

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA  
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

*EL ESPEJO MAS UNO. Acerca de la mirada*

Tipología 1

Desarrollo de un trabajo original de investigación en torno a un autor/a, grupo, movimiento, concepto o teoría artística

Martín Piolatti Luna

Director: Ricardo Forriols

Valencia, Junio de 2012





*Todo aquel que atraviesa el corredor del Miedo  
llega fatalmente al Último Espejo  
donde una mujer abrazada a tu esqueleto nos muestra  
cara a cara el infierno de los ojos sellados  
de los ojos cerrados para siempre como en una máscara  
de muerta representando en el más allá el teatro último:  
así miré yo a los ojos que borrarón mi alma  
así he mirado yo un día que no existe en el Último Espejo*

Leopoldo María Panero

*OJOS DE CAMINANTE EN DELIRIO: en vosotros desembocan las  
miradas restantes*

Paul Celan



Jean Eustache, *La mamá y la puta*, Francia, 1973



Victor Erice, *El sur*, España, 1983

# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	11
1- IMÁGENES: OBJETOS DE LA VISIÓN	
1.1 Imágenes. Más que la <i>representación</i> y menos que la <i>cosa</i>	25
1.2 Fascinación por la imagen fílmica. Prótesis ocular y <i>cantidad de realidad</i>	33
a- Límites. Cuadro y encuadre	43
b- El instante para el sujeto de la visión. <i>Tableaux vivants</i>	49
2- LA MIRADA Y EL SUJETO DE LA VISIÓN	
2.1 El sujeto, construcción especular. La mirada y la imagen de la unidad	57
2.2 La mirada del lado de las cosas y la alteración de la identidad. La función cuadro. Esquizia del ojo	67
2.3 La mirada perdida. La pantalla. Los objetos de la pulsión nos miran	73
3- EL SUJETO, EL ESPECTADOR Y EL OTRO	
3.1 La mirada del Otro	83
3.2 El sujeto en el cine. La doble identificación	91
3.3 El espectador en la diégesis fílmica. El significante y la sutura. Escoptofilia/ narcisismo	97
4- LA INFLUENCIA. UN ANÁLISIS	
4.1 Un modelo reducido de análisis para la aplicación práctica de los conceptos desarrollados	107
4.2 <i>La Influencia</i> . La película. Sinopsis	109
4.3 El personaje de la <i>Sra. Rivero</i> en el relato	113
4.4 <i>Secuencia del espejo</i> . El espejo, el personaje y los espectadores	117
CONCLUSIONES	131
BIBLIOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA	141







Louis Stettner, *La espera*, Place Pigalle, 1951



Wim Wenders, *Paris, Texas*, EE.UU, 1984

## INTRODUCCIÓN

### *Hipótesis y objetivos*

El presente Trabajo Final de Máster se inscribe dentro del Máster de Producción Artística de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos (Universitat Politècnica de València). Responde a la Tipología 1: Desarrollo de un trabajo original de investigación en torno a un autor/a, grupo, movimiento, concepto o teoría artística.

Consideramos pertinente subrayar que la elección de la temática para este Trabajo Final de Máster se fue gestando de manera progresiva en torno a lo que podemos ejemplificar con un eje de coordenadas personal, estructurándose fundamentalmente por tres aspectos:

Eje X: eje vertical compuesto por el creciente interés personal por el universo cinematográfico en los últimos años.

Eje Y: eje horizontal, o las raíces de la confusión, en torno a la producción pictórica propia y ante el asalto de preguntas relacionadas con la necesidad del proceso creativo, la producción, los medios y modos de representación.

Eje Z: eje de la 'profundidad', aunque quizás sea más adecuado nombrarlo eje 'transversal', de donde brota un intento por la sistematización de la conceptos. En este caso se trata de un eje vinculado de forma puntual al psicoanálisis, por cuatro motivos principalmente: por filiación teórica, por su posicionamiento próximo a la *sospecha*; por la pertinencia analítica respecto a los otros dos 'ejes' y, por la propia experiencia personal con la disciplina psicoanalítica.

Hemos querido plantear de manera gráfica, mediante estos ejes, nuestro núcleo de dudas y filias, dado que, de algún modo, en sus infinitas y posibles coordenadas encontramos una variable que, sin resolver la amplitud de la problemática de base, permitía tomar posición sobre un fenómeno que es

transversal al cine y a la pintura, al tiempo que ocupa una pequeña parte de la teoría psicoanalítica: *la mirada*.

De esta manera, el desarrollo de conceptos e ideas en torno a *la mirada* tiene en este trabajo la misma función que la expansión radial de *la duda*. Consideramos que cierta confusión generalizada y sobrecogedora puede promover también una dinámica de trabajo; si es tan pragmática como la asertividad y el valor resolutivo que un trabajo académico requiere, es un aspecto a valorar en las conclusiones. En cualquier caso, no queremos ocultar este hecho, sino todo lo contrario, procuramos entonces ser coherentes con esa *duda*, con *esa mirada* y con el contexto en el que este trabajo se desarrolla.

A través de la sistematización de conceptos, es decir, a través de cierto orden y jerarquía de *pretextos*, *la mirada* nos permitía por su propia semántica dudar *el exterior* y dudar *desde el interior*; esto es: sobre los objetos y también sobre nosotros, los sujetos. De los diversos modos de justificar un sentimiento de descrédito, nos pareció que una investigación sobre *la mirada* a través del ojo del psicoanálisis colocaba los conceptos, precisamente, del lado de los interrogantes, lo cual nos interesaba. Y ello añadió ese mínimo de coraje y *ceguera* necesaria para lanzarnos a tal propósito.

En tal sentido, consideramos este Trabajo de Final de Máster como un *método personal para dudar* y, por tanto, para reflexionar, dentro de un campo semántico reducido sobre el modo de abordar el proceso creativo de modo general, a través de los *objetos* y los *sujetos* que en él participan. Este proyecto no se propone fines didácticos, sino dotar a la *divagación* de un cuerpo, a través de una selección bibliográfica y de lecturas que confieran una estructura dinámica de trabajo.

Al mismo tiempo, nuestra intención es no caer en un juego especulativo, *especular* y *narcisista* frente a la *duda*, ni en su enorme embrujo *solipsista*. Aunque a estas alturas no negaremos el *erotismo* de nuestra propia mirada fascinada ante el desfile de significantes y significados, convenimos adecuarnos a una metodología de trabajo y no afrontar los interrogantes a través de una postura complaciente sino, por el contrario, anclar los conceptos mediante definiciones que reduzcan la vaguedad de las consideraciones a una constelación que concrete nuestros propios límites. De este modo la manera de abordar en ocasiones conceptos tan amplios, densos y resbaladizos como *imagen*, *representación*, *visión*, *sujeto*, *pulsión*, *identificación*, *efecto de realidad*, *situación cinematográfica*... será siempre la manera y el propósito con que se utilizan en las fuentes citadas, permitiéndonos el mínimo de licencias.

Cabe puntualizar el carácter *deliberadamente abierto* de este Trabajo Final de Máster que busca la precisión aunque no la estricta concreción respecto a algunas nociones. Ello se debe al tiempo estipulado para su desarrollo, además de que nos desborda su posible amplitud; y, por otra parte, a la posibilidad de poder abrir diversos frentes de investigación que en una hipotética Tesis Doctoral deberían considerarse, trabajarse más y ser resueltos con la contundencia argumentativa más adecuada.

En este sentido, comenzamos a indagar en torno a *la mirada* como uno de los agentes que *certifican* a los sujetos en su relación con la realidad; una mirada a la búsqueda de elementos exteriores que permitan articular de algún modo la divergencia de ideas. Sin embargo, fue al tomar posición como *sujetos* y no solo como individuos, cuando comenzamos a entrever que nuestras propias estructuras y prejuicios colisionaban con diversos conceptos que, en realidad, proponían ampliar el plano visual de nuestro interés.

De esta manera llegamos a plantearnos como hipótesis que, como *sujetos*, reproducíamos en cierta medida las consecuencias de nuestros propios procesos estructurales en la relación de identificación y problematización con las imágenes. Proponíamos este trabajo como un modo de confrontación personal ante cierto 'desarreglo' creativo, buscando clarificar nuestra propia *mirada*. En definitiva, en este proceso nos adscribimos a una problemática preexistente, de algún modo *somos hablados* a través de nociones, dudas e interrogantes fijados por autores que nos comprometen a adscribirnos, a colisionar, con las apariencias; figuramos quizá como narradores, buscando los nexos entre las ideas, pero siempre *sujetos a la representación*.

Ante la imposibilidad de abordar la amplitud de tal enunciado en el Trabajo Final de Máster, y considerando que el tema ha sido estudiado por diversas disciplinas y autores, decidimos centrar la mayor parte de los argumentos en torno a tres procesos fundamentales:

- la importancia de la *triada especular* en la concepción de la instancia del Yo,
- la concepción psicoanalítica de *la mirada* como un objeto *perdido* para el *sujeto*,
- y la analogía de estos procesos con el espectador de cine.

Para ceñir aún más el contexto de estas proposiciones, la primera parte del trabajo focaliza los conceptos que más pertinentes nos parecieron para encaminar el proyecto, dejando de lado gran parte de la vastísima familia de significaciones relacionadas con *la imagen*. De este modo, nos centramos en algunas relaciones técnicas, históricas y psicológicas que subrayan los paradigmas del

*sujeto de la visión* frente a las disciplinas artísticas de la pintura, la fotografía y el cine, y reducen el concepto de *representación* a un cuadro muy concreto.

Uno de nuestros objetivos es que a través del desarrollo de este Trabajo Final de Máster, adquiramos cierto manejo y familiaridad con la terminología y cierta pericia interpretativa para aproximarnos a un análisis fílmico concreto. Elegimos para tal fin la película *La Influencia* (Pedro Aguilera, 2007). Las razones específicas para su elección se pormenorizan en el apartado 4º de este trabajo. Sin embargo, cabe destacar que el visionado de la película coincide con el proceso de maduración de la idea de este proyecto y que, por tanto, es fundamental en su desarrollo, tal y como mostramos al explicar la denominada *secuencia del espejo*.

Apuntando, pues, en esa dirección, este trabajo persigue los siguientes objetivos:

- Analizar *la mirada* como uno de los fenómenos por el cual el aparato psíquico y las artes visuales se solapan transitando en torno a los *objetos de deseo*.
- Concretar algunos nexos entre los espectadores, las pautas generales de representación en las artes visuales y la fase inicial del proceso de formación de la imagen del sujeto como ficción autónoma y autosuficiente.
- Aproximarnos a la terminología psicoanalítica para poder acceder a la teoría fílmica, que compara los *mecanismos proyectivos* y de *identificación* que regulan el aparato psíquico con los del *espectador*.
- Describir las relaciones del *triángulo* formado por el *sujeto*, el *espejo/pantalla* y *la mirada* que irrumpe del exterior.
- Acercarnos a algunos conceptos de las teorías del cine que derivan de los puntos anteriores para poder aplicar las consideraciones extraídas al análisis personal de una secuencia fílmica.

## *Metodología*

Para desarrollar esta trabajo convenimos estructurar el texto en cuatro grandes apartados, compuestos por sus respectivos capítulos, que además de la introducción, conclusiones y bibliografía, conforman la totalidad de este trabajo:

1. La imagen, objeto de la visión
2. La mirada y el sujeto de la visión
3. El sujeto, el espectador y el Otro
4. *La influencia*. Un análisis

El modo en que se desarrollan los conceptos en cada uno de los apartados tiene, básicamente, dos funciones: por una parte establecer enlaces específicos dentro de un campo semántico que debemos delimitar debido a su inmensidad para que permita, progresivamente, ir dirigiendo la investigación hacia nuestros objetivos; por otra, plantear una función estructural que propicie articular el texto desde un modo general (*las imágenes y la representación*) a un modo muy específico (*la mirada y el sujeto de la visión*). Intentamos extraer de ambas operaciones un modelo de análisis reducido y pragmático, vehiculado por algunas nociones generales de la teoría filmica, y en el que intervenga nuestro punto de vista.

Por último, intentaremos explicar la estrategia aplicada de acuerdo a los bloques temáticos, en relación a la elección de los conceptos, la discriminación de la información y la bibliografía empleada. Subrayamos que en cada bloque se utilizó una bibliografía especializada, así como textos ‘satélite’ que nos permitieran una mejor comprensión de los conceptos más complejos. Todas las fuentes se citan en la bibliografía del trabajo. En esta introducción no remitimos a los textos de cabecera ya que creímos más conveniente incluir una lista de los mismos al final de cada apartado, una vez desarrollados los conceptos.

## *Consideraciones tipográficas. El uso de cursivas y mayúsculas*

Los conceptos propios de autores y disciplinas en concreto, se encuentran destacados en cursiva, respetándose las mayúsculas y las minúsculas correspondientes al término original. Si en algún momento del texto se observa una supuesta arbitrariedad en el uso de cursivas para un mismo término esto es debido a que la intención es subrayar su peso conceptual y no su uso convencional. Por ejemplo: Yo con mayúsculas subrayará la instancia del Yo (para distinguirla de SuperYo y del Ello) mientras que 'yo' con minúsculas se referirá a la acepción comúnmente usada para englobar al individuo en primera persona. *La mirada*, en cursivas mantendrá su carga conceptual, mientras que 'la mirada', sin cursivas, ira referida a su uso corriente, el de 'echar un vistazo'... Por otra parte, el entrecorillado habitual se emplea para relativizar la significación y es una marca de quien escribe.

### *Apartado 1. Imágenes: objetos de la visión*

En este primer apartado, donde se tratan conceptos tan amplios como *imagen*, *visión*, *representación*... nos proponemos delimitar, en la medida de lo posible, la polisemia de los conceptos hacia aquellas acepciones que más se vinculan a nuestros intereses. De modo que, el Apartado 1, *Imágenes: objetos de la visión*, tiene un carácter introductorio en el que procuramos que la atención se centre en el sujeto que contempla la imagen, en el espectador. La noción de *imagen* es definida de modo general de acuerdo a sus acepciones etimológicas, históricas y culturales, planteando algunos de los principales paradigmas que las disciplinas artísticas han subrayado desde la aparición del cinematógrafo.

Nos dirigimos principalmente a la fascinación de los espectadores por las imágenes y a los vínculos generales que atraviesan a la pintura, la fotografía y el cine, subrayando los *efectos de realidad*, las destrezas ilusionistas, el desarrollo técnico en la producción de imágenes que surgen de los usos del cinematógrafo como el mecanismo de fascinación y construcción de relatos por excelencia del último siglo. Decidimos insistir en las problemáticas y en la distinción entre la *representación*, la *captura objetiva* de la realidad, la *verosimilitud* y la coherencia del *relato*.



La primera parte del Trabajo Final de Máster se centrará entonces en algunos conceptos relativos a la *imagen* que se vinculan al *sujeto de la visión* y que se consideran condicionantes claves para el establecimiento de la relación escópica del espectador con la 'pantalla'. Tendremos en cuenta en este análisis ciertos factores temporales, espaciales y técnicos.

El sujeto de la visión construye su identidad y su imaginario en una relación compleja entre realidad y representación. El eje a través del cual se conectan estos fenómenos y por el que se construyen algunas de las relaciones de significado que son propias de cada disciplina, gira en torno a las coordenadas de *la visión y la mirada*. A partir de ciertas analogías y diferencias que el cine presenta con la pintura y la fotografía intentaremos reflexionar en torno al vínculo *íntimo* que existe entre unos métodos de representación que no escapan a la organización de formas en el interior de una superficie plana. Al cuestionamiento por la captura de la imagen, los límites espaciales y la dimensión temporal donde se sucede la representación de relatos articulados en torno a la fuerza simbólica y plástica de la imagen.

Para ello debíamos antes aislar al espectador de su *función* como tal y abordarlo en tanto que *sujeto*. Creímos oportuno, a tal fin, establecer unas coordenadas de espacio y de tiempo concretas ante su fijación por la *imagen-movimiento*. De este modo, supeditado a una dimensión espacial frente a la representación, surge su relación ante los límites físicos de la imagen en términos generales: la noción de *cuadro*, que a su vez establece un *campo*, un *fuera de campo* y, sobre todo, un *contracampo* atribuido al espacio hipotético del espectador, la cuarta 'pared' del lugar donde se desarrolla la ficción. A estos conceptos en concreto retornaremos para el análisis de la *secuencia del espejo* que cierra este trabajo.

Por otra parte, y con la misma finalidad, abordamos la dimensión temporal a partir de la sugestión que ejercen las *imágenes en movimiento*, ejemplificando dicho fenómeno a partir del análisis de los *tableaux vivants* en cine como pretexto para reflexionar sobre la importancia del 'instante expandido'. La aparición del *instante en movimiento*, y la captura del *instante perdido* que permitía la fotografía y el cinematógrafo, confrontaban ya a los primeros espectadores de los films de los hermanos Lumière ante el goce escópico de lo que 'cobra vida'. El mismo instante que dotaba de movimiento a las imágenes detenía atónito al ojo de los espectadores frente ante lo que allí sucedía.

