

LA MIRADA CAPTURADA:
Fotogramas que representan los placeres del ver
en el film The neon demon (2016).

Tesis de Maestría

Nathalia Londoño Ospina

Director:

Jaime Velásquez

Magíster en Investigación Psicoanalítica

Traductor Inglés-francés-español

Maestría en Creación y Estudios Audiovisuales

Facultad de Comunicaciones

Universidad de Antioquia

2020

Agradecimientos

*A quienes aún sin verlos
podría dibujar sus rostros,
y a mi lenta persistencia.*

Introducción

En ocasiones nos hallamos frente a imágenes seductoras en las que lo bello, el color y la destreza técnica provocan nuestros ojos, pero este juego de captura de hermoso aspecto es solo el inicio. Ver trasciende dejando de lado la forma y queda la necesidad de mirar lo que en apariencia captura el interés de la memoria, eso que ya no se encuentra en lo tangible ni en la materialidad de lo observado, más bien en un reflejo ilusorio que el ojo ya no puede descifrar. Una fijación que se queda para la mirada. Ese ineludible encanto para la mirada del observador, permite cuestionar las características de la relación así establecida entre el mundo de las imágenes y el mundo de los procesos psíquicos. Seguro desde aquí parte mi interés inicial para desarrollar esta investigación, retomando el saber del arte y el psicoanálisis con los que moldeo mi vivir.

LA MIRADA CAPTURADA: Fotogramas que representan los placeres del ver en el film The neon demon (2016), es un título para la tesis de la maestría en creación y estudios audiovisuales de la Universidad de Antioquia que trata de condensar en una línea el objetivo propuesto: un análisis textual interpretativo sobre el film estadounidense *The neon demon* (2016) del director Nicolas Winding Refn. Utilizando como batería conceptual los temas del psicoanálisis que comprenden la pulsión escópica y su objeto, la mirada. Finalmente, para trazar una respuesta a la pregunta de investigación, **¿Cómo evidenciar en el espacio cinematográfico de la película *The neon demon* (2016) el placer de la mirada?**

El interés de este trabajo es aproximarse al tema concreto: la mirada como objeto de la pulsión escópica, definiéndola bajo la perspectiva de la teoría psicoanalítica y como elemento subjetivo inherente al proceso narrativo audiovisual y al mundo del cine. Llegando a evidenciar

la mirada mediante el análisis textual interpretativo que pueden ofrecer la propia narrativa y los elementos estilísticos de la escena.

La estructura de elaboración de la tesis obedece a un diseño metodológico que se basa principalmente en el análisis textual interpretativo; el cual se enmarca en una investigación de enfoque cualitativo; el abordaje conceptual se basa en la hermenéutica, tomando como referentes los aportes del círculo hermenéutico de Gadamer y del arco hermenéutico de Ricoeur. El abordaje icónico parte de los *Estudios sobre iconología* (1962) realizados por el historiador de arte alemán Erwin Panofsky, con el el cual se elabora un modelo de análisis textual interpretativo contemplando también lo propuesto por Francisco Javier Gómez Tarín (2006) para el abordaje del análisis del texto fílmico. En suma, el modelo de análisis que la investigación lleva a cabo constituye una adaptación propia que se basa en los esquemas de ambos autores.

Para Tarín (2006) es esencial contemplar los mecanismos de identificación así como también el hecho de asumir las metodologías que estudian los hipertextos de manera parcial, describiendo un doble sentido en lo metodológico que incluya perspectivas concretas e históricamente productivas para los estudios fílmicos, es el caso de los análisis desde la perspectiva de género, el psicoanálisis y la psicología.

Por otro lado Panofsky (1962), recurre a esquemas de división filosóficos al proponer tres categorías o niveles de significado en la imagen visual. El primero, *Nivel preiconográfico*, propone el reconocimiento de la imagen a partir de una experiencia primaria y natural. Una interpretación en sentido elemental de lo que se ve. El *Nivel iconográfico* en segundo lugar, se encarga de los elementos secundarios, los contenidos temáticos donde se observan personificaciones, alegorías, símbolos y fuentes literarias. El tercero, el *Nivel*

iconológico, busca una interpretación de los significados al interior de la obra, las intenciones inconcientes del creador, nos acerca a o que llama “tendencias esenciales de la mente humana”.

La adaptación propia consiste en congujar los modelos de análisis anteriores tomando las características más beneficiosas para aplicar al resultado de la investigación, en tres etapas:

Etapa previa COMPONENTES: Teorías, conceptos, códigos, fotogramas, imagen, parámetros, producción, contexto y fundamentos.

Etapa DESCRIPCIÓN: Elementos diegéticos y extradiegéticos, representación, escena cinematográfica, espacio, tiempo, sucesos, narrativa, personajes, imagen, fotograma, elementos estilísticos y de composición.

Etapa final INTERPRETACIÓN: Análisis textual, hipertexto, punto de vista, la mirada, fenómenos, mensaje, intencionalidad.

Otros autores para citar que enriquecieron la investigación a nivel de los estudios sobre métodos de análisis textual fueron: Jesús González Requena (1995) con *El análisis cinematográfico*, *El análisis cinematográfico. Modelos teóricos, metodologías, ejercicios de análisis* (1995) y *El análisis fílmico desde la teoría del texto. A propósito de Goya en Burdeos* (2006). También Jacques Aumnont (1988/1990) y el texto *Análisis del film*, entre otros citados en la bibliografía.

Respecto a las categorías de estudio, en la introducción son solamente mencionadas pero en el desarrollo de la tesis son desarrolladas y ampliadas. La introducción plantea los principales problemas teóricos a abordar, y los referentes teóricos que permiten este abordaje, siguiendo el orden de elaboración del producto mismo, por medio de una síntesis de cada capítulo. El consenso en las ciencias sociales y humanas no es quebrantado por la presente investigación; los aspectos fundamentales del proceder del investigador social son tenidos en cuenta, tales como la

revisión del estado de la cuestión, de los referentes teóricos más relevantes, de la importancia de la investigación y de su lugar en el corpus teórico específico que pretende engrosar.

Dentro de la pertinencia de la investigación a nivel académico se pueden resaltar principalmente dos aportes, la propuesta elabora una integración de saberes que a nivel teórico es de pertinente aporte para la maestría en estudios audiovisuales, poniendo en diálogo cine y psicoanálisis para hallar luces sobre el tema mirada y pulsión escópica que, a saber, son conceptos fundamentales si se quiere estudiar la imagen y sus efectos. Por otro lado, al notar que en los análisis fílmicos falta una teorización rigurosa de la teoría psicoanalítica, el quehacer investigativo de este trabajo pretendió realizar un análisis que se alejara de esa forma ligera de tratar los conceptos del psicoanálisis y acudir al estudio estricto de la teoría psicoanalítica desde sus fundadores.

Existe también una relevancia que surge del espectador como sujeto social y consumidor del dispositivo audiovisual, al enfrentarse a su propio deseo con lo visto en la pantalla y situándose en un lugar de reflexión. Brindando un potencial esclarecimiento sobre el tema de la mirada para investigaciones que se asuman desde una perspectiva pedagógica (en proyectos de carácter socio-cultural) o desde una perspectiva crítica (ilustrar los estatutos de género que tienen las miradas, evidenciar los sesgos estadounidenses en los retratos sesgados de la región latinoamericana, entre otros).

En un primer momento, la investigación pretende esclarecer, desde la teoría psicoanalítica, la triada conceptual pulsión-objeto-mirada, la cual constituye un núcleo insoslayable desde la perspectiva teórica en la que se enmarca el proyecto; no sin antes adentrarse en la teoría audiovisual sobre la percepción de las imágenes cinematográficas, con el

fin de construir una contextualización desde los avances teóricos de Sigmund Freud, que permita precisar sus aportes a la teoría audiovisual.

El capítulo 1. *Ver el cine con la mirada del psicoanálisis* plantea tres apartados: el primero titulado *El cine y el psicoanálisis*, da entrada pensando en la experiencia fílmica y la posición que juega el espectador en ella.

La experiencia subjetiva del espectador de cine ante lo representado por la imagen, nos llevan al primer autor abordado, Jean Mitry (1986/2002) con sus textos *Estética y psicología del cine. 1. Las estructuras y Estética y psicología del cine. 2. Las formas*. Desde donde se concentra principalmente por lo percibido en lo representado por la imagen fílmica, la imagen como fenómeno, el origen de la obra de arte, la noción de la belleza, los sistemas de producción, la utilidad de la obra de arte y la relación entre el autor y la obra. Haciendo además una categorización de la imagen fílmica planteando tres formas: *la imagen cualquiera, la imagen mental y la imagen como signo*

También otros autores como Sartre (1968) con su texto *Lo imaginario. Psicología fenomenológica de la imaginación*, Lefebvre (1983) en *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones* y Merleau-Ponty (1945/1994) con *Fenomenología de la percepción*. Hacen parte como referentes teóricos en cuanto a los estudios sobre fenomenología de la imagen. Sin embargo, es a partir de Mitry (2002) que se consideran las citas referenciadas en la investigación, pues su teoría se centra en el aparato cinematográfico.

Empero, este último autor hace sus aportes a la teoría audiovisual y a la psicología principalmente, dejando de lado cualquier tratamiento al termino inconsciente como concepto del psicoanálisis. Su aporte a esta investigación contextualiza la imagen y sus efectos a nivel de la

percepción porque con el cine y su capacidad para activarla, es un medio de expresión ideal para estudiar los diferentes eventos que surgen de los procesos inconscientes.

El cine como uno de los medios de expresión artística más recientes, con su aparataje técnico, permite una recreación de la realidad que se destaca por su semejanza con el registro de la realidad; lo que percibe el espectador en la pantalla tiene los rasgos de lo que percibe en el mundo; la percepción de las imágenes cinematográficas pone en juego procesos psíquicos fundamentales para la captación del mundo mismo, pues la pantalla refleja la realidad; es por esta afinidad de registros que emparentan al cine con el mundo, que se constituye como el medio de expresión ideal para estudiar los diferentes procesos psíquicos que se ponen en juego, al momento de su percepción, bien sean conscientes, preconsciouses o inconscientes.

Se hace necesario entonces traer referentes desde la teoría psicoanalítica del cine, cuyo objetivo de estudio será en gran medida los procesos de identificación del espectador de cine con lo observado, la pulsión escópica, la fase del espejo, entre otros. Pero ya haciendo un aporte directo a los estudios fílmicos, así llegan referentes como Christian Metz con los textos: *El significante imaginario Psicoanálisis y cine* (1979), *Ensayos sobre la significación en el cine* (1972) y *Lenguaje y cine* (1973), Stam, R., Burgoyne, R. y Flitterman-Lewis, S. (1992) con el texto *Nuevos conceptos de la teoría del cine, estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad* y Arlindo Machado (2009) con su título *El sujeto en la pantalla. La aventura del espectador, del deseo a la acción.*

Desde estos estudios que dan cuenta de la interacción entre cine, imagen y psicoanálisis para ilustrar ciertos procesos inconscientes, es obligado mencionar el especial momento de los movimientos de vanguardia dentro de las artes plásticas que incluyeron en su fundamentación la teoría del psicoanálisis. Siendo el surrealismo el que tuvo un verdadero acercamiento a estos

temas, incluyendo algunos textos de Freud a sus manifiestos. En este momento de la investigación se hace obligado nombrar los principales exponentes en el arte surrealistas, concluyendo con los exponentes del llamado cine surrealista.

El estado del arte arrojó diversos antecedentes dirigidos hacia los encuentros entre cine y psicoanálisis que lograron descubrir múltiples temas abordados, pero el mayor referente entre estos es el propio Lacan, quien elaboró diversos análisis de películas citando estas en sus escritos y seminarios. Seguido a él, se encuentran el ya citado Christian Metz, Laura Mulvey, José María Bardavio, Slavoj Žižek, Carlos Gustavo Motta y Victoria Cirlot con su particular interés por el fenómeno de la visión y la mirada en la obra arte, por citar algunos; sin olvidar que en las escuelas y foros en donde se estudia el psicoanálisis, esta práctica o ejercicio también se implementa.

Este rastreo de antecedentes también contempló las investigaciones de tesis doctorales, de maestría y algunos artículos indexados que tuvieran como objetivo elaborar un análisis textual del producto fílmico teniendo en cuenta uno o más conceptos del psicoanálisis, estos constituyeron la fuente principal para elaborar un esquema posible de la estructura de esta tesis de maestría, así como también una posible metodología.

La bibliografía muestra las diversas tesis que fueron tomadas en cuenta como referencia, pero para destacar algunas de ellas se encuentran: *La narrativa en la representación de los sueños en el cine de ficción: estudio diacrónico* una tesis doctoral de José Carlos Borrego Martín (2015), la tesis doctoral de Julio Cesar Goyes Narváez (2014) titulada *La mirada espejeante. Análisis textual del film El espejo de Andrei Tarkovski* y *La crisis de la identidad personal en el protagonista del cine contemporáneo* una tesis doctoral de Marta García Sahagún (2017).

Dentro de los hallazgos encontrados que incluyen el concepto mirada del psicoanálisis en sus estudios, lo hacen principalmentedesde los géneros del cine porno, el del drama y el realismo para profundizar en temas como el cuerpo y las perversiones (Depino, 2009; Chaves Gnecco, 2014; Basch, 2016), siendo un tema poco abordado.

Este apartado inicial del primer capítulo se cierra concluyendo que las investigaciones que dirigen sus estudios enfocados hacia la mirada lo han hecho principalmente concentrados en el espectador y en los procesos de identificación primaria y secundaria propuestos por Metz (1979), dos formas de identificación utilizados exclusivamente por la teoría psicoanalítica del cine. Lo cual conlleva dentro de la investigación en curso un nuevo reto, exponer la diferenciación que sostienen la identificación en el cine y en el psicoanálisis.

Así, el segundo apartado de este capítulo *Ver y mirar*, continúa retomando el concepto *identificación*, pero ya desde la teoría psicoanalítica. Contemplando la estructura propia del psicoanálisis, seguido de los conceptos: *imaginario, simbólico, el estadio del espejo o fase del espejo (1935-36), objeto, objeto de la pulsión y objeto a*. Todos en aras de encaminar el entendimiento a lo que supone ese encuentro subjetivo llamado mirada y que es distante de la función del ojo. El ver y el mirar se separan para encontrar sus significados.

Para este objetivo se utilizan los textos de Freud (1921) *Más allá del principio del placer. Psicología de las masas y análisis del yo y otras obras* y *Pulsiones y destinos de pulsión* (1915), Lacan (1964/2010) con *El seminario de Jacques Lacan. Libro 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* y *El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica. Escritos I* (1971/2009), Chemama (1998) y su *Diccionario de psicoanálisis. Diccionario actual de los significantes, conceptos y matemas del psicoanálisis*, Machado (2009) con *El sujeto en la pantalla. La aventura del*

espectador, del deseo a la acción, antes mencionado, Homer (2016) en *Jacques Lacan una introducción* y Metz (1979) con Baudry (1970/2016).

El primer capítulo se cierra en el apartado *La mirada es deseo*, en donde la *pulsión escópica* es más detallada desde la triada a la que pertenece: *pulsión-objeto-mirada*, una estructura inseparable y necesaria si se quiere entender el concepto más valioso para esta investigación.

Aquí, los textos pertenecen sólo a Freud y Lacan, de donde se extraen los elementos más importantes para rodear uno de los conceptos fundamentales en la teoría Freudiana: *La pulsión*. Detallando la estructura que la conforma, los conceptos de *esfuerzo, meta, objeto y fuente de la pulsión*. Llegando también a la clasificación de las pulsiones que consta de dos grupos: *las pulsiones yoicas o de autoconservación y las pulsiones sexuales*, siendo en las últimas, las pulsiones sexuales, donde se incluye la pulsión del ver o pulsión escópica. A continuación y para concluir, con Freud se aclaran *los destinos de la pulsión* y la clasificación de *las perversiones del ver* y sus etapas. Para contextualizar haciendo énfasis en los siguientes títulos: de Freud ([1901-1905]/2001), el texto *Tres ensayos de teoría sexual y otras obras, Pulsiones y destinos de pulsión* ([1915]/1992) y *Más allá del principio del placer. Psicología de las masas y análisis del yo y otras obras* ([1920-1922]/2001). Citando a Lacan (1962/2006) con, *El seminario de Jacques Lacan. Libro 10: La angustia y El seminario de Jacques Lacan. Libro 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (1964/2010).

En el Capítulo 2. titulado *Viendo el placer del ver*, se concentran los referentes más importantes para esta investigación, autores que han elaborado análisis fílmicos a partir de películas que muestran de alguna forma la mirada y la pulsión escópica como elemento principal

para su creación, y en las que la cámara, el guion y los elementos compositivos estuvieran pensados para adentrarse en la experiencia escópica de un voyeur, un fetichista o un exhibicionista. Arlindo Machado, Jacques Lacan, Carlos Gustavo Motta, Jesús Gonzales Requena, Juan Miguel Company en conjunto y José Javier Marzal abordando las películas de Alfred Hitchcock con *La ventana indiscreta* (1954), *Vertigo* (1958) y *El proceso Paradine* (1947) en paralelo con Michael Powell y su película *Peeping Tom* (1960).

Por otro lado, el análisis que José María Bardavio hace de *Tesis* (1996) del director Alejandro Amenábar y Marta García Sahagún donde ahonda en el tema de la mirada masculina y femenina en *Ex machina* (2015) de Alex Garland. Cerrando con un texto de mi autoría sobre la película, *Oscuro animal* (2016) del director colombiano Felipe Guerrero, presentando un análisis que tuvo su fundamentación teórica a partir del texto de Paul-Laurent Assoun en *Lecciones psicoanalíticas sobre la mirada y la voz* (1995).

En un último momento, el capítulo 3. *Los matices de la mirada en un análisis fílmico*, conduce el objetivo de esta investigación, un análisis textual interpretativo realizado a la película *The neon demon* (2016) dirigida por Nicolas Winding Refn.

El capítulo se planteó en tres partes, la ficha técnica, las secuencias y el análisis, titulado: *La mirada y el brillo de agalma: Una dialéctica entre el ojo y la luz en The neon demon (2016)*. En este, los estudios sobre la mirada se apoyan en la elaboración lacaniana sobre el objeto a, el cual retoma aspectos del objeto pulsional y del objeto transaccional de la teoría freudiana y Winnicottiana respectivamente; además de remitir a la teoría platónica por medio del objeto agalma. Cabe destacar respecto al desarrollo sobre el objeto a, que Lacan lo refería como su único aporte al psicoanálisis, lo que evidencia que es uno de los puntos clave de separación y de particularización de la teoría lacaniana respecto a la freudiana. Seguidamente, se encuentran

concordancias con lo planteado por Platón sobre el ojo del alma y el ojo del cuerpo, para iniciar un recorrido por las formas de la mirada y la luz hasta llegar a exponer los recursos a los que la imagen cinematográfica recurre para mostrar el brillo agalmático y su incidencia en la mirada. De este, también se obtiene el producto paralelo de la maestría, una propuesta de artículo para publicar en una revista seleccionada, en este caso *Trama y fondo*.

La contextualización se realizó a partir de los siguientes referentes teóricos: Arnoux (2008) y su artículo sobre *El brillo de agalma*, Aumont (1998) con *El rostro en el cine*, Bernardete (2006) en *Sobre el Banquete de Platón* (J. Velásquez, trad.), Chemama (1998) y el ya referenciado *Diccionario de psicoanálisis. Diccionario actual de los significantes, conceptos y matemas del psicoanálisis*, Etchegoyhen (2010) *Alcibíades y el agalma: momento platónico de Jacques Lacan*, Platón (1871) *El banquete o del amor. Apolodoro y un amigo de Apolodoro. Sócrates - Agatón - Fedro - Pausanias - Eriximaco. Aristófanes – Alcibíades*, Vernant (1989/2001) *El individuo, la muerte y el amor en la antigua Grecia*, y Zimmerman (2012) con *El gesto y la mirada*.

Contenido

CAPÍTULO 1: Ver el cine con la mirada del psicoanálisis	1
1.1 El cine y el psicoanálisis.....	1
1.2 Ver y mirar	22
1.3 La mirada es deseo	32
CAPÍTULO 2: Viendo el placer del ver	41
2.1 Alfred Hitchcock y Michael Powell	46
2.2 Tesis (1996).....	55
2.3 Ex machina (2015)	59
2.4 Oscuro Animal (2016).....	64
CAPÍTULO 3: Los matices de la mirada en un análisis fílmico	74
3.1 The neon demon (2016).....	78
3.1.1 Secuencias	79
3.1.2 La mirada y el brillo de agalma	110
CAPÍTULO 4:.....	128
Conclusiones	128
Filmografía.....	132
Referencias Bibliográficas	135

Tabla de ilustraciones

Ilustración 1. Fotogramas de <i>Un chien andalou o Un perro Andaluz</i> (1929) Dir. Luis Buñuel. Francia. 16 min.	11
Ilustración 2. Fotograma de <i>El gabinete del Doctor Caligari</i> (1920). Dir. Robert Wiene. República de Weimar. 71 min.....	12
Ilustración 3. Fotogramas de <i>Twin Peaks</i> (2017). Temporada 3. Episodio 8. Dir. David Lynch. Estados Unidos. 58 min.	13
Ilustración 4. De izquierda a derecha: Fotograma de <i>Rien que les Heures</i> (1926). Dir. Alberto Cavalcanti. Francia. 45 min. Fotograma de <i>Spellbound</i> (1945). Dir. Alfred Hitchcock. Estados Unidos. 111 min.....	14
Ilustración 5. Fotograma de <i>Peeping Tom o El fotógrafo del pánico</i> (1960). Dir. Michael Powell. Reino Unido. 101 min.....	47
Ilustración 6. Fotograma de <i>La ventana indiscreta</i> (1954). Dir. Alfred Hitchcock. Estados Unidos. 112 min.....	48
Ilustración 7. Fotograma de <i>La ventana indiscreta</i> (1954). Dir. Alfred Hitchcock. Estados Unidos. 112 min.....	48
Ilustración 8. Fotograma de <i>El proceso Paradine</i> (1947). Dir. Alfred Hitchcock. Estados Unidos. 125 min.....	52
Ilustración 9. Fotograma de <i>Vertigo</i> (1958). Dir. Alfred Hitchcock. Estados Unidos. 128 min..	55
Ilustración 10. Fotograma de <i>Tesis</i> (1996). Dir. Alejandro Amenábar. España. 125 min.	57
Ilustración 11. Fotograma de <i>Ex machine</i> (2015). Dir. Alex Garland. Reino Unido. 108 min....	61
Ilustración 12. Fotograma de <i>Ex machine</i> (2015). Dir. Alex Garland. Reino Unido. 108 min....	62
Ilustración 13. Fotograma de <i>Oscuro Animal</i> (2016). Dir. Felipe Guerrero. Colombia. 107 min.	65
Ilustración 14. Fotograma de <i>Oscuro Animal</i> (2016). Dir. Felipe Guerrero. Colombia. 107 min.	70

Ilustración 15. Fotograma de Oscuro Animal (2016). Dir. Felipe Guerrero. Colombia. 107 min.	71
Ilustración 16. Fotograma de Oscuro Animal (2016). Dir. Felipe Guerrero. Colombia. 107 min.	72
Ilustración 17. Fotograma de El desconocido del lago (2013). Dir. Alain Guiraudie. Francia. 100 min.	76
Ilustración 18. Fotograma de La Doncella (2016). Dir. Park Chan-Wook. Corea del Sur. 145 min.	77
Ilustración 19. Fotograma 00:04:19:19. The neon demon (2016). Dir. Nicolas Winding Refn. Dinamarca/ Estados Unidos. 1 h 57 min.	79
Ilustración 20. Fotogramas de arriba a abajo 00:12:17:05, 00:12:22:01 y 00:12:30:03.....	82
Ilustración 21. Fotograma 00:13:01:00.....	83
Ilustración 22. Fotogramas de izquierda a derecha parte superior 00:13:51:20 y 00:14:07:12....	84
Ilustración 23. Fotogramas de arriba a abajo 00:15:02:19 y 00:15:03:05	85
Ilustración 24. Fotogramas de izquierda a derecha parte superior 00:15:08:15 y 00:15:20:21....	85
Ilustración 25. Fotogramas de arriba a abajo: 00:15:56:03 y 00:16:36:20.	86
Ilustración 26. Fotogramas de arriba a abajo: 00:17:18:23 y 00:18:13:04.	88
Ilustración 27. Fotograma 00:20:13:03.....	88
Ilustración 28. Fotogramas de izquierda a derecha: 00:22:51:17, 00:22:55:07, 00:23:34:09 y 00:25:15:02.....	89
Ilustración 29. Fotogramas de arriba a abajo: 00:30:22:09 y 00:30:26:00.	91
Ilustración 30. Fotogramas de arriba a abajo: 00:34:23:04 y 00:36:28:18.	92
Ilustración 31. Fotogramas de izquierda a derecha parte superior 00:37:20:12, 00:37:24:11 y 00:37:26:12. Fotogramas de izquierda a derecha parte central 00:37:30:13, 00:37:40:18 y 00:37:48:08. Fotograma de izquierda a derecha parte inferior 00:37:58:21, 00:38:25:18 y 00:38:43:00.....	93

Ilustración 32. Fotograma 00:43:27:04.....	94
Ilustración 33. Fotogramas de arriba a abajo: 00:43:51:20, 00:46:44:07 y 00:46:48:10.	95
Ilustración 34. Fotogramas de arriba a abajo: 00:47:43:06 y 00:50:25:07.	96
Ilustración 35. Fotogramas de izquierda a derecha parte superior 01:00:49:06 y 01:01:15:11. Fotogramas de izquierda a derecha parte central 01:01:16:09 y 01:01:17:16. Fotograma de izquierda a derecha parte inferior 01:01:47:19 y 01:02:39:20.....	99
Ilustración 36. Fotogramas de izquierda a derecha parte superior 01:03:03:10, 01:03:03:14 y 01:03:12:15. Fotogramas de izquierda a derecha parte central 01:03:16:08, 01:03:40:05 y 01:03:43:16. Fotograma de izquierda a derecha parte inferior 01:04:00:21, 01:04:18:17 y 01:04:41:09.....	100
Ilustración 37. Fotograma 01:13:54:17.....	103
Ilustración 38. Fotograma 01:16:27:20.....	103
Ilustración 39. Fotogramas de arriba abajo: 01:20:28:04, 01:24:21:02 y 01:26:03:17.	105
Ilustración 40. Fotogramas de arriba abajo: 01:32:13:08 y 01:33:02:02.....	106
Ilustración 41. Fotogramas 01:37:42:07 y 01:38:19:09.....	107
Ilustración 42. Fotogramas de arriba abajo: 01:40:35:04, 01:40:36:00 y 01:40:54:14.	108
Ilustración 43. Fotogramas de izquierda a derecha parte superior 01:47:09:22, 01:48:10:15 y 01:49:13:11. Fotogramas de izquierda a derecha parte inferior 01:49:41:00, 01:50:15:20 y 01:50:49:08.	109
Ilustración 44. Fotogramas de arriba abajo: 00:03:03:22, 00:03:48:02 y 00:04:16:13.	109
Ilustración 45. Fotogramas de arriba abajo: 00:32:14:07 y 00:32:16:11.....	109
Ilustración 46. Fotograma: 00:17:18:05.....	109
Ilustración 47. Fotogramas de arriba abajo: 00:39:37:13, 00:40:06:14 y 00:40:56:14.....	109
Ilustración 48. Fotogramas de izquierda a derecha parte superior 00:14:49:09, 00:14:56:08 y 00:15:35:06. Fotogramas de izquierda a derecha línea dos 00:15:36:20, 00:15:36:21 y 00:15:36:22.	

Fotogramas de izquierda a derecha línea tres 00:15:37:11, 00:15:37:17 y 00:15:37:22.

Fotogramas de izquierda a derecha línea cuatro 00:15:38:00, 00:15:38:03 y 00:15:38:04.

Fotogramas de izquierda a derecha línea cinco 00:15:38:09, 00:15:39:21 y 00:15:39:22.

Fotogramas de izquierda a derecha parte inferior 00:15:39:23, 00:15:40:13 y 00:15:40:23..... 109

Ilustración 49. Fotogramas de arriba abajo: 00:36:39:21, 00:36:51:16, 00:37:03:03, 00:39:04:01
y 00:39:10:22..... 109

CAPÍTULO 1: Ver el cine con la mirada del psicoanálisis

1.1 El cine y el psicoanálisis

La experiencia fílmica, a través de la inmersión del espectador en un mundo de ensueño compuesto de imágenes y sonidos, de fotogramas en movimiento que simulan la realidad, traslada al espectador desde el ver hasta el ejercicio de la mirada, en el cual la identificación juega un rol crucial. El espectador se interna en una sala oscura para sumergirse en un mundo de dos dimensiones por medio de la experiencia del visionado; experiencia que se entrama con el ámbito de la subjetividad del espectador, al poner en juego procesos psíquicos tanto conscientes como inconscientes, por medio de la evocación de imágenes y representaciones.

El ver y la imagen contrastan con la representación subjetiva de una idea o un objeto cualquiera. Tomando las ideas pre-concebidas que tiene de los objetos representados allí, el observador llega a establecer una conjunción entre lo que ve y lo que percibe. Elabora una imagen total con lo que le propician sus sentidos y su experiencia subjetiva. La historia que tiene con lo representado le da un significado individual a la imagen. A propósito de esto, Mitry (2002) establece que:

(...) Ver es reconocer, al menos a partir de una experiencia vivida. En toda imagen, es decir, en toda cosa vista, nosotros reconocemos un conjunto de impresiones que son solicitadas por la cosa misma: lo concreto requiere lo abstracto, lo objetivo estimula lo subjetivo. Más que nunca toda percepción es juicio (p. 120).

Como observador o como creador, la concepción de la imagen juega en diferentes sentidos: la reproducción o registro de la realidad, la representación y por último la interpretación de esta, estas consideraciones coexisten como manifestaciones de sus efectos.

Refiriéndose al ejemplo preciso de la fotografía, Jean Mitry (2002) plantea en su texto, *Estética y psicología del cine. 1. Las estructuras* que: “la imagen es siempre la concreción de una cierta interpretación. Es el testimonio de una mirada, y, debido a ello, está cargada de una subjetividad evidente” (p. 117). Asimismo, alude a la disposición que la fotografía tiene hacia la reproducción de la imagen, como un hecho impersonal presto a registrar la realidad desprovista de “toda voluntad creadora”. Ambos costados de la imagen, en la cita anterior, desde la visión del lente fotográfico, muestran un contraste que se refiere a la representación de un objeto o idea perteneciente a la realidad y otro que es interpretativo, una percepción del objeto representado, en los que la memoria y la experiencia individual contribuyen al significado de lo observado.

Entonces, la imagen como manifestación creativa o como simple registro de la realidad, es siempre una imagen de algo que tiene posibilidades evocativas, no es un objeto que ocupa un espacio o que es corpóreo, en palabras de Mitry (2002): “la imagen es irreal, insustancial. No es la presencia de algo sino de un “parecer”, de un imaginario. Digamos que es una “forma” (p. 126).

Así las cosas, la imagen cinematográfica, por ejemplo, solo se ofrece a la vista en dos dimensiones, pero sus características de temporalidad y movimiento la convierten en un activador multi-perceptivo, lo que expone de nuevo los contrastes que conforman a la imagen: su potencialidad, aparentemente objetual, y su posibilidad subjetiva; dando pie a la representación de la realidad y la percepción particular de la realidad.

Por otra parte, Mitry (2002) en la segunda parte de su libro, *La imagen fílmica*, plantea una categorización de la imagen describiendo primero *La imagen cualquiera* como la que se proyecta por medio de un cuadro o pantalla y que puede ser representada a la visión como una imagen análoga de la realidad, con la cual se tiene una experiencia a nivel perceptivo inicial en la

que se entrelazan aspectos de la memoria y la subjetividad del individuo. Dejando claro que su capacidad evocativa entra a hacer parte del imaginario.

En una segunda categoría, *La imagen mental* se desprende del proceso anterior de una manera más compleja:

(...) En la percepción las cosas se ofrecen a mi conciencia. En la imagen mental es mi pensamiento el que se ofrece a sí mismo una imagen, la crea intencionadamente y la estructura con las formas insustanciales de la cosa pensada. En otras palabras, la imagen es la forma misma bajo la que el pensamiento aparece a la conciencia y se conoce como tal (Mitry, 2002, p. 125).

El sentido de la imagen mental es el de la *ausencia de realidad*, no es un objeto o una presencia, es como lo precisaba en la cita anterior de Mitry, un “parecer” de un imaginario. Esta *es* a través de un juicio, un acto de la memoria y sobre todo de un deseo de ver eso que solo existe por medio de la evocación. El autor continúa su argumento:

(...) Espejo de las sensaciones, se actualiza en el objeto. Es la percepción reflejada sobre sí misma a través del objeto estructurado. Espejo del pensamiento, se convierte en concepto y se actualiza en la imagen mental. Es el pensamiento reflejado sobre sí mismo a través de lo que es pensado (p. 129).

Más adelante, en una tercera categorización *La imagen como signo* es diferenciada en dos sentidos: como *símbolo* en su sentido lingüístico y como *analagon* en su sentido psicológico. Del interés en los estudios sobre la imagen fílmica destaca la aproximación a la definición de la imagen perceptiva o lo que para Mitry (2002) sería un paralelo entre la imagen real y la no real o lo real percibido:

La imagen fílmica se da *efectivamente* como imagen. Existe objetivamente como tal. Fijada en un soporte, proyectada en una pantalla, se desprende, en tanto que imagen, de las cosas de que es imagen y ya no mantiene ninguna relación con ellas. Es independiente, autónoma.

