego realizado con ciertas reglas, que no provienen del autor, del director de la película en este caso, sino que hay una lógica de la narración, una forma simbólica que nos constituye desde antes de nacer.

Entonces, hay una búsqueda, la experiencia cinematográfica busca un cómplice: busca la presencia del sujeto de deseo para funcionar, ambos se necesitan y se nutren entre sí. Porque no es solo un espectador, un lector que pueda entender o descifrar las coordenadas de la película, sino una lectura de lo que no se puede decir en el cine (Barthes, 1970). Así comienza a dejar de ser un espectador empírico de la vivencia en aquella sala oscura para formar parte integral de la película (Dittus, 2013). Esto es lo que les sucede a los protagonistas de *Medianeras* (Taretto, 2011) cuando ambos, aunque separadamente, transitan la experiencia de ver la película *Manhattan* (Allen, 1979); es el final del largometraje lo que los moviliza a ambos, aquella separación, despedida y madurez del personaje que ha crecido durante el *film*: no median las palabras, se emocionan hasta las lágrimas y no hay nada que explicar.

Para Badiou, lo que el cine viene a plasmar es la eternidad del tiempo en tanto representa la inmovilidad que existe en cada movimiento entre imágenes: lo que del presente quiere repetirse (Laso, 2021). Una y otra vez, queremos volver a ver esa película para vivenciar de vuelta esa experiencia, como cuando de niños nos leían un libro y pedíamos que nos lo cuenten otra vez, aunque cada vez que lo contaban era diferente. Pedimos otra más pero lo que sucede es que esa experiencia es siempre distinta a la primera vez. A modo de una reelaboración, de intentar simbolizar lo sucedido, de darle luz a lo ominoso, de pasar de una abstracción inconsciente a una abstracción un tanto más consciente (Badiou, 2014).

Resulta pertinente, mientras escribimos sobre luz y oscuridad, recordar una de las últimas escenas de *Medianeras* (Taretto, 2011), aquella en la que los personajes se encuentran cara a cara por primera vez. Están en medio de una conversación virtual, relatando lo vivido en el día de cada uno, y, en el preciso momento en que van a intercambiar sus números de teléfono, se produce un apagón de luz. Se corta el chat, la luz y la esperanza de conocerse a partir de ese momento. De todos modos, se cruzan en el almacén comprando velas, sin saber que hasta hace un momento eran compañeros de chat. Se ven pero a oscuras, todavía en la sombra de la caverna, de la virtualidad.

Al día siguiente, con la claridad de la plena luz del día, Mariana mira por la ventana y ve a Martín, con su característica remera a rayas blanca y roja, paseando a su perro. Finalmente, lo encuentra en la ciudad. Se precipita hacia allí, y se ven. Los vemos verse.

Ellos no nos ven pero nos miran, somos esa mancha en el cuadro (Lacan, 2023), ese sujeto de deseo que le falta a la película.

La magia del cine nos lleva, al menos por un momento, a imaginarnos viviendo como otros sin lo que implica ser otros, que por lo demás nos resultaría insoportable (Laso y Michel Fariña, s/f). Gracias a la mirada como objeto, en tanto es lo que le falta al sujeto, nos posicionamos en un lugar de acceso al deseo del Otro. Es un encuentro con una dimensión de lo real que nuestra realidad, soportada en lo simbólico e imaginario, no puede confrontar (Žižek, 2006). Porge (1991) interroga cómo es posible acceder al objeto *a* por fuera de la angustia, si este objeto no es especularizable, no puede reducirse a las leyes de la visión porque su presentación se da con palabras también. Junto a él intentamos averiguar qué es lo que en la estructura del campo visual permiten formular las imágenes de la experiencia cinematográfica y hablar de la mirada en cuanto tal. La respuesta es el cuadro, nos dice. La

12

respuesta es la película, sostenemos, en tanto ésta vincula el sujeto barrado al *a*, según la fórmula lacaniana del fantasma.