Planteadas de modo general estas ideas, examinaremos en la segunda parte de este trabajo al *espectador*. Nos cuestionaremos quién es el *sujeto de la visión* y cómo accede a las imágenes, incluso cómo forma su propia imagen unitaria, para así aproximarnos a cómo se relaciona,

condicionado por su propia estructura fundada en el bosquejo de la construcción del aparato psíquico, con la representación cinematográfica. Partimos de la hipótesis que plantea al espectador como un sujeto que se construye precisamente como un *sujeto de la representación* para sí mismo y que hace extensiva las consecuencias a su relación con las imágenes. Para abordar estos interrogantes se razonarán algunos de los conceptos fundamentales que relacionan la teoría psicoanalítica con la teoría cinematográfica. (Teniendo siempre como el eje que vertebra este Trabajo Final de Máster al fenómeno de la *mirada*).

## *Apartado 2. La mirada y el sujeto de la visión*

Al haber ‘situado’ al espectador en unas coordenadas espaciales y temporales concretas, decidimos centrarnos en el mecanismo por el cual *accede* a las imágenes al tiempo que es *abordado* por ellas, es decir, *la visión y la mirada*, queriendo así distinguir claramente al *sujeto* del *sujeto en función de espectador*. Por ello, en este apartado nos detenemos en una posible definición de sujeto de acuerdo a la tónica psicoanalítica clásica y algunas derivaciones del psicoanálisis de orientación lacaniana. A pesar de que *la mirada* es una temática extensamente tratada por la psicología de la percepción o por la fisiología, convenimos trabajar en torno a las consideraciones psicoanalíticas de la cuestión.

El psicoanálisis aborda a *la mirada* como un objeto inaccesible para el propio sujeto, subrayando la denominada *antinomía del ojo y la mirada*. Dos conceptos distintos, *la visión y la mirada*, cuya diferencia adquiere especial importancia en nuestra relación con las ‘obras de arte’ en tanto que objetos. *La mirada* es también planteada como el objeto de una *pulsión*, la escópica y, por tanto, ancla la relación del sujeto con la imagen en los cimientos de la formación de la personalidad y en su progresivo desarrollo.

En esta segunda parte del Trabajo Final de Máster abordamos dicho proceso, intentando detenernos en los aspectos más importantes que la teoría psicoanalítica de orientación lacaniana extrae de *la mirada* como fenómeno intersubjetivo, dado que de este proceso surge en su complejidad el juego de *proyecciones, introyecciones e identificaciones* de los sujetos con las imágenes. Ello nos permitirá trazar algunas analogías con las problemáticas y circunstancias del espectador expuestas en el apartado 1. De este modo establecemos un análisis ‘especular’, que nos aproximará a la comprensión

de muchos de los mecanismos por los cuales *deseamos* las imágenes y las cargamos de significación, al tiempo que transitamos por cómo las *representaciones* nos construyen; por cómo las *proyecciones* y las *identificaciones* se vinculan de modo general al relato de nuestra cotidianidad y al del arte; y, en última instancia, nos permitirá reflexionar en torno a una *pérdida* primordial del *sujeto de la visión* que él mismo *objetiva en la mirada* como el sustancia de su deseo.

### *Consideraciones terminológicas*

Quizá quepa hacer algunas consideraciones en lo que a la utilización del vocabulario psicoanalítico se refiere. Consideramos la dificultad que suponía tratar con estas nociones, por lo que teniendo en cuenta nuestros evidentes límites procuramos ser lo más rigurosos posible y no extendernos más de lo preciso en el uso de tan compleja terminología.

El psicoanálisis no es nuestro campo específico de formación por lo que nos acercamos con tanta discreción como interés a la tupida red conceptual que lo estructura. Hemos evitado, en la medida de lo posible, todo tipo de conjeturas, apoyándonos estrictamente en los textos para explicar los procesos que creímos necesarios.

Por este motivo, cada uno de los conceptos, nociones, ideas o figuras vinculadas al psicoanálisis han sido minuciosamente definidas en el texto así como apuntadas a pie de página sus referencias bibliográficas para ser consultadas *in extenso*. Se ha utilizado a tal motivo, principalmente, el *Diccionario de Psicoanálisis* de Jean Laplanche y Jean-Bertrand Pontalis, que goza de una consagrada reputación y una indiscutible autoridad. Entendemos que puede en ocasiones resultar reiterativo, pero lo consideramos indispensable para lo que el Trabajo Final de Máster quiere plantear. Las fuentes y el rigor básico obligan a no perder de vista el cuerpo de estos conceptos y es una ayuda personal para la concreción de muchas ideas.

En este sentido, cabe subrayar que la terminología y las fuentes utilizadas son fundamentalmente de orientación lacaniana, de modo que, de existir matizaciones respecto a las definiciones del *Diccionario*, éstas han sido señaladas a pie de página.

### *Apartado 3. El sujeto, el espectador y el Otro*

En este apartado concedemos prioridad al análisis del *sujeto* en su *función espectador*. Abordaremos el relato filmico desde los textos y autores que lo interpretan como una estructura que presenta ciertas analogías con los mecanismos psíquicos del sujeto.

En directa relación con los apartados anteriores se analizará aquí la aparición de una *mirada fantasmática* como un agente externo pero *estructurante* para el espectador. Una *mirada exterior* que configura y acompaña al sujeto en todo momento, escindiéndolo en tanto que *actor y espectador* de sí y del exterior, *una mirada*, pues, en ocasiones tan necesaria como *tiránica* y que condiciona su propia *reflexividad*. Subrayaremos que el cine, pone en evidencia esta *mirada*.

Finalmente, las consideraciones que se han ido puntualizando a lo largo de los capítulos convergerán en el análisis del *sujeto* y la *pantalla* cinematográfica (y las relaciones especulares derivadas) que se encadenan en una compleja red de vínculos que conforman las *figuras* que permiten el funcionamiento del *relato filmico*. En este sentido, la relación de *figuras*, como *la sutura*, junto a la *situación cinematográfica* del espectador, serán importantes para nuestro posterior análisis de la película *La influencia*. En definitiva, seguimos una corriente donde disciplinas tales como el psicoanálisis y las teorías del cine transitan en un espacio estrecho pero siempre en paralelo. Un espacio en donde la *proyección*, no solo atañe al proyector cinematográfico y donde el espectador se inscribe como un sujeto siempre *en pérdida* para hacer posible la articulación del relato.

Quisiéramos subrayar otra vez que no existe una teoría psicoanalítica del cine, ni una teoría del cine psicoanalítica. Son dos disciplinas por completo independientes pero que se enriquecen mutuamente y de las que críticos y teóricos como Christian Metz, Jean-Louis Baudry, Serge Daney, Jean-Pierre Oudart y, sobre todo, Slavoj Zizek han logrado conformar un campo semántico que las vincula enriqueciendo el análisis del relato filmico.

## *Apartado 4. La influencia. Un análisis*

En el último apartado de este proyecto nos proponemos realizar el análisis de una secuencia escogida de la película *La Influencia* (Pedro Aguilera 2007).

La elección de lo que denominamos *la secuencia del espejo* responde, principalmente, a tres criterios:

- 1- Las características de los personajes en relación a la pertinencia de los conceptos tratados en este trabajo;
- 2- El planteamiento formal de la película y el modo en que el relato está construido;
- 3- Debido a que del visionado del film surge parte de la motivación principal para la investigación.

En el apartado 4, *La influencia, un análisis*, nos proponemos introducir un enfoque personal de la relación de conceptos que estructuran este Trabajo Final de Máster. De este modo buscamos dar cierre, siquiera sea provisional, al proceso que nos involucra mediante la aplicación práctica de algunas nociones clave para el proyecto. La intención última es proponer un modelo reducido de análisis que, a modo de conclusiones, sirva como ejemplo de las posibles aplicaciones prácticas de este Trabajo Final de Máster que aquí tratamos de materializar.

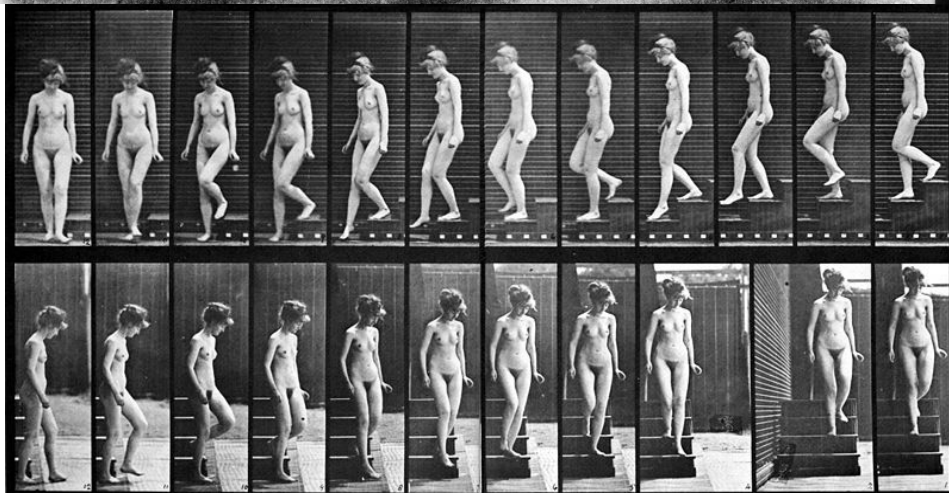
## *Respecto a las imágenes y el texto*

Convenimos incluir al comienzo de cada capítulo una composición de imágenes que ilustran o bien condensan los conceptos desarrollados en cada apartado.

La elección de las imágenes responde a un criterio personal. La intención es fomentar un diálogo entre ellas para, de este modo, abrir un espacio de reflexión visual directamente relacionado con los contenidos de este trabajo.



## *1- IMÁGENES: OBJETOS DE LA VISIÓN*



Félix Nadar, Charles Baudelaire, 1855  
Eadweard Muybridge, Mujer bajando escaleras, 1887



## 1.1 Imágenes. 'Más que la representación y menos que la cosa'

*La imagen es más que la 'representación' y menos que la 'cosa'.*

Henry Bergson

Las imágenes, omnipresentes en nuestra cultura, operan como productos constitutivos del sujeto en su constante relación con la realidad. El sujeto posee, a través de la relación crítica con la imagen, la posibilidad de poner de manifiesto la consciencia, aunque sea por un breve momento, de la paradójica distancia/cercanía y la constante interrelación de él mismo con la realidad en la que se desenvuelve. *La mirada* es uno de los ejes fundamentales de nuestra relación con la imagen visual. A través de esta investigación intentaremos aproximarnos a algunos conceptos que surgen del complejo entramado de significaciones en torno a la imagen, *la visión y la mirada*.

Las imágenes surgen, por lo general, 'encuadradas' dentro de las características de su tiempo. Las disciplinas artísticas suelen reflejar las preocupaciones y el modo en que estos condicionantes repercuten en el proceso de producción de las mismas. La imagen pictórica, la fotográfica o la imagen en movimiento (cinematográfica), muestran desde su aparición un estrecho vínculo estructural, un mutuo enriquecimiento formal y unas problemáticas comunes, así como claras divergencias que involucran al espectador, al fenómeno de *la visión y al de la mirada*. En este sentido, el cineasta Jean-Luc Godard planteaba, en un diálogo con Serge Daney, que *una imagen nunca está sola, llama a otra*<sup>1</sup>, subrayando de forma pertinente la extensa red genealógica que configura nuestro mundo de imágenes.

Junto al funcionamiento fisiológico de la visión, la complejidad de los factores culturales, sociales y tecnológicos que estructuran el proceso del ver configuran lo que se ha denominado *régimen escópico* de una sociedad. Este, a su vez, se ve condicionado por la acción de los instrumentos y los aparatos

---

<sup>1</sup> BERGALA, Alain y LE DISET, Pauline. 'Jean-Luc Godard / Serge Daney, Diálogo', *Cahiers du Cinema*. Núm. 513, París, 1997

que regulan la producción y el disfrute de las imágenes. Surgen, pues, abundantes formas de representación y prácticas interpretativas<sup>2</sup>.

En este Trabajo Final de Máster comenzaremos por centrarnos en la relación visual del *sujeto* con las imágenes que nacieron con el cinematógrafo. Tendremos en cuenta que disciplinas como la teoría fílmica o la teoría cinematográfica estructuralista, el análisis textual, la teoría feminista del cine o la filosofía del lenguaje diseccionan y analizan dichas relaciones. Intentaremos aproximarnos a la noción de *mirada* a través del modo con el que la teoría psicoanalítica ha abordado algunas propuestas pertenecientes a la órbita específica de la teoría cinematográfica<sup>3</sup>. En todos los casos, nuestra intención es fundar una relación entre la estructura de significación que gobierna el cine y la psíquica para mostrar que el sistema de representación del medio cinematográfico presenta analogías con el aparato psíquico. Aunque entre el discurso psicoanalítico y el fílmico no existe una relación directa, sí se establecen modos interdisciplinarios de estudio que resultan enriquecedores para ambas disciplinas y para el *goce del crítico*<sup>4</sup>.

La percepción visual se encuentra disuelta en la complejidad de las funciones psíquicas, intelectuales, cognitivas, de la memoria y la luz, lo cual lleva, lógicamente, a considerar al *sujeto* que mira la imagen, *el espectador*<sup>5</sup>. Entendido en un sentido amplio, el psicoanálisis aborda también el modo en el que nos constituimos como sujetos a través del estudio de las estructuras fundamentales del deseo que subyacen en toda actividad humana. El interés de la teoría del cine en la década de 1970 por este fenómeno coincide con el auge que se promueve por las relecturas que Jacques Lacan efectúa de la obra de Sigmund Freud. El crítico de cine Serge Daney sugirió que él mismo se hacía una especie de *psicoanálisis salvaje* al ver películas, manteniendo una postura reflexiva como espectador y como sujeto<sup>6</sup>.

En todo caso, debemos comenzar con una breve introducción en la que se planteen algunas definiciones y problemáticas generales en torno a la noción de *imagen* para, en un segundo término, abordar ciertos conceptos y paradojas que presenta el estudio de la *mirada* en relación al sujeto y el modo en que se manifiesta dicho nexo en las artes visuales, concretamente en las imágenes cinematográficas tomadas en un sentido amplio.

---

<sup>2</sup> Véase: JAY, Martin, *Regímenes escópicos de la modernidad*, en: *Campos de fuerza, entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Paidós, Buenos Aires, 2003

<sup>3</sup> Para ver cómo, de modo general, diferentes autores a través de diferentes disciplinas han abordado la relación psicoanálisis/cine véase: VV.AA. 'Psychanalyse et Cinéma', *Communications*. Núm. 23, Seuil, Paris, 1975

<sup>4</sup> COMPANY, Juan M. 'El psicoanálisis de Lacan. Cine: el goce del crítico', *Diario Levante*. Valencia, 30 de Noviembre de 1986

<sup>5</sup> Véase: AUMONT, Jacques. *La imagen*, Paidós, Barcelona, 1992, p. 15

<sup>6</sup> BERGALA, Alain y LE DISET, Pauline. *Op. Cit.*

Partamos entonces de la imagen: término polisémico, confuso, cargado de significaciones históricas, filosóficas, poéticas. Fantasma, idea, ídolo, ícono, espectáculo, espectro, efigie son algunas de las acepciones etimológicas del término. La imagen como *imago*, culto a la paradójica verdad de las apariencias; desde las cuevas de Lascaux, el teatro de sombras chinescas, *Las Meninas*, los engaños visuales del Barroco, los innumerables autorretratos de Rembrandt; Charles Baudelaire y *Constantin Guys*, los *Lumière y compañía*; *Ceci n'est pas une pipe*; Lacan en su despacho contemplando el *Origen del Mundo* de Gustave Courbet, Edipo ciego, Narciso ahogándose. Google Earth... La imagen aún, todavía, siempre, nos seduce y nos aburre.

La imagen, del latín *imago*<sup>7</sup>, efigie, también apariencia y sueño, estatua a veces funeraria. Comparte raíz con la palabra *imitatio* emparentada con mimesis, proveniente del griego, con un doble sentido ya que designa el arte del actor: éste expresa y reproduce, expresa lo indecible, reproduce una estructura re-conocible. Del eje de coordenadas (expresar/reproducir) surge su problemática.

Escribió San Agustín que *un huevo no es la imagen de otro huevo* refiriéndose a que la imagen ha de ser algo diferente; posee un añadido y necesita de una acción que la legitime: *la acción de mirar*. La imagen en cuanto a representación y no presentación (mostración), supone *un modelo que la genera*<sup>8</sup>, es decir, la imagen es siempre relación aunque no necesariamente semejanza, parecido, copia. Podríamos decir que la imagen exige cierta 'relación de distancia' y establece, justamente en ese espacio de diferencia habitado por la imposibilidad de su autosuficiencia, cierta conciencia del sujeto en relación a sí mismo y con las cosas. Las imágenes no se agotan en sí mismas. El vehículo por el que se articulan será la mirada, y como consecuencia de ese tránsito y de ese tiempo necesario para transitarla, surgirá un complejo sistema de relaciones constitutivas del sujeto con la realidad que se enmarcarán dentro de los mecanismos de la *pulsión escópica*<sup>9</sup>.