Por el contrario, la imagen perceptiva no se desprende en absoluto de las cosas, y no tiene existencia propia. *Es* esta cosa que yo veo o, más exactamente, se identifica con esta cosa: a través de la mirada, algo “real” se ofrece a mi conciencia y mi conciencia imaginante proyecta sobre esa realidad la imagen que ha estructurado a partir de los datos de mi visión.

En otros términos, la imagen *es* la percepción “objetivada”, referida a lo que es su causa y a lo que se identifica. Suministrada inmediatamente por la conciencia, es función de una relación permanente entre el mundo exterior y yo, entre lo que observo y la cosa observada. Y no deja de ser esta cosa en la medida en que yo no deje de dirigirle mi mirada. Mi desplazamiento modifica su aspecto momentáneo, y el “objeto” se construye en mi espíritu con la suma de las sensaciones experimentadas. Correlativa con lo real procurado y con los datos de mi percepción, la imagen se *convierte* en el objeto, en *este* objeto, es decir, lo real percibido, tal al menos como yo lo percibo. (...) Si la imagen perceptiva no se desprende en absoluto de las cosas, si ella es lo “real percibido”, entonces no podría ser una imagen de dos dimensiones”. (pp. 120-121).

De una manera indirecta el autor hace una diferencia entre ver y mirar, lo que de manera inevitable le deja una pregunta sobre lo que se puede observar y lo que queda oculto para verse de otra manera. En algunos apartados, Mitry (2002) utiliza las palabras *ver*, *mirar*, *mirada*, enfocado en contextos aparentemente distintos, pero sin arriesgarse a emplearlos como conceptos

psicoanalíticos. También lo real y la irrealidad los asemeja a espacios donde las imágenes aparecen en un adentro y afuera de la percepción que describe. Entre otros detalles del discurso que dejan la sensación de necesitar otras explicaciones que aborden los fenómenos que se desprenden de la relación con las imágenes, como los eventos que surgen de los procesos psíquicos y que también hacen parte de lo ocurrido al crear o contemplar una expresión artística, pues su presencia exige ser transitada, interpretada.

Los estudios de Mitry (2002) sobre la imagen fílmica se preguntan principalmente por la percepción sobre lo representado por la imagen. Sin embargo, va a tientas entre conceptos de los que la teoría psicoanalítica también se ocupa como son: imaginario, real, identificación, simbólico, entre otros, utilizándolos desde su significado estricto y siempre en relación a un estado mental de *conciencia o de voluntad propia* en los que el autor describe en gran mayoría los procesos perceptivos de los que habla, para dejar de lado cualquier alusión al término inconsciente. En consecuencia, los títulos de sus textos; *Estética y psicología del cine* justifican la lejanía respecto a los estudios sobre la teoría psicoanalítica del cine en los que también hace crítica a las ideas expuestas por Metz (1979), uno de los autores referentes en la teoría psicoanalítica del cine.

Aun así, Jean Mitry (2002) orienta hacia la teoría fílmica sus estudios sobre la imagen y sus efectos perceptivos, le interesa la imagen como fenómeno y hace un rastreo amplio sobre esta idea desde el origen de la obra de arte pasando por la respuesta que da la filosofía, la ciencia y la religión; la noción de la belleza, los sistemas de producción, la utilidad de la obra de arte y la relación entre el autor y la obra.

La imagen y sus efectos a nivel de la percepción es de donde parte este contexto inicial de la investigación, ya que como el cine lo muestra, su capacidad para activar la percepción en

mayor medida que otras formas del arte, lo hace un medio de expresión ideal para estudiar los diferentes eventos que surgen de los procesos psíquicos.

Los procesos de identificación del espectador de cine con lo observado, serían uno de los principales eventos que la teoría psicoanalítica del cine tomara como elemento de investigación y cuyo fenómeno aportaría a los estudios fílmicos un enlace hacia la teoría psicoanalítica y sus conceptos.

Es necesario aclarar a partir de este momento de la investigación, que la fuente conceptual desde donde se van a trabajar los temas del psicoanálisis como identificación, mirada y pulsión escópica, será estrictamente desde la teoría psicoanalítica, orientados desde Freud y Lacan. El paso por la teoría psicoanalítica del cine da cuenta de la metodología implementada mostrando sus diferentes referentes teóricos, un proceso obligado, ya que pertenecen a la historia del análisis fílmico. También es un esfuerzo por mostrar la postura de diferentes autores que abordan los mismos conceptos del psicoanálisis pero que no lo hacen con un rigor teórico adecuado, lo que justifica además una parte de la relevancia de la investigación a nivel teórico.

Los procesos del inconsciente y la experiencia fílmica, entonces, hacen parte de los estudios sobre la teoría psicoanalítica del cine, de lo que se destaca *El significativo imaginario: Psicoanálisis y cine* (1979) en el que Metz se refiere ampliamente a los procesos de identificación por los que el espectador atraviesa y donde plantea un método para el análisis del producto cinematográfico, teniendo en cuenta la narrativa audiovisual y las teorías del psicoanálisis fundamentalmente.

En este orden de ideas, la teoría fílmica que se interesó por asumir esta manera de análisis tomando como batería conceptual los temas del psicoanálisis, halló necesario replantear el estatus del cine como un objeto producto de la experiencia creativa, para pasar de ser un **objeto a**

un proceso, teniendo en cuenta más que su forma y significado, su potencial para estudiar la identidad y la subjetividad humana mediante el abordaje de temas como la identificación, la pulsión escópica y la mirada.

Sobre esto Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis (1992) explican:

Para la teoría fílmica, considerar lo inconsciente suponía sustituir el cine como un – objeto-, por el cine como un –proceso-, abordar los estudios semióticos y narrativos del cine a la luz de una teoría general de la formación del sujeto.

(...) Algo sobre nuestra identidad inconsciente como sujetos se refuerza al visionar una película, y el visionado de una película resulta efectivo debido a nuestra participación inconsciente (p. 148).

Lo anterior, da por resultado instancias simbólicas y significantes producto del proceso del visionado, en suma, el cine es una ilusión de realidad en función de ser percibida mediante los significantes que el observador le da a la imagen. El espectador inicia una labor ficcional que le da sentido al film, envolviéndolo en subjetividad, lo construye desde esa instancia imaginaria y simbólica. El film solo llega a existir al verlo, sin la visión no es más que imágenes y formas fantasmagóricas en la oscuridad.

Y aunque en el arte plástico la mirada es también la gran contraprestación, en el cine ocurren aún más eventos entregados a la percepción por tener un registro perceptivo más amplio que otras expresiones del arte (visual y auditivo), además, se inscribe en dimensiones de tiempo y movimiento que movilizan la percepción en mayores proporciones, sin embargo, el cine no nos muestra la realidad, sino una representación de ella y esto lo establece en el orden de lo imaginario, toda esa actividad perceptiva no proviene de un espacio y objetos reales. No existe, se presume ante ese imaginario como un objeto ausente.

Según Metz (1979), el film solo llega a existir a través de ese trabajo ficcional que compromete al espectador, sus significantes o manera de producir significado solo se activa al ser visto. Sus elementos de constitución formales, imágenes, sonido, espacio, objetos, etc., no son significativos sin los procesos inconscientes que se desprenden del espectador, sobre esto Metz plantea en *El significante imaginario: Psicoanálisis y cine*:

La posición típica del cine depende de esta doble característica de su significante: riqueza perceptiva inhabitual de profundidad, desde su mismo principio. Más que las demás artes, o de manera más singular, el cine nos introduce en lo imaginario: suscita el alzamiento masivo de la percepción, aunque para inclinarla de inmediato hacia su propia ausencia, que es no obstante el único significante presente. (p. 46).

Este compromiso del psicoanálisis por comprender las particularidades de la creación cinematográfica no es el primer acercamiento que la teoría psicoanalítica tuvo con la imagen y sus posibilidades hacia el entendimiento de los procesos del inconsciente.

Esta interacción se remonta al tiempo en el que Freud publica su ensayo: *Algunas observaciones sobre el concepto de lo inconsciente en psicoanálisis* (1912), dando así entrada al término *inconsciente* como elemento conceptual fundamental de la teoría psicoanalítica, con gran injerencia en otros sectores intelectuales de la época como por supuesto lo fueron las artes y la literatura específicamente, siendo de manera más categórica para los movimientos de vanguardia.

Surrealistas, dadaístas y expresionistas entre otros movimientos, incluyeron en sus manifiestos y fundamentos, las teorías de Freud, para dar a sus estudios y representaciones artísticas sobre los sueños y los estados de la mente, una explicación alternativa que no partiera

exclusivamente del automatismo o de la idea general de estos movimientos; alejándose así de los procedimientos y expresiones racionalistas.

Dentro de la historia del arte, el psicoanálisis fue más importante para el movimiento surrealista que para cualquier otro, esto no solo se debió a la inclusión de algunos textos de Freud a sus manifiestos, el primero, *Manifeste du Surréalisme* de 1924 y el segundo, *Manifeste du Surréalisme* de 1930, ambos escritos por André Bretón, escritor y poeta francés que asume la dirección del movimiento y se convierte en el gran fundador de los lineamientos surrealistas, sino también por la relación entre Lacan y Salvador Dalí, quien más tarde en el capítulo “*Cómo devenir paranoico-crítico*” de su libro *Confesiones Inconfesables* (2003), enlaza dentro de su obra la descripción expuesta por Lacan sobre el delirio paranoico.

En el texto de 1934, titulado *¿Qu'est-ce que le surréalisme?*, Bretón vuelve a expresar su admiración hacia Dalí por entregar al surrealismo una herramienta más que hará avanzar las expresiones del movimiento, el método paranoico-crítico, destacando las posibilidades que el método tiene para ser aplicado a la pintura, la escultura, la moda, el cine, la escritura, los objetos surrealistas, entre otras, afirmando además que son infinitas.

Bajo este apoyo, Dalí decide escribir un texto llamado: “*Nuevas consideraciones generales sobre el mecanismo del fenómeno paranoico desde el punto de vista surrealista*”, publicado en la revista *Minotaure* el 1 de junio de 1933, donde se aborda el arte contemporáneo con una perspectiva psicológica. Según Dalí, el método paranoico-crítico está basado en una actividad de carácter espontáneo de conocimiento irracional y que asocia los fenómenos delirantes de una forma interpretativa. Lo que Dalí plantea es un método apoyado en el poder repentino de las asociaciones sistemáticas que le son acordes a la paranoia. El método devendrá

en la síntesis delirante-crítica llamándola luego “actividad paranoico-crítica”, y que tuvo como base el texto de Lacan: *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité* (1932).

Ahora bien, según la psiquiatría, el delirio paranoico sucede debido a un error de juicio y una interpretación falsa de la realidad, empero para Lacan, el origen de la paranoia está en una alucinación. La interpretación y el delirio no son dos períodos sucesivos sino coincidentes.

Ambas descripciones dejan ver las similitudes entre los planteamientos de Dalí y Lacan frente al mismo tema: su origen alucinatorio, la posibilidad creativa, la interpretación, el delirio, y demás.

Igualmente, para Lacan, el surrealismo explicaba con exactitud este evento, sobre esto hace referencia Carlos Gustavo Motta en *Las películas que Lacan vio y aplicó al psicoanálisis* (2013):

La psiquiatría, antes de Lacan, cometía un burdo error en este tema: pretendía que la sistematización del delirio paranoico se elaboraba “después”, y que este fenómeno debía ser considerado como un caso de “locura razonante”. Lacan demostró lo contrario: el delirio es una sistematización en sí mismo. Nace sistemático, es un elemento activo decidido a orientar la realidad alrededor de su línea dominante. Es lo contrario de un sueño o de un pasivo automatismo frente al movimiento de la vida. El delirio paranoico se afirma y conquista. Es la acción surrealista que trasvasa el sueño y el automatismo a lo concreto; el delirio paranoico es la misma esencia surrealista y se basta con su fuerza (p. 34).

Y no por poco el surrealismo llegó a reflejar en gran medida los fenómenos del inconsciente pero ya en representaciones bidimensionales de la imagen, su principal intención era alzarse en contra del racionalismo que fundamentaba las expresiones tradicionales del arte de la época. Para ellos, el arte y la humanidad tendrían que desligarse de moralidad y convenciones sociales y buscar la liberación de la mente primigenia, de las fantasías inconscientes y la

imaginación, liberarse de toda idea racional, de suerte que exploraron el estudio de la psique, la reconstrucción de los sueños, el inconsciente, las manías, la demencia y la escritura automática.

En esta medida, el Surrealismo quedó ampliamente referenciado en la obra literaria y pictórica, con muchos exponentes que se pueden admitir dentro de esta corriente; en la literatura con Guillaume Apollinaire, Louis Aragon, Paul Eluard, Robert Desnos, entre otros. Luego, al liderazgo de Breton se unieron otros exponentes del movimiento que acudían desde otras disciplinas de las artes, Hans Arp, Salvador Dalí, Joan Miró, Alberto Giacometti, Man Ray, Paul Delvaux, André Masson, Yves Tanguy, Max Ernst y Luis Buñuel.

No obstante, en el cine, que para ese entonces estaba completamente aceptado por el arte de las vanguardias para expresar también sus propósitos, presenta muy pocos referentes, siendo Luis Buñuel su mayor exponente, a tal punto que los teóricos del cine afirman que no se puede hablar de un cine surrealista ortodoxo sin mencionar su film *Un chien andalou o Un perro Andaluz* (1929). Con Buñuel el cine entra al movimiento como un medio absoluto para concretar la visión de las ideas del surrealismo.



Ilustración 1. Fotogramas de *Un chien andalou o Un perro Andaluz* (1929) Dir. Luis Buñuel. Francia. 16 min.
Tráiler: <https://www.youtube.com/watch?v=QHWfQvnCrmY>

En el cine y el audiovisual las características formales del surrealismo llevan al espectador a lugares desconcertantes; en sus modos, el espacio y el tiempo caen en abismos sin

lógica que carecen de principio o fin, en este sentido la narrativa se aleja totalmente de estructura clásica y sus personajes emergen en situaciones que atraviesan la locura, el horror, la fantasmagoría y las identidades múltiples. Así, los mundos paralelos o las dimensiones alternas son posibles, en todas estas posibilidades vemos aspectos comunes del expresionismo alemán con su exaltación trascendente del espacio, en películas como *El gabinete del Doctor Caligari* (1920) de Robert Wiene, o en un contexto actual, elementos del expresionismo abstracto, como se aprecia en las películas de David Lynch.



Ilustración 2. Fotograma de *El gabinete del Doctor Caligari* (1920).

Dir. Robert Wiene. República de Weimar. 71 min.

Tráiler: <https://www.youtube.com/watch?v=b5HAg7zbq4w>

Estos recursos del cine surrealista que exhiben los estados del sueño también hacen parte de la estética planteada por Lynch. Paul Young y Paul Duncan se refieren a esto en su libro *Cine Artístico* (2009):

Lynch hace suyo otro valor estético clave del planteamiento surrealista que ha mantenido la coherencia prácticamente en todas las generaciones: la estética de la claridad visual. El surrealismo, a fin de cuentas, puede ser una práctica profundamente subjetiva, pero por definición es también hiperrealista. En su encarnación inicial rechazaba la naturaleza rimbombante y gestual del expresionismo en pro de la estética sin manipular de lo cotidiano, cosa que armonizaba enormemente con el enfoque alegórico de Franz Kafka de la literatura, donde lo fantástico y lo absurdo se narran con una prosa nítida y precisa. (Young, Duncan, 2009, p. 26).



Ilustración 3. Fotogramas de *Twin Peaks* (2017). Temporada 3. Episodio 8.
Dir. David Lynch. Estados Unidos. 58 min.
Tráiler: <https://www.youtube.com/watch?v=4IKUeIEdRMY>



Ilustración 4. De izquierda a derecha: Fotograma de *Rien que les Heures* (1926). Dir. Alberto Cavalcanti. Francia. 45 min. Tráiler: <https://www.filmaffinity.com/es/film756439.html>

Fotograma de *Spellbound* (1945). Dir. Alfred Hitchcock. Estados Unidos. 111 min. Tráiler: https://www.imdb.com/video/vi3322199577?playlistId=tt0038109&ref_=tt_ov_vi

Esta relación que arte y psicoanálisis tienen, en un principio no pretende llegar a un entendimiento del psicoanálisis o a hacer a una interpretación de la obra por medio de este, los movimientos de vanguardia encontraron en estos textos otras formas de discurso, una afinidad que partía de lo que para la mente humana no tiene explicación obvia.

Las representaciones del inconsciente en los estados del sueño, tan similares a los espacios oníricos creados por la obra surrealista hacen parte de un encuentro afortunado, una coincidencia que para la época no parece ser fortuita y es que en ambos casos hace parte de la necesidad de encontrar respuesta a una desesperanza generalizada sobre la idea del hombre y la sociedad que después de la primera guerra mundial quedó desvirtuada.

Por eso, en la indagación freudiana por el inconsciente y en la búsqueda de esa “liberación de la mente primigenia” que vislumbra la creación del arte vanguardista, existe la misma inclinación: adentrarse en los motivos humanos más recónditos.

Sobre los encuentros entre cine y psicoanálisis existen múltiples temas abordados en los que otras investigaciones y otros autores profundizan; sin duda el mayor referente que se puede

citar con respecto a este interés es el propio Lacan, quien elaboró diversos análisis de películas citando estas en sus escritos y seminarios. Algunas de ellas son: *Un perro andaluz* (1929) de Luis Buñuel; *Henry Matisse* (1946) de Francois Campaux; *Psicosis* (1960) de Alfred Hitchcock; *Háblame de amor* (1961) de Giorgio Simonelli, etc. Siguiendo a Jacques Lacan, también se encuentran Christian Metz, Laura Mulvey, José María Bardavio, Slavoj Žižek, Carlos Gustavo Motta y Victoria Cirlot con su particular interés por el fenómeno de la visión y la mirada en la obra arte, por citar algunos; sin olvidar que en las escuelas y foros en donde se estudia el psicoanálisis, esta práctica o ejercicio también se da con frecuencia para colaborar al entendimiento e interpretación del cine y la teoría psicoanalítica.

Ahora bien, las investigaciones que siguen esta articulación entre cine y psicoanálisis que tienen como objetivo elaborar un análisis textual del producto fílmico, tienden a dirigir sus desarrollos hacia espacios que exhiben la experiencia de la psique humana, bien sea dentro de lo vivencial de los roles que experimentan los personajes en la película o en la inmersión en espacios fantásticos que sugieren o revelan procesos del inconsciente. Estas experiencias han sido representadas por el cine en géneros cinematográficos que se valen de lo ficcional o de la realidad humana para ahondar en temas como los sueños, sus procesos y representaciones, también en temas como la fantasía, lo ominoso, lo sublime, lo siniestro y lo fantástico, o temas que se desprenden de los rasgos de la personalidad de figuras representativas como el héroe, el villano, *la femme fatale*, el galán, el padre, la madre, la mujer, etc., estos últimos encaminados a indagaciones sobre la identidad y la representación de los géneros.

Entonces una nueva tendencia se establece en los análisis fílmicos y las investigaciones apuntan a darle un repaso en profundidad a los roles femenino y masculino en la pantalla (Lema Trillo, 2004). Esto implica un nuevo rastreo de antecedentes que muestran temas aplicados

principalmente al cine de Hollywood, el héroe (Hernández Herrera, 2016), el villano (Sotelo Herrera, 2017), *la femme fatale*, la mujer, el hombre, el amante (García Serrano, 2017), el galán, el padre (Romo Morales, 2016), la madre, el amor, la identidad (García Sahagún, 2017), y en general aspectos de representatividad relacionados a lo femenino y masculino en el cine.

Los estudios dirigidos hacia temas del género de horror y la fantasía encaminan sus intereses a lo siniestro, lo fantástico, lo ominoso, lo sublime, etc. (López Villarquide, 2014; Finol Benavides, 2014; Ferrer García, 2017; Ganovic Kozlicic, 2017). Estos géneros en transversalidad con la teoría del psicoanálisis reportan hallazgos en vínculo con las definiciones de la personalidad de sus protagonistas o las situaciones que acontecen a los personajes, trayendo otras inclinaciones y conceptos a los análisis fílmicos que están más interesados en trabajar para el psicoanálisis. Así, la psicosis, los trastornos de personalidad y en general las enfermedades mentales se vislumbran en este tipo de relatos que en general parten de la creación fantástica y no de la realidad (Muñoz Zúñiga, 2012; Goyes Narváez, 2014; Burguera Rozado, 2015).

Para tejer estas concordancias entre cine de horror y de fantasía que tienen como fundamento teórico los temas del psicoanálisis, es más recurrente encontrar las teorías de Freud con el concepto de lo siniestro, en el que *Lo siniestro* ([1919]/2001) es el texto más citado en las investigaciones. Observando entonces que el cine de horror asociado a “lo siniestro” y el cine fantástico asociado a lo “lo onírico” están más interesados por asumir el espacio y el tiempo en la narrativa como elementos estilísticos claves para lograr evidenciar estados de la mente y procesos del inconsciente retomados por medio de la teoría psicoanalítica y la psiquiatría.

La representación cinematográfica de la fantasía tiene un interés particular que pone su foco en un proceso obligado del inconsciente que para el psicoanálisis también es objeto primordial de estudio: los sueños, lo onírico y la representación de los sueños o sus procesos

(Borrego Martín, 2015; Di Giovanni, 2015). Los sueños para el cine y las artes siempre fueron objeto de fascinación y especulación, y efectivamente, para los surrealistas su mayor fuente de creación, y fue *La interpretación de los sueños* de Sigmund Freud ([1900]/2001) la que abrió una puerta al entendimiento de sus procesos, ampliando las categorías para el estudio de la experiencia subjetiva.

A los sueños y su interpretación se le sumaron estilos o formas estéticas que determinaron también la manera de producción del cine, concibiendo otros modos como el cine surrealista y el cine de fantasía, propiamente enfocados en crear mundos oníricos y fantásticos. Para el análisis textual de estos temas sigue siendo Freud el principal autor al que se recurre, pero también otros autores como Jung ([1945]/2004), Altman (1971), Hobson (1994, 2003) y LaBerge (1988).

Asimismo, para el análisis de lo siniestro y lo onírico es esencial abordar conceptos del psicoanálisis como la angustia, los sueños, lo real, lo ominoso y lo sublime, el orden simbólico, la mancha o mirada de la cosa, el objeto a, el estadio del espejo, entre otros. Eso con el propósito de entender la figura del héroe, el villano o la *femme fatale*, etc., recurriendo a los textos sobre la histeria, la perversión, el padre, la neurosis, la psicosis, el edipo, la castración, el Otro, el masoquismo, entre otros. Para fundamentar estos conceptos derivados del psicoanálisis, el autor más referenciado es Freud, seguido de Lacan con las reformulaciones que hace de ciertas teorías del padre del psicoanálisis y de Jung (1965), principalmente desde su propuesta de los arquetipos y los simbolismos. Además de Barthes (1994) que desde la semiótica hace parte de estas referencias.

En un contexto más actual, el enfoque de las investigaciones sobre análisis fílmico se ve permeado por aspectos socioculturales y políticos sintomáticos de la época, la tecnología instaurada ya en la producción cinematográfica y las posibilidades que le brinda la virtualidad

ofrecen una mirada global de lo que se está creando. Para los estudios audiovisuales es ya una obligación abordar temas como el feminismo, la violencia de género, el racismo, la multiculturalidad, entre otros, y se empiezan a volver parte de la estructura narrativa de los personajes y su desarrollado.

Hasta el momento se ha dado cuenta de lo encontrado en las investigaciones que interrelacionan cine y psicoanálisis, en general, y los temas recurrentes en ellas. Ahora será necesario precisar el tema particular de interés en la investigación que se va a emprender. Se trata del **objeto mirada**, concepto del psicoanálisis relacionado con la pulsión escópica, puesto en juego por excelencia en el cine.

Cuando este tema se estudia desde la psicología y la psiquiatría, se abordan principalmente los géneros del cine porno, el del drama y el realismo para profundizar en temas como el cuerpo y las perversiones (Depino, 2009; Chaves Gnecco, 2014; Basch, 2016), sin embargo el objeto mirada del psicoanálisis es poco abordado por teóricos o investigadores sobre cine y los ejemplos más nombrados para este tema recaen en las películas del director Alfred Hitchcock en las que el énfasis de la mirada voyeur es insistente.

Más adelante, en el segundo capítulo se referencian a modo de ejemplo algunos autores que a lo largo de la historia se han aludido no solo a la mirada cinematográfica —la mirada de la cámara y de los personajes en la escena—, sino también a la mirada como concepto del psicoanálisis sometido a análisis en algunas películas seleccionadas para dar amplitud y comprensión al tema.

Lo expuesto por la teoría audiovisual da cuenta del valor de temas como las formas de identificación del espectador, la mirada como objeto de la pulsión y principalmente esta última la pulsión escópica. Un fenómeno inherente al proceso del visionado del espectador en la sala

oscura que resulta ser más significativo para la teoría psicoanalítica del cine (Metz, 1979; Žižek, 1992; Machado, 2009).

Dicho esto, el cine como transmisor de la imagen está sumergido en el campo escópico e inscrito en el lugar del imaginario y tiene que llegar a comprender necesariamente el espacio conceptual de la mirada, que existe allí en el campo de la pulsión escópica, obrando dentro de la producción artística audiovisual. El estudio de este concepto amplía la experiencia fílmica en cuanto a la posibilidad del entendimiento de determinadas patologías que la psicología, la psiquiatría y el psicoanálisis definen dentro de la escoptofilia como el voyerismo y el exhibicionismo. La mirada vinculada al *voyeurisme*, al fetichismo y al exhibicionismo puede convertirse en una inclinación creativa tal, que inscribe una estética única en algunos directores de cine como Alfred Hitchcock, Luis Buñuel, Michael Powell o Peter Greenaway.

Es en este espacio creado por el director donde confluyen los elementos estilísticos de la escena como imágenes, sonidos, personajes, objetos, etc., es además el primer momento de identificación y lugar de significantes para encontrar la mirada, lo denominado por Metz (1979) como *identificación primaria*, que nace del punto de vista de los elementos dentro de la escena como personajes y objetos, técnicamente hablando, el ojo de la cámara. El otro momento de identificación lo alcanza el espectador que se adhiere al proceso por medio de su propia mirada, esto es, la *identificación secundaria*.

Los estudios sobre cine y psicoanálisis que han enfocado sus investigaciones hacia la mirada lo han hecho principalmente concentrados en el espectador, en los procesos de identificación primaria y secundaria. Sin embargo, vale la pena aclarar que hay una disparidad epistemológica entre lo planteado por el psicoanálisis y lo establecido por la teoría fílmica de Christian Metz en cuanto a la identificación, puesto que este autor lleva a cabo una adaptación

del psicoanálisis de manera que le aporte conceptualmente a los estudios audiovisuales. Su interés no es el psicoanálisis *per se*, sino el análisis fílmico y proporcionar herramientas para realizarlo. Desde la teoría psicoanalítica del cine (Metz, 1979) existen dos formas de identificación en el cine: la primaria y la secundaria.

También Machado (2009) se refiere a esto y afirma:

Lo que llamamos identificación primaria no es, como dijimos, un monolito sino un nudo de numerosas proyecciones. En primer lugar, nos hacemos proyectar en esa instancia que permite ver (y oír), una instancia que es algo más que el mero ojo de la cámara.

(...) Como el “narrador” es transparente y la cámara y las marcas del trabajo (montaje, sonorización, etc.) son invisibles, el espectador tiene la impresión de que él es el sujeto, aunque un sujeto vacío, algo así como una pura capacidad para ver y oír. Pero el sujeto que decide los planos, al que generalmente el espectador no ve, se puede diluir en la escena, transfiriendo a los personajes el tratamiento de la historia.

En ese caso el espectador se identifica con los personajes, pero esa identificación todavía es primaria en términos cinematográficos, ya que se trata de ver a través de la mediación de las miradas de los personajes (cámara subjetiva, campo/contracampo). De todos modos, en la mayoría de los casos esa identificación se produce con la figura invisible, la que permite ver aunque momentáneamente quede fuera del cuadro.

(...) Así, la identificación primaria ya está marcada por un encabalgamiento de proyecciones: la mirada del espectador, necesariamente mediatizada por el encuadre de la cámara y trabajada por el «narrador» a través del uso de los códigos y subcódigos cinematográficos, desdoblada después en la mirada del personaje ausente y finalmente atomizada en las miradas que figuran en la escena. A lo largo de ese recorrido, la mirada

«sale de sí misma» hasta transferirse a los personajes y convertirse en otra, es decir, hasta metamorfosearse como identificación secundaria.

La identificación secundaria también es una etapa de ese proceso de constitución imaginaria del yo que acompaña al individuo toda su vida, después de la experiencia del espejo. La experiencia encuentra su momento crucial en el período de crisis conocido en psicoanálisis como el «complejo de Edipo» (p. 99).

La mirada entonces se multiplica en cada ojo que aparece en la pantalla y que se encuentra frente a esta, en el lente de la cámara, en los objetos y las miradas que los acogen; no existe “una mirada” en la película, existen múltiples miradas y reflejos. En este *encabalgamiento de proyecciones* nombrado por Machado (2009), la mirada se alberga y se desprende en el universo escópico creado para la sala oscura. El autor clarifica esta convergencia de miradas y los dos momentos posibles de identificación en el cine, señalando, como lo hace Metz (1979), que para el psicoanálisis el propósito de la identificación es otro.

Para llegar a un espacio de acción o de observación de la mirada como tema central de esta investigación, es necesario delimitar el momento en el que la mirada o las miradas aparecen como hallazgo, no solo para abordar los elementos claves de forma dentro de la película, sino para puntualizar el interés, que no es ahondar en el tema de la identificación que confluye en el espectador, sino utilizar ese momento llamado identificación primaria y evidenciar la mirada en los elementos que componen la película.

El espacio donde se da la identificación primaria es el sustrato para capturar la mirada, que constituye el interés principal de este proyecto, donde describe Machado (2009) se encuentran entrelazadas las miradas de la cámara, los personajes y los objetos. Para ello se

preguntará por los mecanismos y procedimientos técnicos y plásticos a los que recurre el director para dar a ver este concepto.

El interés de este trabajo es aproximarse al tema concreto de investigación: la mirada como elemento subjetivo inherente al proceso narrativo audiovisual y al mundo escópico al que pertenece el cine, evidenciando este concepto que hace parte del psicoanálisis, mediante el análisis textual interpretativo que pueden ofrecer la narrativa audiovisual y los elementos estilísticos de la escena.

La pregunta central de investigación se desarrolla entonces dentro de ese espacio que propician el ojo de la cámara y la visión de los personajes, llamado identificación primaria: **¿cómo evidenciar en el espacio cinematográfico de la película *The neon demon* (2016) el placer de la mirada?**

Ahora bien, existen diferentes preguntas para plantearse al momento de pensar la relevancia de este tema, algunas de ellas son: ¿de qué forma y con cuales medios el cine pone en juego los procesos psíquicos del espectador? ¿por qué la identificación ocupa un lugar relevante como proceso psíquico del espectador que se pone en juego en la experiencia del visionado? ¿El punto de vista desde donde el creador de la película plantea la escena, incide en la interpretación de lo representado? Estos interrogantes surgen por la directa relación que la creación audiovisual tiene con la pulsión escópica, además por la importancia que la teoría psicoanalítica del cine le da a los estudios sobre la identificación en el espectador.

1.2 Ver y mirar

El cine, como escenario primordial para el intercambio del ejercicio de la mirada, pone en juego fenómenos imaginarios que caracterizan la experiencia del visionado. La mirada se desprende de esta posibilidad que nos ofrece el campo escópico entregado por otros ojos, otras

miradas: el ojo de la cámara que resulta del proceso planificado y técnico de quien está inmerso en el acto creativo, el ojo o visión del espectador y, claro, las múltiples miradas y puntos de vista que ofrecen los personajes, protagonistas y hasta objetos dentro de la escena.

Así, estas miradas recorren el campo del paisaje y de la escena ofreciendo diferentes sensaciones y traducciones de lo trasferido a la visión. Advirtiéndose que el ver con los ojos no es igual ni cercanamente similar al mirar, si partimos de la hipótesis de la mirada como un fenómeno puramente subjetivo que valida su vínculo al psicoanálisis y tomando este como base conceptual para un análisis fílmico. ¿Este acto de creación se entrega solo a la visión? Si el ojo es el que da la entrada a la imagen, ¿cómo surge lo subjetivo llamado “mirada”?

Así como al observar una pintura, al observar una película la visión se conecta a la imagen por medio de un cuadro (la pantalla cinematográfica), legitimando otro acto creativo en el que el director instauró su propia marca. Esta marca solo puede ser percibida por la mirada; el ojo ya leyó el color y la destreza técnica, la mirada capturó e hizo propia la marca o el gesto del creador.

Se podría decir entonces que la función del ojo es captar la totalidad de la forma, mientras que para la mirada el objeto es uno, uno que parte directamente del placer escópico y se transmite configurado en la experiencia subjetiva que proporciona la visión, en el espacio cinematográfico proporcionado por el ojo de la cámara (el ojo y mirada de la cámara que en último término es la visión del director). Ese gesto o marca del creador termina de alguna manera “reflejándose” en quien lo ve, mediante el placer y acto subjetivo del mirar.

Para Lacan esta marca o gesto es un hecho que es “dado-a-ver- respecto de lo visto” (1964/2010, p. 82) ofrecido por el artista o ejecutor de lo observado. Para el psicoanálisis, la pintura, el cine, el teatro y el arte plástico en general tienen el potencial de mostrar este estilo del

creador, gesto o si se quiere marca, que cobra una relevancia importante frente al análisis de la imagen.