Abrirnos a la experiencia cinematográfica, exponer su posible lectura, no solo pide que se la interprete y lo considera posible; a su vez reconoce que no hay verdad objetiva o subjetiva de la lectura sino que, tan solo se trata de una verdad lúdica: es un trabajo de juego, la experiencia cinematográfica pone a trabajar a nuestro cuerpo y todos los lenguajes que lo habitan (Barthes, 1970). Es una verdad lúdica, y como toda verdad no puede decirse toda porque la decimos con significantes, y sabemos que en cualquier sistema signifiante hay incompletud (Porge, 1991), lo que va de la mano con pensar que la verdad tiene estructura de ficción, como plantea Lacan (1959/60). Porque es a partir de la ficción que podemos abordar lo real; lo ficcional hace posible el encuentro con lo real, permite un pasaje de lo real con el efecto sujeto que esto implica (Iglesias, 2013).

Aquello que buscamos, a modo de juego y encontramos en la ficción, en el cine, en la literatura y en el teatro como sostiene Freud (2012), es una pluralidad de vidas para poder hacer más soportable la nuestra; encontramos la sustitución de aquello que rechazamos en nuestra vida, de lo que nos falta.

En definitiva, en la experiencia cinematográfica encontramos a Wally, encontramos el deseo en tanto deseo del Otro porque implica una renuncia: no podemos vivir todas las vidas; Wally no puede estar en la playa, en el centro y en el aeropuerto a la vez. Por el contrario, Wally siempre puede estar en el cine.

Conclusiones (Reflexiones Finales)

El presente ensayo parte de la premisa de que la experiencia cinematográfica accede al inconsciente por medio de la mirada, en tanto ésta, como objeto, media entre el espectador y el sujeto, mediatiza y causa el deseo del sujeto en esta experiencia. La mirada en tanto objeto *a* pone a funcionar la dimensión de la falta ahí donde el sujeto viene a caer para que pueda articularse el deseo. A partir de esta premisa, entendemos que es preciso que algo venga a faltar en la película para poner en movimiento el deseo. Lo que se ha esclarecido a lo largo del escrito es que aquello que le falta al *film* es nada más y nada menos que el sujeto yo (*je*) inconsciente de la experiencia cinematográfica. Por eso hablamos de esta experiencia funcionando a nivel inconsciente.

Que el cine funcione como falta significa eso, necesita un sujeto para funcionar como experiencia. Además, durante el desarrollo destacamos que es necesario que la experiencia cinematográfica no llene todo de sentido para permitir instalar múltiples posibilidades en relación al deseo. Implica que entregarnos a la misma admite una interpretación, pero que sin embargo lo que se busca son lecturas que trascienden lo vivenciado por el espectador yo (*moi*) consciente de la experiencia. Se trata de una verdad lúdica, del cine como experiencia de juego.

En este sentido, en la introducción, de entrada planteamos una discordancia, una incoherencia con el título del ensayo: “¿Cómo encontrar su deseo antes de que el cine lo haga por usted?” A modo de engaño y como enganche al lector, el mismo asume que es posible encontrar un deseo propio, cuando es la antítesis de lo que se sostiene durante el escrito. Al comienzo, al traer la película *Medianeras* ya situamos la imposibilidad de encontrar algo que no sabemos qué forma tiene, siendo que hasta sabiendo perfectamente cómo es Wally tampoco lo podemos encontrar. Es lo que pasa con el deseo, no tiene forma porque todo el tiempo se está moviendo.

De tal manera, es la mirada considerada como objeto lo que permite articular la experiencia del espectador en la sala de cine con la del sujeto en tanto deseante. Por eso trabajamos con la relación antinómica propiamente lacaniana entre la mirada del lado del objeto y la visión del lado del sujeto, para entender que la película está en mi ojo como espectador pero que como sujeto estoy en la película porque soy lo que le falta, le doy consistencia a aquella articulación espacio-temporal de planos. Es decir que a partir de la mirada el sujeto forma parte de la película. Vemos una película pero ella nos mira a nosotros, nos reconoce involucrados en esta experiencia que construimos.