La imagen, por su necesidad de ser construida, ideada, pensada, percibida... se nos aparece como un producto de nuestra mente, perfilando la interrelación del sujeto con el exterior. Aunque exprese una necesidad interior, por más fantástica que pueda imaginarse, por más que imaginemos un unicornio, una hidra de nueve cabezas, fantasías dignas del Marqués de Sade o la más idealizada de las utopías que propone el Edén, la imagen se adecúa, se estructura, se genera entorno a modelos culturales e históricos y a la posibilidad de volver a presentarlos (re-presentarlos), destruirlos o reivindicarlos. De este modo, el origen de las imágenes se encuentra en nosotros, en nuestra

---

<sup>7</sup> Las referencias etimológicas acerca de *la imagen* están extraídas de: MELOT, Michel. *Breve historia de la imagen*, Siruela, Madrid, 2010. Y de: DEBRAY, Régis. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente*, Paidós, Barcelona, 1994

<sup>8</sup> MELOT, Michel. *Op. Cit.* p. 12

<sup>9</sup> Se desarrolla este concepto en la segunda parte de la investigación.

configuración como sujetos de la cultura y de la experiencia<sup>10</sup>. Una imagen deviene imagen en cuanto surgen asociaciones con la memoria, es decir, cuando es *observada*<sup>11</sup>.

En este sentido, Michel Melot plantea en su *Breve historia de la mirada* que la imagen no es un objeto solitario, la imagen nos fascina porque es *la marca de nuestra incompletud*<sup>12</sup>. La imagen nos recuerda que ella 'es' una imagen, denotando una escisión, una falla, una grieta ontológica fascinante. Su poder de seducción radica ahí, en la fuerza de esta ilusión. Destacando los dos sentidos de la palabra, como imagen o representación irreal inspirada por la imaginación, o por engaño de los sentidos y, por otra parte, como expectativa ante el cumplimiento de un hecho futuro, un hecho por venir.

La imagen actúa como motor, como des-velación o encubrimiento, como 'espejo' del sujeto y, en ocasiones, de su 'continente' (el cuerpo). La imagen depende del sujeto y el sujeto de su imagen en relación a los demás. La imagen seduce, pero no hay magia en ella, sólo identificación, estratos culturales, nuestro poso histórico, psicológico y la situación proyectada por el individuo que la contempla.

Para referirse al hecho de observar, los griegos utilizaban la raíz *skept* (escéptico) y las palabras derivadas de la raíz *skop*, de donde surge la etimología de nuestros hábitos escópicos, incluso el de vigilar, hábito *episcopal*, relativo al que vigila. Desde un principio, se vigilaron de cerca los modos y los medios de la representación, concretamente la posibilidad de 'reflexión' sobre la construcción de las imágenes. Desde la Antigüedad la imagen fue utilizada como un método de control, tanto del lado de los *iconoclastas* como en el de los *iconódulos*<sup>13</sup>:

*Se rechazarán y se quitarán y maldecirán de las iglesias cristianas cada imagen que se haya hecho de cualquier material y color cualquiera que sea el malvado arte de los pintores.... Si cualquiera se atreve a representar la imagen del mundo después de la Encarnación con colores materiales, ¡será anatema!*<sup>14</sup>

La misma posibilidad de su censura, de su prohibición por ser 'otra cosa' que la realidad —idea platónica—, por su eficacia al ser el 'añadido material del imaginario', la instaura dentro del régimen de

---

<sup>10</sup> En el sentido de Aby Warburg, en su *Atlas Mnemosyne* o de las *Constelaciones* de Walter Benjamin: en tanto que nuestra *memoria en imágenes* conforma al mismo tiempo *la vida de las imágenes*.

<sup>11</sup> Véase MELOT, Michel. *Op. Cit.* p. 23

<sup>12</sup> MELOT, Michel. *Op. Cit.* p. 13

<sup>13</sup> Iconoclasta / Iconódulo: proviene del griego *εικονοκλάστης*: rompedor de imágenes, y se define como tal en particular al hereje que negaba el culto debido a las sagradas imágenes, las destruía y perseguía a quienes las veneraban. El término opuesto a 'iconoclasta' es 'iconódulo', que proviene de las palabras 'icono' (imagen) y 'dulía' (veneración). La herejía opuesta a ambas doctrinas, la iconoclasia y la iconodulia, es la idolatría, en la que las imágenes o figuras se adoran en sí mismas, en lugar de limitarse a reverenciarlas como representación de lo que se adora. Consultado en [www.rae.es](http://www.rae.es), (Consulta realizada el 6-2-12) También puede consultarse: BARASCH, Moshe. *Teorías del Arte De Platón A Winckelmann*, Alianza Editorial, Madrid, 2003

<sup>14</sup> Declaración en el *Epítome de la Definición* del conciliábulo iconoclasta celebrado en 754 d.C

la transgresión, es decir, dentro de la existencia de una prohibición implícita puesta en duda. El Dios bíblico, único, es celoso de las imágenes, las teme. Teme las imágenes de los Dioses rivales, falsos dioses, existentes sólo a partir de sus propias imágenes (ídolos), pero también teme la suya, que lo equipara con la condición material de los objetos del mundo. De ahí la eterna batalla, por un parte, entre la *idea*, del griego *eidos*, de donde proviene ídolo, *eidôlon*. Significa fantasma de los muertos, espectro y sólo después significará imagen, retrato. En opinión de Régis Debray, nombra el alma del difunto que sale del cadáver en forma de sombra intangible y su doble, cuya naturaleza tenue, pero aún corpórea, facilita la figuración plástica: *La imagen es la sombra, y sombra es el nombre común del doble*<sup>15</sup>. Por otra parte, *el ícono, eikon*, que designa la imagen material, como *picture* en inglés.

La imagen procede de un modelo que la genera, sin que tenga que parecerse necesariamente a él, surgiendo ante fenómenos relacionales o de percepción. La imagen no es un elemento aislado sino que su existencia supone un campo de significaciones proyectado por parte del sujeto. La cualidad de la *proyección masiva* sobre las mismas supone la indistinción del mundo imaginario, del concepto de semejanza, representación y la realidad externa. La imagen que de nosotros mismos tenemos –la imagen mental– difiere de aquella que creemos que los demás tienen de nosotros. Así, la cirugía ‘plástica’ manifestaría la supuesta posibilidad de la aplicación material de la concepción imaginaria de un sujeto a su imagen física real.<sup>16</sup> *Dios creó al hombre a su imagen y semejanza* y el hombre insiste en imitarlo. Mostrando la posición inversa al ícono religioso, la figura del ícono lleva implícita la semejanza y la distancia con la imagen del dios o del santo, modelo alejado e indescifrable supuestamente sólo asimilable por el *espíritu* o el intelecto en su versión laica. Un ícono –del griego *eikon*: imagen– es una imagen, cuadro o representación; un signo que sustituye al objeto mediante su significación, por representación, o bien, por analogía.

La reducción del conflicto que supone la distancia de la disimilitud entre lo imaginado –lo *deseado*– y lo percibido –la *realidad*–, es uno de los núcleos esenciales de la actividad psíquica. Hasta la más realista de las imágenes, contiene una parte imaginaria que viene dada por su autor al tiempo que las de cada uno de sus espectadores. De allí el conflicto de confundir imagen y modelo o persona y personaje. La asociación masiva de la representación al modelo del que surge supondría caer en el pensamiento mágico y otorgarle a la imagen el poder de invocar, un poder de *sustracción* y *condensación simbólica*. Los nobles romanos poseían incluso el derecho, *jus imaginum*, de pasear en público un doble de su antepasado. También es el caso del rezo ante imágenes de santos donde la

---

<sup>15</sup> DEBRAY, Régis, *Op. Cit.* p. 21

<sup>16</sup> Véase el *Síndrome de Dorian Gray*: se aplica a un conjunto de síntomas de origen sociocultural que se caracteriza por la preocupación excesiva por la apariencia personal distorsionada (dismorfofobia). Individuos inclinados al uso excesivo de los cosméticos y de los procedimientos quirúrgicos. Consultado en <http://www.dorian-gray-syndrom.org/>. ( Consulta realizada el 20-1-12 )

imagen se convierte, prácticamente, en sustituto real del modelo, siendo así una operación de simbolización y sustitución profunda, más allá de la semejanza. Régis Debray subraya al respecto que lo mágico es una propiedad de la mirada y no de la imagen, siendo una categoría mental y no estética<sup>17</sup>.

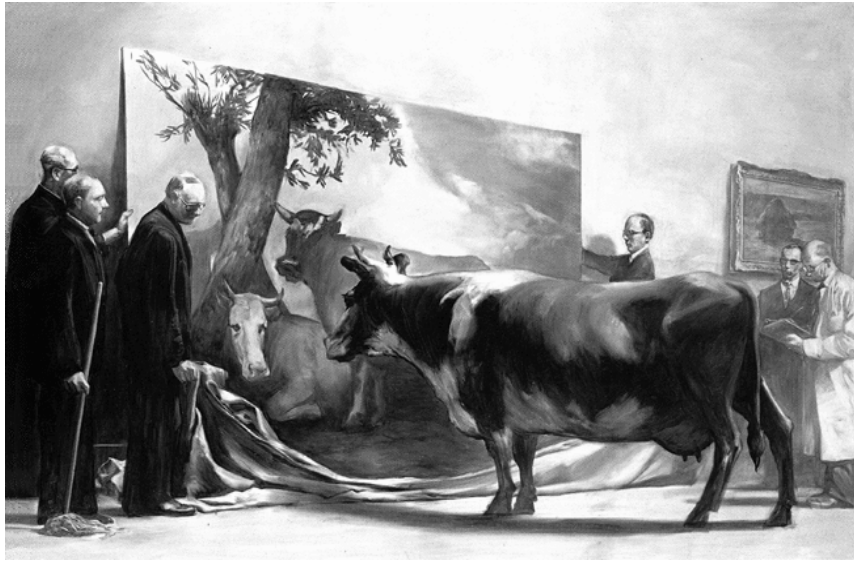
En definitiva, la imagen *re-presenta* de maneras muy diversas, posee en sí misma la potencia de presentar lo que no está, de probar la ausencia o la falta de ausencia, desde el misterio a lo obscuro. Aquello que perece y que se oculta nos seduce y atemoriza. A su vez, las imágenes pueden ser *síntomas* de las dificultades del sujeto frente al mundo y el régimen escópico de cada época puede darnos algunos indicios; la magia de las imágenes quizá radique en el elemento de huída, en la ausencia, como si la imagen estuviera ahí para cubrir una insuficiencia y mitigar una pena.

Aquello que se nos escapa en nuestra relación con las imágenes nos coloca ante una especie de *estado de luto*. Anclados como sujetos en relación a, por ejemplo, una pérdida, marca de la diferencia y del fracaso de nuestras proyecciones, que suponen la frustración ante las cosas cuando el mundo no nos devuelve la imagen que deseamos. Estamos entonces ante la rabia eterna de Narciso. Rabia que responde de manera predecible cuanto que la injuria que resulta del abandono al ego es profunda.

Según Michel Melot la imagen es, a la vez, *acceso a una realidad ausente que evoca simbólicamente* y, al mismo tiempo, *obstáculo* a esa realidad; *transparencia* y *opacidad*. Por ello es vínculo y relación y, por tanto, complejidad e inconclusión, metáfora y útil, vínculo del sujeto con el entorno. *La mirada* es el gozne del sujeto con las imágenes, no es mera ojeada o vistazo sino un condicionante importante en la construcción de la identidad del que mira. Subrayemos entonces la acepción proveniente de la raíz indoeuropea *spek*, de donde surge un campo semántico amplio: *espectro*, *espía*, *espectáculo*, *especial*. En concreto, la idea contenida en *spek* se relaciona con el acto de mirar, es decir, con la *especificación*: mirada aguda y discernimiento. Cabe que nos preguntemos por lo que sucede, durante el acceso, por parte del sujeto, al momento en que se produce este fenómeno.

---

<sup>17</sup> DEBRAY, Régis, *Op. Cit.* p. 31



Mark Tansey, *The Innocent Eye Test*, 1981



Weegee, *Viewers with 3-D glasses*, 1944  
Willy Wilder, *El crepúsculo de los dioses*, EEUU, 1950



## 1.2 Fascinación por la imagen-movimiento. Prótesis ocular y ‘cantidad de realidad’

*‘Vio y creyó’ (et vidit, et credidit), anota lapidariamente San Juan: creyó porque vio, como más adelante otros creerán por haber tocado, y otros incluso por no haber visto ni tocado.*

Georges Didi-Huberman

La imagen cinematográfica plantea, como lo hizo el uso de la perspectiva renacentista en su tiempo, la cuestión de qué es lo que sucede durante una mirada, qué relación existe entre el tiempo de la mirada, el tiempo de la representación y el espacio de la representación en torno a la *gestión de una mirada prolongada*<sup>18</sup> como implica respectivamente al sujeto, al deseo y a la imagen observada.

El historiador del arte Erwin Panofsky planteaba en *La perspectiva como forma simbólica* (1927) que la historia de la perspectiva es concebible como un triunfo del sentido de lo real, constitutivo de objetividad, además de como un triunfo de ese deseo de potencia que habita en el hombre y que niega toda distancia; como una sistematización y estabilización del mundo exterior y como una ampliación de la esfera del Yo. Lo interesante es que la perspectiva debía obligar necesariamente a los artistas a interrogarse constantemente sobre el sentido en que debían utilizar este método. La perspectiva de una pintura podía regularse de acuerdo al punto de vista del espectador o bien era el espectador quien debía adaptarse a través de su intelecto a la ubicación escogida por el artista. La pintura clásica llevó al extremo el efecto de *centrifugación de la composición* por medio de la perspectiva, mostrando el efecto de seducción generado en el espectador por el dispositivo de la representación. De algún modo, el pintor *centrifugaba* para que el espectador *centripetara* y adoptara ese lugar<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> ORTÍZ Áurea y PIQUERAS María. *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*. Paidós Studio, Barcelona, 1995, p 30. Véase también: AUMONT, Jacques. *El ojo interminable. Pintura y Cine*, Paidós, Barcelona, 1997

<sup>19</sup> PANOFSKY, Erwin. *La perspectiva como forma simbólica*, Tusquets editores, Barcelona, 1999

Pero la representación no sólo es representación de lo visible, de un modelo de mirada aprendido, también es representación de lo *a priori* invisible para el ojo, de lo incorpóreo, del instante fugaz. El teórico y crítico de cine Pascal Bonitzer proponía que la representación jamás fue un doble *maníaco* de lo visible: *también es evocación de lo oculto, juego de la verdad con el saber y el poder.*<sup>20</sup> Ya en *El público moderno y la fotografía* (1859), Charles Baudelaire ironizaba al respecto, acerca del público del Salón tras la reciente irrupción de la fotografía:

*¿Está permitido suponer que un pueblo cuyos ojos se acostumbran a considerar los resultados de una ciencia material como los productos de lo bello no haya disminuido singularmente, al cabo de cierto tiempo, la facultad de juzgar y de sentir lo que hay de más etéreo e inmaterial?*<sup>21</sup>

Desde el comienzo del cinematógrafo, los cineastas, fascinados por las nuevas posibilidades que ofrecía para la visión la captura de instantes únicos a través de la cámara, se dispusieron a explotar sus recursos. Las proyecciones cinematográficas enseguida *devolvieron la mirada al espectador* que, de un modo u otro, quedó atrapado en la fascinación de las imágenes en movimiento. En este sentido, Gilles Deleuze sugiere que el mayor acontecimiento en la órbita de lo visual y de la imagen es el surgimiento de una *imagen-movimiento*. Subrayando la importancia del *comenzar a darse de la imagen* y de la representación como un acontecer, como un transcurrir.<sup>22</sup>

Las primeras proyecciones de los films de Auguste y Louis Lumière como *La Sortie des usines Lumière à Lyon* (1895), *La Place des Cordeliers à Lyon* (1895), *Neuville-sur-Saône: Débarquement du congrès des photographes à Lyon* (1895), *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (1895), *L'Arroseur arrosé* (1895), *Les Forgerons* (1895)... produjeron efectos irreversibles en sus espectadores<sup>23</sup>, encantados por el número tan grande de personajes que aparecían, todos a la vez y de manera no repetitiva: *Más de cien personajes o grupos animados pasan en 50 segundos por esta puerta proyectada en la pantalla.*<sup>24</sup> Y lo hacían embelesados, al descubrir en los detalles de un rostro una mímica que había pasado desapercibida hasta entonces: a cada instante sucedían cosas en la pantalla, y tantas como se quisiera.

---

<sup>20</sup> BONITZER, Pascal. *Peinture et Cinéma, Décadrages*, Cahiers du cinéma/Éditions de l'Etoile, Paris, 1987, p. 79

<sup>21</sup> BAUDELAIRE, Charles. *El público moderno y la fotografía en: Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, Visor, 1996, p. 233

<sup>22</sup> DELEUZE, Gilles. *La imagen Movimiento. Estudios sobre cine 1*, Paidós comunicación, Barcelona, 1983

<sup>23</sup> Véase: BURCH, NOËL . *El tragaluz del infinito*, Cátedra, Madrid, 1987. En el texto se analizan en amplitud las aportaciones de los hermanos Lumière, Pathé, Méliès y el llamado *Modo de Representación Primitivo (MRP)*.