En *“El sujeto en la pantalla. La aventura del espectador, del deseo a la acción”*, Machado (2009) plantea:

Mientras estamos en la sala oscura somos pacientes/agentes de la mirada (o las miradas) que allí está/n depositada/s. Como en el sueño, los eventos empiezan a discurrir frente a nosotros, y «nosotros» pasamos entonces a ser visión pura, desprovista de cuerpo, visión «de eso». Por eso, en cierto sentido, la búsqueda de ese «alguien» que permite ver (y oír) la película se confunde, en varios aspectos, con la indagación psicoanalítica en torno al sujeto del inconsciente, aunque la teoría cinematográfica lo haga, ya que no podría ser de otro modo, en los términos del sistema expresivo del cine, pues si alguien sirve de mediador entre nosotros y los acontecimientos de la historia seguramente no es un «contador de historias» (...) sino un «alguien» que sólo puede existir en la estructura del filme como una laguna, para que el espectador ocupe su lugar. Así, sea cual fuere la estructura del sujeto que se pone en circulación dentro del cine, debe poder colocar al espectador en el centro mismo de su proceso de significación. (p. 20).

Son particulares las nociones “visión pura” y “laguna” como un contraste entre la posibilidad de la mirada y la oscuridad del no ver, comparables también con otras características de la dimensión de lo imaginario que envuelve al cine y sus fenómenos, como real/irreal, presente/regresión, realidad/alucinación, proyección/introyección. Podría decirse que esa “extracción” del mundo real que la sala oscura crea en el espectador y que momentáneamente lo deja ciego, sin posibilidad del ver, es la que precisamente lo lleva a ubicarse como sujeto dueño de la mirada.

Por supuesto, interrogarse sobre la relevancia de los procesos psíquicos que se entrelazan y confluyen en la creación y el visionado de una película hace parte de una perspectiva válida y benéfica para la investigación audiovisual por el posible aporte a un análisis de la mirada dentro de nuestra perspectiva local, pudiendo incluso pensar una forma de la mirada en el contexto del cine latinoamericano y su inclinación a la reflexión sobre hechos políticos y sociales donde surge la represión, la violencia y el abandono. Incluyendo el tema mirada como fenómeno mismo de lo “dado a ver”, en esos personajes agredidos que tienen una urgencia imperante de revelar lo que la palabra no alcanza a traducir.

La creación cinematográfica implica mecanismos del inconsciente que apuntan a capturar la percepción del espectador no solo acaparando los sentidos del oído y la vista, sino también trasladándolo a un espacio de impresión de realidad (Metz, 1979). El espectador, el director, los personajes en la película y hasta los objetos están incluidos en el desarrollo ficcional de la pantalla que se convierte en un medio para activar el imaginario¹ y representar lo simbólico².

Según Sean Homer (2016):

¹ De las tres categorías lacanianas, la que procede de la constitución de la imagen del cuerpo. El conjunto terminológico y conceptual “real, simbólico, imaginario” fue objeto de un seminario de Lacan de 1974-75, titulado *R.S.I.* Sólo se puede pensar lo imaginario en sus relaciones con lo real y lo simbólico. Lacan los representa por medio de tres redondeles de hilo anudados borromeamente, es decir, de una manera tal que, si se deshace uno de los redondeles, los otros dos también se deshacen. Véase *matema*.

Lacan habla del “registro imaginario”, del “registro simbólico” y de lo real. Estos dos registros son instrumentos de trabajo indispensables para que el analista tome posición en la dirección de la cura, mientras que lo real debe registrarse en el orden de lo imposible. Lo imaginario debe entenderse a partir de la imagen. Es el registro de la impostura [leurre: señuelo/impostural], de la identificación. En la relación intersubjetiva siempre se introduce algo ficticio que es la proyección imaginaria de uno sobre la simple pantalla que deviene el otro. Es el registro del yo [moi], con todo lo que este implica de desconocimiento, de alienación, de amor y de agresividad en la relación dual. (Chemama, 1998).

² Función compleja y latente que abarca toda la actividad humana; incluye una parte consciente y una parte inconsciente, y adhiere a la función del lenguaje y, más especialmente, a la del significante. Lo simbólico hace del hombre un animal (“serhablante”) [véase “El serhablante” en *miser*] fundamentalmente regido, subvertido, por el lenguaje, que determina las formas de su lazo social y, más esencialmente, de sus elecciones sexuales. Se habla, con preferencia, de un orden simbólico, en el sentido en que el psicoanálisis ha reconocido muy pronto su primacía en la disposición del juego de los significantes que condicionan el síntoma, por una parte, y, por otra, en tanto verdadero resorte del complejo de Edipo, que acarrea sus consecuencias en la vida afectiva. Por último, este mismo orden ha sido reconocido como organizador subyacente de las formas predominantes de lo imaginario — efectos de competencia, de prestancia, de agresión y de seducción— (Chemama, 1998).

Desde una perspectiva literaria, la concepción de Lacan de lo imaginario y la formación del yo ha sido utilizada para dar cuenta tanto de la construcción de la identidad y la subjetividad en los textos como de las relaciones entre personajes (...). Pero donde el concepto de lo imaginario llegará a tener mayor impacto será en los estudios cinematográficos. El estadio del espejo de Lacan se correspondía bien con la relación entre el espectador de cine y la imagen proyectada en la pantalla. Seguramente, uno de los primeros ensayos relevantes en incorporar el psicoanálisis lacaniano a la teoría cinematográfica fue: “Cine: los efectos ideológicos producidos por el aparato de base”, de Jean-Louis Baudry, publicado en *Cinethique* en 1970.

(...) Según Baudry, el significado o el sentido de una película determinada no reside en el contenido de la historia que se presenta sino en todo el aparato del que participa el espectador cinematográfico. Este giro en el uso del psicoanálisis, desde la interpretación del contenido de textos individuales a un análisis de cómo nuestra subjetividad y nuestra identidad se construyen mediante la estructura y la forma de los textos, ha sido probablemente la contribución más importante de la teoría lacaniana a los estudios culturales. (pp. 47-48).

Ese factor multi-perceptivo del cine que surge de la unión de lo imaginario con lo simbólico lo convierte en un verdadero productor de sentido, haciendo que además llegue a surgir en él un fenómeno llamado *identificación*³, concepto psicoanalítico de gran relevancia por

³ En su texto, *Más allá del principio del placer. Psicología de las masas y análisis del yo y otras obras (1921)*, Freud dedica el capítulo VII solo al tema de la **identificación**. En él hace una descripción de tres formas de la identificación: para el primer caso se refiere a un evento en el que Dora ha visitado a sus primas y para ejemplificar las dos siguientes se basa en ejemplos clínicos con síntomas neuróticos.

La *primera identificación* la resume como “la forma más originaria de ligazón afectiva con un objeto” (Freud, 1921, p. 101). Chemama (1998) por su parte apunta: “se trata, incontestablemente, de algo que es primario y que no es dado como la condición del establecimiento del Edipo, sin la cual el sujeto no podría siquiera acceder a esta problemática. (...). Esta primera identificación es, ante todo, el superyó, y “guardará durante toda su vida el carácter que le confiere

su directa relación con el *estadio del espejo* al que Homer (2016) hace referencia, y que funciona para incluir al espectador en el proceso inconsciente que experimenta con el visionado de la película. Este término también es adoptado por la teoría psicoanalítica del cine en la cual posee su propia definición, así, la identificación para el cine será una y la identificación para el psicoanálisis será otra.

Esta identificación dentro de la teoría psicoanalítica del cine, propiamente desde Metz (1979), propone dos instancias: la identificación primaria y la secundaria. También Machado (2009) expone estas dos formas de la identificación en el cine, definiendo la identificación primaria como el espacio donde converge la mirada de la cámara o del director, la mirada de los personajes y la mirada de los elementos de la escena.

La segunda forma de identificación que plantea Metz (1979) es la que se da frente a la pantalla y es la identificación que envuelve directamente al espectador, esta incluye solo a la mirada del espectador que se encuentra como en un sueño, entregado al reflejo de la imagen frente a él.

La pantalla se convierte en un espejo reflector de subjetividad que se instaura en el sujeto expectante y que, mediante la mirada, cobra valor traducido en identificación. En ambos procesos de identificación se alude directamente a la mirada como medio para que ocurran

su origen en el complejo paterno”. Simplemente será modificado por el complejo de Edipo y no podrá “renegar de su origen acústico” (p. 215).

En la *segunda identificación* “pasa a sustituir a una ligazón libidinosa de objeto por la vía regresiva, mediante introyección del objeto en el yo” (Freud, 1921, p. 101). “(...) da cuenta del síntoma por medio de una sustitución por el sujeto, ya sea de la persona que suscita su hostilidad, ya sea de la persona que es objeto de una inclinación erótica” (Chemama, 1998, p. 214).

A la tercera identificación Freud (1921) la llama *identificación histérica*, además resalta de esta su condición parcial: Puede nacer a raíz de cualquier comunidad que llegue a percibirse en una persona que no es objeto de las pulsiones sexuales. Mientras más significativa sea esta comunidad, tanto más exitosa podrá ser la identificación parcial y, así, corresponder al comienzo de una nueva ligazón (p. 101).

dichas formas de la identificación, dejando claro que este proceso está regido por el inconsciente primordialmente y que va más allá del ver como función orgánica.

Para el psicoanálisis, en cambio, toda identificación que no nazca de la fase del espejo es una identificación secundaria, ya que para la teoría lacaniana, la *fase del espejo* representa la identificación primordial (primaria), surgiendo de ella la diferenciación entre la imagen constitutiva (yo) y la del otro, “entre el yo y el otro” (Machado, 2009, p. 96).

En su tesis referida a la fase del espejo, Lacan retoma el término *identificación* para llegar a concluir que el proceso en el que se asume la imagen especular es el que dicta la fundación del yo. En relación con esto, Chemama (1998), agregará que “la imagen especular, finalmente, formará para el sujeto el umbral del mundo visible” (p. 217). Esto plantea la relevancia de abordar la identificación en términos lacanianos, ya que Lacan elabora su interpretación del concepto basado en Freud, y resaltando las principales características que Lacan elabora serían los principios fundamentales que explican la fase del espejo.

Lacan dedica un seminario al concepto de identificación en el que subraya la misma como una *identificación de significante*, este significante del que da cuenta, está en la lengua. Para Lacan, el cruce que sucede entre la palabra y el lenguaje es el espacio de ese significante, cruce que llamará *Lalengua* (sobre este último término también se profundiza en los seminarios 19, 20, 22 y 23). Lo más importante aquí son los efectos de la palabra, al respecto Chemama (1998) sobre la *identificación en Lacan* aclara:

El sujeto resulta “profundamente modificado por los efectos de retroacción del significante implicados en la palabra”. Como lo propone Lacan, hay que partir del ideal del yo considerado como punto concreto de identificación del sujeto con el significante radical. Por el hecho de que habla, el sujeto avanza en la cadena de los enunciados que

definen el margen de libertad que se dejará a su enunciación. Esta elide algo que no puede saber, el nombre de lo que es como sujeto de la enunciación. El significante así elidido tiene su mejor ejemplificación en el “rasgo unario”, y esta elisión es constituyente para el sujeto. (pp. 217-218).

Retomando, *el estadio del espejo o fase del espejo como formador de la función del yo* (1935-36), ocurre en las instancias de la identificación, en el registro imaginario. Lo imaginario, como es mencionado en un pie de página anterior, se debe entender a partir de lo que concierne a la imagen: “es el registro de la impostura [leurre: señuelo/impostural], de la identificación. En la relación intersubjetiva siempre se introduce algo ficticio que es la proyección imaginaria de uno sobre la simple pantalla que deviene el otro. (Chemama, 1998, p. 218).

Así mismo todos estos fenómenos que suceden en el registro imaginario necesitan del estadio o fase del espejo para ser entendidos. Sobre esto, Machado (2009) hace una elaboración de la escena inicial en la que ocurre esta fase del espejo y las condiciones en las que se da:

La fase del espejo, vivida por el niño entre los 6 y los 18 meses de vida, es la experiencia responsable de que en el individuo surja la dualidad entre el sujeto y el objeto, o entre el yo y el otro. Sin embargo, para que esa constitución imaginaria se pueda producir son necesarias dos condiciones complementarias: la inmadurez motriz (el niño todavía no coordina, o lo hace mal, sus movimientos) y la maduración precoz de su organización visual (sólo mediante la mirada del niño descubrirá en el espejo la imagen de su propio cuerpo y la diferenciará de la imagen de su madre y del resto del ambiente) (p. 96).

Antes de ser llevado ante el espejo, el niño se asume como un solo cuerpo con el de su madre, uno solo con ella, pero al ser llevado frente al espejo y reconocer su propia imagen, reconoce su totalidad. En este momento se reconoce como otro:

(...) El otro del espejo en su estructura invertida; así se instaura el desconocimiento de todo ser humano en cuanto a la verdad de su ser y su profunda alienación en la imagen que va a dar de sí mismo.

(...) Al instaurarlo la madre en su identidad particular, le da un lugar a partir del cual el mundo podrá organizarse, un mundo donde lo imaginario puede incluir a lo real y al mismo tiempo formarlo. (Chemama, 1998, p. 219).

Entonces para el cine el momento del que surge la identificación y el espacio en el que se desarrolla, cambia, el espectador ya atravesó esa *fase del espejo*, su yo está constituido, el fruto de la identificación está relacionado directamente con **la mirada**.⁴

Mirada, mirar aquí hace parte del concepto psicoanalítico que nos dirige al objeto de la pulsión. En la *pulsión escópica* el objeto es la mirada —más adelante en este capítulo se profundiza en ambos términos—. Para iniciar un acercamiento hacia el entendimiento de éste se citará a Chemama en: *Diccionario de psicoanálisis. Diccionario actual de los significantes, conceptos y matemas del psicoanálisis* (1998), donde resume el significado de *objeto*⁵, *objeto de la pulsión*⁶, un término freudiano que Lacan retoma para referirse al mismo pero ya bajo el

⁴ El recorrido que elabora el primer capítulo sobre la teoría psicoanalítica y sus conceptos aborda los temas mirada y objeto, pero si se quiere, para mayor claridad y enriquecimiento sobre su definición, características y fenómenos como el brillo de agalma y su función en el deseo, esta nota al pie remite al tercer capítulo, donde el análisis textual interpretativo de la película *The neon demon* (2016) titulado, *La mirada y el brillo de agalma: Una dialéctica entre el ojo y la luz en The neon demon* (2016), muestra apuntes adicionales.

⁵ *Objeto* s. m. (fr. *objet*; ingl. *object*; al. *Objekt, Gegenstand, Ding*). Aquello a lo que el sujeto apunta en la pulsión, en el amor, en el deseo. El objeto como tal no aparece en el mundo sensible. Así, en los escritos de Freud, la palabra *Objekt* siempre viene unida a un determinante explícito: objeto de la pulsión, objeto del amor, objeto con el cual identificarse. (Chemama, 1998, pp. 297).

⁶ *El objeto de la pulsión*. El objeto de la pulsión es “aquello en lo cual o por lo cual ella puede alcanzar su objetivo” (Freud, *Pulsiones y destinos de pulsión*, 1915). No está ligado a ella originariamente. Es su elemento más variable: la pulsión se desplaza de un objeto al otro en el curso de su destino. (...) Uno de los destinos de la pulsión aislado por Freud consiste en el retorno de la pulsión sobre la propia persona. Explica así la génesis del exhibicionismo. Habría primero una mirada dirigida sobre un objeto extraño (pulsión voyeurista). Luego el objeto es abandonado y la pulsión retorna sobre una parte del cuerpo propio. Por último, se introduce “un nuevo sujeto al que uno se muestra para ser mirado”. (...) En este caso, el objeto de la pulsión es, para Lacan, la mirada misma como presencia de ese nuevo

nombre de *objeto* α^7 (más adelante en la tercera parte de este capítulo se abordan estos conceptos desde Freud y Lacan para ampliar desde las fuentes primarias).

Esta fase del espejo se puede comparar con la disposición del espectador en la sala oscura frente a la pantalla, como un reflejo, como la imagen que se mira pero que también se refleja, o mejor, que al devolver esa imagen como en un espejo, termina mirándolo también.

Lo visto y lo dado a ver se funden como proceso en convergencia de reflejos y miradas a la vez. Esta mirada que le pertenece tanto al cine como al psicoanálisis surge del proceso de la identificación y también de la representación allí proyectada, el ojo presta el servicio de la función orgánica para ver, la mirada sale del ver y se queda con lo dado a ver.

Lacan (1964/2010) apunta en cuanto a la mirada:

En el campo escópico la mirada está afuera, soy mirado, es decir, soy cuadro. Esta función se encuentra en lo más íntimo de la institución del sujeto en lo visible. En lo visible, la mirada que está afuera me determina intrínsecamente. Por la mirada entro en la luz, y de la mirada recibo su efecto. De ello resulta que la mirada es el instrumento por el cual –si me permiten utilizar una palabra, como lo suelo hacer –descomponiéndola–, soy foto-grafiado.

(...) Sólo que el sujeto –el sujeto humano, el sujeto del deseo que es la esencia del hombre –a diferencia del animal–, no queda enteramente atrapado en esa captura imaginaria. Sabe orientarse en ella. ¿Cómo? En la medida en que aísla la función de la

sujeto. La persona exhibicionista hace “gozar” al Otro haciendo aparecer allí la mirada, pero no sabe que ella misma es, como sujeto, una denegación de esa mirada buscada. Se hace ver. Mas en general, toda pulsión puede subjetivarse y escribirse bajo la forma de “hacerse...” al que puede agregarse la lista de los objetos pulsionales: “hacerse... chupar (seno), cagar (heces), ver (mirar), oír (voz)”. (Chemama, 1998, pp. 297-298).

⁷ *Objeto a*. Según J. Lacan, objeto causa del deseo.

El objeto a (pequeño a) no es un objeto del mundo. No representable como tal, no puede ser identificado sino bajo la forma de “esquirlas” [“éclats”: esquirlas, fragmentos brillantes, brillos] parciales del cuerpo, reducibles a cuatro: el objeto de la succión (seno), el objeto de la excreción (heces), la voz y la mirada. (Chemama, 1998, pp. 300-301).

pantalla y juega con ella. El hombre, en efecto, sabe jugar con la máscara como siendo ese más allá del cual está la mirada. En este caso, el lugar de mediación es la pantalla. (pp. 113-114).

1.3 La mirada es deseo

La mirada no es una experiencia ni tampoco una cosa que se halla en la visión o en el ojo. Es un concepto que en psicoanálisis entra en la triada *pulsión-objeto-mirada*; no es posible acercarse al concepto sin mencionar que esta, la mirada, es un objeto de la pulsión, que como lo presagia el placer de ver, es la *pulsión escópica*.

Por ser la mirada el objeto de la pulsión escópica remite también de manera directa, a los conceptos *pulsión y objeto* en psicoanálisis: “la mirada es el objeto en el campo de lo visible” (Lacan, 1964/2010, p.112). Lacan expone que la mirada es el objeto de quien mira y también así, el objeto que convierte en objeto al vidente. Esta convergencia de la mirada deviene en un objeto de deseo, entonces la mirada como objeto de la **pulsión escópica** tiene un fin en el deseo.

Y sobre lo imperante del deseo en la pulsión, Lacan (1962/2006) plantea en su texto *Los párpados de Buda* en el capítulo *Las cinco formas del objeto a minúscula* del Seminario 10. *La Angustia*:

El deseo es en efecto, el fondo esencial, la meta, el punto de mira, también la práctica de todo lo que aquí se anuncia, en esta enseñanza, acerca del mensaje freudiano. Hay algo nuevo y absolutamente esencial que pasa por este mensaje, y es la vía por la que este mensaje avanza. (...) el lugar sutil, el lugar que tratamos de circunscribir y de definir, aquel lugar nunca advertido hasta ahora en todo lo que podemos llamar su irradiación ultrasubjetiva, el lugar central de la función pura del deseo, por así decir –lugar en el que les demuestro cómo se forma *a*, el objeto de los objetos (p. 232).

Más adelante en el mismo texto, Lacan esboza lo esencial que se marca entre este objeto de la pulsión o como lo nombra a partir de este seminario *objeto α* , y el dualismo que se juega en la imagen del espejo. El deseo en sí, no existe, es una ilusión. Es un camino que dirige al objeto de deseo pero que se convierte en espejismo, una imagen reflejada del sujeto que mira. Esto hace una referencia directa a la función del espejo, que como lo afirma Lacan (1962/2006), es un “espejo sin superficie que no refleja nada”, en cuanto a esto nos devela:

Si hay un objeto de tu deseo, no es nada más que tú mismo (...) es a ti mismo a quien reconoces en el otro. (...) Esta relación en espejo con el objeto es para toda gnoseología una referencia tan común y de tan fácil acceso, también resulta fácil incurrir en el error de la proyección. Sabemos hasta qué punto es fácil que las cosas de afuera adquieran el color de nuestra alma, e incluso su forma, e incluso que se nos aproximen bajo la forma de un doble. (p. 241).

Entrando al campo subjetivo de la mirada, Lacan se refiere a el ojo y su función de espejo. “el ojo es ya un espejo”. Dice Lacan que este organiza el mundo como espacio, refleja del mundo lo que ya en ese espejo es también un reflejo. En este punto, se encuentra una similitud con Machado (2009), dado que teoriza también acerca de múltiples imágenes reflejadas: “en cuanto hay el ojo y un espejo, se produce un despliegue infinito de imágenes entre-reflejadas” (Lacan, 1962/2006, p. 242). Pero este funcionamiento del ojo en cuanto espejo no está indicando su función como órgano, más bien remite a su fundamentación trascendental en la que traduce al mundo y su estética espacial, esa función de órgano queda excluida para dar paso a otro evento fenomenológico de la visión, la mirada. A propósito de esto, Lacan (1962/2006) argumenta:

Todos aquellos, especialmente los místicos, que se aferraron a lo que podría llamar el realismo del deseo, para quienes toda tentativa de alcanzar lo esencial debe superar aquello que atrapa en una apariencia que nunca es concebida sino como apariencia visual, nos han puesto ya sobre la pista de algo cuyo testimonio se encuentra también en toda clase de fenómenos naturales, a saber, las apariencias llamadas miméticas, que se manifiestan en la escala animal exactamente en el mismo punto donde aparece el ojo. En los insectos – a propósito de los cuales puede sorprendernos, por qué no, que tengan un par de ojos como los nuestros – vemos surgir la existencia de una doble mancha cuyo efecto es fascinar al otro, predador o no. Y los fisiólogos, ya sean evolucionistas o no, se rompen la cabeza preguntándose qué puede condicionar su aparición.

Este elemento de fascinación en la función de la mirada, donde toda subsistencia subjetiva parece perderse, absorberse, salir del mundo, es en sí mismo enigmático. He aquí sin embargo, el punto de irradiación que nos permite cuestionar lo que nos revela la función del deseo en el campo visual. (pp. 260-261).

Aunque Lacan se refiere al término objeto como *objeto a* en *El seminario de Jacques Lacan. Libro 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (1964/2010), habrá que ir más atrás en la teoría psicoanalítica y mencionar las definiciones de Freud en el texto *Pulsión y destinos de pulsión* (1915/2001) sobre la pulsión y su estructura.

La palabra **pulsión** es acogida por el francés para acomodar el término original empleado por Freud, “Trieb”, palabra de origen alemán y que en español podemos interpretar como “empuje”. También como impulso o estímulo.

Para Freud (1915/2001), un estímulo pulsional implica una “exigencia de trabajo impuesta al aparato psíquico” (p. 116), entendiendo este estímulo como un empuje que existe en

aras de su propia satisfacción y que, al no hallarla plenamente, encuentra fuga por medio de signos somáticos, es decir, en manifestaciones halladas en el cuerpo pero que son definidas por lo que llama “aparato psíquico”. Además, esta exigencia se compone de fuerza constante, no momentánea, esto hace que la pulsión sostenga una energía constante, no desaparece. De manera que, en la pulsión la satisfacción es parcial y al llegar a ella se debe iniciar de nuevo el camino hacia su encuentro.

Lo anterior implica que la pulsión está “regulada de manera automática por sensaciones de la serie placer-displacer” (1915/2001, p. 116). La cantidad de estímulo explica ambas sensaciones; a mayor incremento del estímulo, mayor displacer, siendo el placer resultado de su disminución.

Sin embargo, existe una ambivalencia sobre la fuente de la que surge dicho estímulo, ya que existen estímulos psíquicos y estímulos fisiológicos, o mejor, estímulos que provienen del exterior y estímulos que provienen del interior del cuerpo, revelando además que existe un afuera y un adentro. Freud (1915/2001) apunta: “El estímulo pulsional no proviene del mundo exterior, sino del interior del propio organismo. Por eso también opera diversamente sobre el alma” (p. 114). Más adelante, también alude a las características de estos estímulos en cuanto a su meta de satisfacción:

Los estímulos exteriores plantean una única tarea, la de sustraerse de ellos, y esto acontece mediante movimientos musculares de los que por último uno alcanza la meta y después, por ser el adecuado al fin, se convierte en disposición heredada. Los estímulos pulsionales que se generan en el interior del organismo no pueden tramitarse mediante ese mecanismo. Por eso plantean exigencias mucho más elevadas al sistema nervioso y lo mueven a actividades complejas, encadenadas entre sí, que modifican el mundo exterior

lo suficiente para que satisfaga a la fuente interior de estímulo. Y sobre todo lo obligan a renunciar a su propósito ideal de mantener alejados los estímulos, puesto que producen un aflujo continuado e inevitable de estos. (p. 116).

En esa estructura de la pulsión Freud justifica su constante movimiento y describe cuatro instancias: esfuerzo, meta, objeto y fuente de la pulsión.

La fuente (*Quelle*) remite a un proceso somático manifestado en un órgano o parte del cuerpo y “cuyo estímulo es representado en la vida anímica por la pulsión” (1915/2001, p. 118). Por otra parte, “por esfuerzo (*Drang*) de una pulsión se entiende su factor motor, la suma de fuerza o la medida de la exigencia que ella representa (*repräsentieren*). Ese carácter esforzante es una propiedad universal de las pulsiones, y aún su esencia misma” (1915/2001, p. 117).

La meta (*Ziel*) es la satisfacción que se cumple al detener el estímulo que surge en la fuente de la pulsión. “Los caminos que llevan a ella pueden ser diversos, de suerte que para una pulsión se presenten múltiples metas más próximas o intermediarias, que se combinan entre sí o se permutan unas por otras” (1915/2001, p. 118).

Estos “caminos diversos” hacen referencia a las distintas formas y maneras que puede tener el objeto (*Objekt*) y que “es aquello en o por lo cual” (1915/2001, p. 118) una pulsión puede alcanzar la meta. Dice Freud (1915/2001) sobre el objeto:

Es lo más variable en la pulsión; no está enlazado originariamente con ella, sino que se le coordina sólo a consecuencia de su aptitud para posibilitar la satisfacción. No necesariamente es un objeto ajeno; también puede ser una parte del cuerpo propio. En el curso de los destinos vitales de la pulsión puede sufrir un número cualquiera de cambios de vía (*Wechsel*); a éste desplazamiento de la pulsión le corresponden los más significativos papeles. (p. 118).

La teoría psicoanalítica sostiene que existe un primer objeto y que su hallazgo se encuentra en la primera infancia. Al niño que aún está siendo amamantado por su madre, le es satisfecha su necesidad de nutrición y alimentación, conectándolo al placer por medio de la satisfacción del estímulo o sensación de hambre. Este primer momento que Freud (1905/2001) llama “primerísima satisfacción sexual” (p. 202) hace notoria la pulsión sexual misma del niño dirigida al primer objeto que halla, el pecho materno. Freud sostiene también en su texto *Tres ensayos sobre teoría sexual* (1905/2001), que ese primer objeto del niño se encuentra por fuera de él, por fuera de su cuerpo, debido a que lo procura la madre. Más tarde, cuando la lactancia ha quedado atrás y se conforma la fase del espejo en él, formando una visión global de su propio cuerpo, la satisfacción sexual relacionada con la lactancia pasa a ser autoerótica.

Hasta este momento, la satisfacción de una temprana pulsión sexual en el niño explica un vacío o una insatisfacción relacionados con el estímulo que surge de la necesidad de alimentación. Esta conexión con el pecho de la madre desaparece luego, en apariencia, para dar lugar a un espacio vacío que tiene que ser llenado por un nuevo objeto, y que en la etapa de la pubertad procura la fijación a la elección de objeto.

En síntesis, el pecho materno como primer objeto está irremediablemente perdido, pero por vía de la pulsión, cobra su curso para pretender ser reencontrado en algo o alguien más tarde. Dice Freud (1905/2001) sobre el objeto sexual en este periodo de lactancia:

Pero de estos vínculos sexuales, los primeros y los más importantes de todos, resta, aun luego de que la actividad sexual se divorció de la nutrición, una parte considerable, que ayuda a preparar la elección de objeto y, así, a restaurar la dicha perdida (p. 203).

Por otro lado, Lacan aclara que sobre el objeto recae cierta confusión, y es la tendencia a confundirlo con la meta de la pulsión. No es así, el objeto, como dice Lacan (1964/2010): “no es

otra cosa más que la presencia de un hueco, de un vacío, que, según Freud, cualquier objeto puede ocupar” (p. 187), existe en vía de la satisfacción hacia la meta, siendo solamente una representación de un anhelo o una falta a la que el sujeto recurrirá una y otra vez.

Esta estructura de la pulsión presenta un circuito que ilustrado podría imaginarse como un círculo que tiene inicio y final sobre el mismo punto, haciendo de ella un impulso que inevitablemente a su vuelta de encontrar la satisfacción encuentra también una falta.

Por otro lado, las características heterogéneas que muestran el objeto y la meta sugieren múltiples formas de pulsión, hecho que lleva a Freud a clasificar las pulsiones en dos grupos: las pulsiones yoicas o de autoconservación y las pulsiones sexuales⁸. Dentro de estas últimas se encuentra incluida la pulsión del ver o pulsión escópica en Lacan.

Las pulsiones sexuales son diversas y provienen de diferentes fuentes orgánicas. Inicialmente pareciera que operaran independientes unas de otras, pero al final convergen en un mismo punto para alcanzar su meta que es el placer de una parte del cuerpo. Dice Freud (1915/2001):

La meta a que aspira cada una de ellas es el logro del *placer de órgano*; sólo tras haber alcanzado una síntesis cumplida entran al servicio de la *función de reproducción*, en cuyo carácter se las conoce comúnmente como pulsiones sexuales (p. 121).

Sobre la condición de parcialidad de la pulsión y su función con la sexualidad también Lacan (1964/2010) se refiere:

Debido precisamente, a la realidad del sistema homeostático, la sexualidad entra en juego únicamente en forma de pulsiones parciales. La pulsión, justamente, es el montaje a

⁸ Esta clasificación freudiana pasa luego por otras dos modificaciones: primero las yoicas pasan a ser sexuales también (narcisismo) y las opone a las pulsiones de objeto y luego habla de las de vida y las de muerte.

través de la cual la sexualidad participa en la vida psíquica, y de una manera que tiene que conformarse con la estructura de hiancia característica del inconsciente. (p. 183).

De acuerdo con su clasificación, las pulsiones presentan también destinos de acuerdo con el desarrollo que van manifestando. Para las pulsiones sexuales se distinguen cuatro destinos (estos destinos de la pulsión hacen parte de la elaboración que hace Freud (1915) y que más tarde Lacan nombra *vicisitudes*): 1- el trastorno hacia lo contrario, 2- la vuelta hacia la persona propia, 3- la represión y 4- la sublimación.

En estos destinos de la pulsión es donde se encuentran expresiones más complejas del objeto. La mirada, por ejemplo, puede llegar a transfigurarse convirtiéndose en perversión en su destino *la vuelta hacia la persona propia* donde observamos los fenómenos de voyerismo/exhibicionismo desmarcando los límites del individuo normal.

Aunque para Freud las pulsiones sexuales comparten un origen en la perversión, los límites también pueden ser definidos, hablando así de individuos sanos o “normales” con una conducta sexual normal, y que en su elección de objeto o meta de la pulsión no acuden a conductas socialmente aberrantes, términos utilizados de forma simple para tratar de dar explicación a un proceso complejo para el que es difícil deshacerse de un juicio moral. Pues, para el psicoanálisis, estas perversiones o aberraciones hacen parte de la vida sexual de cualquier individuo con una meta sexual normal, en una medida u otra (en términos de cantidad) ya sea incluyéndolas en forma transitoria o como complemento.

Ver y tocar son placeres previos que anteceden al acto sexual, tocar aparece como un acto indispensable para la excitación; el ver en cambio “despierta la excitación libidinosa” (Freud, 1905/2001, p. 142) y le confiere al objeto sexual las características de belleza. Pero en el placer

de ver, el tiempo del mirar y la distancia sostenida entre el ojo y el objeto sexual son la clave.

Debido a esto Freud (1905/2001) clasifica las perversiones del ver en tres formas:

- a) Se circunscribe con exclusividad a los genitales, b) Se une a la superación del asco (voyeur: el que mira a otro en sus funciones excretorias), o c) Suplanta (*verdrängen*) a la meta sexual normal, en lugar de servirle de preliminar. Este último caso es, marcadamente, el de los exhibicionistas, quienes, si me es lícito inferirlo tras numerosos análisis, “enseñan sus genitales para que la otra parte les muestre los suyos como contraprestación” (p. 142).