Asimismo, en el primer apartado planteamos al cine como espectáculo del mundo; esto quiere decir que lo pensamos dentro del registro de lo simbólico, donde lo real del mundo atraviesa las leyes del significante, se sube a la escena del mundo, y a su vez funciona con los registros de lo imaginario donde la escena del mundo se sube a otra escena que es la pantalla (o el espejo). Recordemos que los tres registros se articulan, se anudan, y el registro de lo real forma parte esencial de la experiencia cinematográfica, porque genera efectos en el sujeto a nivel del cuerpo: está afectado, angustiado y no se explica cómo lo ficcional le produce tales efectos. Enmarcamos esta experiencia entre lo simbólico del texto y lo imaginario de las imágenes, que a veces funciona como real, a partir de que algo del mundo en cuanto tal traspasa el velo de la pantalla.

A su vez, en la misma línea argumentativa de pensar al cine como espectáculo del mundo, en esta puesta en juego de la escena sobre la escena, lo que la experiencia cinematográfica nos posibilita es encontrarnos con una narrativa fantasmática, un objeto a postizo destinado a caer (porque este objeto no puede imaginarse ni simbolizarse). El cine como espectáculo del mundo nos permite acceder a un estado de ensoñación donde por un momento suelto el ego y entrego mis fantasías a la experiencia. Al ser a lo que resta de la constitución subjetiva, es lo más propio y a la vez no es del sujeto, porque lo antecede en tanto es el objeto que está antes de él y que nos permite desear. El objeto postizo cae y en su lugar aparece la mirada como objeto a, guiándonos en el camino del deseo hacia la experiencia cinematográfica.

14

Por otro lado, en el segundo apartado planteamos al cine como erotología porque se trata de la posición del sujeto frente al Otro, al que le falta algo que nos permite desear. Se trata de amor, de deseo y de goce. De cómo, a partir de esta falta que nos constituye como sujetos, de nuestra castración, esperamos que el cine nos complete, o al menos por un momento nos haga olvidarla. Buscamos algo en la experiencia cinematográfica que no vamos a encontrar, lo que encontramos es radicalmente distinto a lo que vamos a buscar. Y eso que esta experiencia no nos puede dar, el deseo, es lo que nos lleva a seguir mirando películas. Por eso el amor al cine es lo que permite soportar aquello de la experiencia que no se puede decir: lo real. Es a partir de la mirada como objeto, por fuera del sujeto, que el cine introduce la posibilidad de que el sujeto aparezca en lo que le falta a la película, en ese espacio vacío de imágenes en movimiento que permite al deseo funcionar.

Para terminar, en el último y tercer apartado reflexionamos sobre el cine como dispositivo, porque hacemos hincapié en que no solo se incluyen las imágenes en movimiento sino también los efectos de estas para el sujeto, que no pueden hacerse entrar

en términos significantes por estar funcionando a nivel de lo real. Mediante la analogía de la pantalla de la sala de cine y el espejo primordial de la constitución del yo, planteamos al sujeto de la experiencia cinematográfica siendo reconducido a un estado de desvalimiento psíquico donde la pantalla (el espejo) le posibilita anticiparse como totalidad con lo que allí sucede. Concebir al cine como dispositivo hace que los límites del cuerpo se confundan con el exterior y nos pensemos funcionando como totalidad, formando parte de la película, sumergiéndonos en los lugares vacíos donde las imágenes se mueven.