<sup>24</sup> Extracto de reseña de las primeras proyecciones Lumière. En: AUMONT, Jacques. *El ojo interminable. Pintura y Cine*. Paidós, Barcelona, 1997, p. 19

Uno de los primeros fenómenos ante los que se colocó una 'cámara cinematográfica' fueron los *tableaux vivants*, por ejemplo *Christus*, filmada en 1916 por Giulio Antamoro. La escenificación del *momento de síntesis* pictórico puesto en marcha, en movimiento, a partir del cinematógrafo, con los *tableaux vivants*, permitía al espectador recrearse visualmente en las gesticulaciones. El peso visual descansaba en el paso de la representación estática de la composición al instante mismo donde este 'cobraba vida'. Es un recurso utilizado aún hoy y un ejemplo concreto son las escenas religiosas de *La Ricotta* (1963) de Pier Paolo Pasolini, inspiradas en *El descendimiento* (1521) de Rosso Fiorentino, o en el *Decamerón* (1971), donde el mismo cineasta aparece representando a Giotto. Si el cine puede 'conceder el movimiento' a una pintura, la pintura puede detener ese flujo temporal del cine, privilegiando el carácter estático (contemplativo, más allá del tiempo y su velocidad) sobre el móvil de la imagen cinematográfica.

La imágenes del 'primitivo' cinematógrafo también fascinaron a los espectadores mediante efectos cualitativos de realidad, de verosimilitud. Imaginemos el gran efecto que produjo en los primeros espectadores el reconocimiento del movimiento del humo, el vapor, el viento en los árboles, los reflejos, las olas. En las *vistas Lumière* el aire, el agua, la luz se hacían 'palpables' para los primeros espectadores. En este contexto, uno de los primeros espectadores de las películas de Lumière afirmó fascinado a propósito de las mismas:

*Unos herreros que parecían de carne y hueso se dedicaron seguidamente a su oficio. Se veía el hierro enrojecer al fuego, alargarse a medida que lo golpeaban, producir, cuando lo sumergían en el agua, una nube de vapor que se elevaba lentamente en el aire y que una ráfaga alejaba de repente<sup>25</sup>.*

Es interesante destacar cómo incluso ante un film en blanco y negro, los espectadores 'experimentaban' fascinados el color del hierro enrojecido al fuego. Por su parte, la pintura y la fotografía se habían empeñado en reproducir estos efectos y así lo demuestra la historia del arte, donde existe un vastísimo catálogo de ejemplos de esfuerzos por representar las incidencias de la luz, el agua, el estados de los elementos y los cambios meteorológicos. Sobre todo en pintores románticos e impresionistas en torno a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX: los cielos plácidos de John Constable, las vorágines incendiadas de William Turner, las solitarias y gélidas atmósferas de Caspar David Friedrich. O bien, la rigurosa observación de los elementos naturales y la rápida ejecución de los impresionistas franceses: las series de catedrales de Rouen de Claude Monet, mostrando las

---

<sup>25</sup> AUMONT, Jacques. *Op. cit.* p. 19

variaciones lumínicas del día; la incidencia de la luz sobre las multitudes que acudían a la Tullerías en Pierre Auguste Renoir, o los innumerables paisajes campestres de Camille Pissarro.

Durante el siglo XIX se habían sistematizado estos efectos, cultivando por sí mismos, erigiendo la luz y el aire como objetos pictóricos. Quizá por ello con el surgimiento del cinematógrafo, el cine y la fotografía, se crearía un espacio dentro de las problemáticas pictóricas, de la representación y de la visión, puesto que su efecto de verosimilitud, su presentación de lo impalpable, lo irrepresentable y el instante 'capturado' cuestionó irremediablemente los intentos, el esfuerzo y la necesidad misma de la pintura por reproducirlos. Con el cine, el instante, lo fugaz detenido en la representación por la pintura o la fotografía, deja de ser estático.

La constitución estructural de las imágenes fotográficas y cinematográficas se hereda de las estrategias de la pintura occidental que se expanden y diversifican globalmente a partir de la fotografía. La *reproductibilidad técnica*<sup>26</sup> de las imágenes, la rápida 'evolución' de la tecnología o la expansiva *densificación icónica* promovida por los medios de comunicación favorecerán la percepción de un tiempo acelerado y un redimensionamiento del espacio que llevarán al nacimiento del cinematógrafo. La pintura, el teatro y la literatura<sup>27</sup> experimentaron profundos cambios a lo largo del siglo XX a causa del desarrollo del 'invento' de los hermanos Lumière. La aparición de un dispositivo que permitía incluir la ficción del transcurrir del tiempo en el espacio de representación, fue decisiva en la configuración de los regímenes escópicos de la modernidad. Al mismo tiempo, desde el nacimiento del cinematógrafo, los artistas no tardaron en intuir un nuevo lenguaje que podía reflejar, de un modo no imaginado hasta entonces, las fantasías del inconsciente<sup>28</sup>.

Las novedades en los procesos de producción de imágenes generaron que los distintos métodos de representación se influenciaron recíprocamente desde principios del siglo XX. Ello queda ejemplificado en los experimentos cinematográficos de las vanguardias: los recursos y artificios se solapan y apropian entre las disciplinas, encontrando puntos estructurales comunes, por ejemplo entre el collage y *le trompe l'oeil*<sup>29</sup>. Podemos pensar en el montaje y los artificios en los clásicos: *Ballet mécanique* (Fernand Leger, Francia, 1924), *Le sang d'un poète* (Jean Cocteau, Francia, 1930), *Vormittagsspuk* (Hans Richter, Alemania, 1928), *Anemic Cinema* de (Marcel Duchamp, Francia,

---

<sup>26</sup> BENJAMIN, Walter. *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* en *Écrits français*. Galimard. Paris, 1991

<sup>27</sup> Véase: VV.AA. *Los escritores frente al cine*, Fundamentos, Madrid, 1997

<sup>28</sup> Véase: PÉREZ CORNEJO, Manuel. *Psicoanálisis y cine. De Freud a Žizek* Teorías y modelos de interpretación, Asociación Española de Psicoanálisis Freudiano Oskar Pfister, Madrid, 2008, p. 14

<sup>29</sup> BONITZER, Pacal. *Op. Cit.* p. 8-9

1926), *Emak Bakia* (Man Ray, Francia, 1928), *Symphonie diagonale* (Viking Eggeling, Alemania, 1924)...

Por otra parte, la ambivalencia realidad/imagen, ojo/cámara, es con-natural a los orígenes del cine, y las preguntas en torno a estos conceptos surgen ya en películas como por ejemplo: *El hombre de la cámara* (Dziga Vértov, Rusia.1929): parte cine experimental, parte documental, síntesis de las propuestas de Vértov sobre el cine-ojo, el film presenta una serie de tomas del devenir diario retratadas a través de un hombre que con su cámara filma la realidad cotidiana que lo circunda. Introduce frecuentemente imágenes de su hermano, el operador Mikhail Kaufman, que con su cámara está filmando la realidad que le rodea. Aunque no exenta de retazos de ilusión y, espejismos, existe una intención documental (sin actores) y experimental (sin escenarios ni intertítulos) en la película. Las primeras tomas son inmóviles, más cercanas a la fotografía que al cine, posteriormente nos muestra el despertar de la ciudad de San Petersburgo, sus habitantes y, la cámara, desde un primer momento aparece como uno de los protagonistas del film.<sup>30</sup>

Es por ello que, como sugiere José Luis Brea, se puede intuir una muy buena razón por la que tantos de los más importantes artistas de nuestro tiempo se han acercado al cine, o más recientemente al vídeo: la búsqueda de ese 'tiempo expandido', de ese *tiempo del acontecimiento*, que se cifra en el ámbito de la imagen técnica<sup>31</sup>. Existe por tanto, una referencia constatada de los grandes fotógrafos y cineastas hacia los grandes pintores, ya que toda representación en una superficie plana y delimitada tendrá sus antecedentes en la pintura. Cineastas como Peter Greenaway hacen de estas referencias todo un estilo. Su filmografía está repleta de alusiones explícitas a cuadros, pintores, y a la teatralización de la representación: *El contrato del dibujante* (1982), *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante* (Inglaterra, 1989), *La ronda de noche* (Inglaterra, 2007), son algunos ejemplos. Otro ejemplo es la obra fotográfica de Jeff Wall; en *Picture for Women*, (1979), realiza una reinterpretación fotográfica de la obra pictórica de Édouard Manet *Bar at the Folies-Bergères* (1881-82) vinculando paradigmas de ambas disciplinas. A propósito de *Picture for Women*, Jeff Wall dirá:

*Mientras pintar permanece 'drama pintado' -que siempre lo hace, en mi opinión- entonces estos temas de dramas del pasado y su representación en el presente, instalada,*

---

<sup>30</sup> Véase: VÉRTOV, Dziga. *El cine-ojo*. Madrid, Fundamentos, 1973

<sup>31</sup> BREA, José Luis. 'Transformaciones contemporáneas de la imagen-movimiento: postfotografía, postcine, postmedia'. *Acción paralela: ensayo, teoría y crítica de la cultura y el arte contemporáneo*, Núm 5, 2000  
Disponible en: <http://www.acccpar.org/numero5/imagen.htm>, (Consulta realizada el 29-12-10)

escenificada, pintada o fotografiada, debe estar al centro de las problemáticas de pintar y sus relaciones con otras tecnologías de de representación.<sup>32</sup>

De este modo, el debate que vincula la representación de la realidad material con la 'objetividad' fotográfica ha persistido hasta nuestros días. Esta disputa ha dejado claro que el objetivo de la cámara es más bien 'poco objetivo', redirigiendo las preguntas hacia qué criterios definen esta objetividad. Pascal Bonitzer, ironiza en torno a la cuestión, nos dice que la imagen de un *encefalograma plano* puede ser perfectamente objetiva sin por ello representar el espacio, por lo tanto la realidad, que nuestro ojo ha aprendido: mostrando la pantalla una imagen no figurativa, que puede cumplir un papel dramático en una ficción realista.<sup>33</sup> Este tipo de consideración de la imagen, como una realidad de la representación ha sido explotada en la construcción del relato fílmico. Por ejemplo, el documental de ficción *The Wild Blue Yonder* (Werner Herzog, Inglaterra, 2007). La narración se articula mediante imágenes de archivo, re-edición de contenidos de documentales diversos, videos de la tripulación estadounidense en la nave *STS 43* orbitando la tierra, videos de archivo de la Nasa, entrevistas con matemáticos y físicos, fragmentos de las exploraciones submarinas en la Antártida de Henry Kaiser –colaborador asimismo de Herzog en la posterior *Encounters at the End of the World* (Estados Unidos, 2008)–, en definitiva, todo un modelo de construcción de un relato de ficción que, mediante recursos propios del documental, en apariencia 'objetivos', narra la vida de un extraterrestre en la Tierra.

Ya en sus inicios, el proceder mecánico y 'efectivo' del aparato fotográfico mostró de inmediato su capacidad para producir este 'sentido de realidad', el que denominamos *efecto de realidad*<sup>34</sup>; el 'éxito' de lo verosímil<sup>35</sup> relegó con el tiempo a la pintura de su compromiso representacional. El cuestionamiento de este 'parecido a lo real' se replantea hoy, tras las posibilidades de la fotografía digital y la producción de imágenes sintéticas. Jean Baudrillard, profundiza en esta cuestión y plantea que la imagen fotográfica y la imagen cinematográfica pasan o pasaban todavía por el negativo, mientras que la imagen televisiva, la imagen del video, la imagen numérica y de síntesis son imágenes sin negativo y, por lo tanto también *sin negatividad y sin referencia*<sup>36</sup>. Sea digital o analógica, este cuestionamiento por la 'cantidad de realidad' acumulada en una fotografía, pone en

---

<sup>32</sup> BRAVO, José Luis. 'Desde la impronta y el placer en la pintura: bases y referentes en la obra de Jeff Wall', *Fotografía y nuevos medios*, Barcelona-México, 2008-2009. Disponible en: <http://positivodirecto.org/index2.html> (Consulta realizada el 5-7-11)

<sup>33</sup> BONITZER, Pascal. *Op. Cit.* p. 14

<sup>34</sup> Por la teoría denominado *efecto de realidad* o *l'effet de réel*, véase el texto de BARTHES Roland, 'L'Effet de réel'. En: VV.AA. 'Lo Verosímil', *Comunicaciones*, Núm. 11, Ed. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970

<sup>35</sup> *Lo verosímil es, desde un comienzo, reducción de lo posible, representa una restricción cultural y arbitraria de los posibles reales, es de lleno censura.* METZ, Christian, 'El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?'. En VV.AA. 'Lo Verosímil'. *Op. Cit.*

<sup>36</sup> BAUDRILLARD, JEAN. *La ilusión del fin*, Anagrama, Barcelona, 1993, p. 88

evidencia y al mismo tiempo rescata la importancia en cualquiera de estos medios de un sentimiento subyacente: el *sentido de realidad*.

Al referirnos de este modo general al concepto de *realidad*, tan mutable y poco asible, implicamos a su vez una mirada mediada por la *prótesis*<sup>37</sup> ocular que es la cámara, prótesis del placer que presupone que la cámara 've más y mejor' que el ojo humano. Ver más y mejor –con el objetivo–, incluso lo que no es posible ver en los instantes cotidianos, inclusive ver más y mejor en lo supuestamente proscrito. Ya Walter Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936) había dejado claro los grandes cambios que llegaron junto la aparición de la fotografía<sup>38</sup> y los procesos de reproducción técnica de la imagen: *la mano se verá por primera vez descargada de las obligaciones artísticas esenciales, que, en adelante, recaerán tan sólo sobre el ojo*.<sup>39</sup> Un ojo que, ahora, mira a través del objetivo. Charles Baudelaire, que vio nacer la fotografía, sospechó de ella en sus inicios y anticipó la confusión que afectaba al *público moderno*:

*En materia de pintura y de estatuaria, el Credo actual de las gentes de mundo, sobre todo en Francia (y no creo que nadie se atreva a afirmar lo contrario), es éste: 'Creo en la naturaleza y no creo más que en la naturaleza (hay buenas razones para ello). Creo que el arte es y no puede ser más que la reproducción exacta de la naturaleza (una secta tímida y disidente quiere que se desechen los objetos de naturaleza repugnante, como un orinal o un esqueleto). De este modo, la industria que nos daría un resultado idéntico a la naturaleza sería el arte absoluto'. Un Dios vengador ha atendido a los ruegos de esta multitud. Daguerre fue su Mesías. y entonces se dice: 'Puesto que la fotografía nos da todas las garantías deseables de exactitud (eso creen, ¡los insensatos!), el arte es la fotografía'. A partir de ese momento, la sociedad inmunda se precipitó, como un solo Narciso, a contemplar su trivial imagen sobre el metal. Una locura, un fanatismo extraordinario se apoderó de todos esos nuevos adoradores del sol.*<sup>40</sup>

La eterna persecución de lo *real* sin precedentes, la reproducción 'fiel' o la apariencia de la representación de los acontecimientos a tiempo real llevada al paroxismo, según planteara Jean Baudrillard en *La ilusión del fin*, ha hecho que *superemos lo real*, despejando en el camino sin darnos cuenta, dirigiéndonos hacia la 'indistinción de lo simulado y la representación de lo irrepresentable'. El autor formula una pregunta crucial: *Una imagen que no remite más que así misma, ¿Es todavía una imagen?*<sup>41</sup> Ni la fotografía ni el cine escapan a esa singularidad, el auge y la obsesión por la cantidad

---

<sup>37</sup> Tal y como se emplea el término en: BAUDRILLARD, JEAN. *De la seducción*, Paidós, Barcelona, 1981, p. 163 Prótesis como extensión y prolongación *hiperdesarrollada* de un órgano y su función, en este caso la visión.

<sup>38</sup> Véase también: BENJAMIN, Walter. *Sobre la fotografía*, Pre-Textos, Valencia, 2004

<sup>39</sup> BENJAMIN, Walter. *Op. Cit.* p. 141

<sup>40</sup> BAUDELAIRE, Charles. *Op. Cit.* p. 231

<sup>41</sup> BAUDRILLARD, Jean. *Op. Cit.* p. 89

(o por 'resolución' de las cámaras digitales) nos hace pensar en una falsa fórmula que muestra la fascinación por el medio técnico: más píxeles = mayor información = mayor captura de la 'realidad' = mejor fotografía. A esta ecuación se suman los resultados instantáneos en la captura, visualización y distribución de la imagen y las posibilidades de la postproducción digital.

En suma, y por último, desde la aparición de la fotografía y posteriormente del cinematógrafo, la capacidad del objetivo de la cámara otorgará al ojo ciertas posibilidades de percibir y concebir la realidad cotidiana que provocarán cambios irreversibles, *la mirada* se volverá un instrumento capaz de generar dudas y controversias que irán surgiendo en torno a los 'logros técnicos' de su 'prótesis' y las mediaciones de las mismas. El ojo, como planteaba Jaques Aumont en *El ojo interminable*, ya no es un útil actual más que por su capacidad de leer imágenes esquematizadas, sintéticas, *hipersignificantes*.





Frank Horvat, *Gare Saint-Lazare*, 1956



Martine Franck, *Exposición de arte belga en el Grand-Palais*, 1972  
Willy Ronis, *Un domingo en el Louvre*, 1968

## a- Límites. Cuadro y encuadre

*Cuadrar es un término de la tauromaquia: inmovilizar al toro antes de estocarlo.*

Pascal Bonitzer

*Creemos ver el mundo, pero lo que vemos no es sino el marco de la ventana por la que lo miramos.*

Ludwing Wittgenstein

Abordaremos de manera general algunas nociones en torno al *cuadro*, al *encuadre*, al *campo* y al *fuera de campo*. El concepto *cuadro* en la relación pintura/cine puede resultar ambiguo. Por ello, nos centraremos principalmente en sus límites geométricos, reales e imaginarios, y en la representación que, contenida en esos límites, abre un espacio hipotético para la 'intromisión' del espectador a través de la *mirada*.