Estos destinos que la pulsión encuentra dentro de la clasificación *la vuelta hacia la persona propia* tienen como característica la ambivalencia de su representación, debido a que en lo que parece un trayecto directo hacia el objeto sexual, se convierte en un reflejo que da la vuelta y se instala de nuevo en el sujeto del que partió. El placer de ver se convierte también en el placer de mostrarse, esto es a lo que Freud llamó “pares de opuestos”, una dualidad que en sus extremos es representado por el sadismo/masoquismo y el voyerismo/exhibicionismo. En estas polaridades, cabe anotar la condición del sujeto dentro de ellas, pues en un momento dado puede situarse en la pulsión sexual como pasivo o activo (placer de ver activo y placer de ver pasivo).

La pulsión del ver, según Freud (1915/2001) tiene tres etapas que ilustran su proceso y su meta:

- a) El ver como actividad dirigida a un objeto ajeno; b) La resignación del objeto, la vuelta de la pulsión de ver hacia una parte del cuerpo propio, y por tanto el trastorno en pasividad y el establecimiento de la nueva meta: ser mirado; c) La inserción de un nuevo sujeto, al que uno se muestra a fin de ser mirado por él (p. 114).

CAPÍTULO 2: Viendo el placer del ver

El cine se nutre de los fenómenos que suceden en ese campo escópico en el que la mirada y sus matices generan en el director una forma particular de crear. Algunos de ellos, derivados de la fenomenología de la mirada, como el voyerismo, el fetichismo y el exhibicionismo son abordados por críticos y teóricos del cine para elaborar análisis fílmicos, en especial el del voyerismo. Los referentes más importantes para esta investigación son aquellos autores que han elaborado análisis fílmicos a partir de películas que muestran de alguna forma la mirada y la pulsión escópica como elemento principal para su creación, y en las que la cámara, el guion y los elementos compositivos estuvieran pensados para adentrarse en la experiencia escópica de un voyeur, un fetichista o un exhibicionista. Además de los directores de cine que con sus películas puedan dejar claro cuál es el objeto del deseo para ser mirado por la cámara, los personajes o el espectador mismo. Películas que proyecten el deseo de mirar, incluso llegando a los límites de la psicopatía.

Para esta investigación fue muy importante el rastreo de antecedentes que determinaron las inclinaciones al momento de estudiar las relaciones entre los conceptos del cine, la psicología y el psicoanálisis. Los antecedentes referidos sobre otras investigaciones que abordaron un análisis fílmico tomando como base la teoría psicoanalítica, dejaron más de lado los estudios sobre la mirada y la pulsión escópica. Ahondando en otros temas como los sueños y sus representaciones inconscientes en mundos fantásticos o terroríficos, las psicopatías, enfermedades mentales y síntomas sociales proyectados en los asuntos de género que determinaron un cierto perfil en los papeles de hombres y mujeres en la pantalla. Razón por la cual es importante adentrarse en lo que puede significar un aporte a los estudios fílmicos desde una perspectiva psicoanalítica haciendo énfasis en el tema de la mirada.

Ya se han citado distintos referentes a nivel teórico y cinematográfico para contextualizar el interés de esta investigación, pero para este apartado fue necesario seleccionar solo algunos de ellos, las evaluaciones previas que anticiparon la elaboración de esta tesis de maestría determinaron algunos autores como los más importantes para mencionar. Ya sea desde la elaboración de textos y análisis sobre películas en particular, acerca de la mirada, u otros temas, o haciendo énfasis en los directores de cine que pueden ilustrar el concepto mirada y la pulsión escópica en sus películas.

Este apartado hace referencia a cinco directores de cine que desde su forma de creación se valieron de la mirada como forma narrativa, sea desde el ojo de la cámara, los personajes o incluyendo al espectador para adentrarse en la escena. Iniciando por Alfred Hitchcock con las películas *La ventana indiscreta* (1954), *Vertigo* (1958) y *El proceso Paradine* (1947) en paralelo con Michael Powell y su película *Peeping Tom* (1960). Y respectivamente, para dar cuenta sobre los distintos análisis textuales realizados a estas películas por autores como: Arlindo Machado, Jacques Lacan, Carlos Gustavo Motta, Jesús Gonzales Requena, Juan Miguel Company y José Javier Marzal. Seguido de Alejandro Amenábar con *Tesis* (1996) y el análisis que José María Bardavio hace de esta, contemplando también el concepto mirada en psicoanálisis.

También es clave para esta investigación, el texto de Marta García Sahagún donde ahonda en el tema de la mirada masculina y femenina desde la idea que Laura Mulvey plantea en *Placer visual y cine narrativo* (1975/2001), unido a la perspectiva brindada por Jacques Aumont en *El rostro en el cine* (1998), sobre la importancia que la cámara le da al rostro y la mirada en *Ex machina* (2015) de Alex Garland.

El texto de la Laura Mulvey “las estructuras placenteras de la mirada, constituye una referencia crucial dentro de la investigación, debido a su planteamiento sobre un análisis de la

mirada a partir de la diferencia sexual: las miradas masculina y femenina en el cine. Su hipótesis sobre cómo difiere la mirada femenina y la mirada masculina en el cine narrativo convencional y en el cine alternativo, pues si bien en el cine actual existe aún estas formas tradicionales de representar a la mujer y al hombre en la pantalla, por otro lado el cine independiente del último siglo ha encontrado otras formas de aportar al estudio de la mirada de la cámara y a la representación en cuanto a los géneros se refiere. El cine queer es un ejemplo de ello, las narrativas en las que la mujer cobra un papel dominante o la mirada de una cámara que se interesa por explorar el placer de la mirada, ya no desde la visión de la belleza del cuerpo femenino, sino desde la inclusión de experiencias sensoriales como el cine experimental o el inmersivo.

Mulvey (1975/2001; 1989) hace un análisis que se enfoca en el cine narrativo convencional, ejemplificando especialmente las películas pertenecientes al cine de Hollywood, además tomando el psicoanálisis como una herramienta política para ahondar en “el inconsciente de la sociedad patriarcal” (Mulvey, 1975/2001, p. 365) y que le da forma al cine y su manera de representación en cuanto a la imagen del cuerpo femenino y el lugar de la mujer como objeto de la mirada masculina. Para la autora, el cine de Hollywood representa una estructura en las formas de ver y los placeres de la mirada, que se encuentra influenciada por las ideologías dominantes y el falocentrismo: “La tendencia cinematográfica imperante codifica lo erótico en el lenguaje del orden patriarcal dominante” (1975/2001, p. 366); esto, en contraste con el cine alternativo, que opera en contra de estas imposiciones de representación e identificación.

Para Mulvey (1975/2001) es esencial observar cómo el placer erótico se muestra en el cine y el papel que ocupa la imagen de la mujer en esa representación. Para esto, inicia describiendo lo que serán las estructuras placenteras de la mirada, para terminar ahondando en la

representación de la imagen de la mujer dentro del cine narrativo convencional y la postura masculina como portadora de la mirada. Lo que llama estructuras placenteras de la mirada son las dos formas de placer que se pueden obtener al mirar, el primero de esos placeres es la escopofilia y el segundo el de su potencial de desarrollar la escopofilia en su aspecto narcisista.

Sobre lo anterior Mulvey (1975/2001) expone cómo esta “estructura placentera de la mirada” muestra dos semblantes opuestos:

El primero, escopofílico, surge del placer de usar a otra persona como objeto de estimulación sexual a través de la observación. El segundo, que se desarrolla a través del narcisismo y la constitución del ego, procede de la identificación con la imagen contemplada. Así pues, en términos fílmicos, uno implica una separación de la identidad erótica del sujeto respecto del objeto de la pantalla (escopofilia activa), mientras el otro exige una identificación del ego con el objeto de la pantalla a través de la fascinación y el reconocimiento que experimenta el espectador ante su semejante. (p. 369-370).

Además de una evidente posición femenina pasiva ante la mirada activa masculina dentro y fuera del film, Mulvey (1975/2001) incluye también así al espectador dentro de esa influencia ideológica dominante que plantea el cine convencional al que se refiere:

El instinto escopofílico (el placer de mirar a otra persona como un objeto erótico) y, en contraposición, la libido del ego (que conforma los procesos de identificación) actúan como formaciones o mecanismos de los que este tipo de cine se ha aprovechado. La imagen de la mujer como materia prima (pasiva) para la mirada (activa) del hombre acerca aún más el argumento a la estructura de la representación, añadiendo un nuevo estrato que viene exigido por la ideología del orden patriarcal tal y como se entiende en su forma cinematográfica preferida –el cine narrativo ilusionista. (p. 376).

El análisis de Mulvey resalta entonces los placeres de la mirada asociados a la diferencia sexual, determinando así la escoptofilia activa (mirar) y pasiva (ser mirado), así como la escoptofilia voyerista y la escoptofilia fetichista como formas activas asociadas a la mirada masculina que se proyecta sobre la mirada pasiva femenina como objeto contemplativo.

Otro aspecto que Mulvey clarifica son las miradas que se dan en el cine: la mirada de la cámara, la del público y las de los personajes y advierte también cómo los convencionalismos del cine narrativo interfieren en la percepción del espectador, asegurando que las dos primeras, la mirada de la cámara y la del público quedan subordinadas a la de los personajes que finalmente hacen una representación fetichista de la mujer, atrapando al espectador e inmovilizándolo frente a una posible conciencia de lo que ve.

Este capítulo se cierra con un texto de mi autoría sobre la película, *Oscuro animal* (2016) del director colombiano Felipe Guerrero, presentando un análisis titulado *Tres miradas: Desde el sexo de la mirada a la mirada femenina dentro del conflicto*, elaborado para el profesor Pedro Adrián Zuluaga durante uno de los seminarios especializados en el tercer semestre de la maestría en curso. Este, tuvo su fundamentación teórica a partir del texto de Paul-Laurent Assoun en *Lecciones psicoanalíticas sobre la mirada y la voz* (1995) en el que el autor hace una interesante categorización de la mirada en el contexto psicoanalítico, describiendo la mirada clivada, la mirada primera, la perversa, femenina, la seductora, mirada del amor, entre otras. (más adelante en el apartado de este mismo capítulo: 2.4 Oscuro Animal (2016), se hace referencia más detallada de esta categorización de la mirada según su autor Paul-Laurent Assoun).

2.1 Alfred Hitchcock y Michael Powell

El voyeurismo por ejemplo, es el interés de Alfred Hitchcock en *La ventana indiscreta* (1954) y Michael Powell en *Peeping Tom* (1960), dos exponentes del cine que claramente entendieron el poder de la mirada y la posibilidad de narrar en torno a ella, convirtiendo estos temas en la trama principal para su propia estética narrativa. Las películas de Hitchcock y Powell no solo muestran la pertinencia del concepto ampliándolo hacia su patología, sino que también muestran su propia perspectiva como sujetos voyeur siendo los ojos tras la cámara y demostrando que finalmente esa mirada se refleja en la del espectador, convirtiéndolo también en voyeur.

En la historia del cine y en los estudios sobre la mirada en el cine, ambos directores son muy señalados, y no es casual que se diga que el segundo, Powell, este ampliamente influenciado por las obras de Hitchcock, especialmente para la creación de *Peeping tom o El fotógrafo del pánico*, que se anunció en América latina como *Tres Rostros para el Miedo*. Ambas películas con elementos narrativos similares, muestran claramente las vicisitudes por las que atraviesa un fotógrafo voyeurista y que, en el caso de Mark Lewis, su condición es transfigurada hasta llegar a convertirlo en un asesino en serie.

Karlheinz Böhm interpreta a Mark Lewis, un joven y perturbado fotógrafo amante del cine que obtiene placer sexual al mirar a sus víctimas mientras mueren, filmando el hecho horroroso con su cámara a la que le ha añadido un dispositivo filoso que atraviesa la garganta de las mujeres que elige para ser sacrificadas. Este es su gran placer: ver la mirada de horror y miedo en los ojos de sus víctimas. Lewis necesita ser mirado por una mirada aterrada antes de una muerte inminente. Esta historia da un par de giros inesperados en los que nos muestra al psicópata serial siendo víctima también, y narra los hechos que lo llevan a tal fragilidad mental,

poniendo a la luz los muchos maltratos ocasionados por su padre en los que obligaba a su hijo, siendo apenas un niño, a presenciar escenas sexuales en lugares públicos o irrumpiendo en su habitación mientras dormía, aterrándolo con animales para observar y grabar en una cámara sus reacciones.

Sin embargo, Lewis, que no tiene compasión alguna por las muchas mujeres y prostitutas que acapara para su macabro goce, se ve atraído de alguna manera por una mirada diferente, y creyéndose enamorado le ruega a su querida Helen Stephens, “ocúltate, no me dejes ver tu cara si estás aterrorizada”. Este evento trágico y romántico marca el final del asesino que no puede entregarse a la normalidad que le ofrece un fugaz momento de felicidad con Helen. Una joven que representa a la mujer bella e inocente que quiere hacerle ver su lado bueno y apacible pero que Lewis sabe, no existe.



Ilustración 5. Fotograma de *Peeping Tom* o *El fotógrafo del pánico* (1960). Dir. Michael Powell. Reino Unido. 101 min

Tráiler: <https://www.filmaffinity.com/es/film932140.html>

Si se trata de un referente dentro del cine y los análisis textuales que aborden el tema de la mirada, definitivamente *Rear Window* es la más retomada. Cristian Metz, Slavoj Žižek,

Jacques Aumont, Jacques Lacan, Carlos Gustavo Motta, Jesús Gonzales Requena, Juan Miguel Company, José Javier Marzal y en un contexto local Santiago A. Gómez Sánchez, entre otros consultados para este desarrollo, tomaron en cuenta esta película y otras del mismo director para exponer los caminos que la producción cinematográfica logra al engendrar la mirada deseante de la que el psicoanálisis habla.



Ilustración 6. Fotograma de *La ventana indiscreta* (1954). Dir. Alfred Hitchcock. Estados Unidos. 112 min. Tráiler: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0c/Rear_Window_%281954%29_-_Trailer.webm



Ilustración 7. Fotograma de *La ventana indiscreta* (1954). Dir. Alfred Hitchcock. Estados Unidos. 112 min. Tráiler: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0c/Rear_Window_%281954%29_-_Trailer.webm

Si se retoma la estructura pulsión/ objeto/ mirada se puede llegar a ejemplificar el fenómeno por medio del voyerismo y el exhibicionismo como manifestaciones patológicas del individuo. El voyerismo que somete a Jeff en *La ventana indiscreta* (1954) es producto de la urgencia por acaparar el objeto mirada como fuente de placer, esta urgencia que ejerce en el personaje no le permite otra cosa que vivir en pro de alcanzar el clímax, Jeff se funde al lente para acaparar ese otro ojo.

Llegados a este punto, el análisis que realiza Carlos Gustavo Motta (2013) acerca de la cinta es por demás oportuno:

He destacado en letra bastardilla lo que considero una referencia al filme de Alfred Hitchcock *Rear Window*, traducido al español como *La ventana indiscreta*. Esta película realizada en 1954 se basa en un relato de Cornell Woolrich “Murder from a fixed viewpoint”. Jeff, interpretado por James Stewart, es fotógrafo y alter ego del realizador; enyesado desde la cadera hasta la punta del pie y a lo largo de su pierna derecha, sentado en una silla de ruedas, representa al director. Espía a sus vecinos con unos potentes prismáticos, les da nombres e imagina pequeñas historias sobre sus vidas. Hitchcock muestra un plano de Jeff mirando a través de su cámara, luego un plano a una bailarina y de nuevo a él. El espectador lo puede ver como un voyeur, pero el director, al repetir la misma secuencia sustituyendo el objeto de la mirada por una mujer solitaria, convierte de esta manera a Jeff en un romántico. (p. 52-53).

De la pulsión escópica también se tendrá por decir que insiste, consiste y existe en la distancia espacial entre el sujeto que mira y el “objeto”. En esta película en particular, esa distancia toma fuerza por el elemento o aparato en el que se refugia quien mira, en este caso Jeff

acude siempre a un espacio que es su habitación con una enorme ventana desde donde se encuentra a distancia y detrás de él, un dispositivo que hace las veces de “ojo”, la cámara.

Este espacio y este dispositivo mantienen una regla que se encuentra con regularidad dentro de la narrativa dispuesta para representarla: la distancia espacial entre el objeto mirado y el sujeto voyeur. En *Rear Window* ocurre también “yo mismo me siento devenir objeto para la mirada del otro”, estas palabras de Lacan revelan que, al mirar, el sujeto “voyeur” puede transmutarse en ubicación y espacialidad, desde la visión del personaje, desde la de su objetivo mirado y desde el espectador que, desde la ubicación de la cámara del director, nos incluye en un espacio de la habitación de Jeff para convertirnos en voyeur también mirados. Arlindo Machado también se refiere a esto en *El sujeto en la pantalla. La aventura del espectador, del deseo a la acción* (2009):

Es curioso que todos esos filmes, afinados en la perspectiva restringida de un personaje, terminen por presentar, de un modo u otro, el tema de la escopofilia. No es curioso sólo porque esas películas concentran todo el campo visual dentro de aquello que el personaje ve, y reducen así el escenario y a los otros personajes a objetos de una mirada (condición propicia para el ejercicio del *voyeurismo*), sino también porque ese tipo de construcción remite directamente a la situación del espectador en relación con la imagen exhibida. La escopofilia -el placer de tomar a otro como objeto, sometiéndolo a una mirada fija y curiosa es uno de los principales componentes de la seducción que el cine ejerce sobre el público.

(...) De hecho, para que el efecto de realidad se pueda producir en el cine, es preciso que el filme se enmascare, que todo en él simule una distancia y una indiferencia a la presencia de la platea, que finja no saber que está siendo mirado. Así, mediante la mirada

de la cámara, el espectador puede espiar, en la sala oscura del cine, la privacidad de los personajes, penetrar sin ser visto en el lecho de amor y aproximarse a los personajes hasta casi poder «leer» las expresiones de sus rostros. En cierto sentido, el éxito y la magia de un tipo determinado de cine que hemos convenido en llamar «clásico» o «dominante» está en saber manejar el placer visual de la platea y en reflejar algunas obsesiones psíquicas concretas de la sociedad que lo produce. (pp. 49-50).

Machado (2009) señala la pertinencia del tema dentro del campo audiovisual como fenómeno principal de la pulsión escópica y también explica otros aspectos que derivan del mismo. Primero nos hace una descripción de una forma de mirada, siendo la de la cámara y la del personaje las necesarias para causar el efecto y la inclusión del espectador en el juego voyeur. El segundo punto que deja claro en su estudio es el de la relación que se da entre *la mirada y las perversiones*, enmarcada directamente en estos casos puntuales como voyerismo, pero que para otros ejemplos serán el fetichismo y hasta el masoquismo.

Por último, Machado (2009) describe el campo visual del espectador como un artificio que el cine crea para “que todo en él simule una distancia y una indiferencia a la presencia de la platea, que finja no saber que está siendo mirado” (p. 50), este artificio no es más que el juego de la mirada que se refleja en el espectador, la mirada que se devuelve a él y lo incluye para su placer de ver, permitiéndole la sensación de no ser descubierto y no mirado a la vez, pero que ya fue atrapado incluso como sujeto voyeur.

Juan Miguel Company y José Javier Marzal (1999) en *La mirada cautiva. Formas de ver en el cine contemporáneo*, también aluden a la obra de Hitchcock para referirse a la cuestión de la mirada como acto deseante:

Seguramente, el cine ha sido uno de los discursos artísticos que más reflexiones ha suscitado entre teóricos y filósofos acerca de la naturaleza de la mirada. El modelo narrativo ha configurado un tipo de espectador y de mirada que a menudo ha sido puesto en relación con la propia naturaleza de la mirada desde el campo del psicoanálisis. Muchos cineastas clásicos (en el sentido de consagrados por la historia) como Orson Welles o Alfred Hitchcock han convertido este problema filosófico en un tema recurrente de su obra cinematográfica, como también sucede con numerosos cineastas contemporáneos. (p. 58).

Por otra parte, Jesús González Requena, referente importante en cuanto al análisis textual dentro del cine, debido a su dirección dentro del grupo *Trama y Fondo*, una revista digital que tiene como objetivo la crítica y el análisis de la obra cinematográfica desde una perspectiva psicológica y psicoanalítica, en del artículo: *Viendo mirar. (La mirada y el punto de vista en el cine de Hitchcock)*, hace un recorrido a la obra que él llama hitchcockiana o cine hitchcockiano, en donde presenta sus ideas sobre las películas *La ventana indiscreta* (1954), *Vertigo* (1958) y *El proceso Paradine* (1947), principalmente.



Ilustración 8. Fotograma de *El proceso Paradine* (1947). Dir. Alfred Hitchcock. Estados Unidos. 125 min.
Tráiler: <https://www.filmaffinity.com/es/film101471.html>

De la película *La ventana indiscreta* da cuenta de una idea que para el autor es fundamental, se trata de considerar la narrativa del film desde un contexto topológico, es decir, que debería ser apreciada en cuanto a su configuración espacial. Partiendo de esto, según sus palabras, observando aspectos en la escena que fomentan una “obstaculización de la mirada”, una “limitación de la mirada” y que en suma confluyen en un estilo con tintes manieristas, que deja de lado la inclinación que el cine clásico mantiene sobre la relevancia del rostro y el gesto, olvidando las formas de representación clásicas.

El diseño escenográfico está lleno de obstáculos para la mirada plena del espectador que se identifica con la mirada de los personajes, para empezar, la cámara desde donde el protagonista figonea, nunca sale de la pequeña habitación y hasta donde alcanza su enfoque, solo llega a algunos espacios cortos a los que las ventanas de sus vecinos lo permiten. Y adicional a esto, la distancia generada entre cada edificio, el patio, termina configurando un espacio vacío e infinito, un limbo hacía el que no se puede acceder, excepto por Liza, en quien la mirada se proyecta para que sea ella la que acceda a los espacios internos a los que ni Jeff, la cámara o el espectador pueden recorrer con la visión. Según Requena, esta configuración espacial “enturbia el sentido”.

Señala Requena (1989), “una violenta polaridad ordena los espacios”. Para revelar como esta condición espacial acentúa el misterio sobre los personajes que no pueden ser vistos, asegurando en el imaginario de quien mira, ciertas insinuaciones perversas sobre lo que ocurre tras las paredes:

La cámara – sometida a una estricta disciplina - se encuentra siempre en el interior de una de las habitaciones y, por ello mismo, no accederá nunca al interior de la obra. Y en ellas, básicamente, dos hombres, pero también dos mujeres. Uno de los hombres (...) mira; el

otro, el mirado, mata. La desaparición de todo equilibrio es aún más clara en el caso de las mujeres. Una es de una belleza inverosímil, una suerte de fantasma seductor. La otra, en cambio – nunca mostrada – es puro cuerpo despedazado, inquietante presencia de lo siniestro que se desplaza por ciertos espacios *off* – ¿en el interior de la nevera?, ¿dentro de la maleta? El sexo, pues, presente en ciertas variantes perversas, es decir, desplazadas, (...) como artefacto de/para la mirada. Así, el cuerpo femenino – el objeto de deseo – intocable - por evanescente – para quien sólo puede mirar, o demasiado tocado, es decir, descuartizado. Y así, también, el instrumento del sujeto – que desea - un gran teleobjetivo, para el que sólo mira, y un no menos grande cuchillo - ¿quizás un hacha? – para el que trocea, hay algo, en todo caso, que no está en su lugar, y por ello todos los goces se vuelven perversos. (p. 150-151).

Para Requena, la mirada logra, como lo vimos en *La ventana indiscreta*, desplegarse en un espacio geométrico, pero en *Vertigo*, alcanza niveles más abstractos, transita por una lógica delirante. Advierte que, en un giro narrativo inesperado, la presencia de un ojo anónimo “invade la pantalla”, se adueña de la mirada y nos dice: “constituye una suerte de espejo de ojo del espectador”. Más adelante en la segunda mitad de la película, aunque seguimos mirando bajo la mirada del protagonista, que se encuentra ya ante los hechos que desatan su delirio, nos sumerge en su propia mirada, y vemos mirar con la mirada de alguien que delira.



Ilustración 9. Fotograma de *Vertigo* (1958). Dir. Alfred Hitchcock. Estados Unidos. 128 min.

Tráiler: <https://www.filmaffinity.com/es/film647094.html>

El recurso del punto de vista narrativo se apodera de lo que antes era una convergencia entre el punto de vista visual y el punto de vista narrativo dándole una alteración importante a la visión del personaje y del espectador. Según Requena “*Vertigo* comparte con *La ventana indiscreta* y *El proceso Paradine* este sistemático desplazamiento en el juego de la mirada. las tres películas invitan, a través de un uso sistemático del punto de vista, a *ver* con su protagonista, pero, al mismo tiempo, desplazan al espectador lo suficiente de aquél (ya sea a través de dispositivos de puesta en escena – *La ventana indiscreta* – la dialéctica, ya agotada, entre el punto de vista visual y el punto de vista narrativo – *Vertigo*, *El proceso Paradine* -) para obligarle a *ver mirar* al personaje” (González Requena, 1989, p. 161).

2.2 Tesis (1996)

Por su parte, José María Bardavío en *Prácticas de cine y psicoanálisis* (1999), hace un análisis amplio de otra película que evidencia otros aspectos de la mirada, *Tesis* (1996), es una película del director Alejandro Amenábar realizada en 1996, en esta la pulsión se juega desde el

deseo de lo prohibido, cuando lo que se debe hacer es no ver, el impulso cobra fuerza morbosa y los sonidos que acompañan una imagen degradante e inhumana se convierten en punzadas excitantes para la visión, no ver es imposible, si mirar está por encima de cualquier prohibición.

La estudiante de imagen audiovisual de la facultad de ciencias de la información en Madrid, Ángela Márquez, está desarrollando su tesis de grado, pero se ve atraída por las imágenes violentas que pueda encontrar en otro tipo de películas y documentales donde se capten asesinatos, ejecuciones y linchamientos. Para obtenerlas le pide a uno de sus profesores, el profesor Figueroa, que le consiga este material y así mejorar su investigación.

Figueroa, en busca de las cintas tiene un encuentro inesperado, y se ve enfrente de uno de los antagonistas de la película, Castro, profesor también de la facultad. Este último sabe el lugar donde se encuentran algunos videos ocultos de torturas y descuartizamientos, dentro de la biblioteca de la universidad. Figueroa al seguirlo, se da cuenta de que en una de esas cintas está contenida la filmación de la muerte y tortura de una de las alumnas de la facultad, desaparecida hace algunos años.

La muerte de Figueroa, inicia así para Ángela, una búsqueda insistente por encontrar al ejecutor de la muerte de la alumna Vanessa y posiblemente la de su profesor, hallando en ese camino a Chema, otro alumno que emprende también la pesquisa del asesino.

Finalmente, en la última parte de la película, cuando es inminente que Bosco, un alumno aparentemente amable y educado al que Ángela se siente atraída, resulta ser el responsable de los hechos, descubriendo las pruebas en el garaje de su propia casa en el que filmaba las torturas y ejecuciones que el mismo realizaba, para luego ser distribuidas por Castro como *snuff movies*.



Ilustración 10. Fotograma de *Tesis* (1996). Dir. Alejandro Amenábar. España. 125 min.
Tráiler: <https://www.filmaffinity.com/es/film531662.html>

El análisis de Bardavio consiste en una descripción inicial de la película que divide en 36 escenas y a su vez selecciona algunas secuencias de las que destaca los temas que para él serán más relevantes de observar. En la primera secuencia hace un paralelo interesante entre la imagen inicial de la película, un pantallazo en negro absoluto que para el autor “supone la desestimación y supresión del espacio, la desestimación y supresión del tiempo”, un detalle que para él no es más que una entidad aparentemente ausente y que pudiera compararse con esa otra entidad que también carece de parecer, el inconsciente. Para lo que continua, y que dice, es la sustancia misma de la película, será una pequeña descripción de la escena dentro del metro de Madrid en el que un hombre suicida se lanza a las vías del tren para ser destrozado a la vista de los pasajeros que se encuentran allí. Ángela que es una de ellos, explica Bardavio, se *divide* en este instante y aunque es empujada por un vigilante de seguridad que le exige retirarse, y no mirar, al igual que otras personas, se sale de la fila y se acerca a la vía del tren para ver el cuerpo mutilado.

Una división que en la narrativa es representada por un cuerpo partido en dos y que también ocurre en Ángela al ser atraída por lo que debe y no debe mirar. Esas imágenes que

busca para completar su tesis de investigación y que a pesar de saber su contenido brutal, dice sentir asco para no mirarla pero inevitablemente mira. Así, plantea el autor sobre la atracción que le genera Bosco a la protagonista, una división adicional, pues este personaje es también en definitiva un sujeto dividido en la psicosis que padece.

Dice Bardavio (1999) sobre lo que para él es una conciencia de los opuestos:

Ángela obedece al principio a la Ley (superyó), para luego salirse de la fila siguiendo impulsos irracionales, pulsiones del ello, que le inspiran a mirar lo que está prohibido. Cuando está a punto de llegar hasta el hombre anónimo *partido en dos* (ella misma escindida entre lo que se debe y no se debe hacer), el brazo del vigilante, así pues, las pulsiones superelloísticas, se imponen sobre las elloísticas que la devuelven a la fila, a la norma, al orden, al imperio de la ley (p. 201).

Más adelante en la secuencia seis, titulada “*el oro y el excremento*”, Bardavio hace énfasis en la mirada. Esta experiencia que para Angela significa algo intolerable, asqueroso, vomitivo, a la vez procura un placer prohibido pero innombrable. Lo que desea la protagonista es el placer sádico de mirar la muerte.

La escena más importante a la que acude el autor para explicar esto es también la más impactante para el espectador, aunque este jamás logra ver lo que sucede en la pantalla de la TV que observa Chema, el espectador *creo ver, pero sin ver*, la tortura y muerte de la estudiante Vanessa.

A los gritos, la imagen fugaz de Vanessa amarrada a una silla que le impide escapar, el sonido de la motosierra que finalmente la hace pedazos, se suma la descripción detallada de Chema sobre lo que ocurre en el video, provocando en Ángela un vomito inmediato, a su vez que

en el espectador la sensación de que ha presenciado una escena horrible. A pesar de que Chema le insiste a Ángela que no mire, esta aparta las manos de su propio rostro y mira decididamente.

Sobre la mirada, Baravio (1999) explica y hace una analogía entre Angela y la mujer de Lot que es convertida en una estatua de sal al voltearse a mirar lo que tenía prohibido mirar:

La mirada adquiere aquí una dimensión tangible: abre los barrotes de los dedos que la encarcelan para fugarse de la cárcel del superyó alcanzando el objeto hacia el cual el deseo se abre paso para percibirlo (atraparlo) por encima de cualquier prohibición. La mirada sale del ojo como una lengua y se apodera, como hacen ciertos reptiles, del *insecto* a devorar. Una Ángela que deja de ser de sal y que solo se mueve cuando el resorte de lo prohibido se pone en marcha (p. 203-204).

2.3 Ex machina (2015)

En otro contexto y con una película más contemporánea, Marta García Sahagún, una referente para esta investigación también, con su tesis doctoral *La crisis de la identidad personal en el protagonista del cine contemporáneo* (2017), hace un análisis de *Ex machina* (2015), una película dirigida por Alex Garland en donde se refiere a la mirada desde la posición masculina y femenina en la pantalla, la representación de la mujer o en este caso, la posición femenina que Nathan le otorga al robot creado por él: Ava. Pasiva y sumisa, un objeto para ser observado. La autora describe aquí la mirada como un placer visual que solo se dispone para el dominio del ojo masculino, la cámara y los espectadores son cómplices también de lo observado.

Para este análisis García Sahagún se sirve de las ideas planteadas por Laura Mulvey en *Placer visual y cine narrativo* (1975/2001) y Jacques Aumont con *El rostro en el cine* (1998), donde extrae algunos paralelos en cuanto a la representación de la mujer y su posición pasiva ante la mirada activa y dominante de los personajes masculinos en la película, ejemplificando lo

expuesto por Mulvey y su postura ante el cine clásico de Hollywood, donde es común este trato hacía la imagen femenina, subrayando así una mirada pasiva femenina y una mirada activa masculina (más adelante, se retoman también estas ideas del texto de Mulvey para dar contexto a una de las conclusiones importantes que propone el resultado de esta investigación). También refiriéndose a los encuadres, hace distintas referencias al texto de Aumont, hablando de la cámara y el uso del primer plano en relación con lo sugerido por el rostro y el gesto, sirviéndose de la insistencia de la cámara por recorrer el cuerpo y el rostro de la mujer androide con gran lentitud para sugerir en ella una forma de humanidad, una sensación que afecta la mirada de Caleb y lo hace creer que esta mujer robot es un ser único que también siente y desea.

En *Ex machina* (2015) la narrativa presenta a un otro masculino, Nathan (el creador del robot), que tiene el poder de definir qué es, cómo se ve y qué significa ser mujer. La mirada de la cámara se centra solo en la representación femenina, los planos y la ubicuidad de esta, sugieren siempre una omnipresencia, un ojo que lo ve y lo sabe todo, aún más allá de lo que puede entender el personaje masculino (Caleb) cuya función principal es procurar una empatía romántica entre él y Ava.

Esta es la mujer que representa el miedo a la castración del que Mulvey (1975/2001) habla y que el cine narrativo convencional vence poniéndola en un lugar de sumisión y objeto de fascinación. Esta película es una clara revelación de la escoptofilia en su forma voyerista y de la mirada masculina como figura de poder y dominación.