Para concluir, la elaboración de este ensayo me ha permitido, como profesional psicóloga, poner a trabajar categorías nodales para el psicoanálisis. Las mismas han funcionado como herramientas para pensar la relación del sujeto con el lugar del Otro barrado: en un análisis, en la vida, y en el cine. La experiencia cinematográfica funciona para algunos, incluyéndome, como una forma de encuentro con otros que nos inspira para la vida. La vida se convierte en motivación para el cine y el cine para la vida; en ese sentido el artista se adelanta al analista; trabaja con la mirada para mediatizar el deseo, donde lo real, a, la falta que nos constituye como deseantes, causa el deseo y nos mueve a seguir deseando.

Referencias Bibliográficas

- Allen, W. (Director). (1979). *Manhattan* [Película]. United Artists.
- Aumont, J. (2008). *Estética del cine: espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*. Buenos Aires: Paidós.
- Barthes, R. (1970). *Escribir la lectura*. Buenos Aires: Paidós.
- Badiou, A. (2014). *El cine como acontecimiento*. Paradiso.
- Baudry, J.-L. (1975). *Le dispositif: approche métapsychologique de l'impression de réalité*. Communication, 23, Psychanalyse et cinéma, 56-72. París: Le Seuil.
- Benjamin, W. (2023). *La obra de arte en la época de su reproducción técnica*. Editorial Alma.
- Didi-Huberman, G. (2010). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- Dittus, R. (2013). *El dispositivo-cine como constructor de sentido: el caso del*

- documental político*. Cuadernos.info, 33, 77-87.
- Faccendini, J. (2024). *Formalizaciones en Lacan*. Rosario: Laborde Libros Editor.
- Freud, S. (2012). Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte, 1915. En *El malestar en la cultura y otros escritos sobre violencia y sociedad*. Barcelona: RBA Libros.
- García, C. (1981). Cinema Verité [Canción]. En *Peperina*. Universal Music.
- Iglesias, H. (2013). *Notas sobre las ficciones en la enseñanza de Lacan*. V Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XX Jornadas de Investigación Noveno Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires.
- Lacan, J. (2009). *El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica*. En *Escritos 1*. México: Siglo XXI.
- Lacan, J. (2020). *El seminario. Libro 1: Los escritos técnicos de Freud, 1953-1954*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (2018). *El seminario. Libro 10: La angustia, 1962-1963*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (2023). *El seminario. Libro 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis, 1964*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (1959/60). *Reseña con interpolaciones del seminario de la ética*. En *Reseñas de enseñanza*. Buenos Aires: Manantial.
- Laso, E. (2021). Apuntes sobre Alain Badiou y el cine. *Ética y Cine Journal*, 11(2), 101-109.
- Laso, E. y Michel Fariña, J.J. (s/f). [Cine y subjetividad: el método ético-clínico de lectura de películas](#). *Intersecciones Psi*, Revista electrónica de la Facultad de Psicología, UBA.
- McGowan, T. (2020). El cine después de Lacan. *Antrópica. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, Año 6 (n°11), 151-167.
- Metz, C. (2001). *El significante imaginario*. Buenos Aires: Paidós.
- Miller, J.-A. (2009). Las cárceles del goce. En *Conferencias porteñas*, t.2. Buenos Aires: Paidós.
- Morin, E. (2001). *El cine o el hombre imaginario*. Buenos Aires: Paidós.
- Mulvey, L. (1975). [Placer visual y cine narrativo](#).
- Porge, E. (1991). *Seminario: Clínica del psicoanalista*. Ediciones El mono de la tinta.
- Tarrab, M. (2018). *La mirada de las imágenes y otros textos psicoanalíticos*. Olivos: Grama Ediciones.
- Taretto, G. (Director). (2011). *Medianeras* [Película]. Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA).
- Žižek, S. (2019). *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se animó a preguntarle a Hitchcock*. Buenos Aires: Manantial.
- Žižek, S. (2006). *The Pervert's Guide to Cinema* [Manual de cine para pervertidos] [Película]. Mischief Films; Amoeba Film.