El *cuadro*, delimitado por el *encuadre* —selección del cuadro a partir de un punto de vista— ciñe a su vez la representación, concentrándola hacia un bloque espacial y temporal en donde tiene lugar la acción. El *cuadro* está relacionado con el ángulo de visión, esto es, con un *encuadre* que, de un modo u otro, condicionará la percepción de los elementos constituyentes del mismo.

Por su parte, el cine aporta a la visión la dimensión de un *campo* y un espacio, una extensión y medida espacial del *encuadre*, a través de recursos como el uso de la perspectiva o puntos de fuga, mostrando diferentes maneras de representar un punto de vista determinado. En la pintura, desde la aparición de la fotografía y luego del cinematógrafo, estos *puntos de vista* adoptaron características cercanas a lo insólito, a lo acrobático (ej. *El origen del mundo* (Gustave Courbet, 1866), *Clase de baile*, (Edgar Degas 1875) *Bailarina basculando* (Edgar Degas, 1877–1879), *El barreño* (Edgar Degas, 1886), *El bar del Folies-Bergère* (Édouard Manet, 1881–1882), *El torero muerto* (Édouard Manet, 1864-65), *Música en las Tullerías* (Edouard Manet, 1862)...) mientras que en el cine (clásico) estos

puntos de vista más que el impacto buscaron la adaptación a la narración, elaboraron *encuadres* favorables, efectivos, centrados en traducir su autoridad sobre el escenario visual<sup>42</sup>.

La naciente vista cinematográfica fue un momento importante en la infiltración de la visión en la representación. Para Jaques Aumont, a través de Lumière, la pintura y el cine se unen en la historia de lo visible. Tanto J. Aumont como el cineasta Jean-Luc Godard vinculan la operación de los Lumière a la pintura, refiriéndose al mismo como *el último gran pintor impresionista de la época*<sup>43</sup>. Esto se debe a que en sus películas el *cuadro* y los *efectos de realidad* están ligados de un modo exclusivo. En las páginas anteriores hemos mencionado algunos *efectos de realidad* narrados por los espectadores, y cómo la fotografía y el cine desplazaron el interés de la pintura por los efectos de los elementos naturales. Para relacionarlos a la noción de *cuadro* podemos recurrir a una de las anécdotas más conocidas de las primeras proyecciones de los films de Lumière. Durante el visionado de *L'arrivée d'un train à La Ciotat* (1896), los espectadores se alarmaron, e incluso huyeron, al observar la locomotora 'acercarse'. Y es que el *encuadre* adoptado por Lumière creaba la impresión de que la máquina rompería los límites del *cuadro*, transgrediendo los límites de la representación y arrollando todo aquello que estuviera en el *contracampo*.

Por ello, la estructura del *cuadro*, de la pantalla, de la imagen rectangular, representa ante todo la figura de la elección, de la división, separa a la imagen del resto, la aísla planteando sus propios límites de significación. Al mismo tiempo, propone una separación entre lo que es mostrado y lo que es ocultado, la disyunción entre un *campo* y un *fuera de campo*. André Bazin distingue entre el *cuadro* y lo *oculto*. Para Bazin los límites de la pantalla no son, como el vocabulario técnico lo dejaría a veces entender, el *cuadro de la imagen*, sino un escondite que no puede más que desenmascarar una parte de la realidad. Por otro lado, distingue la noción de *cuadro* en pintura, cuyos límites polarizan el espacio hacia el interior, y la de la pantalla de cine, que parece prolongarse indefinidamente más allá de sus límites, proponiendo que *el cuadro es centrípeto y la pantalla centrífuga*<sup>44</sup>.

En *La imagen-movimiento*, Gilles Deleuze, profundiza en la noción de *cuadro* en cine y plantea que el *cuadro* constituye un conjunto que posee gran número de partes, es decir, de elementos que entran a su vez en subconjuntos y de los que se podría incluso *hacer un inventario*. Estas partes constituidas

---

<sup>42</sup> ¿Acaso no es el cine quien inventó los campos vacíos, los ángulos insólitos, los cuerpos parcelados en detalle o en primer plano? El despedazamiento de las figuras es un efecto cinematográfico bien conocido; se ha escrito mucho sobre la monstruosidad del primer plano. BONITZER, Pascal. *Op. Cit.* p. 81

<sup>43</sup> En la retrospectiva Lumière, concebida por Henri Langlois en 1966, Jean-Luc Godard propone en la presentación del evento, que... Lumière, vía los impresionistas; era pues, en efecto, el descendiente de Flaubert y también de Stendhal, cuyo espejo paseó a lo largo de los caminos. En: AUMONT, Jacques. *Op. Cit.* p. 15. En la película *La Chinoise* (Jean-Luc Godard. Francia, 1967) el personaje que interpreta Jean-Pierre Léaud pronuncia frases como: (Lumière) era un pintor (...) el último pintor impresionista, un contemporáneo de Proust.

<sup>44</sup> BAZIN, André. *¿Qué es el cine?*, Rialp, Madrid, 2001

por imágenes pueden recibir diferentes denominaciones, como *objetos-signos* o bien *cinemas*. Para Deleuze existe también una concepción física o dinámica del *cuadro* en cine que genera conjuntos imprecisos que se dividen en zonas. Dado que el *cuadro* no es sólo un objeto de divisiones geométricas, sino también de graduaciones físicas, las zonas del conjunto tienen valor como partes intensivas, por ejemplo, en conjuntos que pasan por diferentes gradaciones lumínicas.<sup>45</sup>

La naturaleza del audiovisual generalmente establece que el *cuadro* sea una unidad cerrada pero a la vez tenga una relación con el espacio y el sistema que de él se separa. Puede haber varios *cuadros* dentro de un mismo cuadro relacionándose entre sí y, al mismo tiempo, podemos encontrar relaciones simbólicas dentro de la heterogeneidad del relato con las secuencias anteriores o posteriores cronológicamente de un film. El primer caso nos remite claramente a la pintura: en el cuadro puede haber muchos cuadros distintos. Las puertas, las ventanas, los tragaluces, los cristales, los espejos, funcionan como cuadros dentro del *cuadro*. Deleuze subraya que los grandes autores tienen una tendencia especial a trabajar con estos cuadros secundarios, terciarios... ya que, a través de ellos, se separan las partes del conjunto o del sistema cerrado, estableciéndose una dialéctica interna<sup>46</sup>.

Otro de los conceptos que designa cualquier *encuadre* y que se vincula estrechamente al punto de vista del espectador es el *fuera de campo*. El *cuadro* está delimitado por sus cuatro lados, más el fondo, más el límite de la cámara. Todo lo que está fuera del *cuadro* se entiende como *fuera de campo visual* y lo distinguimos por las claves del *cuadro*, por el sonido y por el resto de planos de la secuencia. El *encuadre* posee una relación directa con el *fuera de campo* y nos afecta, como espectadores, en la formación de universos imaginarios debido a que en esa 'ausencia', proyectamos una dimensión espacial imaginaria. Algo similar sucede cuando nos encontramos ante una *elipsis* –la no visualización de una parte de la diégesis– ya que, de algún modo, funciona como un modelo particular de *fuera de campo*.

Así pues, cabe distinguir a este respecto dos conceptos que están ligados: *el fuera de campo* y *la elipsis*. En su diferencia estructural el *fuera de campo* está relacionado con contexto de la visualización del *cuadro* o toma visible en la pantalla, presente en un espacio-tiempo concreto. Mientras que *la elipsis* es un salto espacio-temporal, *co-texto* eliminado de la visualización pero que el espectador puede intuir y reconstruir. Es decir, en el primer caso se subraya el nexo espacial, en el segundo la dimensión temporal. Sin embargo, no todo *fuera de campo* implica una *elipsis*, ya que la

---

<sup>45</sup> Por todos los grados de sombra y de luz, por toda la escala del claroscuro. Ej. Wegener, Murnau. DELEUZE, Gilles. *La imagen Movimiento. Estudios sobre cine 1*, Paidós comunicación, Barcelona, 1983, Op. Cit. p. 27-28-30

<sup>46</sup> DELEUZE, Gilles. Op. Cit. p. 30

coherencia temporal anula tal idea. Aunque sí debemos considerar que toda *elipsis* es equiparable a un *fuera de campo*, de este modo, la *elipsis* formaría parte de una subdivisión de un *fuera de campo no convencional*<sup>47</sup>.

Por último, nos interesa para nuestra investigación sobre *la mirada* subrayar un aspecto del *fuera de campo* que reenvía a un modo de *encuadre* particular; el *fuera de campo* que designa lo que existe *alrededor*, en 'otro lugar'; y que da constancia una presencia más inquietante, de la que Deleuze propone que ni siquiera se puede decir *que existe*, sino más bien que *insiste* o *subsiste*. Como si se tratara de *una mirada* que aparece por fuera de los límites de la representación y que se hace más presente en cuanto más denso es el nexo que enlaza el conjunto visto con otros conjuntos no vistos, es entonces cuando el *fuera de campo* realiza su función de manera más precisa: *añadiendo espacio el espacio*.<sup>48</sup>

En este sentido los límites del *cuadro*, son los límites del *campo* donde se concentra la representación, pero no así la imaginación del espectador. Es por este motivo que Jaques Aumont asocia el *fuera de campo* con un lugar irrecuperable y, sin embargo: *un lugar eminentemente simbólico*<sup>49</sup> donde el espectador *maquina* una ficción. El *fuera de campo* como el lugar de la imaginación y del imaginario que pone de manifiesto aquello que no se ve pero está perfectamente presente, y que por tanto, puede añadir una dimensión a lo que sí se ve.

En definitiva, *encuadrar* es seleccionar las partes que integrarán un conjunto cerrado artificialmente. Es delimitar el espacio-tiempo y, a su vez, hacer referencia a un sistema óptico cuando se le considera en relación al punto de vista. Al mismo tiempo, los límites del *cuadro* despliegan un *fuera de campo*, es decir, otros conjuntos posibles, más extensos, que lo prolongan o lo integran en un todo que vincula al espectador. Es representativa a este respecto la película de Woody Allen *La rosa púrpura del Cairo* (1985), en donde la protagonista acude una y otra vez al cine como espectadora para salirse de la realidad y soñar con un mundo de lujos y aventuras. Una noche, el protagonista de su película favorita atraviesa la pantalla para conocerla. Los personajes comenzarán entonces a 'transitar' la pantalla en una y otra dirección. Todas las distancias y límites que imponen el *cuadro*, el *encuadre*, las relaciones de identificación y el lugar del imaginario se entremezclan en una red de

---

<sup>47</sup> Véase: GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier. 'Lo ausente como discurso: La elipsis y el fuera de campo en el texto cinematográfico'. *Actas de las VI Jornadas Internacionales de la Asociación Internacional de Jóvenes Investigadores en Comunicación*, Valencia, 19-23 de Abril de 1999, pp. 135-140. Véase también del mismo autor: *Discursos de la ausencia. Elipsis y fuera de campo en el texto filmico*, Ediciones de la Filmoteca, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, Valencia, 2006

<sup>48</sup> DELEUZE, Gilles. *Op. Cit.* p. 35

<sup>49</sup> AUMONT, Jacques. *Op. Cit.* p. 26

relaciones complejas entre la 'realidad' —incluso con la verosimilitud 'aceptable'— y la ficción que involucra a los personajes, a la vez que nos involucra a nosotros como espectadores de la película.



Robert Doisneau, *La mirada oblicua*, 1948



Joel Peter Witkin, *Face of a woman*, 2004  
Bill Viola, *Union*, 2000  
Vincente Minnelli, *El loco del pelo rojo*, EEUU, 1956  
William Klein, *Musée Grévin*, 1962



## *b- El instante para el sujeto de la visión. Tableaux vivants*

*No hubo tiempo alguno en que no hubiese tiempo.*

San Agustín

El interés en los *tableaux vivants* radica en que permiten ejemplificar el artificio de la paradójica posibilidad de concatenar la unicidad temporal pictórica, de capturar el instante ínfimo donde se produce o detiene el movimiento, ese movimiento que tanto deslumbró en los inicios del cinematógrafo, un instante objetivamente casi imperceptible, como los fotogramas. Sin embargo, a su vez, un momento congelado que enfatiza y subraya la mirada fascinada del espectador. El esfuerzo por imitar los cuadros antiguos, por insistir en un *encuadre* determinado o un instante privilegiado, conocido, sea por parte del cine o de la fotografía, no deja de ser un efecto extremadamente singular. Pone en evidencia la artificialidad de la representación tanto de la imagen pictórica, como la fotográfica o la cinematográfica, proponiéndonos una imprescindible reflexión en torno a nuestro papel como espectadores frente a los mecanismos y orígenes de la construcción de una imagen.

El cine puede presentar los componentes de ficción propios de la pintura y el teatro, espacio-tiempo-acción, mediante un dispositivo de grabación y reproducción que articula el sentido del discurso bidimensionalmente gracias al montaje de las imágenes en el tiempo. Este vínculo entre las disciplinas podemos ejemplificarlo con los *tableaux vivants* en cine, consistentes en la representación de cuadros famosos por medio de actores vivos. Los utilizaremos como pretexto para plantear ciertos aspectos en relación al espectador ante el paso de lo estático al movimiento. Los *tableaux vivants* son un espectáculo que nace en las escenificaciones del teatro barroco y que fue puesto de moda en torno a 1830 en los salones burgueses, terminando por formar parte de las ferias de variedades a finales de siglo. El uso popular del *tableau vivant* en su vertiente dramática puede vascular entre la fijación por el instante detenido o bien subrayar el paso del estatismo al movimiento mediante la escenificación de composiciones que surgen del medio pictórico. Aurea Ortiz y María Piqueras definen al *tableau vivant* como un fenómeno *irremediabilmente kitsch*, una imitación en carne y hueso de lo que a su vez es una pintura. El *tableau vivant* fue aceptado por el público de inmediato, e incluso hoy

en día un recurso que se utiliza en la publicidad y el videoclip<sup>50</sup>. Como su propio nombre indica, encarna el antiguo mito de desear dar vida a la obra, de dotarla de un cuerpo vivo, de animarla. (ej. El deseo de Frenhofer, el maníaco pintor de la novela de Honoré de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu* (1831), o bien el apetito amoroso del escultor Pigmalión quien sueña con que Galatea (su escultura) se 'anime' ante su reclamo (*Las Metamorfosis*, Ovidio, 7 d. C). Son dos de los ejemplos más recurrentes al respecto.)

Las primeras representaciones cinematográficas de la pasión de Cristo fueron filmaciones de espectáculos teatrales tremendamente populares. De ahí a realizar o animar *ex profeso* para el cine los cuadros no había más que un paso. Es un recurso trivial, presente en el cine desde sus inicios. Fueron uno de los primeros espectáculos ante los que se colocó una cámara de cine. Ejemplo de esta 'tendencia' es *Christus* (1916) de Giulio Antamoro, donde se suceden multitud de *tableaux vivants*: *La Anunciación* (Fra Angelico, 1430-1435), *La Natividad* (Corregio, 1529-1530), *La última cena* (Leonardo da Vinci, 1495-1497), *La crucifixión* (Mantegna, 1457-1459), *El Descendimiento de la cruz* (Rembrandt, 1633), *La Piedad* (Miguel Ángel, 1498 y 1499)... Posteriormente serán muchos los directores que harán uso de este recurso: Pier Paolo Pasolini (*La ricotta*, Italia, 1963), Derek Jarman (*Caravaggio*, Inglaterra, 1986), Peter Greenaway (*La ronda de noche*, Inglaterra, 2007) Hans Jürgen Syberberg (*Parsifal*, Alemania, 1983), Jean-Luc Godard (*Passion*, Francia, 1982), Alexander Sokurov (*El arca rusa*, Rusia, 2002)... y también la memorable reinterpretación de la *Última Cena* de Leonardo da Vinci que Luis Buñuel realiza en la famosa escena de *Viridiana* (España- México, 1961).