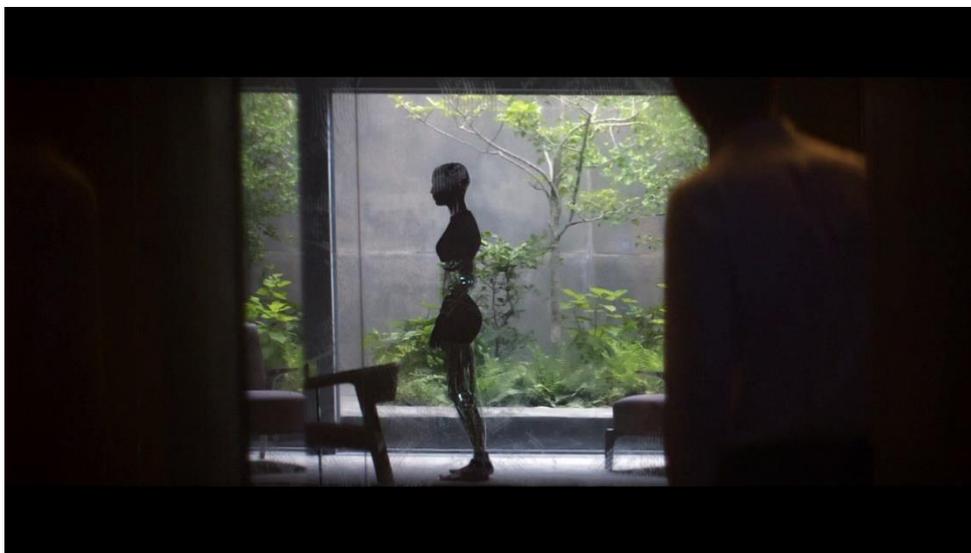


Ilustración 11. Fotograma de *Ex machine* (2015). Dir. Alex Garland. Reino Unido. 108 min.
Tráiler: <https://www.youtube.com/watch?v=XYGzRB4Pnq8>

En la primera parte de su análisis, *La mujer –humanoide- como objeto de la mirada*, García Sahagún (2017) da cuenta de la condición de Ava como objeto de observación, de investigación. Inicialmente en un juego aparente de lo que sería un estudio para considerar una manera de conciencia en ella, Caleb se ve envuelto en una dicotomía que alcanza un nivel moral, deja de verla como una máquina y le otorga el valor que para él tiene un ser humano. Así decide que debe ser liberada de su encierro y esta pasa de ser un objeto observado a un sujeto deseado por medio de la mirada. Sobre esto la autora explica: “debemos cuestionarnos si también este gesto supone el paso de la joven de objeto a sujeto a través de la mirada, tanto de los personajes como de la cámara” (García Sahagún, 2017, p. 174). Considerando que lo más importante para resaltar de la condición en la que es confinada resulta de la inexistente privacidad, debida al aislamiento de la mirada masculina que manipula las múltiples cámaras desde las que es observada. Ambos personajes pueden mirar y ser mirados, solo a Ava se le impide mirar.

Explica la autora, a pesar de ser una máquina, el androide es creado para ser considerado y visto como una forma de lo femenino, el cuerpo, los gestos, la voz y el rostro la catalogan como mujer. En la narrativa de la película ella busca ser y sentir como una mujer y esta posibilidad de pertenecer a un *género* es la que le permite cautivar a Caleb y procurar su liberación. En Caleb lo que opera es la mirada, ella se convierte en su objeto de deseo por medio de la mirada. Por lo que la autora aclara, “Ava es concebida como mujer no para serlo plenamente, sino para ser mirada como tal” (García Sahagún, 2017, p. 176).

En la segunda parte de su análisis centra la atención en lo que para ella será la parte del cuerpo que genera mayor fascinación. La cámara hace un énfasis especial en el rostro, sus facciones y gestos, el espectador y el protagonista se enganchan particularmente por medio de este artificio, no hay nada humano en este rostro, su semblante es construido, lo que se nos presenta es una máscara.

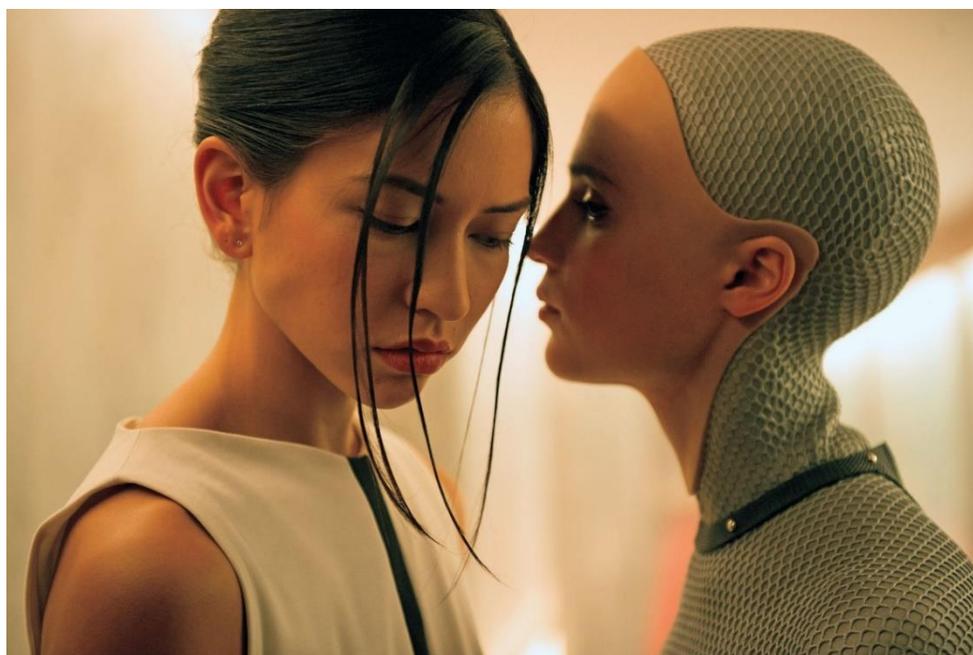


Ilustración 12. Fotograma de *Ex machine* (2015). Dir. Alex Garland. Reino Unido. 108 min.
Tráiler: <https://www.youtube.com/watch?v=XYGzRB4Pnq8>

En una analogía con la importancia del rostro en el cine mudo y la gran significancia que este adquiere en *Ex machina*, en la parte del texto titulada: *El rostro como máscara y la máscara como rostro*, continúa con las observaciones sobre la película:

Se vuelve prácticamente al tratamiento inicial del rostro, el que se hacía con el cine mudo, donde su deleite era imprescindible para escudriñar cualquier gesto o facción del personaje. Sin embargo, este se mira sin inocencia, pues estamos ante un truco: ese rostro no es realmente humano.

(...) Su cara se encuentra delimitada por unos bordes perfectamente cortados que dejan ver la estructura que sostiene su “cerebro”. En la tercera sesión del test, Ava decide vestirse y ponerse una peluca, por lo que inicia el proceso físico por el que convertirá la máscara en rostro bajo la atenta mirada de Caleb, que le otorgará finalmente propiedades humanas al robot. (...) Tras ella se esconde un Yo distinto o una intención de esconderlo.

(...) Sin embargo, la hiperrealidad -como característica propia de la imagen de nuestro tiempo (LIPOVETSKY Y SERROY, 2009)- que posee esta máscara hace que se puede confundir con un verdadero rostro humano, y de aquí viene la fascinación que origina en los personajes y en el público. Pero, sobre todo, hay un elemento fundamental que incide en esta sensación y que aumenta la siniestralidad de esta fijación: la relación rostro-tiempo. La cara remite al paso del tiempo como pocas imágenes lo hacen, y esto, junto con la muerte final, son características propiamente humanas (p. 177-178).

Pero ese rostro máscara es desconcertantemente perfecto, la belleza en él jamás desaparecerá, a diferencia de un rostro humano que envejece, el rostro de Ava perdurará como fue desde el primer día de su creación. Ese rostro no perecerá con el paso del tiempo. Su miedo a la muerte nace de la posibilidad de ser desconectada o suplantada por un modelo superior y,

describe también la autora, ese miedo desaparece al matar a su creador. Luego para finalizar el texto, en *De objeto a sujeto que observa. Un vistazo al catálogo*, García Sahagún (2017) del final de la película, resalta la manera en la que el director lleva a la libertad a la protagonista. Después de ser un objeto de la mirada opresiva del otro, la ubica en medio de la gente como alguien imperceptible, alguien más en medio de una gran ciudad, enfocando de nuevo su rostro y su mirada como el mayor gesto de libertad que pueda tener, mirar y observar también.

2.4 Oscuro Animal (2016)

La expresividad imperante de la naturaleza en medio de ruidos selváticos, caminos impenetrables y la sensación térmica del cuerpo y el ambiente, se transfieren al ojo de la cámara durante el incesante caminar de una mujer que avanza en medio de la vegetación hacia un lugar aparentemente abandonado, pero que al mirarlo, llena de sentido y significantes la escena solo con dirigir su vista hacia ese espacio, este es el comienzo de *Oscuro animal* (2016), una película de ficción del director colombiano Felipe Guerrero que plantea la postura de tres mujeres frente a la guerra, su situación como víctimas del conflicto armado colombiano y su ser político como respuesta frente a una masculinidad que inscribe en ellas un cuerpo extraño y avasallado.

Este análisis aborda lo que sería la mirada femenina, su cuerpo sexuado en cuanto a la mirada del otro y su decisión ante la extrañeza que le produce este hecho de incesante castración y dominación no solo por parte del sujeto masculino, sino también del espacio circundante.



Ilustración 13. Fotograma de *Oscuro Animal* (2016). Dir. Felipe Guerrero. Colombia. 107 min.
Tráiler: <https://www.youtube.com/watch?v=8hMtsgVyHHA>

¿Por qué pensar que los lugares en los que transcurre el relato pueden ser parte de la sujeción continua a la que se somete a cada ser humano que transita en ellos? Ese hecho de castración ¿lleva una marca infantil anterior o hace parte del ser mujer en construcción que inevitablemente se ve permeado por su situación como habitantes en un lugar inhóspito, condenado por la guerra y dominado por la mirada masculina?

El director expone su versión de las tres mujeres que emprenden huida de la fatalidad, esta mirada de la cámara juega un papel silencioso que se asemeja a la impunidad que viven las mujeres víctimas del conflicto armado, como ejecutoras en las filas de la guerra o como mujeres a quienes les roban sus identidades y su dignidad.

¿Esta supuesta impunidad de la cámara que dirige la mirada sobre ellas, tiene como fin una mirada contemplativa o hace parte, como la falta de palabras y diálogos en la película, de la tensión que suscribe la narrativa para entender de alguna manera el sin sentido en la deshumanización del otro y su cuerpo?

En verdad el silencio es un propósito y le sirve directamente a la mirada para darle aún más sentido y significantes a los objetos y espacios que rodean a las protagonistas. El silencio o la falta de palabras también es un acto político y puede llegar a ser contestatario, pero en ellas, en las tres mujeres de *Oscuro animal*, el silencio hace parte de un corte o fisura por donde sale el dolor y se esconde la palabra.

Paul-Laurent Assoun (1995) en *Lecciones psicoanalíticas sobre la mirada y la voz*, se refiere al silencio y la falta de palabra:

No hay duda de que no es un azar que Freud no encuentre mejor metáfora para el trabajo de la pulsión de muerte que la de un silencio activo o un rumor mudo: aquélla se reconoce en el hecho de que “trabaja sin ruido”. Mientras que “las expresiones de Eros” son “bastante palpables y ruidosas”, había que admitir que “la pulsión de muerte trabaja de manera muda (stumm) en el interior del ser vivo”. Mientras “actúa en el interior en cuanto pulsión de muerte, se mantiene muda”: bajo el ruido y el furor del mundo (p. 237).

La respuesta a esa pulsión de muerte que se adentra en el ser de cada víctima de la violencia puede tener dos caminos, huir de sus lugares de origen con rumbo quizás a sitio más extraños y deshumanizados o morir en ellos como otra presencia que finalmente hace parte de la naturaleza también violentada y muda. Y es que la palabra, el lenguaje que posibilita contar lo sucedido no está allí, solo acaecen en ellas las acciones de los otros, hombres y naturaleza indómita, todo las domina. ¿Cómo poder construir un sujeto femenino que se erige desde la extrañeza del otro y su entorno?

La mujer y su construcción de femineidad son clave para entender el poder que realmente poseen las protagonistas, poder para acceder a ser y sobre todo a sentir. Parece paradójico que

para ser y sentir se necesite poder, ya que aparentemente es un derecho, pero en el sentido subjetivo de la construcción del yo en cada uno, ese poder, proviene también del otro.

Es clave entonces preguntarse además por el papel del otro en ese derecho a ser y sentir como mujer y cuerpo sexuado. En cada una de las mujeres protagonistas de la película este interrogante es el mismo reflejo de su posición frente a las situaciones que las dominan y las hacen reaccionar.

Para entender la mirada femenina en cuanto al otro habrá que ir atrás a ese instante en el que aún niña no conocía el cuerpo del sexo opuesto y el niño también, en su creencia de igualdad física en cuanto a ella, ignoraba cualquier diferenciación. Pero una vez que esa desnudez de ambos esta provista de la mirada del otro, en ese momento de verdad y revelación, ella y él descubren que solo uno tiene pene. Ella está incompleta y el pene ahora se convierte en símbolo y representación fálica para ambos.

Ahora a partir de ese momento de extrañeza en la mirada surge una extrañeza también hacia el otro, razón por la cual el vínculo de igualdad se rompe y cada uno asume al otro desde la extrañeza. La extrañeza del otro.

Para Assoun (1995) esta *mirada primera* es el sexo de la mirada:

La mirada no viene “aparte”, para cerciorarse de la realidad, si no como instancia de juicio cuyo objeto y apuesta es el “falo”. (...) Es sabido que Freud marca una “diferencia interesante de comportamientos (escópico, precisaremos nosotros) de los dos sexos”.

Estos se distinguen, en efecto, por su actitud frente a la dialéctica de lo “visible” y lo “invisible”, lo que revela una posición distinta del “vidente” con respecto al orden de lo “visible”. (...) en el exterior de los cuerpos que se *consideran entre si* donde se revela la

posición frente a la castración. Esta nunca puede ser mejor captada que en el tiempo de esa mirada recíproca.

(...) En esta experiencia primitiva de la “carne” del otro como “pedagogía” o enseñanza sexual, “visible” e “invisible” se reparten según dos economías distintas. Puede suceder incluso que esta divergencia de las miradas sea un acceso de los más precisos a la diferencia de lo “masculino” y lo “femenino” (p. 85-88).

Con lo anterior Assoun hace referencia a dos momentos instauradores de lo femenino y lo masculino. En primer lugar lo que llama “instancia de juicio” del falo y por otro lado, lo que advierte como “posición frente a la castración”. Estos momentos primarios del sexo de la mirada definen también qué hacer con la extrañeza del otro que sugiere el suceso.

En las mujeres de la película esta definición de lo fálico⁹ como resultado de esa primera mirada del sexo del otro en contraposición con su situación femenina adulta y la castración que supone la violencia y el trato indigno a sus cuerpos, también habla, sin pronunciar palabra, de una decisión inconsciente sobre este momento.

Resulta inquietante pensar que sujetos devastados, sin voz ni poder político puedan acceder al poder fálico en algún momento, pero la propia narrativa de *Oscuro animal* nos lleva entre espacios y objetos a identificar el sentido de la rebeldía y la fuerza que desde esa mirada primera existía en cada una de sus protagonistas.

⁹ **Fálico (estadio).** Fase de la sexualidad infantil, entre los 3 y los 6 años, en la que, en los dos sexos, las pulsiones se organizan alrededor del falo. Pero es verdad que el falo como significante tiene un papel determinante para el sujeto desde el principio de la vida, lo que puede hacernos vacilar en aislar un estadio fálico especial. (Chemama, 1998, pag. 152).

Falo. Símbolo de la libido para los dos sexos; significante que designa el conjunto de los efectos del significante sobre el sujeto y, en particular, la pérdida ligada a la captura de la sexualidad en el lenguaje. La noción de falo, central en la teoría psicoanalítica, marca que el punto de impacto eficaz de la interpretación, en una cura, es sexual. Al mismo tiempo, nos plantea cuestiones de orden ético sobre la sexualidad humana. . (Chemama, 1998, pag. 152).

El autor entonces reconoce la mirada en términos de género, la del “vidente” y la “videnta”, como una forma del sexo de la mirada en la que describe la mirada de la niña y el niño en cuanto a la falta de pene y la postura ante la castración, este espacio de la mirada en cuanto al sexo y la visión del cuerpo del otro, denota entonces las características para enmarcar las miradas femenina y masculina. Lo que aclara en un inicio es una forma de la mirada que llama *mirada primera* pero también resalta otras, como la de la seducción, *la mirada seductora* como una puesta en escena o un acto en el que se pretende acaparar o capturar al otro:

La seducción es el efecto que desvía al sujeto, en una parte de sí mismo, del resto de las imágenes del mundo y los seres vivos, para encerrarlo en una imagen, la que le “tiende” el seductor (espejo al que se pega, como la alondra). (p. 91).

Además, considera que en la perversión se da otro tipo de mirada, la llama *clivada* y desde ella analiza el *voyerismo*, *el fetichismo* y *el exhibicionismo*.

Según Assoun (1995), esta mirada se describe desde dos concepciones:

Por una parte, por el hecho de que la perversión se origina en una detención de la imagen, verdadera “escena originaria” escópica; por la otra, en cuanto que, a partir de esta paralización, vuelven a animarse las potencias de la fetichización y la seducción, lo que hace del perverso un artista en imágenes: así, gracias a la “fábrica” del perverso, el objeto de la mirada parece poder señalarse por el dedo. (p. 141).

Por otro lado, refiere *la mirada del amor* en momentos que él llama “espectroscopia del flechazo”, donde describe la mirada del amor a primera vista, el amor ciego, el pensamiento del amor y el flechazo como una posición del idiota enamorado y la fascinación en el amor.

En analogía con la categorización de la mirada en Assoun, este análisis encuentra tres formas de describir la mirada de cada una de las protagonistas: la mirada contemplativa, la mirada retadora y la mirada ausente.

La mirada contemplativa: todo está lleno de sentido

En el primer personaje femenino de la película y que es el más dominante, está la mujer que posee una categoría, por decirlo así, de mirada contemplativa. Contemplar parece un acto simple y de sumisión aparente pero no lo es. Ella hace recorridos largos por caminos selváticos que la llevan a un lugar conocido y habitado anteriormente por ella y su familia asesinada, en el camino sus pasos son firmes y fuertes, sabe cuál es el camino y a donde se dirige, sin embargo, al llegar a su antiguo hogar, se encuentra con los rastros del otro extraño que estuvo allí y marcó el lugar como propio.



Ilustración 14. Fotograma de *Oscuro Animal* (2016). Dir. Felipe Guerrero. Colombia. 107 min.

Tráiler: <https://www.youtube.com/watch?v=8hMtsgVyHHA>

La mirada empieza a cobrar fuerza en ella y en su silencio, pues contemplar se convierte en un hecho de simbolismo, la cámara hace énfasis en su ropa, sus manos, y en el gesto corporal, ella dirige la mirada hacia las cosas, en esta mirada femenina los objetos y el espacio son

principales agentes de sentido y significantes. Cada objeto que aún queda dentro de la casa trae un recuerdo a su memoria que el espectador no alcanza a ver por completo a través de la imagen, pero que, en cambio, si puede percibir en su rostro, en sus ojos, su mirada. Traer a la memoria es el acto de empoderamiento en ella y da sentido a los objetos y el espacio, su mirada es poder porque al darles sentido ella puede acceder a ser. Ser por medio del empoderamiento que da el sentido de la mirada sobre las cosas, pues en ellas y el espacio, existe la historia que finalmente alcanza a recordarle que no está muerta, solo callada.

La mirada retadora: el espacio propio está afuera



Ilustración 15. Fotograma de *Oscuro Animal* (2016). Dir. Felipe Guerrero. Colombia. 107 min.
Tráiler: <https://www.youtube.com/watch?v=8hMtsgVyHHA>

La mujer convertida en objeto de deseo de la mirada perversa del otro, enceguece y deslumbra la mirada del otro masculino, lo vuelve silvestre. La mirada sádica, necesita someter y avergonzar, dominar el cuerpo y la forma del otro. El extraño masculino intenta alcanzar el objeto de deseo, pero por tal es lo que es, un objeto de deseo no se puede tener para sí, solo se puede rodear incesantemente en deseo. En este personaje la mujer encarna la mirada que para el otro seduce y deslumbra, sin embargo, para su pesar, su propio poder es su propia angustia.

Para ella en cambio no existe contemplación. No hay nada que contemplar en ese espacio donde nada le pertenece. El sentido en esta mirada lo da el reto hacía el otro, la posible demanda de lo propio. Así, este personaje femenino dirige su mirada a los espacios externos, a los pasillos que dan a la libertad, las ventanas, el río, las puertas y los caminos. La ubicuidad que le da el director con la cámara inicialmente es en la oscuridad de un espacio cerrado, como un buen objeto que se atesora y se guarda. Para esta mujer, a diferencia de la anterior, no importa conocer los caminos o a donde ir, el sentido en la mirada está en el afuera, el espacio exterior y todo lo que aún no se alcanza. La mirada retadora no se observa a sí misma, es más importante el riesgo de la posible muerte de su captor con el cuchillo con el que fantasea el acto, el mismo que representa el objeto fálico atravesando al otro.

La mirada ausente: la extrañeza del otro masculino convertida en miedo



Ilustración 16. Fotograma de *Oscuro Animal* (2016). Dir. Felipe Guerrero. Colombia. 107 min.

Tráiler: <https://www.youtube.com/watch?v=8hMtsgVyHHA>

Como la mirada fija que el hombre pone en ella, también es fija en ella su ruta y su destino. La postura frente a la castración es clara, no existe condición fálica. La mirada propia se

torna ausente y no mira, ella es mirada, y así le da más poder al otro extraño que la sobrepasa. Ese extraño en el que ella reconoció alguna vez el poder y que decidió seguir, ahora es extrañeza y miedo. En el sentido de un soldado que decide seguir una ideología para por medio de eso adquirir, aunque sea en reflejo, algo de ese brillo que le representa el poder.

La extrañeza del otro se convierte en miedo y como medio de supervivencia la mirada deja de existir, convirtiéndose en fantasma que va y viene como un objeto que es desplazado o puesto en lugares y espacios según sea necesario para el otro.

La relación con el espacio y los objetos tienen sentido en cuanto al otro: el uniforme, las armas, las botas, la forma en la que recoge su cabello, su lenguaje corporal, su silencio, las acciones que ejecuta como soldado, todo en ella es en cuanto al otro. Para el espectador resulta paradójica esta postura femenina con esa ausencia de deseo y determinación, en contraste con la imagen masculinizada que le da las características de su personaje, la posibilidad de matar, la posesión de un arma, la relación tensionante con sus compañeros del sexo opuesto, realizar actividades que requieren fuerza física, cargar cuerpos sin vida. En suma, la mirada ausente decide pero tiene que recorrer un largo camino de liberación, ya que no solo carga su angustia, también soporta la angustia del otro.

CAPÍTULO 3: Los matices de la mirada en un análisis fílmico

En este apartado se concentra el objetivo al que conduce esta investigación, evidenciar el placer de la mirada que propicia el espacio cinematográfico dentro de la película *The neon demon* (2016) del director Nicolas Winding Refn. Encontrando desde su narrativa, contenido argumental, elementos artísticos, técnicos y de contexto, lo que contribuye a presentar la mirada como principal interés.

La mirada en un contexto voyerista, exhibicionista y si se quiere, lograr descubrir otros conceptos o temas del psicoanálisis que entren en juego con la pulsión escópica para enriquecer el discurso que surge en torno a la mirada y sus fenómenos, como el brillo de galma, concepto que moviliza el desarrollo del análisis textual interpretativo sobre la película y del que se extrae el artículo para unos de los productos finales de la maestría.

The neon demon (2016) es seleccionada a partir de un corpus de películas en las que la escotofilia voyerista y exhibicionista hicieran parte de la estructura que llevó a su narrativa y estilismo. La elección se hizo bajo un criterio cronológico, teniendo en cuenta solo los últimos seis años en el cine independiente, asegurando una narrativa poco convencional y aspectos a nivel estilístico, que solo pueden tener las películas producidas bajo el tratamiento de las nuevas tecnologías implementadas en el cine, lo que también permite ampliar el discurso con respecto al análisis desde la imagen. Este es un proceso que corresponde al modelo metodológico implementado, que se describe con más detalle en el apartado que corresponde a la introducción.

En estas películas la narrativa puede sugerir un giro ante la postura ideológica que Mulvey plantea sobre el cine narrativo convencional, pues exponen los placeres de la mirada de

los que ella habla en cuanto a la escoptofilia pasiva y activa, dando además una posibilidad de lectura de la mirada femenina y masculina en el contexto de la homosexualidad y la representación de la imagen de la mujer en el cine independiente contemporáneo.

La selección corresponde a las películas:

El desconocido del lago (2013) de Alain Guiraudie

El duque de Burgundy (2014) de Peter Strickland

Ex machina (2015) de Alex Garland

La Doncella (2016) de Park Chan-Wook

The neon demon (2016) de Nicolas Winding Refn

Cada una de ellas con aspectos interesantes que revelar sobre la mirada: *El desconocido del lago* (2013), por ejemplo, permite revelar la escoptofilia activa en un contexto voyerista y exhibicionista. En esta película la mirada de la cámara muestra la desnudez del cuerpo masculino como el objeto del deseo. Aquí cabe preguntarse si esta forma de representación del hombre constituye un vuelco novedoso, poniendo a la imagen masculina como un objeto pasivo para el disfrute escópico, o si por el contrario hace parte del “normalizar” la desnudez y el acto sexual entre hombres homosexuales, en contraste con el cine narrativo convencional que poco muestra estas escenas. La mirada pasiva y activa solo se pueden leer en esta película desde lo masculino, evidenciando también que existen ambos lugares de la representación para el mismo género.

La mirada de la cámara se sitúa en el ojo del fisgón que espía entre la espesura de la vegetación los encuentros entre las parejas de hombres que disfrutan también ser observados. La cámara recurre a planos en los que deja ver la plenitud del paisaje enmarcando las figuras desnudas de los hombres que se dan cita allí, convirtiendo al cuerpo masculino en una imagen de

contemplación, un lugar de contemplación que en la historia del cine ha sido impuesto al cuerpo femenino.



Ilustración 17. Fotograma de *El desconocido del lago* (2013). Dir. Alain Guiraudie. Francia. 100 min.
Tráiler: https://www.youtube.com/watch?v=zgUM4iom_7w

El duque de Burgundy (2014) por otra parte, es un claro ejemplo de la inspiración creativa que parte de los placeres del mirar y ser mirado, haciendo referencia a la imagen clásica del voyeur que mira por el ojo de la cerradura y a los atavíos que adornan el cuerpo femenino para convertirlo en fetiche. Pero, esta vez, para dar placer a la mirada dominante de una mujer. Lo femenino y su representación quedan de nuevo como fetiche para una cámara que traduce los deseos del mirar femenino homosexual. La mirada de la cámara elabora planos tan estilizados y hermosos que la desnudez casi se olvida para generar una atmosfera íntima y silenciosa que logra adentrar al espectador en el cuarto donde todo ocurre.

También en *La doncella* (2016), una película surcoreana que ambienta la trama en un contexto de la República de Corea de los años 50. Se pueden comprender otros fenómenos de la pulsión escópica y el voyerismo. Las mujeres de esta película se encuentran en una sociedad completamente patriarcal y dominante. Haciendo gala del estilismo del cine oriental que da

importancia a la representación de los elementos de la naturaleza, el color, la profundidad de campo y la fotografía, esta película se rodea de un gran simbolismo; todo cobra sentido alrededor de la mirada, la principal forma de esta es la escotofilia fetichista que no solo se adentra en los deseos de la mirada masculina, también los de la mirada femenina.

Ex machina (2015) de Alex Garland que finalmente fue incluida en el capítulo dos con el análisis que hace Marta García Sahagún (2017) sobre la mirada y el rostro.



Ilustración 18. Fotograma de *La Doncella* (2016). Dir. Park Chan-Wook. Corea del Sur. 145 min.
Tráiler: <https://www.youtube.com/watch?v=1Zclt2uLgC0>

Y *The neon demon* (2016), que hace un tratamiento muy ingenioso de la imagen y el sonido para envolver en su narrativa al espectador en un juego voyeur casi terrorífico, elige la belleza de la imagen femenina para revelar su reflejo macabro, mujeres conscientes de su belleza y de su poder, se obsesionan por ser miradas. En esta película el objeto de la mirada accede a ser

mirado y se exhibe en un acto placentero y autodestructivo, la cámara encarna la mirada del hombre que dirige la puesta en escena y la exhibición de los cuerpos femeninos que al final no son más que materia prima que se reemplaza y elimina. La representación de lo femenino y su mirada solo existe en función de la mirada de la cámara que ellas mismas quieren capturar.

También vale mencionar otros ejemplos cinematográficos que estuvieron en el tintero para formar parte de los referentes, entre esas películas están: *Gigante* (2009) del director Adrián Biniez, *Persona* (1966) de Ingmar Bergman, perteneciente al decálogo de Krzysztof Kieślowski, *No amarás* (1988), *Benny's Video* (1992) de Michael Haneke y la película noruega *Blind* (2014) del director Eskil Vogt.

3.1 The neon demon (2016)

Esta es una película dirigida por el director de cine y televisión de origen danés, Nicolas Winding Refn, también guionista y productor que fue nominado a la Palma de Oro en el año 2016 en el Festival de Cine de Cannes con *The neon demon* o *El demonio neón como* fue nombrada en Latinoamérica. Esta es su tercera película que compite en estos premios junto con *Drive* (2011) y *Only God Forgives* (2013). Fue galardonado con el premio a mejor director en el Festival de Cine de Cannes en 2011 por la película *Drive* (2011), también ganador al premio Máquina del tiempo en el Festival de Cine de Sitges en el 2015 y, nominado además a los BAFTA en 2011.

Dirigió, entre otras, *Pusher* (1996), *Bleeder* (1999), *Valhalla Rising* (2009), *Too Old to Die Young* (2019) y las series de televisión *De udvalgte* (2001) y *Marple: Nemesis* (2007).

Aunque *The neon demon* está catalogada como un Thriller psicológico, también es común ver su mención dentro del cine de horror y el surrealista. En su creación destacan la dirección de arte a cargo de Natasha Braier y la banda sonora creada por el compositor Cliff Martinez. Este

último, premiado como mejor compositor en el Festival de Cine de Cannes por su banda sonora en *The neon demon*.

El reparto de la película está conformado por Elle Fanning (Jesse), Karl Glusman (Dean), Jena Malone (Ruby), Bella Heathcote (Gigi), Abbey Lee (Sarah), Desmond Harrington (Jack McCarther), Christina Hendricks (Roberta Hoffman), Keanu Reeves (Hank), Alessandro Nivola (Robert Sarno), Charles Baker (Mikey), Jamie Clayton (director de casting) y Houda Shretah (asistente de Sarno).

3.1.1 Secuencias

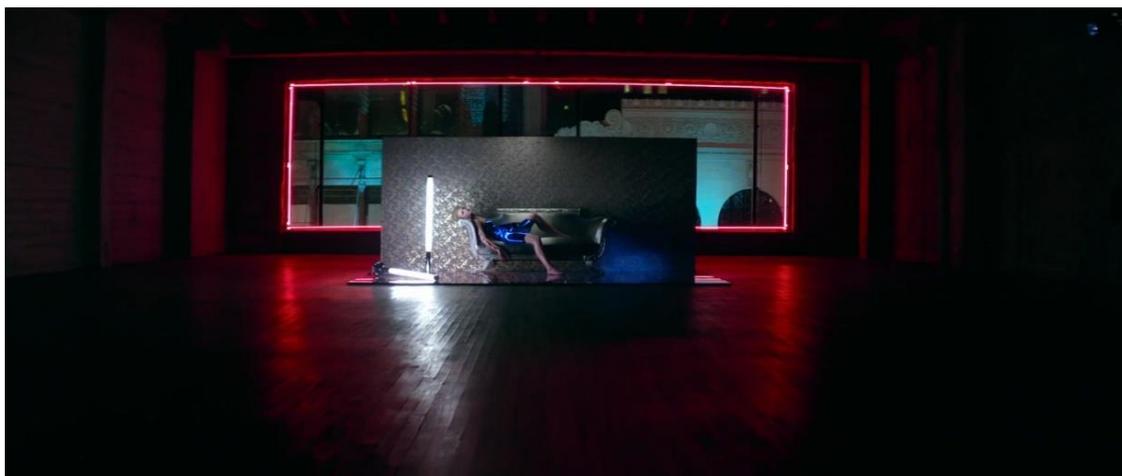


Ilustración 19. Fotograma 00:04:19:19. *The neon demon* (2016). Dir. Nicolas Winding Refn. Dinamarca/ Estados Unidos. 1 h 57 min.

Tráiler: <https://www.youtube.com/watch?v=uB6rtm8PCWE>

Secuencia 1: En un diván se encuentra el cuerpo inmóvil de una mujer, que parece haber sido colocado allí boca arriba con la pierna izquierda doblada sobre el sofá y la derecha recostada tocando el suelo. Uno de sus brazos cae hasta tocar el piso de forma natural, como si su propio peso lo hubiera puesto así. Ataviada entre un vestido azul cian brillante y luminoso como los destellos del maquillaje en su rostro, cabello rubio bellamente trenzado que deja ver la plenitud de su cuello y parte del pecho, parece no respirar. Los ojos con la mirada fija y sus labios

entreabiertos acaparan la atención con un rosa brillante, sin delatar ningún movimiento. Tanta sangre brota de su cuello que se derrama por el pecho, deslizándose por el brazo derecho hasta caer e inundar parte del piso. El pie desnudo descansa rodeado entre los reflejos que el rojo profundo deja ver del decorado plateado en la pared trasera.

En un inesperado cambio de plano, la cámara se sitúa frente a su rostro dejando contemplar la mirada vacía de la joven mujer degollada, mientras un hombre se encuentra mirando fijamente como el espectador. De repente, mientras la cámara se aleja de la escena para mostrarnos la totalidad de un oscuro set de fotografía, múltiples flashes fotográficos iluminan el espacio, capturando la imagen inusual entre lámparas neón, colores rojos, azules y plateados. Una vez más el lente del fotógrafo se dirige al espacio compuesto pero el cuerpo de la mujer ya no está.

Este es el inicio de *The neon demon* (2016), un prólogo que anticipa el final de la protagonista pero que también deja ver lo que será la estética de la película, llena de destellos, luces de flash, colores neón y texturas barrocas que contrastan con una banda sonora eléctrica que nos sugiere un ambiente frío y calculado, indicando el contexto en que se desarrolla la historia de Jesse, el mundo del modelaje que en apariencia es bello y glamuroso pero que trasciende a niveles absurdos de obsesión y cruel fijación con el cuerpo femenino.

Secuencia 2: En un cambio de escenario, Jesse, la modelo que antes era fotografiada, trata de retirar la pintura roja de su cuello y brazos, mientras Ruby, la maquilladora, la contempla absorta. Mientras la mira le dice lo hermosa que le parece su piel y ofrece ayudarle con el trabajo de retirar el maquillaje. En un intento por conocer mejor a Jesse le pregunta si apenas acaba de llegar a la ciudad de los Ángeles, por lo que la joven modelo muestra un gesto de sorpresa y le

pregunta ¿cómo supiste? A lo que Ruby contesta: - Tienes ese aspecto, no te preocupes amor, todo ese aspecto inocente es exactamente lo que quieren.

Al ganarse su confianza, Jesse le cuenta que se está quedando sola en un motel de Pasadena y que sus padres están muertos. Ruby parece sentir empatía y la invita entonces a una fiesta.

Secuencia 3: Al entrar al lugar, Jesse se nota claramente entusiasmada, aunque su apariencia esta vez deja ver su juventud y una actitud desenfadada. Ruby la guía por los pasillos oscuros del lugar mientras la música se escucha entre colores azules y púrpuras. Se detienen al encontrar a Gigi y Sarah, dos modelos también, amigas de Ruby. Estilizadas y con vestuarios glamurosos, reciben a la recién llegada con duda y la recorren con la mirada sin mayor amabilidad. La cámara se centra en el rostro de Jesse que acaba de sentir que la dejan de lado y en un giro de su cabeza para mirar alrededor, se topa con la mirada de un hombre que se encuentra inmóvil en la oscuridad. El momento pasa sin importancia y las cuatro mujeres se dirigen al baño después.

El diálogo que continúa define lo que la imagen de Jesse será para las tres mujeres que apenas aparecen en su vida, trayendo a la luz la trama principal que rodea el fin de la protagonista, convertirse en un objeto hermoso para ser devorado, incorporado.

Cuando Gigi frente al espejo aplica un intenso lápiz labial rojo en sus labios, expresa lo mucho que le gusta su aspecto:

Gigi: ¡Dios! Me encanta este color en mí.

Ruby: Rojo ron.

Gigi: ¿Qué?

Ruby: Así es como se llama. Dicen que las mujeres son más propensas a comprar lápiz labial si es llamado por la comida o el sexo. Sólo piensen en ello, negro amoroso, ciruela pasión, durazno entusiasta.

Gigi: Rosa coño.

Luego de reír entre ellas, seguido del comentario vulgar de Sarah, se dirigen a Jesse que acaba de llegar al tocador y le preguntan ¿qué hay de ti?, ¿eres comida o algo sexual? A lo que Gigi responde primero diciendo: Ella sería el postre. ¡Porque es tan dulce!



Ilustración 20. Fotogramas 00:12:17:05, 00:12:22:01 y 00:12:30:03 consecutivamente de arriba abajo



Ilustración 21. Fotograma 00:13:01:00

En un gesto casi maternal Ruby se vuelve sobre Jesse para pintar sus labios y le pide que no hable. Se aleja un poco para contemplarla y alienta a las otras a acercarse, en medio de las tres mujeres y de los espejos en las paredes del espacio, Jesse es observada y calculada, Gigi dice querer su cabello y alaba la belleza natural de su nariz, Ruby expresa que es simplemente perfecta mientras que Gigi dice que la vida es injusta por ello. Finalmente, Gigi se siente incómoda y menciona a Jesse la muerte de sus padres para molestarla y le pregunta a quien más tiene con ella, una nueva familia o una pareja. La conversación se convierte en la pesquisa sobre la sexualidad de Jesse y Sarah insiste en hacerle entender que la respuesta a con quien se acuesta es en realidad a lo alto que puede llegar, más alto o no que las demás.



Ilustración 22. Fotogramas de izquierda a derecha parte superior 00:13:51:20 y 00:14:07:12.
Fotogramas de izquierda a derecha parte central 00:14:28:21 y 00:14:31:16.
Fotograma parte inferior 00:14:39:07.

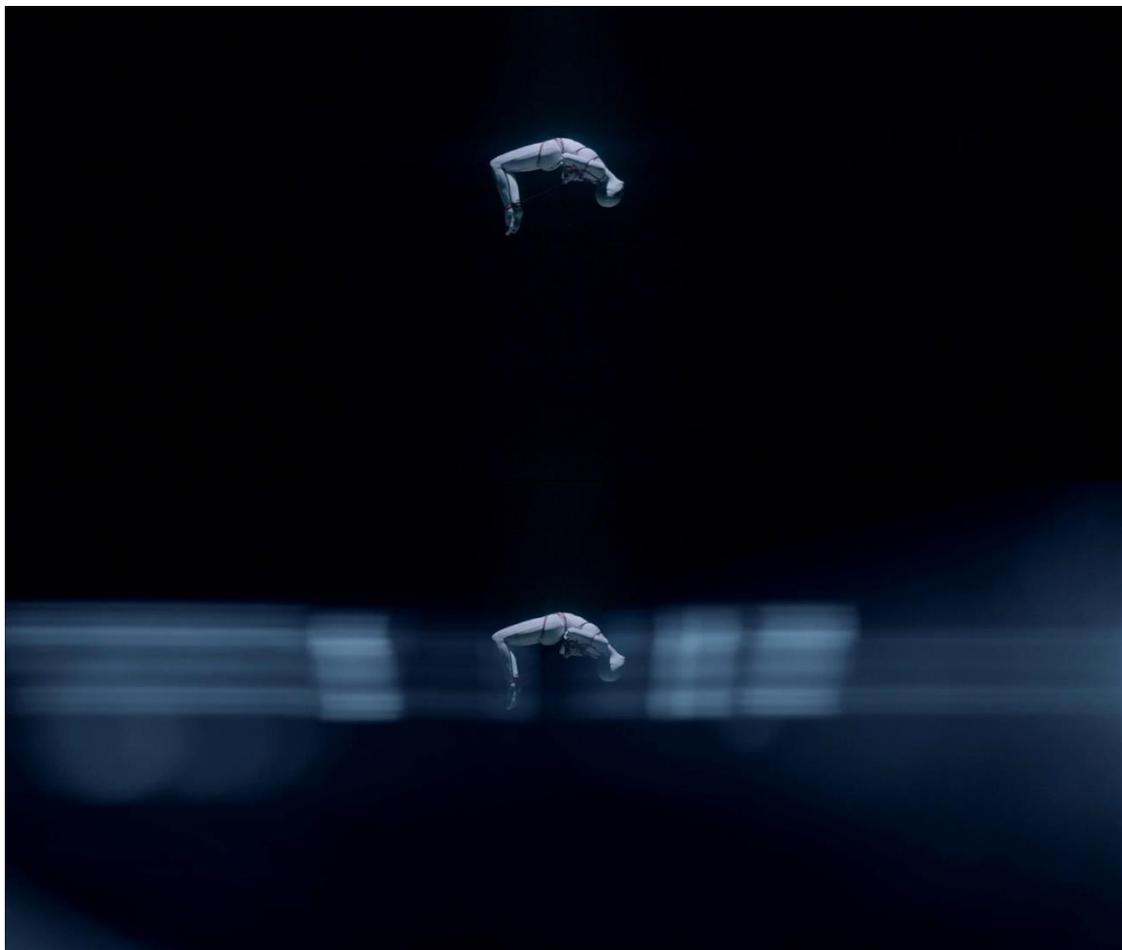


Ilustración 23. Fotogramas de arriba a abajo 00:15:02:19 y 00:15:03:05



Ilustración 24. Fotogramas de izquierda a derecha parte superior 00:15:08:15 y 00:15:20:21.

Fotogramas de izquierda a derecha parte inferior 00:15:31:08 y 00:15:34:10.

Secuencia 4: La escena que continua se desarrolla en un espacio cerrado, casi en total oscuridad, la iluminación en un inicio roja, cae sobre los rostros de las mujeres que cruzan miradas constantes entre ellas. En el medio el show, un cuerpo cubierto, amarrado por las manos y los pies se va suspendiendo en el espacio con suaves movimientos, la música cobra aquí gran importancia. La luz que se torna azul se desvanece en líneas blancas que atraviesan las figuras y los rostros de Ruby y Jesse, un encadenamiento de imagen, sonido e iluminación que parece sugerir un vínculo entre las dos.

Secuencia 5: En un cambio de escenario, el plano general se ubica en el motel de Pasadena donde Jesse se está quedando. La cámara entra a su dormitorio haciendo un paneo por el lado izquierdo mostrando lentamente el contexto en el que vive la protagonista. El contraste con los espacios y la atmosfera que rodeaba las escenas anteriores cambia radicalmente, esta vez la paleta de colores es cálida, los colores quebrados pasan por toda la gama de los rosas, verdes, amarillos y azules turquesa.



Ilustración 25. Fotogramas de arriba a abajo: 00:15:56:03 y 00:16:36:20.

Las texturas esta vez incluyen diseños florales y naturaleza. El vestido que Jesse elige para asistir a una entrevista de trabajo en una agencia de modelos es un rosa tan pálido como su piel. Antes de salir de la habitación se mira por última vez al espejo. Otra secuencia que nos muestra de nuevo, un juego de espejos y reflejos en el que Jesse esta siempre dispuesta a entrar.

Al llegar a su destino, la vemos caminar por un pasillo del edificio iluminado con la luz del día y del cual se puede ver a través de las ventanas, la ciudad de Los Ángeles. La actitud curiosa de Jesse hace pensar que se dispusiera a atrapar lo nuevo que se le presenta.

Ya en la oficina, Roberta Hoffman la recibe para determinar si es apta para el modelaje y si en esta agencia tendría éxito. La primera imagen las muestra a ambas sentadas en sofás enfrentados, pero no es casual que la posición en la que Jesse se encuentra deba dar a un sofá que se encuentra de espaldas a la gran ciudad.

En una ubicuidad cuidadosamente proporcionada, Jesse parece ser el punto focal y áureo de ese instante en el que Roberta la mira para decirle que está en excelente forma, que es perfecta, asegurándole que va a tener éxito internacional y que va a trabajar con los mejores diseñadores. El sofá amarillo en el que está sentada da la espalda a un gran ventanal a través del cual se puede ver la ciudad, pero para el espectador ella está más adelante y enfrente de la cámara, y con una leve inclinación parece estar también más arriba, más elevada. Colocada en el centro para procurar que, en la perspectiva de esta composición, la geometría entre ella y lo que la rodea parezca perfecto y proporcionado. Esta es la mirada desde la que Roberta también la ve y aunque Jesse aún no es una modelo siquiera, en esta imagen, deja la ciudad atrás y por debajo de ella, representando el triunfo que se le depara.

Así que Roberta le propone que para lograr lo propuesto debe empezar por hacerse unas fotos con el conocido fotógrafo Jack McCarther que casualmente se encuentra en la misma ciudad y Roberta ha logrado que acceda a conocer a Jesse.



Ilustración 26. Fotogramas de arriba a abajo: 00:17:18:23 y 00:18:13:04.



Ilustración 27. Fotograma 00:20:13:03.

Jesse se muestra muy alegre por hacer estas pruebas. Pero antes deberá hacer firmar un consentimiento de sus padres debido a su corta edad, a lo que Roberta le sugiere mentir y continuar presentándose como una joven de 19 años. Más tarde cuando Jesse vuelve a su habitación, de nuevo frente a un gran espejo, piensa con detenimiento ante los papeles de la agencia de modelaje que debe firmar en nombre de sus padres.

Secuencia 6: Al terminar la tarde Dean, el fotógrafo que hace las primeras fotografías de Jesse, espera fuera del motel donde esta se está quedando. Jesse lo saluda entusiasta y le cuenta que ha firmado con una agencia de modelos.

Ella sube al auto de Dean para dirigirse juntos a un lugar en las afueras desde donde se observa la ciudad. Jesse se siente muy bien en este lugar, camina de un lado a otro en puntas de pie como en una pasarela y toma su vestido de los costados como si se tratara de una princesa de cuento. La imagen está impregnada de colores violetas, púrpuras y rosados que acentúan aún más la feminidad delicada que ella representa. Las luces encendidas de la ciudad al fondo contrastan con su figura como lentejuelas brillantes de un vestido de fiesta.

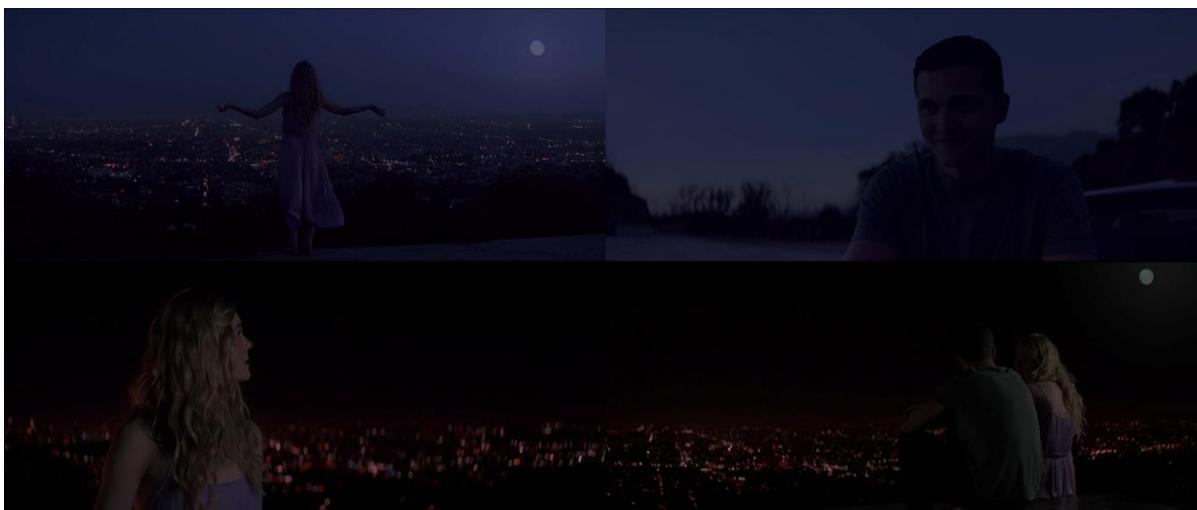


Ilustración 28. Fotogramas de izquierda a derecha: 00:22:51:17, 00:22:55:07, 00:23:34:09 y 00:25:15:02.

La escena rodea con un aura idílica la forma de Jesse, generando un impacto inmediato en Dean que la mira conmovido. Ella se concentra en la luna, lo grande que es el cielo y le narra a Dean una pequeña historia de la infancia que advierte una característica de la psicología de Jesse y su inclinación a preferir ser observada, a su necesidad de ser mirada, que ahora en la adolescencia es un deseo cumplido al frente del lente fotográfico, pero que, en la niñez, convertía a la luna en un gran ojo observándola:

Jesse: Cuando era niña me escabullía en la azotea por la noche. Me parecía que la luna se veía como un ojo grande y redondo. Y miraba hacia arriba y decía, ¿me ves? Me quedaba allí durante horas. A veces no dormía. Solo soñaba.

Dean: ¿Sobre qué?

Jesse: Lo que me gustaría ser.

Dean: ¿Y qué era eso?

Jesse: Nunca pude averiguarlo. No puedo cantar, no puedo bailar, no puedo escribir. No tengo verdadero talento. Pero soy bonita y puedo ganar dinero por ser bonita. Así que...

Dean: Creo que es probable que seas buena en muchas cosas.

Jesse: No lo puedes saber. Nos acabamos de conocer.

Dean: Nosotros no sólo nos acabamos de conocer.

Jesse: Nos conocimos el otro día.

Dean: Créeme. Puedo saberlo.

También Dean revela algo, ha elegido a Jesse como el objeto de su amor, le confiere talentos que dice estar seguro que tiene pero que en realidad él quiere ver en ella. La encuentra perfecta y aún más singular al notar todas sus faltas. Diciendo: "Créeme. Puedo saberlo" Le dice también, te otorgo lo que no tienes. Dean es el primer personaje masculino que se ve afectado

por la existencia de Jesse pero también es el único en la historia que encuentra en ella un objeto de amor, a pesar de saberla hermosa no es esa forma la que quiere ver, prefiere intentar ver lo que no revela.



Ilustración 29. Fotogramas de arriba a abajo: 00:30:22:09 y 00:30:26:00.

Más tarde cuando Dean la lleva de nuevo al motel en Pasadena intenta besarla, pero Jesse lo rechaza con un gesto tierno. Cuando ella ya se ha alejado un poco, Dean la alcanza para señalarle la luna y Jesse sonriendo le pregunta si quiere salir de nuevo. Él responde que sí.

De la romántica noche ella pasa a descansar a su cuarto, pero al abrir la puerta cree ver a alguien adentro entonces se dirige al administrador del lugar, Hank, un hombre vulgar y grosero que la recibe con agresividad. Acepta seguirla para averiguar qué pasa. Él y su ayudante se dirigen con Jesse a la habitación mientras Hank mira el cuerpo de Jesse de manera lasciva.

Mikey derriba la puerta siguiendo la orden de Hank y al iluminar el cuarto salta sobre la cama un puma salvaje.

Secuencia 7: En el estudio fotográfico de Jack McCarther, Jesse se encuentra con Ruby. Las luces del flash iluminan los rostros de ambas mujeres felices por el encuentro. Después de que Ruby elabora el maquillaje de Jesse dándole un aspecto de diosa mitológica, la guía hasta donde Jack para presentarla. Él la mira de arriba abajo sin transmitir ninguna emoción, el gesto de su cara es siempre el mismo, un hombre de apariencia hostil y de pocas palabras. La toma de un brazo y la lleva al centro del set y Jesse queda parada allí como suspendida en medio de un blanco absoluto. Jack se acerca rodeándola para observar cada uno de los ángulos de su cuerpo, luego se aleja lentamente de ella sin dejar de mirarla y en voz alta dice a todos los que se encuentran en el estudio que será “set cerrado”.



Ilustración 30. Fotogramas de arriba a abajo: 00:34:23:04 y 00:36:28:18.

La decisión incomoda a Ruby que insiste en quedarse. Jack es determinante y le repite que van a estar bien. Luego de que se escucha el sonido de la puerta que Ruby cerró, Jack le

ordena a Jesse que se quite la ropa, pero Jesse duda, confundida se retira el vestido, pero no su ropa interior. Él pregunta si tiene algún problema y Jesse responde que no. Una vez desnuda Jack le pide que se dé la vuelta y la última imagen de esta escena es un primer plano del ojo izquierdo de Jesse que parece sentir temor.



Ilustración 31. Fotogramas de izquierda a derecha parte superior 00:37:20:12, 00:37:24:11 y 00:37:26:12.
 Fotogramas de izquierda a derecha parte central 00:37:30:13, 00:37:40:18 y 00:37:48:08.
 Fotograma de izquierda a derecha parte inferior 00:37:58:21, 00:38:25:18 y 00:38:43:00.

Con el parpadeo de Jesse las luces también se apagan y Jack entra al set de nuevo con pintura dorada líquida, sumerge sus manos en la pintura para esparcirla por el cuello, espalda y pecho de Jesse. Esta vez las luces se dirigen a la figura de Jesse y los colores cálidos oscuros hacen juego con el maquillaje y el cabello dorado de Jesse. En un momento muy breve la mirada de Jack parece expresar satisfacción, fugazmente.

Después de la sesión de fotos Jesse se encuentra afuera con Ruby que esperó todo ese tiempo para poder advertirle que tuviera cuidado con él. Pero para Jesse todo está bien y le dice:
 –no soy tan indefensa como me veo.

Aun así, Ruby le hace prometerle que la llamará si existe algún problema, luego se despiden.

Secuencia 8: Más tarde Ruby se encuentra con Gigi y Sarah para tomar café y contar lo sucedido en la sesión de fotografía. Para las modelos es irritante que Jesse esté siendo fotografiada por Jack en tan corto tiempo.

Secuencia 9: En un casting para la pasarela del diseñador de modas Robert Sarno, Jesse se encuentra con Sarah que asiste a la misma prueba, está visiblemente molesta por ver a Jesse allí, empieza a inquietarse. Al momento de su prueba, Sarah es ignorada por Robert que no hace esfuerzo alguno por mirarla, prefiere en cambio continuar manipulando un pañuelo con el que intenta formar una flor. La prueba de Sarah pasa de largo y después de ella Jesse acapara la mirada de Robert de inmediato.



Ilustración 32. Fotograma 00:43:27:04.

Este es el cuarto personaje masculino de la película que se relaciona con Jesse y a la vez el que vislumbra su objetivo. Para Robert, a diferencia de Jean, todo el brillo y el poder de Jesse lo contiene su belleza, Jesse es un objeto de deseo que lo seduce y enceguece. No habría más en ella sin su belleza. Al elegirla como el estandarte de sus creaciones, le da a Jesse la oportunidad de ser mirada como lo que ella sueña, intocable pero absolutamente deseable.

La primera mirada que Robert cruza con Jesse se ve atravesada por un rayo de luz que el director coloca en los ojos de Robert de forma intencional, ya no puede dejar de mirarla, sus gestos contrastan con las lágrimas de Sarah que los observa a los dos. Entiende que ella no será la elegida. Jesse en cambio, se siente satisfecha y a pesar de no tener experiencia en pasarela, el diseñador decide que continúe para que tomen sus medidas.

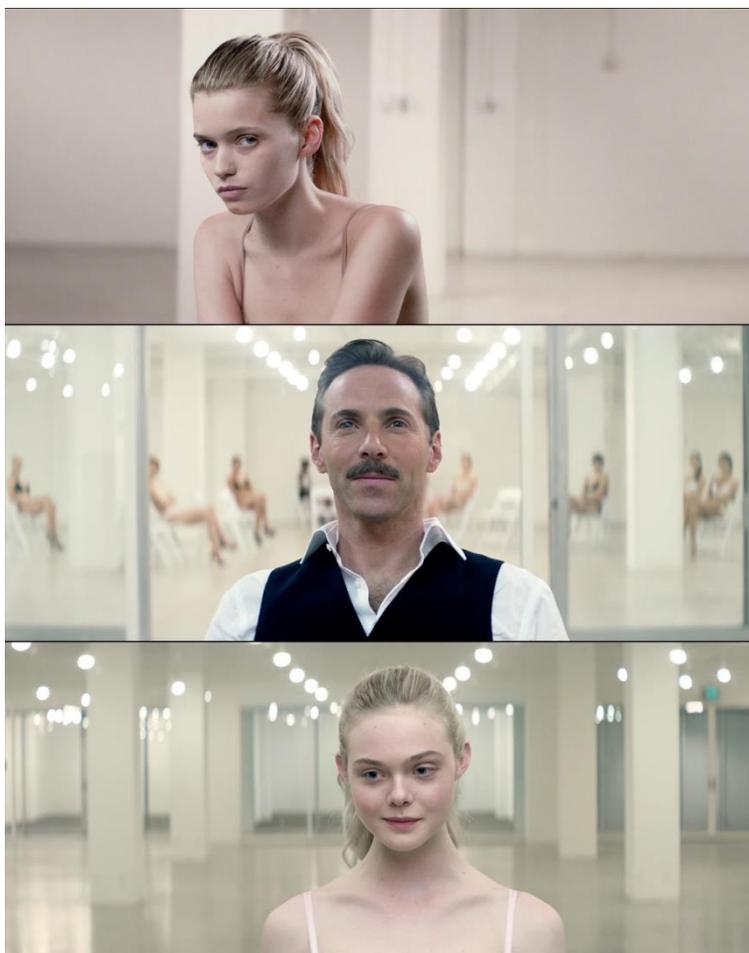


Ilustración 33. Fotogramas de arriba a abajo: 00:43:51:20, 00:46:44:07 y 00:46:48:10.

Luego, Sarah se dirige al baño a fumar un cigarrillo, pero se siente tan mal que lanza un objeto contra el espejo y lo rompe frente a ella.

Al escuchar el fuerte ruido Jesse entra para averiguar lo que sucede. Y al notar el estado de Sarah trata de calmarla, pero esta se encuentra tan afectada que parece delirar. El dialogo entre ellas presagia una obsesión desenfrenada por saber lo que se siente ser Jesse:

Sarah: No hagas eso, pretendes que no lo sabes, pero la gente te ve. Se dan cuenta ¿sabes lo afortunada que eres? Soy un fantasma. ¿qué se siente?

Jesse: ¿Qué quieres decir?

Sarah: El entrar a una habitación, y es como a mitad del invierno y tú eres el sol.

Jesse: Es todo.

Sarah se lanza sobre Jesse pero esta al retroceder clava uno de los vidrios del espejo en su mano derecha. Sarah le pide que le muestre y le toma fuerte la mano para lamer la sangre que sale de la herida, lo que asusta a Jesse que sale corriendo del lugar.



Ilustración 34. Fotogramas de arriba a abajo: 00:47:43:06 y 00:50:25:07.

Secuencia 10: Ruby camina por los pasillos de un cementerio para llegar a las salas donde preparan los cadáveres para velación. Nos muestran su otra faceta al maquillar el cadáver de una anciana.

Secuencia 11: Jesse mira a Jack desde la esquina del motel esperando un descuido para entrar a la habitación sin que la vea. Cuando pudo entrar se afana por lavar la herida en su mano, entonces escucha que tocan la puerta y al abrir es Dean con flores para ella. Jesse toma las flores y se desmaya. Durante el desmayo sueña con formas triangulares en colores rojo y azul neón y unas manos que intentan atravesar las paredes de su cuarto.

Después de dejar a Jesse en la habitación, Dean se dirige a Jack para preguntar por el dinero que debe Jesse. La actitud de Jack no es buena y sólo quiere burlarse de Dean y discutir con él, logra sacar del arreglo con él muchacho 140 dólares en efectivo y le sugiere a Dean que si no está obteniendo nada de lo que hace por Jesse debería visitar a otra jovencita que también se hospeda allí. Jack deja claro lo mucho que le atrae la niña de 13 años que se aloja en la habitación 214 describiéndola como una verdadera lolita. Dean se aleja enojado.

Secuencia 12: Antes de dar inicio a la pasarela del diseñador Robert Sarno, Jesse espera sentada para sección la de maquillaje. Gigi se acerca también y al verla se sorprende tanto que le pregunta qué está haciendo ahí y le dice a Jesse que la silla en la que está sentada es su lugar e insinúa con una mirada que se mueva a la silla del frente. Sentadas mientras esperan, Gigi le pregunta a Jesse si se acostó con Robert para que la incluyera en el show, ya que no permite que cualquiera muestre sus vestidos, Jesse responde diciendo que no cree ser su tipo. Gigi de manera sarcástica le afirma que se ve tan masculina que podría gustarle. Una de las asistentes se acerca a Jesse y le pide que se dirija a los probadores por petición de Robert.

Después de que el diseñador le comunica su decisión de elegirla para cerrar el show, la escena siguiente muestra dos filas de mujeres listas para salir a la pasarela y en el último lugar Jesse, Gigi acaba de enterarse y es la única que rompe la armonía de la disposición de las modelos para observar a Jesse.

Respira profundo y cierra los ojos como procurándose relajación y al abrirlos aparece en la película lo que se asemeja a un episodio psicótico en Jesse, este momento cambia por completo el personaje de la protagonista, y si hasta ahora era una niña dulce y virginal de 16 años, después de esto aparece como una mujer joven sensual y decidida. Cambian en ella la forma del cabello y el maquillaje toma más fuerza.

El vestuario también con más brillos se vuelve protagonista para resaltar algunas partes de su cuerpo. Para empezar los tenis desgastados con los que Jesse se presentaba y sus fluidos vestidos de flores desaparecen, quedan de lado los colores quebrados cálidos y vemos en ella colores que sólo habían sido colocados en Sarah y Gigi, negro, rojo, dorado, etc., que la hacen ver más adulta y agresiva.



Ilustración 35. Fotogramas de izquierda a derecha parte superior 01:00:49:06 y 01:01:15:11. Fotogramas de izquierda a derecha parte central 01:01:16:09 y 01:01:17:16. Fotograma de izquierda a derecha parte inferior 01:01:47:19 y 01:02:39:20.

En ese respiro al abrir los ojos ocurre algo, y ya no están sus compañeras en la pasarela, ella está sola, al frente la forma triangular en azul neón con la que soñó al momento del desmayo, aparece para hipnotizarla. El rostro de Jesse cambia por completo, sus ojos abiertos no parpadean, la figura triangular se intercala con otra visión que la incluye a ella saliendo de una pirámide también neón. Su doble camina hacia ella en medio de la oscuridad iluminada por la luz que brota de las formas triangulares. Como si estuviera encerrada en un fractal, ahora Jesse se ve triplicada y sus dobles besan sus reflejos en los espejos del fractal.

De pronto las figuras y las luces se tornan de color rojo, el neón brilla también sobre el rostro de Jesse que es envuelta en misticismo, se ve desafiante, erótica, seductora. Y se contempla de nuevo dentro del fractal seduciendo su propia mirada, vuelve a besar sus reflejos y su rostro se llena de placer, los triángulos en rojo neón empiezan a alejarse y la pirámide también

se desvanece como si su particular estado mental disminuyera en intensidad. Camina sola en medio de una luz roja atraída por la pirámide hasta llegar de nuevo a la realidad.

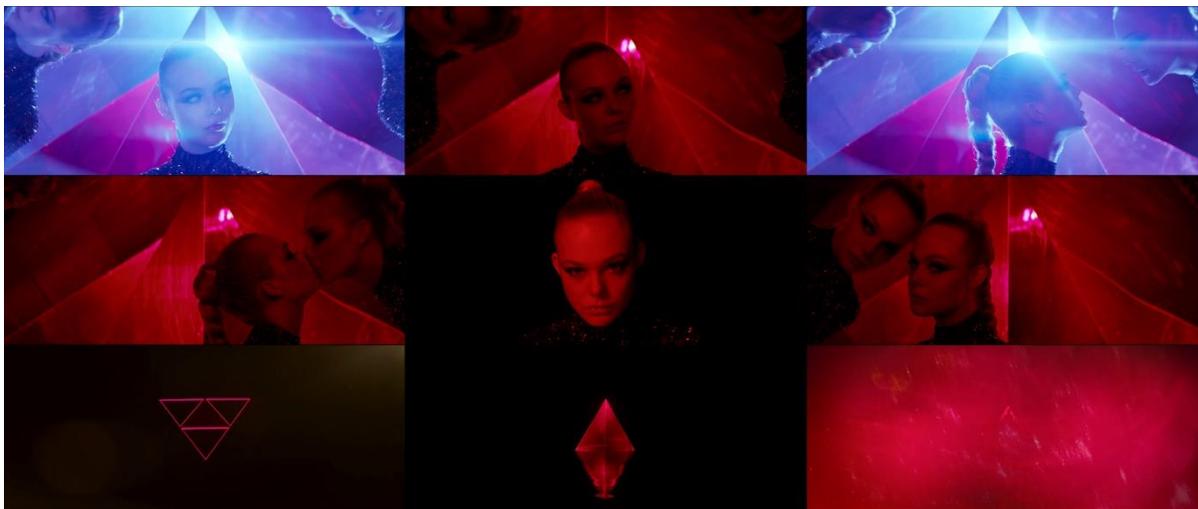


Ilustración 36. Fotogramas de izquierda a derecha parte superior 01:03:03:10, 01:03:03:14 y 01:03:12:15.

Fotogramas de izquierda a derecha parte central 01:03:16:08, 01:03:40:05 y 01:03:43:16.

Fotograma de izquierda a derecha parte inferior 01:04:00:21, 01:04:18:17 y 01:04:41:09.

Secuencia 13: Después del show, Jesse y Dean entran al bar donde también se encuentran Gigi, Robert y otra modelo. Robert invita a la pareja a sentarse con ellos, pero Gigi les dice que no hay espacio, Dean dice que todo está bien y se sientan cerca en otra mesa. Luego de que Robert hace alarde de sus talentos en la actuación frente a Gigi y su acompañante, sostienen una conversación sobre la belleza que parte de la posibilidad de que una de ellas se “arregle” el rostro para audicionar en el cine, él insiste en que la belleza artificial siempre se notará y que si no has nacido hermosa nunca serás hermosa, pero Gigi no está de acuerdo. Robert entonces invita a Dean a participar del debate y en el dialogo siguiente resulta confrontando la idea de Dean sobre la belleza. Para cada hombre en la escena la belleza resulta de dos opuestos dentro de la misma representación, mientras que para Robert la belleza lo es todo y es lo que se ve. Para Dean, la belleza resulta del interior y sale a través de lo que aparentemente se muestra. Sin embargo, en esta discusión Dean se ve sorprendido con una pregunta que no esperaba,

haciéndole ver a Jesse que no es quien quiere a su lado. Ella desea que la vean solo como un objeto bello:

Robert: Dean, vamos a tener un pequeño debate aquí y necesitamos tu experiencia.