Si nos fijamos en este detenerse en el instante, 'detenerse en el *continuum* del movimiento fílmico', nos preguntaremos a su vez por el punto exacto del inicio del movimiento<sup>51</sup>. Lo que nos lleva a plantearnos de qué manera percibimos dicho movimiento y cómo el cine ha contribuido a construir esta percepción que tanto ha fascinado a los espectadores desde sus orígenes:

*Tomamos vistas casi instantáneas sobre la realidad que pasa, y, como ellas son características de esa realidad, nos basta con ensartarlas a lo largo de un devenir abstracto, uniforme, invisible, situado al fondo del aparato del conocimiento... La percepción, la intelección, el lenguaje proceden en general así. Se trate de pensar el*

---

<sup>50</sup> ORTIZ, Áurea Y PIQUERAS, María. *Op. Cit.* p. 181-182

<sup>51</sup> *Tal detención en el movimiento, esa pausa 'no inmóvil', es fundamental para entender el instante de la fotografía, lejos de la sola imagen estática, como un 'phantasma' que activa la memoria y —en sentido aristotélico— la pasión. Forma y tiempo, sentido, que hacen de la imagen fotográfica un índice donde se condensa la memoria (pasado, instante y futuro) que se proyecta desde la concisión del gesto suspendido, que se adivina de un paso al siguiente en el recuerdo de lo que vendrá.* FORRIOLS, Ricardo. *Todas Gradivas (desde la ventana de tantas vigiliás)*. UPV. Catálogo: Cueto Lominchar, *Gradivas*. Centre Cívic de Sagunt, Sagunt, 2010

*devenir, o de expresarlo, o incluso de percibirlo, no hacemos otra cosa que accionar una especie de cinematógrafo.*<sup>52</sup>

En esta cita de Henry Bergson establece un paralelismo entre el modo fragmentado de percibir la realidad y el funcionamiento del cinematógrafo. Al 'accionarse' dota de sentido a la experiencia, le otorga un 'tiempo' en el que puede inscribirse el relato. También invita a reflexionar en torno al tiempo cinematográfico, en tanto que la *duración* es por lo general *mostrada*, percibida como *real*, en vez de *representada*, como lo es habitualmente el espacio. Podemos pensar, salvando las distancias, que por un motivo análogo suele cautivarnos *La Jetée* (1962) de Chris Marker, cuyo relato en el tiempo se compone explícitamente de la filmación de fotografías, imágenes fijas, mostrando el dispositivo narrativo en su estructura de base articulado mediante voces en *off*.

La fascinación generada por el *tableau vivant* en los espectadores de cine desvela una mirada condicionada por el imaginario popular de la pintura y por una doble representación: representación del *cuadro/encuadre* de la composición pictórica y re-representación (dramatización) para la cámara. Lo importante es que denota el asombro latente por *lo que cobra vida*<sup>53</sup>, por ese instante perdido, por el momento justo anterior o inmediatamente posterior de la secuencia que quedaba detenida en la composición pictórica y, como consecuencia, en el imaginario del espectador. Suele destacarse que el cinematógrafo en sus comienzos estaba forzado por limitaciones técnicas a imitar la percepción natural —punto de vista fijo—. Sin embargo, cabe a su vez mencionar, que la 'percepción natural' estaba acostumbrada a entender la representación mediante los códigos de la pintura y la fotografía.

Durante principios del siglo XIX, el espectador podía encontrarse ante un fenómeno popular análogo, envolvente: los *panoramas* que se exhibían en París. En estas representaciones panorámicas de la ciudad, por lo general vistas de 360 grados, los pintores adecuaban el perímetro de una habitación a un punto de vista que privilegiaba la ficción de un recorrido visual de la urbe inaccesible para la mayoría de los ciudadanos.

Los espectadores que acudían a ver los *tableaux vivants* podían a su vez constatar la representación del cuerpo en la pintura de época, su movimiento, sus torsiones y gesticulaciones. Como si se tratase de estar allí para ver que es real, que existe, que el dispositivo lo muestra tal cual es, acudían a ver que la ficción mostraba el constructo que la fundamenta. Un espectáculo mórbido por el cuerpo

---

<sup>52</sup> BERGSON, Henry. Citado en DELEUZE, Gilles. *Op. Cit.* p. 14

<sup>53</sup> *Allí donde algo vive, hay, abierto en alguna parte, un registro en que el tiempo se inscribe.* BERGSON, Henry. *La evolución creadora*, Espasa-Calpe, Madrid, 1973, p. 28

desvelado en el momento justo en el que pasa de ser una secuencia sintética, en pintura, al instante donde más y más profundamente puede percibirse como 'real' (por el movimiento latente).

Captura, pues, del instante perdido, del nacimiento y transmutación de lo estático en móvil. Pero para el cine este instante es un instante más entre otros. Gilles Deleuze sugiere que la *revolución moderna* consistió en referir el movimiento no a instantes privilegiados como lo hacía la pintura (y en cierto modo la fotografía) sino a *instantes cualquiera*<sup>54</sup>. Instantes que equidistan unos de otros y dan la impresión de continuidad.

En sus piezas videográficas, Bill Viola ejemplifica este paradigma y sus paradojas: gran parte del atractivo de sus obras radicaría en que estos conceptos de *instante-drama*, *cuadro* y *formas pictóricas*, que 'nacen' hacia el movimiento o se inmovilizan en el devenir, están puestos en evidencia. Sus referencias a los dramas pictóricos son continuas. En sus videos se redimensiona una trascendencia que no es propia del *instante cualquiera* cinematográfico, o del video en este caso<sup>55</sup>. Podemos hallar otro ejemplo en la obra fotográfica de Jeff Wall, donde sus personajes transfieren al espectador la sensación de que algo está pasando, ya ha pasado, o sucederá de modo inminente. Muchas de sus obras también se inspiran en referentes pictóricos. Sus composiciones generan expectativas en tensión que quedan atrapadas en el instante congelado de la fotografía y que se ponen de manifiesto cuando el espectador se imagina experimentándolas.<sup>56</sup>

Finalmente, podemos esquematizar dos maneras de inserción del *tableau vivant* en el cine: como integrado en el ocurrir de la narración, *diegetizado*, y pasando casi desapercibido, sobre todo en el cine clásico; y como 'recurso plástico' de *modelado del instante*, recreación histórica o juego metalingüístico con la pintura. Es de uso recurrente en la mayoría de *biopics* de artista. Algunos directores que han utilizado estos procedimientos de manera muy diversa son: Maurice Pialat (*Van Gogh*, 1991); Jia Zhang Ke (*Naturaleza muerta*, 2006) Peter Watkins (*Edvard Munch*, 1974); Andrei Tarkovski (*Andrei Rublev*, 1966); Peter Greenaway (*El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante*, 1989); Pier Paolo Pasolini (*Los cuentos de Canterbury*, 1972); Federico Fellini (*Casanova*, 1976); Stanley Kubrick (*Barry Lyndon*, 1975); Vincente Minelli (*Lust for Life*, 1986), Akira Kurosawa (*Sueños*, 1990)<sup>57</sup>... En todos ellos observamos como se pone en evidencia el artificio, la construcción y se nos

---

<sup>54</sup> En lugar de hacer una síntesis inteligible del movimiento, se efectúa un análisis sensible de éste. DELEUZE, Gilles. Op. Cit. p. 18

<sup>55</sup> Por ejemplo: *The Quintet of the Astonished* (Bill Viola, 2000); *Six Heads* (Bill Viola, 2000); *Emergence* (Bill Viola, 2002); *Greeting* (Bill Viola, 1995)

<sup>56</sup> *The destroyed room* (Jeff Wall, 1979); *Mimic* (Jeff Wall, 1982); *A sudden gust of wind* (Jeff Wall, 1993); *Storyteller* (Jeff Wall, 1986); *Picture for women* (Jeff Wall, 1979); *Dead Troops talk* (Jeff Wall, 1992)

<sup>57</sup> La lista de ejemplos es muy extensa, véase: MORAL MARTÍN, Francisco Javier. *Representación cinematográfica del artista plástico y biopic* (tesis doctoral). UPV. Facultad de Bellas Artes. Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte. Valencia. 2009

propone una reflexión sobre la representación, que partirá de la base desde la cual se articula la relación de las imágenes con *la mirada*. Se genera entonces una compleja red de referencias a la pintura y a la fotografía mediante la elección de objetos y 'duraciones' que otorgan valor a *la insistencia de una mirada*. En palabras de Pascal Bonitzer: *el ejercicio del cine se duplica y se marca en una interrogación silenciosa sobre su función*<sup>58</sup>.

En definitiva, los *tableaux vivants* presentan acciones, a veces intrascendentes o innecesarias para el relato, pero que de algún modo 'detienen el tiempo', dejando al descubierto ciertos interrogantes en relación al sujeto de la visión que nos proponemos abordar. ¿Quién es el sujeto de la visión y cómo accede a las imágenes, incluso a su propia imagen? ¿Qué pretende 'atrapar' en esos instantes del cine? ¿Qué busca en la realidad y cómo se relaciona posteriormente con la representación cinematográfica?

Las principales fuentes a las que hemos acudido para vertebrar este apartado son:

AUMONT, Jacques. *El ojo interminable. Pintura y Cine*, Paidós, Barcelona, 1997

- *La imagen*, Paidós, Barcelona, 1992

BAUDELAIRE, Charles. *El público moderno y la fotografía en: Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, Visor, 1996

BAUDRILLARD, JEAN. *La ilusión del fin*, Anagrama, Barcelona, 1993

BENJAMIN, Walter. *Sobre la fotografía*, Pre-Textos, Valencia, 2004

- *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique en Écrits français*. Galimard. Paris, 1991

BONITZER, Pascal. *Peinture et Cinéma, Décadrages*, Cahiers du cinéma/Éditions de l'Etoile, Paris, 1987

DEBRAY, Régis. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente*, Paidós, Barcelona, 1994

DELEUZE, Gilles. *La imagen Movimiento. Estudios sobre cine 1*, Paidós comunicación, Barcelona, 1983

MELOT, Michel. *Breve historia de la imagen*, Siruela, Madrid, 2010

ORTÍZ Áurea y PIQUERAS María. *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*. Paidós Studio, Barcelona, 1995

VV.AA. 'Psychanalyse et Cinéma', *Communications*. Núm. 23, Seuil, París, 1975

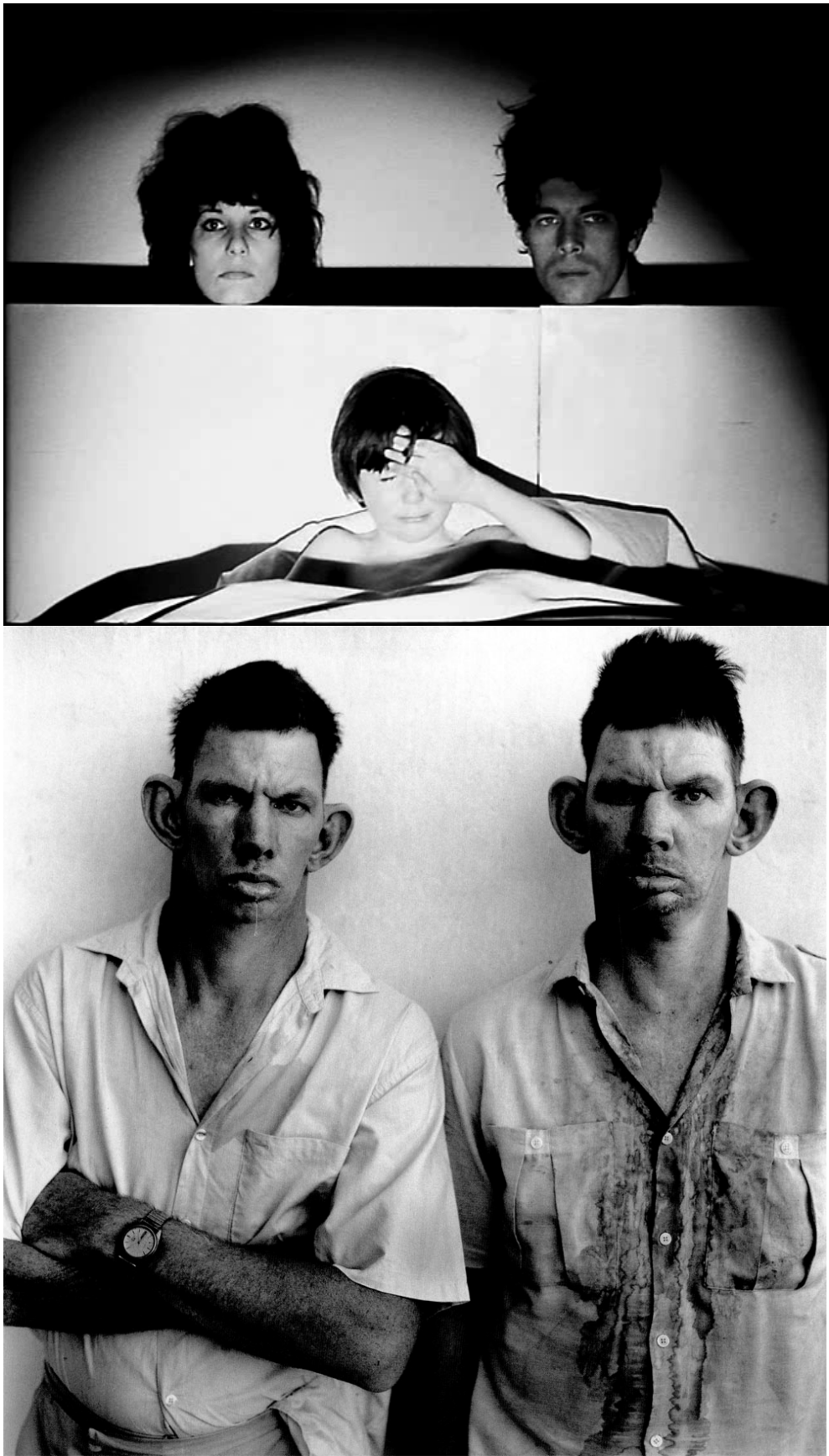
VV.AA. 'Lo Verosímil', *Comunicaciones*, Núm. 11, Ed. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970

---

<sup>58</sup> BONITZER, Pascal. *Op. Cit.* p. 83



## *2- LA MIRADA Y EL SUJETO DE LA VISIÓN*



Philippe Garrel, *El revelador*, Francia, 1968  
Roger Ballen, *Dresie & Cassie*, twins, 1993



## 2.1 El sujeto: construcción especular. La mirada y la imagen de la unidad

...a los ojos que hacen falta para matar.

René Char

No fue un sueño, lo vi: La nieve ardía.

Ángel González

El órgano de la visión tiene un papel esencial que no podemos definir como un instrumento neutro. No se limita a transferir de un modo fiel datos de la 'realidad', sino a introducir el fenómeno de la percepción visual como uno de los núcleos relacionales entre el cerebro y el mundo. El espectador se encuentra inmerso en una red que dinamiza su saber, influenciado por la capacidad perceptiva, los afectos y las creencias, ampliamente modeladas a su vez por la pertenencia a un período histórico, clase social, época, cultura, y condicionado por su propia experiencia vital.

La *mirada* subraya el papel del sujeto dentro lo *visual*, define la intencionalidad y la finalidad de la visión. En palabras de Jaques Aumont, la *mirada* es *la dimensión propiamente humana de la visión*<sup>59</sup>.

El individuo que mira establece un vínculo reflexivo con el mundo. A través de lo percibido, construye, elabora y aprovecha la información que recibe a través de sus ojos. En el *Seminario XI*, en el apartado referido a *la mirada como objeto a minúscula*, Jacques Lacan trata extensamente esta cuestión; mantiene que la visión constituye una parte fundamental de nuestra relación con las cosas, ordenándolas como figuras, como imágenes de la representación. Plantea *la mirada* en términos de construcción subjetiva, diferenciándola de la *visión*, fenómeno físico de ver<sup>60</sup>.

---

<sup>59</sup> AUMONT, Jacques. *Op. Cit.* p. 62

<sup>60</sup> LACAN, Jaques. *Seminario XI Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Paidós, Buenos Aires, 1987

Ahora, ¿quién es ese *sujeto* al que se hace referencia? Jorge Alemán propone la siguiente definición:

*El sujeto no es ni la conciencia, ni la reflexión, ni el yo. Es una escisión incurable, una fractura originaria y estructural, que se tiene que elegir a ella misma a través de sus deseos. La conciencia, del yo, la reflexión, son distintas ficciones que intentan suturar una herida inaugural, la del sujeto del inconsciente*<sup>61</sup>.

Por lo tanto, al referirse al *sujeto* no lo hace como ante una unicidad inamovible, sino que especifica un proceso dinámico y extremadamente complejo. Lo distingue del concepto de *individuo* y sobre todo de lo que comúnmente denominamos *yo*. En este Trabajo Final de Máster nos interesa indagar en cómo la *mirada* es parte constituyente de esta estructura enmarañada a la que se denomina *sujeto*. De la definición propuesta por J. Alemán destacamos su modo de referirse al sujeto como una *escisión incurable*, que ha de definirse por las vías de la *ficción* y a través de su *deseo*.

En su texto *El estadio del espejo como formador de la función del Yo*<sup>62</sup>, Lacan determina que la percepción que cada ser humano tiene de sí, la imagen de sí, mediante la cual se reconoce como una unidad, es relativa a la formación de su ego. Un argumento en el cual la *mirada* adquiere especial importancia. Se describe el proceso según el cual el niño elaborará la instancia del Yo formándose un *Yo-ideal* como construcción imaginaria y un *Ideal del Yo* como posición simbólica del sujeto. El proceso transcurre a través de cuatro etapas: *la territorialidad del cuerpo, la fase del espejo, el acceso a la lengua y el complejo de Edipo*.

Se denomina *instancia del Yo*, a lo que Sigmund Freud, en su segunda teoría del aparato psíquico, define como una estructura del mismo que se encuentra en relación de dependencia con los imperativos del *Superyó* y del *Ello*, además de con las exigencias de la realidad. Por tanto, su posición diferenciada es relativa, así como su autonomía. Si bien comúnmente entendemos al *Yo* como un mediador, ésta instancia oculta el proceso de su formación y su condición funcional, nubla lo que denominaremos como su *estructura ficcional*.

En este trabajo subrayaremos este proceso de formación ya que se encuentra estrechamente ligado a las imágenes. En los primeros momentos de formación de la personalidad, Freud encuentra en el niño un ideal de *omnipotencia narcisista* vinculado a su imagen y principalmente a la de su madre, cuyas

---

<sup>61</sup> ALEMÁN, Jorge. 'Breve diccionario del Psicoanálisis. 150 años de Freud', Revista *El Cultural*, Diario *El Mundo*, Publicado el 4-5-2006. Artículo disponible en: [http://www.elcultural.es/version\\_papel/CIENCIA/17194/Breve\\_diccionario\\_del\\_Psicoanalisis](http://www.elcultural.es/version_papel/CIENCIA/17194/Breve_diccionario_del_Psicoanalisis) (Consulta realizada el 20-10-11)

<sup>62</sup> LACAN, Jacques. *Escritos I. El estadio del espejo como formador de la función del yo (je) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica*, Siglo XXI, México, 2003

funciones no ha separado todavía en su ilusión de totalidad. Es decir, implica una *identificación primaria* con otro ser. Esta formación *intrapísica* es denominada *Yo-ideal*. La progresiva convergencia de la idealización del Yo con la autoridad de los padres, con sus sustitutos y con los ideales colectivos conformará un modelo de adecuación para el sujeto, una *instancia* psíquica denominada por Freud como *Ideal del Yo*<sup>63</sup>.

Por otra parte, Lacan plantea que desde el nacimiento hasta algún momento entre los seis y los dieciocho meses, el bebé añade a las necesidades físicas las de la *demanda* en tanto que reconocimiento. *Demanda* que sólo puede satisfacerse a partir de la existencia de otro, un semejante. Para ello el niño se ve previamente obligado a distinguir su propio cuerpo del resto de cosas que lo rodean: existen, de este modo objetos, individuos y formas que no son parte de él. Y ello, aunque el bebé no posea todavía una imagen unitaria de su cuerpo y por tanto no haya elaborado una posición binaria del tipo yo/otro. Dado que no tiene una visión unitaria de su cuerpo, lo concibe de una manera fragmentada, cuyos fragmentos no percibe aún como suyos e integrados.

En la denominada *fase del espejo*, el niño terminará por concebir la dicotomía yo/otro, articulará la noción imaginaria de un Yo, y acabará por tener una visión unificada de su cuerpo. Esto se produciría al mirar los reflejos en un espejo, o superficie espejeada, en la que el niño se vería acompañado por un semejante. Lacan plantea que el niño se volverá hacia el otro y luego hacia la imagen especular, reconociendo al otro en la imagen como una totalidad, teniendo la sensación de que él también es un todo integrado, una persona 'completa' como su semejante, generalmente asociado a la figura materna.

El niño formará en este proceso un bosquejo de su Yo. La imagen vista en el espejo es un otro que a su vez da al niño la imagen del Otro<sup>64</sup>, es decir, la de una estructura de la otredad que, condicionándolo desde 'fuera', le permitirá generar la estructura de su propio Yo. La fase del espejo

---

<sup>63</sup> Véase: LAPLANCHE, Jean y PONTALIS, Jean-Bertrand, *Diccionario de psicoanálisis*, Paidós, Buenos Aires, 2004. pp. 197-471-180

<sup>64</sup> Diferencia entre Otro y otro: En el pensamiento lacaniano el Otro (con mayúsculas) supone todo el conjunto de sujetos que constituyen a la cultura y la sociedad. Lacan utiliza la palabra siempre con una O mayúscula, es representado en sus textos mediante una A (*Autre*=Otro). Término a su vez utilizado para designar un lugar simbólico -el significante, la ley, el lenguaje, el inconsciente o incluso Dios- que determina al sujeto, a veces de manera exterior a él, y otras de manera intrasubjetiva, en su relación con el deseo. El Otro es calificado por Lacan de *Tesoro de los significantes*, es decir, es de tal entidad que cada sujeto por separado recibe el lenguaje; el sujeto posee un lenguaje desde el Otro. Lacan dirá: *El sujeto es hablado por el Otro* y su variación *el sujeto es pensado por el Otro*. Desde el Otro el sujeto piensa. Lacan modifica el *cogito* cartesiano, al *cogito ergo sum*, pienso ergo existo, alegando que ningún sujeto piensa inicialmente desde su ego o desde su sí mismo, sino que lo hace a partir de lo que recibe por tradición desde el Otro. Se lo puede escribir con una mayúscula, y se opone entonces al otro con minúscula, definido como otro imaginario, o lugar de la alteridad en espejo. El otro (con minúscula *autre=otro*) hace referencia a cualquier semejante, otro individuo. Véase: LACAN, Jacques, *El campo del Otro, y retorno a la transferencia*. En: *Seminario XI Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Paidós, Buenos Aires, 1987, p. 212

señalaría pues un momento fundamental para el sujeto. El niño percibe en la imagen de un semejante de ahí su gozo, una unidad corporal que le falta y se identifica con esta imagen.<sup>65</sup>

Aparece entonces *la mirada* como un vector que apunta a la búsqueda del reconocimiento, se trata a su vez de que el Otro mire y reconozca la imagen que el niño, en un primer momento, percibe frente al espejo. Y que el niño, en un segundo momento, se identifique con esta *mirada*, haciéndola propia y adquiriendo por vez primera un soporte imaginario que le proporcione una imagen de su unidad corporal. Lacan se refiere a este proceso del siguiente modo:

*Es un drama cuyo empuje interno se precipita de la insuficiencia a la anticipación; y para el sujeto, preso de la ilusión de la identificación espacial, maquina las fantasías que se sucederán desde una imagen fragmentada del cuerpo hasta una forma que llamaremos ortopédica de su totalidad.<sup>66</sup>*

En definitiva, el niño sólo puede reconocerse especularmente ( a - a') gracias a la mirada del Otro (A - a), que anticipa la noción de la consciencia del cuerpo unificado. De modo que la cognición de la imagen de sí, de la imagen especular propia, surgirá a muy temprana edad a través de una dialéctica con lo exterior que lo legitime. La noción de su apariencia corporal completa y de su 'personalidad' sólo se logra a temprana edad viéndose reflejado en un semejante, el sujeto se constituye en y por un *otro* semejante: El Yo, por tanto, *es inicialmente un otro*.

El niño relaciona la imagen especular consigo mismo –'esa imagen soy yo'– pero en realidad no se trata de nadie, tan sólo de su visualización en un espejo. Él 'no es' su imagen pero así lo asimilará, configurando esta falsa identificación, la *armadura* del sujeto. El niño cae preso de una ilusión equivocada de plenitud, de integración, una percepción de totalidad que rodea y protege su cuerpo fragmentado. La idea de un yo diferente del resto nace entonces de una identificación engañosa con una imagen externa.

La noción de 'persona completa' que el bebé confunde consigo mismo en el reflejo conforma un yo especular a priori perfecto y autosuficiente. Este *Yo-ideal* interiorizado dará al niño la sensación de ser una entidad individual y diferente, un Yo distinto y completo pero aún alienado, identificado erróneamente con la totalidad de su sujeto y próximo a las figuras de su inconsciente. El niño se reconocerá entonces como otro (su imagen), ya que la imagen del espejo lo ha instalado en la falsa comodidad de la ilusión del Yo. El niño se basará en este primer reconocimiento erróneo

---

<sup>65</sup> LAPLANCHE, Jean y PONTALIS, Jean-Bertrand, *Op. Cit.* p.147

<sup>66</sup> LACAN, Jacques , *Escritos I.* Siglo XXI. México. 2003. p. 90

proyectándolo en posteriores identificaciones a lo largo de su vida. Lacan plantea como necesaria esta relación de alienación del sujeto en su condición inmadura, aunque luego deberá verse escindida, y lo hará, mediante la función de lo que Lacan llama *Nombre-del-Padre*.

Para que el *Yo-ideal* formado durante el *estadio del espejo* pueda devenir *sujeto*, en tanto que formación del *Yo simbólico*, se hace necesario el *clivaje* o *escisión del Yo* impuesto desde la *función Paterna / Padre simbólico o Ley simbólica*. Refiriéndonos al *Yo simbólico*, de un modo general, como aquel que irá adscribiéndose a las estructuras que regulan el campo del Otro, precisamente el lenguaje y las normas culturales que irán a fragmentar su relación especular narcisista.

De este modo, *clivaje*, es un concepto que en el psicoanálisis orientación lacaniana se utiliza vinculado a la *escisión del Yo*. El término *escisión del Yo* es utilizado por Freud para designar la coexistencia, dentro del Yo, de dos actitudes psíquicas respecto a la realidad exterior, una de ellas tiene en cuenta la realidad, la otra reniega la realidad y la substituye por una producción del deseo. Estas dos actitudes suelen coexistir. El término *clivaje*, se refiere más puntualmente al efecto de la *Función Paterna* que separa al individuo del *Deseo de la Madre*. El niño, irá modificando paulatinamente la imagen de sí y la relación con los objetos de la realidad externa a partir de dicha función. Intentaremos aclarar la relación de estos conceptos.

Es la función del *Nombre-del-Padre*<sup>67</sup>, lo que permite al niño iniciar un primer distanciamiento con su *Yo-ideal*. La figura paterna termina por conformar la representación del triángulo que separa al infante de la madre, de la *identificación primaria* con la misma. La *identificación primaria* supone un modelo de constitución primitiva del sujeto en base al modelo de otro sujeto, en la cual los objetos no se presentan todavía como diferenciados e independientes para el niño. El psicoanálisis ha establecido esta primera ligazón con otra persona asociándola a la figura materna. La madre, en cuanto prójimo primero de cualquier sujeto, es un otro que —sin saberlo— sólo transmite parte de la información del Otro, es decir, de todo el conjunto que es la sociedad y la cultura. La madre sólo será eficaz en el proceso si media entre ella y el niño la *función Paterna*. Y tal separación será categórica pero integradora del sujeto en las prohibiciones y reglas de la sociedad<sup>68</sup>.

Es decir, la constitución de un *Yo simbólico* del sujeto es posible a través de un Otro primordial vinculado a la función diferenciada de los padres en primera instancia y, al tiempo, a través de la cultura y el lenguaje. Sin embargo, este proceso no debe reducirse a una situación literal, sino que

---

<sup>67</sup> Al ser una función (*el Nombre-del-Padre*) puede también ser ejercida por cualquier persona en *función Paterna*. Todo infante es como un apéndice de su madre si no resulta eficaz la *función Paterna*.

<sup>68</sup> Para una definición más específica de los conceptos mencionados en estos párrafos, véase: LAPLANCHE, Jean y PONTALIS, Jean-Bertrand, *Op. Cit.* pp.125-406-189

subraya la aparición de una *instancia prohibitiva* (prohibición del incesto) que clausura la satisfacción naturalmente buscada por el niño y genera en él un binomio inseparable de Deseo/Ley<sup>69</sup>. De este modo, en la medida en que se adscribe a la interdicción de la *Ley paterna*, el sujeto, entra a la mediatez de las normas de la cultura.

En definitiva, en lo que nos atañe en este trabajo, planteamos que la ruptura con una *imagen ideal* se produce a muy temprana edad y esta primera pérdida, esta *herida narcisista*, intenta suturarse mediante la incorporación de normas que regularán posteriormente nuestra relación con las imágenes, normas culturales a las que nos adscribimos y hacemos propias, siendo estos factores culturales a través de la especialización los que, de algún modo, condicionan la producción de imágenes en el terreno del arte.

Nuestra fascinación por las imágenes se inscribe dentro del campo del *deseo*. El psicoanálisis formula que *el deseo* surge de una pérdida inicial. De este modo, al quedar *separado*<sup>70</sup> del goce de la identificación narcisista total y diferenciado del otro (madre), es decir, habiéndose instaurado una ruptura primordial con el *Yo-ideal*, se establece entonces para la teoría lacaniana, el sujeto como *Sujeto del Deseo*, ya que al formarse la dicotomía yo/otro, la escisión es percibida como una pérdida que se intenta superar por lo que Lacan llama el *Deseo*.

Para que haya *Deseo*, Lacan postula una condición de posibilidad, que es lo que denomina como *la Cosa*: como el primer exterior, aquello en torno a lo cual se organiza la estructura del sujeto. En palabras de Lacan: *la Cosa en tanto que Otro absoluto del sujeto, es lo que se trata de volver a encontrar*<sup>71</sup>. Por tanto, se trata de volver a encontrar una otredad y, en lo que nos ocupa en este Trabajo Final de Máster, esa *otredad* aparece como *el deseo* hacia la relación especular ideal perdida.

Un deseo imposible de materializar, ya que esta *otredad*, esa pérdida que ahora se busca en el exterior, es inaprehensible, es paradójicamente condición necesaria para mantener un Yo ilusorio pero autónomo. En este sentido, Slavoj Zizek plantea que el precio a pagar por convertirnos en nuestro 'verdadero Yo', un sujeto indiviso y solapado a nuestra imagen ideal, sería el sometimiento a una alienación total, la transformación en otro respecto a nosotros mismos. En sus propias palabras: *lo que impide la plena identidad conmigo mismo es la condición misma de mi Yo*<sup>72</sup>. Por eso, en cierto sentido, el sujeto, tal y como lo formulara Jorge Alemán, se nos presenta como una *herida incurable*,

---

<sup>69</sup> Véase: LAPLANCHE, Jean y PONTALIS, Jean-Bertrand, *Op. Cit.* p. 65

<sup>70</sup> Para una definición detallada del término *separación* véase: STEPHEN HEATH, 'Sobre la sutura', *Youkali, Revista crítica sobre las artes y el pensamiento*, núm. 6, El conocimiento y el mundo, Diciembre 2008. Disponible en: <http://www.youkali.net/index6.htm>, (Consulta realizada el 15-12-11)

<sup>71</sup> LACAN, JACQUES. Seminario VII, La Ética del Psicoanálisis, Paidós, Barcelona, 1997, p. 68

<sup>72</sup> ZIZEK, Slavoj. *Lacrimae Rerum, Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*, Debate, Barcelona, 2006, p. 111

ya que ha de batirse a lo largo de la vida con esta *falta* a través de *identificaciones secundarias*<sup>73</sup>, buscándolas en el campo del Otro. En cierta medida el proceso artístico permite suplir esta imposibilidad.

Sin embargo, Lacan plantea que en el Otro no hay ningún significante dado que pueda responder por lo que soy en tanto que sujeto. Es decir, no hay un criterio especular realmente objetivo en el exterior y en los semejantes. De modo que el sujeto, en su desarrollo vital, se verá envuelto en una red social que se sustentará sobre una base de velos imaginarios que buscan *la mirada* del Otro para encontrar la estructura de su propio *deseo*. El problema es que este *deseo*, surgido de una ruptura primordial, es a su vez aprehendido progresivamente del impacto que produce la relación con los demás, e irá conformando las particularidades del nuestro. Es decir, es a partir de la *pérdida* de los demás como elaboramos la subjetividad de nuestro deseo. Dirá Lacan que *El Deseo es el Deseo del Otro*. O, tal vez:

*Con el deseo se trata de algo que está en nosotros, que nos mueve y nos agita pero que no podemos reconocer como propio, del cual no podemos sentirnos sus agentes. De ahí que debemos plantear, señala Lacan, que es tanto que Otro como deseamos, o lo que es lo mismo, que el deseo es el deseo del Otro. Que el deseo es siempre el deseo del Otro no implica únicamente que es en tanto que Otro como el sujeto desea, sino también que hay un Otro que a su vez desea y al cual el sujeto se ve confrontado. De donde va a surgir para este sujeto la pregunta ¿qué desea el Otro?; pregunta crucial porque en ella el sujeto va a encontrar en última instancia la estructura constitutiva de su propio deseo<sup>74</sup>.*

La multiplicidad de factores que afectan a este proceso nos remite a la formación de un universo simbólico que permita articularlo y en este, también se encuentra la *constelación* de imágenes que conforma nuestra sociedad. De algún modo, la construcción de imágenes permite vehicular los diferentes modos de inscripción del *deseo*, dado que las imágenes que nos impactan pueden, en un amplio abanico de posibilidades, vincularnos a este *ideal perdido* o bien por el contrario, recordarnos la existencia de un exterior, siempre *un tercero*, diferente y que pueda regular nuestro criterio. En cualquier caso, la reflexión en torno a la construcción de las imágenes acaba por *delatar* al agente encargado de dicha relación, que no es otro que *la mirada*.

---

<sup>73</sup> Se desarrolla este concepto en la paginas siguientes a través de la relación del espectador en el cine.

<sup>74</sup> CASTRILO MIRAT, Dolores. 'Necesidad, demanda, deseo'. *Diccionario Crítico de Ciencias Sociales. Terminología Científico-Social*, Ed. Plaza y Valdés, Madrid-México, 2009. Artículo disponible en: [http://www.ucm.es/info/eurotheo/diccionario/N/necesidad\\_demanda.htm](http://www.ucm.es/info/eurotheo/diccionario/N/necesidad_demanda.htm). (Consulta realizada el 2-1-12)

De esta manera, en este Trabajo Final de Máster nos interesa cómo la noción de *sujeto* se forma a partir de una posición simbólica fruto de la ruptura con la *imagen* de un *Yo-ideal*. Las *imágenes* y la representación son cruciales en este proceso. Y descubrimos que somos esencialmente *sujetos de la visión* ligados a una pérdida, a la ventana por la que accedemos al mundo: *la mirada*. El sujeto se encuentra entonces en una dependencia continua con las imágenes que circulan a su alrededor y, a través de *la mirada* accede a un universo intersubjetivo con el que entra en conflicto por encontrarse con aquello que desea.