Dean: Esta bien.

Robert: Ya conoces a Gigi ¿verdad?

Dean: Bueno. Quiero decir, nos acabamos de conocer.

Robert: (dirigiéndose a Gigi) ¿te puedes ponerte de pie, para que te pueda echar un vistazo? Vamos, ponte de pie ¿Bien?

Dean: ¿Qué?

Robert: ¿Qué piensas?, ¿crees que es hermosa?

Dean: No sé. Quiero decir... si, supongo que está bien.

Robert: ¡Si! Si. Esa es exactamente la palabra que yo estaba buscando. Ella está bien ¿verdad? Te puedes sentar (le dice a Gigi). Gracias, Dean.

Ahora mira a Jesse. Nada falso, nada fingido. Un diamante en un mar de vidrio. La verdadera belleza es la más alta divisa que tenemos. Ahora, sin ella, ella no sería nada.

Dean: Creo que te equivocas.

Robert: ¿Disculpa?

Dean: He dicho, creo que estás equivocado.

Robert: ¿Así que vas a decir que lo que hay en el interior es lo que cuenta?

Dean: Si. Eso es exactamente lo que pienso.

Robert: Bueno, yo creo que si ella no fuera hermosa ni te pasarías a verla. La belleza no lo es todo. ¡Es lo único!

Dean se siente incómodo y le pide a Jesse que se vayan del lugar, pero ella le dice que entonces se marche. Él se levanta sin entender qué pasa y sale del lugar. Mientras ella recibe la mirada de aprobación de los tres acompañantes.

Más tarde cuando Jesse llega al cuarto del motel se da cuenta que Dean la espera sentado en las escaleras:

Jesse: ¿Qué estás haciendo aquí?

Dean: ¿Qué eres? ¿es eso lo que quieres? ¿quieres ser cómo ellas?

Jesse: Yo no quiero ser como ellas. ¡Ellas quieren ser como yo!

Secuencia 14: Cuando Jesse ha dejado a Dean solo en las escalas. Se dirige a su habitación para descansar, toma las flores que Dean le regaló y las bota a la basura. Se recuesta en la cama y la imagen que nos muestra la cámara no alcanza a abarcar la totalidad de su cuerpo, eleva las piernas y la parte de su tronco que se ve alcanza a mostrar una respiración profunda. Empieza a acariciar sus muslos.

Un momento después se escucha a Jack abriendo la puerta de la habitación de Jesse, procura silencio y entra despacio para que Jesse no note su presencia, la encuentra dormida y tendida sobre la cama aún con la ropa puesta. Jack se acerca lentamente hasta la cabecera de la cama y saca un cuchillo de su bolsillo. Con el objeto filoso y brillando en la oscuridad del cuarto Jack intenta abrir los labios de Jesse para empezar a introducir el cuchillo en su boca. Jesse despierta al instante, pero no se mueve ni intenta apartar el cuchillo. Jack le repite: “Abre más” mientras va introduciendo el cuchillo en su garganta.

En la escena siguiente la joven despierta y el espectador se entera de que la irrupción del hombre en su cuarto era un sueño de Jesse.



Ilustración 37. Fotograma 01:13:54:17.



Ilustración 38. Fotograma 01:16:27:20.

El despertar de Jesse la encuentra en el piso y mientras se incorpora escucha ruidos afuera, en su puerta alguien intenta entrar forzando la chapa y ella salta rápidamente para asegurarla. Mientras Jesse llora inmóvil en el piso, escucha los pasos de quien intentó entrar en su cuarto dirigiéndose a la habitación de la niña que se hospeda al lado. La puerta de al lado se abre con un gran ruido y lo único que la cámara nos permite ver es a Jesse aterrada escuchando los gritos del ataque. Se acerca y coloca su cabeza en la pared para escuchar lo que pasa y la imagen en la que Jesse es capturada, recuerda a la de un bebe dentro del vientre de su madre.

Jesse decide llamar a Ruby y le dice en voz baja: “suena como que él la está matando” ¿qué hago? Y Ruby le dice que intente salir y vaya a su casa. Le asegura que con ella va a estar a salvo.

Secuencia 14: Jesse entra a la casa donde la espera Ruby y cuando la ve se abrazan. Luego de que se da una ducha, Jesse le agradece a Ruby por su amabilidad y le dice que cree que es maravillosa. Se coloca la pijama que Ruby le trae y permite que le peine el cabello que aún está mojado, ambas sobre la cama expresan lo mucho que se aprecian. En ese momento Ruby empieza a acariciar las piernas de Jesse, besa sus brazos y cuello, pero Jesse se molesta y pregunta ¿qué haces? Ruby contesta que creyó entender que eso era lo que quería y se muestra decepcionada.

Entonces Jesse decide confesar que realmente no había tenido sexo con nadie antes y que había mentido cuando Gigi y Sarah se lo preguntaron. Ruby entonces se enternece con el relato y comienza de nuevo a tocarla, insiste que eso no le importa y esta vez se abalanza sobre Jesse. Pero Jesse la arroja con fuerza de la cama y Ruby cae al piso.

A pesar de lo ocurrido se queda durmiendo allí y al despertar no encuentra a Ruby pero nota que le ha dejado un vestido rosa sobre el sofá cerca a la cama para que pueda cambiarse.

Para esta secuencia Jesse vuelve su rostro al gesto tierno e infantil de antes, la habitación en la que Ruby la ubica está decorada con colores suaves, sábanas en rosa claro y pared verde esmeralda pálido, también, en un mueble con aspecto antiguo, la gran figura de un arcángel que parece custodiar la entrada de Jesse, pero que no es más que un preludio a la confesión que hace sobre su virginidad.

Fuera de este escenario la casa que realmente no es de Ruby, sino que dice cuidar, está llena de cuartos, pasillo y escaleras. Laberíntica y oscura, decorada con grandes esculturas y

animales disecados. En el cuarto de Ruby vuelven a mostrarnos un felino, esta vez un leopardo se erige inerte en una de las cómodas. Lo que deja pensar en una analogía con la habitación del hotel donde Jesse se hospedó, y la aparición extraña de un puma salvaje en su cama, entendiendo de esto que los peligros que rodean a Jesse son anticipados o simbolizados por animales salvajes.



Ilustración 39. Fotogramas de arriba abajo: 01:20:28:04, 01:24:21:02 y 01:26:03:17.

Secuencia 15: En un cambio de contexto, Ruby se encuentra en el cementerio maquillando el cadáver de una mujer joven. La mira y decide cerrar las puertas de la sala. Se acerca de nuevo al cadáver y retira la sábana blanca que cubre el cuerpo, también retira los guantes de sus propias manos para sentir la piel de la mujer muerta. La acaricia y la besa, se sube

sobre ella y se masturba, mientras en su imaginario aparece Jesse recostada en un sofá tocándose también.

Secuencia 16: Jesse en cambio, aún sola en la gran casa, juega de nuevo frente a los espejos. Pinta su cara con colores brillantes y se coloca un vestido largo en azul muy claro. Cuando Ruby regresa la encuentra parada en el extremo del trampolín de la piscina. La piscina vaciada sin agua alienta a Ruby para bajar y contemplar a Jesse desde el fondo. Desde ahí la encuentra inalcanzable, Jesse parece levitar, parece volar. En medio de árboles y la atmosfera que procura la luz de la noche que casi llega, representa la imagen de una hechicera o mujer bruja con grandes poderes. Ruby se queda inmóvil, la observa y la escucha.



Ilustración 40. Fotogramas de arriba abajo: 01:32:13:08 y 01:33:02:02.

Jesse: ¿Sabes cómo solía llamarme mi madre? Peligrosa. Eres una chica peligrosa. Ella tenía razón. Soy peligrosa. Yo sé cómo me veo. ¿qué hay de malo en eso de todos modos? Las mujeres matarían por tener este aspecto. Se moldean y esas cosas, y se inyectan. Se mueren de hambre. Esperando, rogando que un día se vean como una versión de segunda de mí.

Ruby sonrío y Jesse da la vuelta y vuelve a la casa. Al entrar se encuentra con Gigi y le pregunta si van a tener una fiesta, Gigi sonrío y de repente salta Sarah de un rincón para atacarla a golpes. Jesse corre hasta la cocina donde toma uno de los cuchillos, voltea rápidamente ya que Gigi la ha alcanzado para tomar un cuchillo también, huye, pero Sarah la sorprende por un costado y le hiere los pies y las piernas. Jesse continúa tratando de correr hasta la piscina donde la espera Ruby y Gigi también, las tres mujeres la rodean, pero es Ruby la que empuja el cuerpo de Jesse al fondo de la piscina.

Desangrándose, Jesse mira por última vez el cielo estrellado y a las tres mujeres que se acercan a ella lentamente.

Secuencia 17: Hay sangre por todas partes, Gigi y Sarah se lavan sus cuerpos juntas en la ducha caliente. La sangre cae con el paso del agua, están cubiertas de pies a cabeza de la sangre de Jesse. Afuera en la bañera Ruby se ha sumergido en la sangre de Jesse mientras contempla inmóvil los cuerpos de las dos mujeres.



Ilustración 41. Fotogramas 01:37:42:07 y 01:38:19:09.

Secuencia 18: Al día siguiente Ruby parece encontrar momentos de reflexión reflejados en la imagen romántica con la que despide a Jesse. Decide enterrar lo que resta de ella en un jardín florecido de la casa, pero antes se recuesta y abraza lo que quedará enterrado.

Después, en la noche, Ruby elabora un ritual más. La luna atestigua el momento: desnuda hace lo que parece un gesto de reverencia y se acuesta en el piso boca arriba y al abrir las piernas, comienza a brotar de su vagina la sangre que bebió de Jesse. La escena termina con un primer plano de la cara de Ruby expirando en un último gesto de satisfacción.



Ilustración 42. Fotogramas de arriba abajo: 01:40:35:04, 01:40:36:00 y 01:40:54:14.

Secuencia 19: La última escena de la película inicia con Sarah y Gigi dentro del auto de Sarah rumbo a una sesión fotográfica con Jack. Cuando llegan, Sarah se queda esperando a Gigi que es quien participa en las fotos junto con otra modelo, Sarah la acompaña.

Los estilistas se encargan de Gigi y la otra modelo que mientras la peinan, cuenta algo sobre una de sus amigas que no le va muy bien ya en el modelaje. Algo de ese relato hace reír a Sarah y esta nueva chica le pregunta si ha tenido alguna modelo que le haya arruinado un trabajo. Sarah responde afirmativamente y sobre lo que hizo al respecto, dice habérsela comido. Cuando pronuncia esto Gigi la mira muy afectada.

Ya en el set Jack decide que quiere un cambio de modelo y le pide a Sarah que entre en lugar de la chica nueva. La despide y preparan a Sarah para las fotos.

Aunque Gigi desde su llegada luce enferma, ya en la sesión fotográfica siente que dentro de su cuerpo algo se mueve. No soporta más y se dirige al baño. Desesperada se quita el vestuario para las fotos y solo se queda con su ropa interior, se recuesta, intenta respirar en medio de arcadas y gestos de dolor. Sarah la alcanza para ver qué le está pasando.



Ilustración 43. Fotogramas de izquierda a derecha parte superior 01:47:09:22, 01:48:10:15 y 01:49:13:11.

Fotogramas de izquierda a derecha parte inferior 01:49:41:00, 01:50:15:20 y 01:50:49:08.

Gigi logra expulsar algo, y cae al piso uno de los ojos que comió de Jesse. Pero esto no alcanza a calmar su angustia y llora repitiendo que la tiene que sacar de ella. Toma unas tijeras que hunde en su estómago para tratar de sacar lo que aún le queda de Jesse.

El final de *The neon demon* representa un imposible. El objeto, la mirada, capturados, incorporados. Sarah se inclina y recoge el ojo de Jesse que Gigi ha expulsado y se lo traga. Se para y vuelve a colocarse las gafas oscuras que hacen parte del atuendo para la sesión fotográfica. Extrañamente Jesse no provoca en Sarah la repulsión o la muerte que le ha sucedido a las otras dos.

3.1.2 La mirada y el brillo de agalma.

El brillo fálico, lo que atrapa y que nace con el deseo por el objeto de la pulsión, es el agalma, un concepto utilizado en la metáfora lacaniana que habla del amor y del brillo de la sabiduría, pero que finalmente, en un juego no de apariencias sino de reflejos, esboza la melancolía de lo inexistente en el deseo.

Este sería el punto de partida para un análisis textual interpretativo sobre la película, un concepto que brilla también en el objeto de la pulsión escópica: la mirada y su forma de *agalma*.

Enlazar estos conceptos con la imagen proyectada en *The neon demon (2016)* se vuelve interesante, por pensar de otra manera lo que el director Nicolas Winding Refn nos muestra de Jesse, la protagonista de una historia que narra las vicisitudes de una joven modelo en la ciudad de Los Ángeles. La elección de ser vista a través del lente de la cámara, observada por hombres y mujeres, colocada como objeto de contemplación, belleza y aparente pureza, dejan a Jesse como el objeto más deseado, atrayendo la mirada que anhela sobre ella. Su incesante fulgor provoca en otros tanto deseo que en un final macabro y de tinte vampiresco termina siendo devorada por quien más la observa. Representando el imposible de alcanzar el objeto de la pulsión que la

teoría psicoanalítica advierte, pero que la posibilidad de la imagen y la ficción dentro del cine muestran simbólicamente siendo posible mediante un ojo que es capturado e incorporado.

Esta parte del Capítulo 3. conforma además la propuesta de uno de los productos que la maestría propone como finalidad, un artículo para presentar a una revista seleccionada.

Titulado, *La mirada y el brillo de agalma: Una dialéctica entre el ojo y la luz en The neon demon (2016)*, es una propuesta que se pregunta por el momento más intencional de la mirada, el momento de captura en el que el objeto que se mira atrapa y seduce, un artilugio de apariencias que envuelven de belleza y seducción lo que se entrega a la visión, pero que se fija solo por medio de la mirada.

Retomando las concordancias en cuanto a la pulsión escópica y su objeto, la mirada, y de donde se vale esta investigación para ahondar un tanto más en una característica especial, precisamente del objeto de la pulsión y que para Lacan será el *objeto a*. Característica que no solo envuelve al objeto mirada, más bien el *agalma*, define su función desde la causa misma del deseo por ese objeto, cual sea.

Lacan (1962/2006) nos muestra claves sobre ese momento en el que el objeto de la pulsión nace, de lo imperante del deseo en ella, así mismo utilizando una descripción particular: “irradiación ultrasubjetiva”, se propone exponer el origen del objeto de la pulsión. Planteando en su texto *Los párpados de Buda* en el capítulo *Las cinco formas del objeto a minúscula* del Seminario 10. *La Angustia*, la función del deseo:

El deseo es en efecto, el fondo esencial, la meta, el punto de mira, también la práctica de todo lo que aquí se anuncia, en esta enseñanza, acerca del mensaje freudiano. Hay algo nuevo y absolutamente esencial que pasa por este mensaje, y es la vía por la que este mensaje avanza. (...) el lugar sutil, el lugar que tratamos de circunscribir y de definir,

aquel lugar nunca advertido hasta ahora en todo lo que podemos llamar su irradiación ultrasubjetiva, el lugar central de la función pura del deseo, por así decir –lugar en el que les demuestro cómo se forma a , el objeto de los objetos (p. 232).

Más adelante en el mismo texto, Lacan esboza lo esencial que se marca entre este objeto de la pulsión o como lo nombra a partir de este seminario, objeto a , y es no más que el dualismo que se juega en la imagen del espejo. El deseo en sí, no existe, es una ilusión. Es un camino que dirige al objeto de deseo pero que se convierte en espejismo, una imagen reflejada del sujeto que mira. Esto hace una referencia directa a la función del espejo, que como lo afirma Lacan (1962/2006), es un “espejo sin superficie que no refleja nada”, en cuanto a esto nos devela:

Si hay un objeto de tu deseo, no es nada más que tú mismo (...) es a ti mismo a quien reconoces en el otro. (...) Esta relación en espejo con el objeto es para toda gnoseología una referencia tan común y de tan fácil acceso, también resulta fácil incurrir en el error de la proyección. Sabemos hasta qué punto es fácil que las cosas de afuera adquieran el color de nuestra alma, e incluso su forma, e incluso que se nos aproximen bajo la forma de un doble. (p. 241).

Agalma es el gran brillo que atrae, lo más fulgurante del objeto, los grandes destellos que emanan del objeto digno de posesión o de ser alcanzado. Es todo lo que atrae y atrapa en aras del objeto. Según Chemama (1998), el agalma se define como: “Brillo fálico del objeto a , donde lo deseable se define no como fin del deseo sino como causa del deseo” (p. 13).

Este término, adoptado por Lacan y principalmente utilizado por él en: *El seminario de Jacques Lacan. Libro 8: La transferencia* (1960-1961/2006) para definir el brillo fálico que caracteriza al objeto, y que le serviría de forma metafórica para presentar el deseo en el amor de

transferencia, es en realidad un término griego de antiguo uso, que el helenista Louis Gernet (1948) retomó para estudiar a fondo la noción de valor en la antigua Grecia.

Sin embargo, no es el aspecto poético o metafórico de la palabra lo que interesa a Gernet, es su uso como *agalmatas* (en plural) objetos de intercambio, y aunque esto deja su valor enmarcado en un sentido económico, el autor también aclara que este estado es más bien dado en un período pre-monetario, lo que concierne desde la representación mítica de donde surgen, a un valor divino, además por ser “investidos de una dimensión religiosa”. En su artículo *La notion mythique de la valeur en Grèce o La noción mítica del valor en Grecia*, publicado en 1948, Gernet se refiere a la noción de valor como agalma:

En primer lugar, en uso lingüístico. Hay una palabra que, en su uso más antiguo, implica la noción de valor, la palabra *agalma*, que puede referirse a todo tipo de objetos, incluso, en algunos casos, a los seres humanos como "preciosos". Pero el término más a menudo expresa una idea de riqueza, especialmente de riqueza noble (de los caballos son *agalmata*). Y es inseparable de otra idea sugerida por una etimología de las cuales quedan rastros en la palabra: el verbo *agallein* -del que deriva el término-, significa "adorno" y "honor" y se aplica particularmente a la categoría de objetos móviles que nos interesan. Además, el hecho de que en la era clásica el término adquirió el significado constante de ofrenda a los dioses, especialmente de esa forma de ofrenda representada por la estatua de una deidad, no carece de interés.

(...) En el nivel religioso, se recordó que los *agalmatas* están destinados en particular a ser ofrecidos: en Homero, en cuyas obras la palabra aún no ha adquirido el sentido adecuado de la oferta, se aplica (cosa iluminadora) a "objetos preciosos" que se usan espontáneamente en esta función. Aquí tenemos una forma de comercio religioso que es

de particular interés para nosotros: si bien la idea de valor es exaltada, y especializada, la vemos asociada con la de una generosidad suntuosa, de hecho, aristocrática, dado que Aristóteles todavía lo atribuye a una clase para la que la nobleza obliga. Por otro lado, no olvidaremos que este tipo de riqueza, como propiedad de los dioses, sigue siendo una categoría bien definida en la era clásica: en derecho penal, el sacrilegio (*ierosulia*) es diferente del robo o la desviación del dinero que pertenece a la deidad, es un delito especial e irremisible, que consiste en poner las manos en una especie más venerable de "bienes sagrados" en la que no será difícil reconocer la misma serie de agalmata: trípodes, jarrones, joyas, etc. (p. 89)

Más adelante el autor hace apología a diferentes ejemplos de estos objetos preciosos en las leyendas griegas, pero esta vez destacando de ellos sus poderes nefastos o benéficos, relatos griegos antiguos como *El trípode de los siete sabios*, *La historia del collar de Erifila*, *El anillo de Polícrates*, la leyenda del *Vello de oro* y *El caballo de Troya* son incluidos como referencia, entre otros.

Por otro lado, en la teoría lacaniana, el término está lejos de ser descrito no más allá que desde una lógica también abstracta, agalma tomado de *El Banquete de Platón* (1871), es todo eso que engendra el amor de Alcibíades por Sócrates, cuya fealdad solo se puede comparar con la figura grotesca de los silenos, antiguos artilugios esculpidos por los artesanos de Hermes y que, al abrirlos como cajas, esconden dentro de ellos los agalmatas de los dioses. Este texto histórico le sirve a Lacan para ilustrar lo que motiva el amor de transferencia.

Realizado con el propósito de honrar al poeta Agatón, el Banquete era una ceremonia en la que se acostumbraba comer y beber en exceso y donde se honraba a ciertas deidades, adquiriendo así un carácter sagrado en el que solo los hombres poderosos y con gran cultura de

la antigua Atenas podían estar presentes. Allí fueron invitados el propio Agatón, Fedro, Pausanias, Erixímaco, Aristófanes y Sócrates, este último se encargaría del discurso de Diótima de Mantinea, cada uno de ellos con la finalidad de proponer un corto elogio a Eros, elogio en el que el tema era el amor.

Pero durante la reunión y sin ser invitado aparece Alcibíades, ebrio, dice querer homenajear también a Agatón. Sin embargo, este elogio termina siendo el elogio de Alcibíades a Sócrates, antiguo amante (*erastés*) y maestro cuyo amor aún despierta gran pasión en Alcibíades, quien en su juventud dentro de una singular relación propuesta por los cánones culturales de su sociedad, fuera el amado (*erómenos*) de Sócrates.

En este dialogo que inicia entre Sócrates y Alcibíades es en el que Lacan hace énfasis para tomar las formas que describen el amor transferencial, y aunque se refiere a gran parte del texto elaborado por Platón, es en ese dialogo donde hace hincapié, elaborando una ingeniosa descripción de lo que acaece en el amor de transferencia, retomando del *Banquete* los conceptos de agalma y sileno, además, las particulares posiciones en las que se despliegan los protagonistas del relato, el amado (*erómenos*) y el amante (*erastés*).

Carlos Etchegoyhen (2010) en su texto *Alcibíades y el agalma: momento platónico de Jacques Lacan*, considera que es necesario tomar en consideración la pertinencia de las relaciones entre varones en la Grecia del Siglo V A.C. para lograr una adecuada comprensión de este relato:

La lectura y comprensión del elogio de Sócrates por Alcibíades requiere, desde hace ya un buen tiempo, considerarlas en un específico contexto histórico y cultural: el de Atenas en el siglo V A.C, momento en el cual se desplegaba ampliamente, de manera pautada y bastante precisa, el amor de varones adultos (*andres*) hacia jóvenes mancebos (*ephebos*,

paîs), con intenciones didácticas y/o iniciáticas, y que luego habría de ser llamado, muy extensivamente, amor griego o *paiderastía*.

(...) La *paiderastía* implicaba una relación entre un varón adulto y un adolescente (*paîs*), considerándose en general un *paîs* a todo joven varón imberbe (entre 12 y 18 años de edad) susceptible de devenir objeto sexual para el varón adulto: se admitía que estos varones jóvenes podían despertar atracción sexual en los adultos, pero no se aceptaba que a un varón algo mayor, aunque hermoso, se lo considerara atractivo. Y si bien los adultos podían sentir un “deseo apasionado” (*éros*) por un efebo, este último no podía participar, de igual manera, de ese sentimiento del adulto- a lo sumo experimentar admiración, afecto, reconocimiento -, aunque sí podía experimentar, al mismo tiempo, un sentimiento de pasión hacia algún otro varón, siempre menor que él (p. 256-257).

Entonces el varón adulto, sino ostentaba una posición social o política más elevada como símbolo de poder y primacía, podría también representar su superioridad por encima del joven por medio de sus conocimientos y destrezas, convirtiéndose en el “sujeto activo de la pasión”, el amante (*erastés*). Y el joven, como sujeto pasivo era el amado (*erómenos*). En esta sociedad significaba, además de una especial relación con la sexualidad y la vida amorosa, una conveniencia que a nivel social, cultural y político procuraba la transmisión de saberes y valores que el hombre adulto trasladara al joven.

Se esperaba de esta forma de relación que el joven *erómenos* se convirtiera después en un sujeto deseante, en un adulto también digno representante de sus costumbres después de que su maestro y anterior amante le proporcionara todos los saberes posibles. Este joven varón posteriormente continuaría con la tradición convirtiéndose así en *erastés*.

Aquí es donde la poesía platónica enseña la verdadera fascinación del ser agalmático que Alcibíades cree ver en Sócrates, lo cega a tal punto que ya no desea convertirse también en un hombre envuelto en sabiduría, más bien, comienza a desear a Sócrates en calidad de su amante. Lo que no era permitido como lo explica Etchegoyhen (2010) en su artículo, Alcibíades se obsesiona con Sócrates y dice ser engañado por este al darse cuenta que con su joven belleza no es suficiente para complacer al maestro, lo ama precisamente por su rechazo. Etchegoyhen (2010) también se refiere al hecho: “Y entonces si Sócrates queda en posición de *erómenos* para Alcibíades, realizándose así la metáfora del amor, significado de esa manera. Y allí surge para Lacan, claramente establecida, qué es la transferencia, la *Übertragung*: una sustitución de lugares, pero no sólo eso, sino que mediada por el singular deseo del que ama” (p. 264).

Lo principal entonces que sale del relato es el concepto de agalma, ya no como un objeto de la antropología a la que refiere Gernet (1948), sino como una forma de representación para la “imago de Sócrates”.

En cuanto a la reflexión que aborda esta investigación y por la que antes que nada pongo en contexto la conceptualización del término agalma desde sus inicios dentro de la poesía griega y en la teoría psicoanalítica, resulta más importante la relación que parece estar intrínseca entre la visión y el objeto de los agalmata. No parece un disparate pensar que en la mirada se juega un momento de *captura* en el que un instante de brillo y esplendor acapara la atención del deseante. Y es que en el relato en el que Alcibíades es capturado por la sabiduría luminosa de Sócrates, también hay un par de opuestos en los que se entienden dos formas de la belleza y dos formas de la mirada.

A pesar de no ser notable por su sabiduría, el joven amado intuye la belleza que se esconde tras la apariencia de fealdad, dilucidando una forma de la belleza que no parte de la

apariencia, sino que se encuentra en la magnificencia del ser y lo inteligible, en una pareja de opuestos, una dialéctica a su vez de miradas que se posan una en el exterior y otra en el interior, como si en ese interior oscuro donde la belleza no es obvia, existiera una visión adicional que recurre a otra forma de ver para poder apreciarla.

Este dualismo entre la mirada y la luz que emana representando la verdad, la sabiduría o el ser, es parte de la enseñanza platónica en algunos libros de sus obras más importantes, *La República* 380 a.c. específicamente, en los *Libros VI, VII y VIII*, donde propone lo que se entiende como una metáfora de *los ojos del alma*, que le serviría para dar contexto a su teoría sobre la educación.

El ojo del alma, un órgano escondido en el interior del hombre capaz de captar las cosas en su dimensión espiritual, deberá ser entrenado y perfeccionado por él mismo para alcanzar el conocimiento más elevado: lo que nace del campo de las ideas. De manera que en sentido platónico se ubica al órgano interno en la tierra, ciego y anclado a la oscuridad de los conocimientos y las sombras del parecer, pero que al direccionar la mirada hacia la luz, arriba, en la ubicuidad del sol, se hallará iluminado por el reino de las ideas.

En el mito de la caverna Platón propone dos miradas desde las que brilla una luz diferente, dos luces que nacen una en lo alto del sol, y otra que se encuentra a oscuras irradiando desde una débil llama de fuego. La última, que deja ver lo sensible y el parecer de las cosas, y la otra arriba, con la que se encuentra la visibilidad del ser y lo inteligible. Así mismo, equiparando en ambas miradas dos ojos: *el ojo del alma y el ojo del cuerpo*.

Así como en la literatura, en el ámbito de la imagen se recurre también a la luz y la ubicuidad de la mirada para procurar diversas sensaciones, resaltar la preponderancia del gesto y el rostro, lograr identificación con los personajes allí representados, crear atmosferas

determinadas en función de la emocionalidad del espectador, ahondar en la personalidad del protagonista o sugerir en él aspectos determinados de su personalidad como dones, poderes, emociones, entre otros. La luz en el cine rodeada de tecnicismos o procurada de manera natural mediante la luz ambiente, hace parte del relato al proyectarse directamente sobre la línea de tiempo, nos traslada mágicamente de ubicuidad en el espacio tiempo, nos lleva a otros lugares y paisajes de la historia, elabora en nuestra psiquis momentos de angustia, de erotismo, alegría o espiritualidad. Da un enfoque certero a los elementos de la escena que se quieren resaltar o así mismo ignorar. Propone también textura, un aspecto plástico que se convierte en la estética que hace parte de la forma de creación a la que el director recurre y quiere expresar. La luz, de hecho, es la que permite ver.

Mientras que en la mirada siempre habrá un halo de subjetividad que la rodea, en primer lugar, porque le pertenece a un ojo (cámara), los ojos del director y, a otros ojos, los del espectador, los personajes y hasta objetos dentro de la escena. Esto ligado, ineludiblemente a un asunto de representación de quien está mirando. La mirada representa a unos ojos que nos dirigen como espectadores dentro de la pantalla, generando una posible identificación con esa representación o simplemente dándonos una visión de lo que a esa mirada le provoca.

No es simple, la mirada de unos ojos, y unos ojos que seguro le pertenecen a un rostro. ¿Y no es acaso el rostro nuestra singular representación para el otro, la condensación de nuestra humanidad y marca propia frente al mundo? El rostro tiene en él la mirada.

Jacques Aumont (1998) en su libro *El rostro en el cine* se refiere a la cuestión del rostro en el capítulo 1. *A propósito de un rostro*:

Independientemente de lo que utilicemos para definirlo, siempre se encontrarán los siguientes rasgos: el rostro es humano, y sólo se habla de rostro para un animal, una cosa

o un paisaje en referencia a un sentido profundo de la humanidad; el rostro está en lo alto del cuerpo, en la parte delantera, es la parte noble del individuo; principalmente, es el lugar de la mirada. Lugar desde donde se ve y desde donde se es visto a la vez, razón por la que es el lugar privilegiado de las funciones sociales –comunicativas, intersubjetivas, expresivas, lingüísticas-, pero también soporte visible de la función más ontológica: el rostro es del hombre (p.17-18).

En el cine este asunto es aún más reiterado si consideramos dentro de su historia la gran travesía del rostro y el gesto desde el cine mudo, donde su importancia en la pantalla producía todo en torno a lo narrado, en una fantasía sin discurso era el rostro con sus gestos el encargado de transmitir cualquier forma de sensación.

Más si lo pensamos en la ausencia de color, ¿qué sería de ese rostro y unos gestos sin un especial momento creado por la luz y el contraste? Rostro, mirada y luz aparecen como aliados obligados para la transmisión de emociones o mensajes, y habría que señalar el cine clásico y el cine de los años 30s en el que las más hermosas mujeres eran mostradas como ángeles iluminados dirigiendo su mirada siempre a un punto en el que el espectador jamás podrá alcanzarlas. Debe ser porque estos instantes sublimes de la imagen cinematográfica están inevitablemente concebidos para procurar recordar la humanidad de la que surgen.

También observa Aumont (1998) otros aspectos técnicos que determinan la función de la mirada: “Los años veinte y treinta fueron un período de exploración sistemática de los ángulos y de las distancias de cámara con respecto al rostro que habla o que mira, eclipsando, este interés por los ángulos y las distancias, la mayoría de las veces, todo posible interés por los ojos, la boca misma, ya que estas variaciones y exploraciones están determinadas por esa obligación a la que

nada escapa: hacer circular. La mirada de un rostro ordinario está ocupada en un trabajo interminable, solamente comparable a la circulación de las palabras” (p. 59).

El recorrido de este apartado ha llevado a desentrañar los lazos entre una luz que brilla centelleante ante una mirada perpleja y una sensación placentera que emana de este encuentro, sin dejar pasar el hallazgo de “algo” que captura y que se trasluce entre el objeto que brilla y la mirada. ¿Este encuentro metafórico y al parecer romántico entre la luz y la mirada es posible verlo en la escena cinematográfica? ¿a qué elemento recurre la narrativa para lograr un brillo semejante? ¿es posible que un relato dentro de la pantalla nos cuente sobre tal objeto luminoso y sumamente deseado por la mirada?

Aumont (1998) habla sobre algo similar que depara un segundo período del cine en cuanto a la representación del rostro se refiere, en este, el dramatismo y su valor comunicativo se refuerzan. Aunque resalta el autor: es un estilismo que muestra en vez de rostros, máscaras.

El *Glamour* es una palabra adoptada por distintos momentos de las expresiones artísticas para describir una forma exaltada de belleza casi ilusoria, o también, para resaltar los lujos aristocráticos de ciertas épocas de la historia. Pudiendo verse en la arquitectura, la pintura, la fotografía y el cine principalmente.

Más que una apariencia que suele confundirse con manifestaciones mediáticas asociadas al mundo de la moda o la farándula, el glamour es una forma de estilismo que sorprende por su acercamiento a movimientos artísticos como el Romanticismo, el Barroco y el Art Nouveau, entre otros. Pero que, generalmente dentro del cine, suele aportar un aspecto sumamente expresionista y dramático.

También sobre su traducción encontramos relación con los términos *encanto*, *encantamiento* o *encanto hipnótico*. Procede de la palabra *grammar* (gramática/magia/ocultismo), asociada a las ciencias ocultas y las artes mágicas, de igual forma se puede referir con ella a un *hechizo* en el que se altera la realidad de las cosas.

De esta palabra, de la que resume Aumont (1998), es una forma de “brillo”, existe una sensación asociada: la sensualidad. Un juego que le concierne también a la mirada.

Sobre esto plantea el autor, “Pero el glamour es, sobre todo, una sensualidad registrada en la foto, en la misma materia fotográfica, como luz como centello (*glamour/glimmer*), que aumenta y pone de relieve la sensualidad de las materias fotográficas, seda y satén, carne, ojos lánguidos, bocas generosamente maquilladas” (p. 66).



Ilustración 44. Fotogramas de arriba abajo: 00:03:03:22, 00:03:48:02 y 00:04:16:13.

En la película las texturas lumínicas son reiteradas, no solo por el contexto en el que se desarrolla la historia, también porque es intencional procurar un contraste entre luz y oscuridad que sugiera que de alguna manera en la protagonista existe un lado oscuro. En las primeras escenas se presenta algo que evoca lo demoníaco pero rodeado de luz y destellos que transportan también al observador a un mundo de belleza y estilismo.



Ilustración 45. Fotogramas de arriba abajo: 00:32:14:07 y 00:32:16:11.

En toda la película se nota un halo de luz que acompaña a Jesse, sea porque emana de ella o porque cae sobre ella de una luz externa. Así, al acercarse a ella, ilumina el rostro del otro como una forma de brillo que los atrae. La mirada y el rostro también se vuelven preponderantes, hacen visible la atracción que ella genera. Sobre ella siempre se posan las miradas aunque no todas procuran su cariño, para quien la mire, se convierte en el objeto bello digno de poseer o de ser mostrado.



Ilustración 46. Fotograma: 00:17:18:05.

La geometría y las proporciones equilibradas hacen parte de los encuadres en los que se ubica la imagen de la protagonista, parece convertirse en un punto áureo dentro de la pantalla. En esta imagen es aún más elevado el sentido de ese punto, colocando de fondo una gran ciudad de donde ella parece ganar en tamaño y ubicuidad. Como una figura más elevada y próxima en cuanto al espectador, genera una forma triunfal y sublime.



Ilustración 47. Fotogramas de arriba abajo: 00:39:37:13, 00:40:06:14 y 00:40:56:14.

Un juego constante con el lente en contraluz se hace evidente sobre la figura de Jesse, esto refuerza la imagen de una belleza que la acompaña desde siempre, como si la iluminación no hiciera parte de trucajes, más bien de un elemento que hace parte de su naturaleza. La acompaña en todos los ángulos, cae sobre su cabello, ilumina su cuerpo desde atrás, se refleja en sus ojos y da golpes suaves sobre el lente de la cámara como tratando de llegar a quien la mira por fuera de la pantalla.



Ilustración 48. Fotogramas de izquierda a derecha parte superior 00:14:49:09, 00:14:56:08 y 00:15:35:06.

Fotogramas de izquierda a derecha línea dos 00:15:36:20, 00:15:36:21 y 00:15:36:22.

Fotogramas de izquierda a derecha línea tres 00:15:37:11, 00:15:37:17 y 00:15:37:22.

Fotogramas de izquierda a derecha línea cuatro 00:15:38:00, 00:15:38:03 y 00:15:38:04.

Fotogramas de izquierda a derecha línea cinco 00:15:38:09, 00:15:39:21 y 00:15:39:22.

Fotogramas de izquierda a derecha parte inferior 00:15:39:23, 00:15:40:13 y 00:15:40:23.

Incluso en los momentos más oscuros del relato o cuando la protagonista apenas empieza a desplegar su personalidad y rasgos más particulares, esta luz débil, insinúa una metamorfosis de su personalidad que más tarde se dará dentro de la historia. Ésta secuencia utiliza luces que aparecen y desaparecen a medida que ella sale de la escena, le confieren misticismo, una suerte de magia en la que ella misma se desvanece, pero que, dentro de su rasgo de curiosidad e ingenuidad, aún no le permiten fundirse en la total oscuridad y la dejan salir de allí apenas iluminada en un momento de contemplación



Ilustración 49. Fotogramas de arriba abajo: 00:36:39:21, 00:36:51:16, 00:37:03:03, 00:39:04:01 y 00:39:10:22.

En Jesse las luces aparecen e iluminan desde todas partes, haciendo un gran énfasis en el rostro y en el dorado de su cabello, pero las miradas que se dirigen a ella, generalmente inician desde arriba hasta quedar en un punto bajo de contemplación y asombro. En esta escena el personaje masculino aparece tan lejos y tan pequeño como si la imagen de la protagonista al frente, asemejara a la de un ser mítico y poderoso.

CAPÍTULO 4:

Conclusiones.

- La formulaciones que elabora Lacan sobre lo imaginario y la formación del yo fueron de extrema importancia para los estudios sobre la identidad y los fenómenos de índole subjetivo que relacionaban otras áreas del conocimiento con los procesos psíquicos. Pues lo que sigue está conectado especialmente en la literatura y los estudios cinematográficos. La imagen concebida en la pantalla y sus efectos en el espectador dentro de la sala oscura, encuentran cierta correspondencia a las descripciones sobre el estadio del espejo y sus efectos de identificación. Siendo tal la correspondencia para los estudios cinematográficos, que la teoría psicoanalítica del cine parte de tales fundamentos conceptuales para describir las dos formas de identificación del espectador. De tal forma que los estudios fílmicos encuentran otra forma de analizar y comprender las imágenes en movimiento, con lo que más tarde llamarían Metz, Baudry, entre otros, identificación primaria y secundaria. La compleja relación del espectador y la imagen en la pantalla se traduce en términos de identificación, y es esa la razón por la que los estudios fílmicos recurren a las ideas psicoanalíticas para encontrar respuestas a temas intrínsecos de la imagen y la creación audiovisual como la mirada y la pulsión escópica.
- La mirada en el ámbito cinematográfico constituye una forma de la creación que directores de cine y creadores escenográficos tienen como elemento guía, películas como *La ventana indiscreta* (1954) del director Alfred Hitchcock o *Peeping Tom* (1960) de Michael Powell, muestran la pulsión escópica y las perversiones de la mirada como el voyeurismo y el exhibicionismo en su complejidad con personajes y sucesos donde el espectador se convierte en un voyeur también. Esta mirada como forma narrativa expone al espectador de cine frente a su propio deseo de mirar y evidencian además un gesto particular en el director.

- En el sentido del campo escópico quedan alternativas para abordar en futuras investigaciones. La mirada y el concepto de agalma como fenómeno que caracteriza al objeto de la pulsión, dejan posibilidades amplias para continuar avanzando. Los estudios fílmicos que se basan en una perspectiva psicoanalítica no alcanzan a abarcar estos temas con rigor si en su fundamento no se encuentra la teoría lacaniana. Esta conclusión se extrae precisamente del rastreo de antecedentes a nivel de análisis fílmicos.

- Las ideas de Mulvey quedan como una fuente de gran interés para otros posibles análisis por la posibilidad de equiparar el cine clásico con el cine de actualidad, siendo un aporte a la teoría audiovisual sobre las formas de la mirada femenina y masculina en una sociedad actual ya tan variable en posturas de género.

En el planteamiento anterior a este producto final se pensó incluir esta forma de análisis, teniendo en cuenta la mirada masculina y femeninas en el cine, pero ya con el corpus de películas que para ese entonces eran *El desconocido del lago* (2013) de Alain Guiraudie, *El duque de Burgundy* (2014) de Peter Strickland, *Ex machina* (2015) de Alex Garland, *La Doncella* (2016) de Park Chan-Wook y *The neon demon* (2016) de Nicolas Winding Refn.

Intencionalmente equiparando las ideas de la autora con la narrativa de dos de las películas donde se muestra un giro a su hipótesis, *El desconocido del lago* (2013) y *El duque de Burgundy* (2014) precisamente mostrando un vuelco a la mirada pasiva femenina y la mirada activa en el hombre, pero en el contexto de parejas homosexuales. Ofreciendo una alternativa de estudio sobre estos temas a través de un análisis fílmico.

- En *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*, Mulvey (2006) vuelve a encontrar otra manera de estudiar el espectador de cine actual, describiendo una forma de "espectador fetichista" que, según la autora, se interesa más por el impacto de la imagen que por

la trama o la historia que le presenta el film. Interesante teniendo en cuenta que ahora más que nunca el cine y los medios audiovisuales están permeados de mayores fuentes tecnológicas que moldean la estética de la imagen y el impacto sobre el observador de la pantalla. A esto sumando las redes sociales y el consumo masivo de imágenes.

Sobre esto Mulvey (2006) argumenta:

El "espectador fetichista" se empieza a fascinar más por la imagen que por la trama, volviendo compulsivamente a los momentos privilegiados, invirtiendo emoción y "placer visual" en cualquier gesto ligero, una mirada particular o un intercambio que tiene lugar en la pantalla. Sobre todo, cuando estos momentos privilegiados son pausados o repetidos, el propio cine encuentra una nueva visibilidad que hace los momentos especiales, significativos y placenteros, confundiendo una vez más la fotogenia y el fetichismo. (p.148-149).

Desde este planteamiento la autora retoma de nuevo su inquietud por la representación de los géneros dentro del cine y se pregunta si "estas nuevas prácticas de observación han borrado efectivamente la dificultad de la diferencia sexual y la representación del género en el cine de Hollywood" (Mulvey, 2006, p. 150). Dando a las investigaciones futuras una luz nueva hacia los estudios sobre la mirada en el cine contemporáneo.

- Lo anterior ayuda a concluir otro resultado que muestra el primer capítulo, el carácter reiterativo que se constata en los estudios sobre cine y psicoanálisis y la insistencia con la que los autores retornan al concepto de la mirada, profundizando principalmente en la mirada del espectador y los procesos de identificación dentro del cine, la identificación primaria y

secundaria, demuestran que ambas disciplinas se cruzan en el punto de la mirada y que éste es un campo fértil para futuras investigaciones.

Por otra parte, en los antecedentes y referentes se constata el interés que surge desde las ciencias Psi por lo que sucede en la pantalla y su narrativa, pues allí se exhibe la psiquie humana, ya sea con los roles de los personajes dentro de la historia o en la inmersión de espacios de fantasía creados para sugerir procesos del inconsciente. Observando dentro de ellos la tendencia a dirigir sus desarrollos hacia entornos que evidencian los procesos del psiquismo humano, bien sea dentro de lo vivencial de los roles que experimentan los personajes en la película o en la inmersión en espacios fantásticos que sugieren o revelan procesos del inconsciente; lo que se constata por ejemplo en la insistencia con la que se vuelve sobre temas como los sueños, sus procesos y representaciones, la fantasía, lo ominoso, lo sublime, lo siniestro y lo fantástico, o temas que se desprenden de los rasgos de la personalidad de figuras representativas como el héroe, el villano, *la femme fatale*, el galán, el padre, la madre, la mujer, etc., estos últimos encaminados a indagaciones sobre la identidad y la representación de los géneros.

Filmografía

- Bergman, I. (productor) y Bergman, I. (director). (1966). *Persona* [cinta cinematográfica]. Suecia: AB Svensk Filmindustri.
- Borglum, L., Winding Refn, N. (productores) y Winding Refn, N. (director). (2016). *The neon demon* [cinta cinematográfica]. Francia, Dinamarca, Estados Unidos: Gaumont Film Company, Wild Bunch, Space Rocket Nation, Vendian Entertainment, Bold Films.
- Bovaira, F., Cuerda, J. L. (productores) y Amenábar, A. (director). (1997). *Abre los ojos* [cinta cinematográfica]. España, Francia, Italia: Sogecine.
- Buñuel, L. (productor) y Buñuel, L. (director). (1929). *Un perro andaluz o Un chien andalou* [cinta cinematográfica]. Francia: Luis Buñuel.
- Campanella, J. J., Besuievski, M., Urbieta, C. (productores) y Campanella, J. J. (director). (2009). *El secreto de sus ojos* [cinta cinematográfica]. Argentina, España: Haddock Films, Tornasol Films, 100 Bares, Telefe, Televisión Española (TVE), Canal+ 1.
- Chan-wook, P., Lim, S. (productores) y Chan-wook, P. (director). (2016). *The Handmaiden o La Doncella* [cinta cinematográfica]. Corea del Sur: Moho Film.
- Chao, F., López, J. (productores) y Biniez, A. (director). (2009). *Gigante* [cinta cinematográfica]. Uruguay, Argentina, Alemania, Países Bajos: Control Z Films, Rizoma Films, Pandora Filmproduktion, IDTV.
- Cuerda, J. L., Otegui Piedra, E. (productores) y Amenábar, A. (director). (1996). *Tesis* [cinta cinematográfica]. España: Las Producciones del Escorpión.
- Delpy, J., E. Chausse, M., Steinborn, A., Tuffin, C. (productores) y Delpy, J. (directora). (2009). *The Countess o La condesa* [cinta cinematográfica]. Francia, Alemania: Coproducción Alemania-Francia-USA, EMC Filmproduktion, Fanes Film, Mirabelle Pictures.
- Downey, M., Horváthová, D., Mount, T., Piggott, Z., Van Thompson, K. (productores) y Jakubisko, J. (director). (2008). *Báthory o Bathory: Countess of Blood* [cinta cinematográfica]. Eslovaquia: Coproducción Eslovaquia-Hungría-República Checa-Reino Unido-Francia, Eurofilm Stúdió, Film and Music Entertainment, Jakubisko Film Slovakia, Sola Media.
- Edelstein, N., Krantz, T., Polaire, M., Sarde, A., Sweeney, M. (productores) y Lynch, D. (director). (2001). *Mulholland Drive* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Les Films Alain Sarde, Asymmetrical Productions, Babbo Inc., Canal+, The Picture Factory.

- Endresen, S., Osnes, H. (productores) y Vogt, E. (director). (2014). *Blind* [cinta cinematográfica]. Noruega: Lemming Film, Motlys.
- Evans, R. (producer) y Noyce, P. (director). (1993). *Sliver: una invasión a la intimidad* [cinta cinematográfica]. E.U.: Paramount Pictures.
- Fennell, A., Powell, M. (productores) y Powell, M. (director). (1960). *Peeping Tom* [cinta cinematográfica]. Reino Unido: Anglo-Amalgamated Productions.
- Fienberg, G., Peyton, H. (productores) y Lynch, D., Frost, M. (directores). (1990). *Twin Peaks (TV Series)* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: American Broadcasting Company, Lynch/Frost Productions, Propaganda Films, Spelling Entertainment, Twin Peaks Production.
- Franklin, S., Medavoy, M., Messer, A., Oliver, B. (productores) y Aronofsky, D. (director). (2010). *Black Swan* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Fox Searchlight Pictures, Phoenix Pictures.
- Frost, M., Lynch, D., Sutherland, S. (productores) y Lynch, D., Frost, M. (directores). (2017). *Twin Peaks: The Return (TV Series)* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Rancho Rosa Partnership Production, Lynch/Frost Production.
- Gómez, A. (producer) y Saura, C. (director). (1999). *Goya en Burdeos* [cinta cinematográfica]. España: Italian International Film, Rai, Televisión Española.
- Heiduschka, V. (producer) y Haneke, M. (director). (1992). *Benny's Video* [cinta cinematográfica]. Austria, Suiza: Wega Film.
- Heiduschka, V. (producer) y Haneke, M. (director). (2005). *Caché (Escondido) o El observador oculto* [cinta cinematográfica]. Austria, Francia, Alemania, Italia: Les films du losange, BiM Distribuzione, France 3, Canal+, Bavaria Film.
- Heiduschka, V. (producer) y Haneke, M. (director). (2001). *La profesora de piano o La pianiste* [cinta cinematográfica]. Francia, Austria: Wega-Film, MK2, Les Films Alain Sarde.
- Héroux, C., David, P., Solnicki, V. (productores) y Cronenberg, D. (director). (1983). *Videodrome* [cinta cinematográfica]. Canadá: Canadian Film, Development Corporation (CFDC).
- Hitchcock, A. (producer) y Hitchcock, A. (director). (1958). *Vértigo* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Alfred J. Hitchcock Productions.

- Hitchcock, A., Katz, J. C., (productores) y Hitchcock, A. (director). (1954). *La ventana indiscreta* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Paramount Pictures.
- Selznick, D. (producer) y Hitchcock, A. (director). (1947). *El proceso Paradine* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Vanguard Films.
- Kubrick, S. (producer) y Kubrick, S. (director). (1999). *Ojos bien cerrados* [cinta cinematográfica]. Reino Unido, Estados Unidos: Warner Bros, Stanley Kubrick Productions.
- Liang, H., Wang, V. (productores) y Ming-liang, T. (director). (2003). *Goodbye, Dragon Inn* [cinta cinematográfica]. Taiwán: Homegreen Films.
- Macdonald, A., Reich, A. (productores) y Garland, A. (director). (2015). *Ex machina* [cinta cinematográfica]. Reino Unido: DNA Films, Film4, Scott Rudin Productions.
- Meinert, R., Pommer, E. (productores) y Wiene, R. (director). (1920). *El gabinete del doctor Caligari* [cinta cinematográfica]. República de Weimar: Universum Film AG.
- Pialat, S., Quainon, B. (productores) y Guiraudie, A. (director). (2013). *L'Inconnu du lac o El extraño del lago* [cinta cinematográfica]. Francia: Les films du worso.
- Piesiewicz, K. (producer) y Kiesłowski, K. (director). (1988). *No amarás* [cinta cinematográfica]. Polonia: Film Polski.
- Ponti, C. (producer) y Antonioni, M. (director). (1966). *Blow-Up* [cinta cinematográfica]. Reino Unido, Italia: Bridge Films.
- Silver, J. (producer) y Wachowski, L., Wachowski, L. (directoras). (1999). *The Matrix* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Australia: Village Roadshow Pictures, Warner Bros, Silver Pictures.
- Starke, A. (producer) y Strickland, P. (director). (2014). *The duke of Burgundy o El duque de Borgoña* [cinta cinematográfica]. Reino Unido: Film4 Productions, Producciones Ripken, Rook Films.
- Vachon, C., Koffler, P., Wlodkowski, S. (productores) y Romanek, M. (director). (2002). *Retratos de una obsesión* [cinta cinematográfica]. E.U.: Fox Searchlight Pictures.
- Vértov, D. (producer) y Vértov, D. (director). (1929). *El hombre de la cámara* [cinta cinematográfica]. Unión Soviética: All-Ukrainian Photo, Cinema Administration (VUFKU).

Waisberg, E. (productor) y Tarkovski, A. (director). (1975). *Zérkalo o El espejo* [cinta cinematográfica]. Unión Soviética: Mosfilm.

Referencias Bibliográficas

- Altman, L. L. (1971). *Los sueños en psicoanálisis*. México: Siglo XXI.
- Arnoux, D. (2008). *El brillo de agalma*. *Revista Nácate*, (1), 175-197. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4856311>
- Arries, F. J. (1996). *El extraño poder de los aojadores*. Madrid: Aguilar.
- Assoun, P. L. (1995). *Lecciones psicoanalíticas sobre la mirada y la voz*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Aumont, J., Marie, M., Bergala, A. y Vernet, M. (1983/2008). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. 1ª reimpr. Buenos Aires: Paidós.
- Aumont, J. (1998). *El rostro en el cine*. Barcelona: Paidós.
- Aumont, J. y Marie, M. (1988/1990). *Análisis del film*. 2ª ed. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (1964/2003). *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral.
- Barthes, R. (1970/2007). *El imperio de los signos*. Barcelona: Seix Barral.
- Barthes, R. (1989). *La cámara lucida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (1994). *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Bardavio, J. M. (1999). *Prácticas de cine y psicoanálisis*. Zaragoza: Librería General.
- Basch, V. (2016). *El cuerpo mirado: entre psicoanálisis y pornografía* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid. Recuperada de <https://eprints.ucm.es/35899/1/T36882.pdf>
- Baudry, J.-L. (1970/2016). *Cine: efectos ideológicos del aparato de base*. En J.-L. Comolli et al.; E. Collicier (comp.), *Mayo francés. La cámara opaca. El debate cine e ideología*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Bergman, I. (1987). *La linterna mágica. Memorias*. España: Tusquets Editores.
- Bernardete, S. (2006). *Sobre el Banquete de Platón* (J. Velásquez, trad.). Versiones, *Revista de estudiantes de filosofía* (7), 83-100.
- Borrego Martín, J. C. (2015). *La narrativa en la representación de los sueños en el cine de ficción: estudio diacrónico* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid. Recuperada de <https://eprints.ucm.es/34410/1/T36708.pdf>

- Burguera Rozado, J. J. (2015). *Donación simbólica, donación siniestra: aportaciones sobre el cine de fantasía y el cine fantástico* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid. Recuperada de <https://eprints.ucm.es/34412/1/T36711.pdf>
- Butler, J. (1990/2007). *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Butler, J. (1993/2002). *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Barcelona: Paidós.
- Butler, J. (2004/2006). *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós.
- Casetti, F. y Di Chio, F. (1990/1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Cattaneo Rodríguez, G. (2011, diciembre). *Lo ominoso y el artefacto de la mirada*. *Revista Affectio Societatis*, Vol. VIII, (15), 101-120. Recuperado de <http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/affectiosocietatis/article/view/10792>
- Chaves Gnecco, Ma. B. (2014). *Cine, intérprete del sujeto* (Tesis doctoral). Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. Recuperada de <http://bdigital.unal.edu.co/46366/1/458606.2014.pdf>
- Chemama, R. (1998). *Diccionario de psicoanálisis. Diccionario actual de los significantes, conceptos y matemas del psicoanálisis*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Company, J. M. y Marzal, J. J. (1999). *La mirada cautiva. Formas de ver en el cine contemporáneo*. Valencia: Generalitat Valenciana.
- Deleuze, G. (1983). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- Depino, H. A. (2009, Mayo 29). *La mirada. Acto perverso, acto creador. Desde el jardín de Freud*, (9), 159-168. Recuperado de <https://revistas.unal.edu.co/index.php/jardin/article/view/12230/12861>
- Di Giovanni, E. (2015). *De la literatura al cine: la traducción intersemiótica: el caso de "Relato soñado" de A. Schnitzler y "Eyes Wide Shut" de S. Kubrik* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid. Recuperada de <https://eprints.ucm.es/29424/1/T35945.pdf>
- Didi-Huberman, G. (2010). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- Eidelsztein, A. (2008). *Las estructuras clínicas a partir de Lacan. Vol. II, Neurosis, histeria, obsesión, fobia, fetichismo y perversiones*. Buenos Aires: Letra viva.

- Etchegoyhen, C. (2010). *Alcibíades y el agalma: momento platónico de Jacques Lacan*. *Educação Temática Digital*, (11), 245-268. Recuperado de <https://revistas.unal.edu.co/index.php/jardin/article/view/12230/12861>
- Ferrer García, M. (2017). *Lo siniestro como condición y límite del MRI. A propósito de David Lynch* (Tesis doctoral). Universitat Jaume I., Castellón de la Plana. Recuperada de <https://www.tdx.cat/handle/10803/405729>
- Finol Benavides, L. E. (2014). *Claves de lo siniestro en el cine de Stanley Kubrick* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid. Recuperada de <https://eprints.ucm.es/24685/1/T35192.pdf>
- Freud, S. ([1900]/2001). *La interpretación de los sueños (primera parte)*. En *Obras completas Vol. IV*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. ([1901-1905]/2001). *Tres ensayos de teoría sexual y otras obras*. En *Obras completas Vol. VII*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. ([1915]/1992). *Pulsiones y destinos de pulsión*. En *Obras completas, Vol. XIV*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. ([1919]/2001). *Lo ominoso*. En *Obras completas, Vol. XVII*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. ([1920-1922]/2001). *Más allá del principio del placer. Psicología de las masas y análisis del yo y otras obras*. En *Obras completas, Vol. XVIII*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. ([1923-1925]/1992). *El yo y el ello y otras obras*. En *Obras completas, Vol. XIX*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. ([1927]/2001). *El malestar de la cultura*. En *Obras completas, Vol. XXI*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Ganovic Kozlicic, I. (2017). *Aspectos psicológicos de la dirección cinematográfica: lo siniestro en el cine de la casa encantada* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid. Recuperada de <https://eprints.ucm.es/42127/1/T38655.pdf>
- García Sahagún, M. (2017). *La crisis de la identidad personal en el protagonista del cine contemporáneo* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid. Recuperada de <https://eprints.ucm.es/44286/1/T39119.pdf>
- García Sahagún, M. (2017). *Ex Machina (Alex Garland)*. *Cine pensado*. 172-181. Recuperado de <https://eprints.ucm.es/40383/1/Ex%20Machina%20MARTA%20G%20SAHAG%20C3%9AN%20Cine%20pensado.pdf>

- García Serrano, F. (2017). *El amante bandido: aportaciones al psicoanálisis de los cuentos populares y los relatos cinematográficos. Cuentos de hadas y galanes perversos* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid. Recuperada de https://eprints.ucm.es/8928/1/El_amante_bandido_vers_para_e-prints.pdf
- Gombrich, E. H. (2003). *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. México: Fondo de cultura económica.
- Gombrich, E. H. (1986). *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del renacimiento*. Madrid: Alianza forma.
- Gómez Sánchez, S. A. (2010). *El cine en busca de sentido*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Gómez Sánchez, S. A. (2017). *Certeza de lo imborrable. El cine en busca de sentido*. Vol. II. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Gómez Tarín, F. J. (2006, Marzo). *El análisis del texto fílmico*. Biblioteca Central da Universidade da Beira Interior, 3-218. Recuperado de <http://www.bocc.ubi.pt/pag/tarin-francisco-el-analisis-del-texto-filmico.pdf>
- González Requena, J. (1989). *Viendo mirar. (La mirada y el punto de vista de vista en el cine de Hitchcock)*. Oviedo: Fundación municipal de cultura. Recuperado de <http://www.gonzalezrequena.com/resources/1989%20Viendo%20mirar.pdf>
- González Requena, J. (1995). *El análisis cinematográfico. Modelos teóricos, metodologías, ejercicios de análisis*. Madrid: Complutense.
- González Requena, J. (2006). *El análisis fílmico desde la teoría del texto. A propósito de Goya en Burdeos*, de Carlos Saura. En J. Benavides Delgado (ed.), *Nuevos temas de comunicación*. Madrid: Fundación General de la Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de <http://www.gonzalezrequena.com/resources/2006%20El%20an%C3%A1lisis%20F%C3%ADlmico%20desde%20la%20Teor%C3%ADa%20del%20Texto.pdf>
- Goyes Narváez, J. C. (2014). *La mirada espejeante. Análisis textual del film El espejo de Andrei Tarkovski* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- Hernández Herrera, M. (2016). *La evolución de las actitudes del héroe en el cine de Hollywood: percepción de psicología del espectador* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid. Recuperada de <https://eprints.ucm.es/29478/1/T35950.pdf>

- Hobson, J. A. (1994). *El cerebro soñador*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Hobson, J. A. (2003). *La farmacia de los sueños: la alteración química de los estados de consciencia*. Barcelona: Ariel.
- Homer, S. (2016). *Jacques Lacan una introducción*. Madrid: Plaza y Valdés.
- Jung, C. G. ([1945]/2004). De la esencia de los sueños. En *Obra completa de Carl Gustav Jung*. Vol. VIII. Madrid: Trotta.
- Jung, C. (1965). *Teorías de la personalidad*. Buenos Aires: Sudamérica.
- LaBerge, S. (1988). *The Psychophysiology of Lucid Dreaming*. New York: Plenum.
- Lacan, J. (1953/1983). *El seminario de Jacques Lacan. Libro 1: Los escritos técnicos de Freud*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (1960-1961/2006). *El seminario de Jacques Lacan. Libro 8: La transferencia*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (1962/2006). *El seminario de Jacques Lacan. Libro 10: La angustia*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (1964/2010). *El seminario de Jacques Lacan. Libro 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (1968/2008). *El seminario de Jacques Lacan. Libro 16: De Otro al otro*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (1971/2009). *El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica. Escritos 1* (pp. 99-106). 3ª ed. México: Siglo XXI.
- Lefebvre, H. (1983). *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*. México: Fondo de cultura económica.
- Lema Trillo, E. V. (2004). *Los modelos de género masculino y femenino en el cine de Hollywood, 1990-2000* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid. Recuperada de <https://eprints.ucm.es/4658/1/T26790.pdf>
- Lynch, D. (2009). *Atrapa el pez dorado. Meditación, conciencia y creatividad*. Buenos Aires: Mondadori.
- López Villarquide, M. (2014). *De lo siniestro a Roman Polanski: un análisis del género desarrollado por el director a través de sus películas "Repulsion" (1965), "Rosemary's baby" (1968), "Chinatown" (1974), "The tenant" (1976), "The ghost writer" (2010) y*

- "Carnage" (2011) (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
Recuperada de <https://eprints.ucm.es/27814/>
- Machado, A. (2009). *El sujeto en la pantalla. La aventura del espectador, del deseo a la acción*. Barcelona: Gedisa.
- Martínez Miguélez, M. (2004). *Ciencia y arte en la metodología cualitativa*. México: Trillas.
- Merleau-Ponty, M. (1964/2010). *Lo visible y lo invisible*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Merleau-Ponty, M. (1945/1994). *Fenomenología de la percepción*. España: Planeta-Agostini.
- Metz, C. (1972). *Ensayos sobre la significación en el cine*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Metz, C. (1973). *Lenguaje y cine*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Metz, C. (1979). *El significante imaginario: Psicoanálisis y cine*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Miguélez, M. M. (2004). *Ciencia y arte en la metodología cualitativa*. México: Trillas.
- Mitry, J. (1986). *Estética y psicología del cine. 2. Las formas*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, S.A.
- Mitry, J. (2002). *Estética y psicología del cine. 1. Las estructuras*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, S.A.
- Moreno Cardozo, B. (2003) *La profesora de piano. Desde el jardín de Freud*, (3), 308-310.
Recuperado de <https://revistas.unal.edu.co/index.php/jardin/article/view/8294/8938>
- Motta, C. G. (2013). *Las películas que Lacan vio y aplicó al psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Mulvey, L. (1975/2001). *Placer visual y cine narrativo*. En B. Wallis (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación* (pp. 365-377). Madrid: Akal.
- Mulvey, L. (1989). *Visual and Other Pleasures*. New York: Palgrave.
- Mulvey, L. (2006). *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*. (S. A. Álvarez y E. F. Marín, trad.). London: Reaction Books.
- Muñoz, Z. (2012, Junio). *Swan song: el advenimiento del núcleo psicótico*. *Revista Colombiana de Psiquiatría*, 41, 627-643. Recuperado de <http://www.scielo.org.co/pdf/rcp/v41n3/v41n3a13.pdf>
- Nasio, J. D. (1996). *Enseñanza de 7 conceptos cruciales del psicoanálisis*. Barcelona: Gedisa.
- Nasio, J. D. (2009). *La mirada en psicoanálisis*. Barcelona: Gedisa.

- Ortiz, Á. y Piqueras, M. J. (1995). *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*. Barcelona: Paidós.
- Parada Castellano, R. (2015). *El peso visual y el equilibrio de la imagen* (Tesis doctoral). Universidad de Granada, Granada. Recuperada de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=56446>
- Parinaud, A. (1973). *Confesiones inconfesables de Salvador Dalí (Comment on devient Dalí)*. París.
- Pérez Morán, E. (2015). *El estudio “plano a plano” como nuevo método de análisis fílmico. Observatorio (OBS*) Journal*, Vol. IX, (2), 093-118. Recuperado de <http://obs.obercom.pt/index.php/obs/article/view/822/713>
- Pizarnik, A. (2014). *Prosa completa*. Colombia: Lumen.
- Platón. (1871). *El banquete o del amor. Apolodoro y un amigo de Apolodoro. Sócrates - Agatón - Fedro - Pausanias - Eriximaco. Aristófanes - Alcibíades. En Obras completas de Platón*, Vol. V, 297-366. Recuperado de <http://www.filosofia.org/cla/pla/azc05297.htm>
- Rodríguez Jiménez, L. (2013) *Lost Highway y Mulholland Dr. de David Lynch: una aproximación psicoanalítico-comparativa. Revista de lenguas modernas*, (19), 617-647. Recuperado de <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/rlm/article/view/14039/13345>
- Romaguera, J. (1998). *Textos y manifiestos del cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones*. 3ª ed. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Romo Morales, X. (2016). *El amor y el padre en el análisis: clínica y cine en la cultura actual* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid. Recuperada de <https://eprints.ucm.es/36085/1/T36908.pdf>
- Sartre, J-P. (1968). *Lo imaginario. Psicología fenomenológica de la imaginación*. (M. Lamana, trad.). Buenos Aires: Editorial Losada.
- Sotelo Herrera, N. (2017). *Figuras del mal en el cine postclásico de Hollywood* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid. Recuperada de <https://eprints.ucm.es/42280/1/T38692.pdf>
- Stam, R., Burgoyne, R. y Flitterman-Lewis, S. (1992). *Nuevos conceptos de la teoría del cine, estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Buenos Aires: Paidós.

- Tarkovski, A. (2002). *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Madrid: Ediciones Rialp.
- Vernant, J-P. (1989/2001). *El individuo, la muerte y el amor en la antigua Grecia*. Barcelona: Paidós.
- Žižek, S. (1999). *El Acoso de las Fantasías*. Mexico: Siglo XXI Editores.
- Žižek, S. (2003). *The Matrix, o las dos caras de la perversión. Desde el jardín de Freud*, (3), 292-307. Recuperado de <http://bdigital.unal.edu.co/14409/1/3-8293-PB.pdf>
- Zimmerman, D. (2012, junio). *El gesto y la mirada. Revista Affectio Societatis, Vol. IX, (16)*. Recuperado de <https://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/affectiosocietatis/article/view/12043>
- Zuleta, E. (1985-2004). *El pensamiento psicoanalítico*. 2ª ed. Medellín: Editorial Lealon.