Cambia el punto de vista y 'somos otro'; devolviéndonos la mirada frente al espejo intentamos acceder a nuestra propia imagen reflejada, buscando la imagen que nos juzga y a la que juzgamos como 'nosotros mismos'.





Guy Le Querrec, *Concert Mayol*, 1979



Carl Theodor Dreyer, *La pasión de Juana de Arco*, Francia, 1928  
Luis Buñuel, *Un perro andaluz*, Francia, 1929  
Jean-Luc Godard, *Vivre sa vie*, Francia, 1962

## 2.2 La mirada del lado de las cosas y la alteración de la identidad. La función cuadro. Esquizia del ojo

*En lo visible, la mirada que esté 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 se encarna la luz y por el cual -si me permiten utilizar una palabra, como lo suelo hacer, descomponiéndola, soy foto-grafiado.*

Jacques Lacan

*No se puede hablar del contacto entre la imagen y lo real sin hablar de una especie de incendio.*

Georges Didi-Huberman

En el Seminario XI (1964), Jaques Lacan, plantea cuatro discursos reunidos dentro del capítulo *De la mirada como objeto 'a' minúscula*<sup>75</sup> que se centran en la escisión entre el *campo de la visión* y el *campo de la mirada*. Por un lado, debate con las ideas de Maurice Merleau-Ponty en su entonces recién publicado libro *Lo visible y lo invisible* (1964)<sup>76</sup>, por otro, con la *teoría de la experiencia* que Jean Paul Sartre. La opinión sartreana respecto al *otro* es aquella según la cual el otro, el prójimo, es alienante en tanto que es un objeto que a su vez objetiva y objetiva al ego. La *mirada* es tal que llega a hacernos pensar al ojo que nos mira como a un objeto. En tanto estoy bajo la mirada, ya no veo el ojo que me mira, y si veo el ojo, entonces desaparece la mirada. *El infierno es la mirada del otro*, dirá Sartre. Por el contrario, para Merleau-Ponty el Otro es el fundamento para la existencia del sujeto.

En *El Ser y la Nada* (1945), Sartre habla de la constitución del sujeto a partir de que es mirado. El Otro –conjunto de semejantes, cultura y lenguaje– que mira determina una identidad quedando el *sujeto*

---

<sup>75</sup> LACAN, Jacques. *Seminario XI, Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis, De la mirada como objeto 'a' minúscula, VI La esquizia del ojo y la mirada, VII La anamorfosis, VIII La línea y la luz, IX ¿Qué es un cuadro?* Paidós, Buenos Aires, 1987

<sup>76</sup> Véase: MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris, 1964

*alienado* a la observación de ese Otro que le da existencia. Sartre plantea que el Yo a partir de este dominio por *la mirada* será siempre *un proyecto de recuperación del Ser*.

Para Sartre todo *otro* –todo semejante–, en tanto tiene la capacidad de observar y objetar al ego, es una suerte de oponente, más aún cuanto que el ego, a su vez, percibe como objeto al otro. Para Sartre sólo podrá haber existencia a partir de un otro que mire y modele un Yo. Sin embargo, la alineación a esa *mirada* del Otro que constituye una ‘existencia’ determinará la eterna lucha del sujeto para liberarse del dominio que lo ubica como objeto del otro. En términos lacanianos, esto se traduciría en el intento de librarse de ser objeto del *Deseo del Otro*.

Jean-Paul Sartre revisó sus posiciones en su texto *Crítica a la razón dialéctica* (1960), donde observará una evolución desde una relación alienante entre los sujetos a una relación *proactiva* entre los mismos, en la que el otro deja de ser un competidor o un permanente objetador.

Lacan, aunque influido (en gran medida por Sartre), debido a sus investigaciones relacionadas con el *estadio del espejo*, se aproxima más a la opinión de Merleau-Ponty:

*Ver, es entrar en un universo de seres que se muestran, y que no se mostrarían si no pudieran estar escondidos uno detrás de los otros o detrás de mí.*<sup>77</sup>

Lacan planteaba que en el *estadio del espejo* que el momento de relación especular que da comienzo a la noción unitaria del sujeto debe ser mediada por una *terceridad*, pudiendo quedar el sujeto alienado en la búsqueda de reconocimiento a través de *la mirada* del Otro. La relación intersubjetiva, en cuanto viene marcada por los efectos de la *fase del espejo*, constituye una relación imaginaria, dual, consagrada a la tensión agresiva, donde el yo está constituido como otro y el otro como un alter ego. En este sentido, el fenómeno de *la mirada* se plantea como una de las entidades que permiten reflexionar sobre el soporte ‘imaginario’ de nuestra consciencia en tanto que ‘Yo’ y su deseo.

Analizando el Seminario XI, Jorge Alemán<sup>78</sup> plantea que a Lacan le interesa subvertir la lógica de la representación para analizar el fenómeno de la *mirada* como aquello que irrumpe en la representación del *cuadro*, rompiendo toda su significación y estableciendo una suerte de dislocación, de agujero semántico, siendo la *mirada* aquello que de la representación *emerge por fuera de sí misma* cuestionando al sujeto ante los soportes de su propia representación.

---

<sup>77</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenología de la percepción*, Península, Barcelona, 1997, p. 82

<sup>78</sup> ALEMÁN, Jorge y LARRIERA, Sergio. ‘El rostro imposible: la mirada y la voz, conversación de Jorge Alemán y Sergio Larriera’ *PhotoEspaña 2011, Encuentros Phe, IX Debates en torno a la fotografía*, Auditorio Ministerio de Cultura, 2 al 4 de Junio de 2011. Disponible en: <http://www.mcu.es/MC/2011/PHE/encuentros.html> (Consulta realizada el 21-11-11)

Para iniciar su larga disertación sobre el fenómeno de la *mirada* Lacan relata una anécdota de juventud como 'verdad de la experiencia'. Lacan, joven intelectual seducido por los trabajos obreros intensos, se encuentra con unos pescadores y participa con ellos en su labor diaria. Uno de los jóvenes le dice señalándole una lata de sardinas que brilla en el mar, que *la lata él la ve, pero que la lata no lo ve a él*. El comentario produce algarabía entre los pescadores pero a él no le hace ninguna gracia. En esta antinomia entre el *visión* y la *mirada* es importante destacar que para Lacan la lata que *no lo ve* en cambio sí *lo mira desde su punto luminoso*. Es decir, que la mirada está, en un objeto inerte (en la lata) y en una situación concreta (la lata flota en el mar a la deriva) siendo él 'alcanzado por esa mirada'. *Lacan ve la lata, pero sólo la lata lo mira*.

Se produce entonces una experiencia que cabría presentar como un *desencadenamiento* o, en palabras de Jorge Alemán en cierta manera un *simulacro de psicosis*: ante el festejo y las risas de todos pescadores, Lacan se encuentra desencajado, desencontrado, se 'descuenta', pierde su lugar en ese contexto delimitado, en ese 'cuadro'. Comienza una larga trama conceptual que le conducirá a Jacques Lacan a desarrollar minuciosamente la escisión radical entre la *visión* y la *mirada*.

Esta anécdota es una alegoría que reúne a la vez, el problema de la luz, el problema de la *mirada* que surge en el cuadro, y el problema de llevar al propio sujeto no como alguien que se está representando en la escena sino como alguien que, por el contrario, se siente *inenarrable*, sin relato, dado que la experiencia lo coloca en el límite de toda representación.

Para ilustrar esta fundamental definición de la mirada, podemos pensar en alguna escena típicamente hitchcockiana, por ejemplo la casa en *Psicosis* (1960), donde el sujeto que se acerca al objeto siniestro y amenazador y percibe que el objeto parece devolverle la mirada. Este tipo de secuencias muestran la esencia de la *antinomia entre el ojo y la mirada*: el ojo del sujeto ve la casa, pero la casa, el objeto, lo mira<sup>79</sup>.

El cine nos pone, a menudo, en relación directa con esta *mirada fantasmática* externa. Por ejemplo, en el género de *suspense* y *terror*, cuando se presenta un plano objetivo como un subjetivo mediante recursos tipificados, como temblores de cámara, bandas sonoras... aplicando dichos recursos al plano objetivo de un árbol en la noche, se lo 'subjetiva', se lo *resignifica*, adquiriendo entonces el objeto la apariencia de un 'ente' que observa a sus posibles víctimas.

---

<sup>79</sup> ZIZEK Slavoj. *Op. Cit.* p. 96

Esta *mirada del lado del objeto*, caracterizada por una 'subjetividad imposible,' es la que generalmente causa el estrépito o las *dis-locación* en los espectadores, ahora cómplices de una mirada externa (diabólica/divina) que parece poseer existencia propia como la intrusión de algo que desde fuera nos desplaza de nuestro soporte. *Allí donde no debería haber nada, algo aparece*. Es necesario, pues, completar esta operación con la opuesta, invertir inesperadamente el plano subjetivo en un plano objetivo, como por ejemplo en mitad de un extenso plano marcado claramente por la subjetividad. El espectador se vería obligado a reconocer que no hay sujeto posible en el espacio de la realidad diegética que pueda ocupar el punto de vista de este plano.

De este modo, vemos que lo importante en la concepción lacaniana de la mirada es que implica una inversión de la relación entre sujeto y objeto denominada *antinomia del ojo y la mirada*, que formula que *la mirada* está del lado del objeto, ocupa el lugar del punto ciego en el campo de lo visible desde el cual la propia imagen 'fotografía' al espectador. Lacan alude así a este fenómeno:

*En el campo escópico, todo se articula entre dos términos que funcionan, de manera antinómica -del lado de las cosas está la mirada, es decir, las cosas me miran, y yo no obstante, las veo. Hay que entender en este sentido las palabras remachadas en el Evangelio 'Tienen ojos para no ver'. ¿Para no ver qué? -que las cosas los miran, precisamente.<sup>80</sup>*

La experiencia de un objeto que nos mira es planteada entonces cómo la de un sujeto que pierde el soporte de su propia representación. Es una experiencia de alteración de la identidad donde el sujeto, por un momento, no se reconoce a sí mismo, una *mirada* que viene desde el exterior, del campo otro, lo golpea en un impacto que lleva a la *fractura del sujeto*, una *mirada* lo divide. Mientras el sujeto estaba viendo esa lata que no lo veía, la lata lo mira, lo alcanza por fuera de 'los espejismo del yo y de la identidad', quedando apartado del campo de la representación pero a la vez incluido en él como una *mancha*. Para desarrollar este concepto Jacques Lacan hablará de la *función cuadro*<sup>81</sup>.

Hay *función cuadro* cuando emerge este lugar de la *mirada* distinto de la visión y cuando esta *mirada* no surge desde el propio sujeto sino que éste es 'mirado por el cuadro'. Insiste Lacan, *...en el campo escópico la mirada está afuera, soy mirado, es decir, soy cuadro*<sup>82</sup>. No todo es imagen en un cuadro, el cuadro no se agota en la imagen, por ello puede haber *una mirada* por fuera de la óptica geometral, y la *función cuadro* cabe no reducirla a la mera relación con la imagen.

---

<sup>80</sup> LACAN, Jacques. *Seminario XI, Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. IX ¿Qué es un cuadro?*, Paidós, Buenos Aires, 1987, p. 116

<sup>81</sup> Mas allá de las consideraciones artísticas es transversal a la teoría del arte.

<sup>82</sup> Cuadro como cualquier objeto que pueda cumplir esta función. LACAN, Jacques. *Seminario XI. Clase IX. ¿Qué es un cuadro?* p. 113

Por otra parte, Lacan no solo toma los registros *Simbólico* e *Imaginario*, de los que (de un modo voluntariamente muy general) hemos hecho mención en las páginas referidas a la *fase del espejo*, sino que introduce un tercer registro, el de *lo Real*. Se aleja del sentido común que entiende real como realidad, para hablar de aquello que escapa a la simbolización, quedando fuera del lenguaje como una suerte de *resto* que escapa a cualquier codificación. En suma, aquello que no se puede imaginar o alucinar, donde *la mirada* solo encuentra la profunda oscuridad, *la nada*. En palabras del propio Lacan: *Se podría decir que lo Real es lo estrictamente impensable*.<sup>83</sup> Así lo define Jorge Alemán:

*LO REAL. Mientras la realidad nos duerme, lo real, que carece de nombre, nos despierta. Puede irrumpir en cualquier instante como una figura del trauma, la angustia o lo siniestro y el sujeto se defiende a través de rituales, fantasías de control, obsesiones, delirios. Sin embargo, el sujeto puede afrontar lo real con otra dignidad, si asume su relación con el inconsciente.*<sup>84</sup>

Hay *función cuadro* cuando se produce un encuentro paradójico con lo *Real*. Hay función cuadro cuando *la mirada* encuentra al sujeto y lo captura como sujeto de la representación. Se trata, pues, del encuentro contingente con *la mirada* en la medida en que uno se siente irreconocible en su propia identidad y por fuera del orden de representación en el que habita.

Mientras que para Lacan lo *Real* era ese vacío imposible ahora se trata de ese *encuentro con lo imposible*, la *función cuadro* como aquello que tiene que generar las condiciones, de aprehensión y encuentro con lo imposible. Como plantea Sergio Larriera, esto nos lleva a considerar la *función cuadro* como un simulacro de la experiencia psicótica. En la psicosis estamos expuestos ante una *mirada* que viene del Otro y que nos invade, es intrusiva, juega con nosotros dando la sensación de estar siendo vistos, espiados y vigilados desde distintos puntos. Mientras se percibe que ‘algo mira’ el sujeto se ve severamente interpelado por esa *mirada*, ya que la experiencia lo muestra escindido radicalmente y desvinculado de aquello que lo representa<sup>85</sup>.

Por ello (y aunque puede parecer contradictorio), no es de extrañar que deseemos el encuentro con esa *mirada*, y es que, atrapados por la *esquizia del ojo*, nuestra propia mirada está velada. La *mirada* será entonces *un objeto* que surge de esa separación que nace en el origen de la formación del sujeto, y que como pérdida inaugural, conformará el objeto de una pulsión, *la escópica*.

---

<sup>83</sup> LACAN, Jacques, *El seminario. Libro 22: "R.S.I."*, 1974-75, inédito

<sup>84</sup> ALEMÁN, Jorge. 'Breve diccionario del Psicoanálisis. 150 años de Freud', Revista *El Cultural*, Diario *El Mundo*, Publicado el 4-5-2006. Artículo disponible en: [http://www.elcultural.es/version\\_papel/CIENCIA/17194/Breve\\_diccionario\\_del\\_Psicoanalisis](http://www.elcultural.es/version_papel/CIENCIA/17194/Breve_diccionario_del_Psicoanalisis) (Consulta realizada el 20-10-11)

<sup>85</sup> ALEMÁN, Jorge y LARRIERA, Sergio. *Op. Cit.*



Ingmar Bergman, *El séptimo sello*, Suecia, 1957  
Nobuyoshi Araki, *Sin título*, de la serie *Eratos*, 1991



## 2.3 La mirada perdida. La pantalla. Los objetos de la pulsión nos miran

*Empezamos por codiciar lo que vemos cada día. ¿No siente su cuerpo recorrido por las miradas, Clarice? ¿Y no busca con su mirada las cosas que desea...?*

Hannibal Lecter

Hemos intentado explicar cómo, para la teoría lacaniana, el sujeto *construye* la instancia del Yo a través de un proceso estrechamente ligado a *las imágenes* y a *lo especular*. Hemos formulado cómo el sujeto emerge como *Sujeto del Deseo* vinculado a la cultura en la medida en que exista un objeto *ideal* perdido al que Lacan denomina *objeto a*. En lo que nos atañe en este trabajo, nos interesa subrayar cómo *la mirada* llega a convertirse en '*objeto a*' para el sujeto. Es decir, en el *objeto de una pulsión*.

Comencemos por dar una definición genérica de *pulsión* y de *objeto*. Según J. Laplanche y J. B. Pontalis, las *pulsiones* son procesos dinámicos, consistentes en un *empuje* que hace tender al organismo hacia un fin. Para Sigmund Freud, las pulsiones tienen su origen en un estado de tensión, de excitación corporal, siendo su fin suprimir el estado de tensión que reina en la fuente pulsional. Gracias a la existencia de un *objeto*, el sujeto puede descargar esa tensión pulsional<sup>86</sup>. Cabe diferenciarla del *instinto*. Jorge Alemán denomina a las pulsiones *las partes malditas del instinto*, dado que el humano las alteró para siempre: mientras el instinto conoce siempre su fin –hambre, alimento, descanso...– la *pulsión* puede dirigirse a objetos erráticos cuyo fin es el mero *goce*, buscando así *una satisfacción autista y acéfala*<sup>87</sup>.

Como aclara Sergio Larriera, es a través de nuestro propio cuerpo con el que realizamos dicho acercamiento a los *objetos de las pulsiones*. Este desplazamiento de las tensiones generará entre el sujeto y su *objeto de deseo*, una serie de intercambios: excrementicios, sonoros, visuales,

---

<sup>86</sup> LAPLANCHE, Jean y PONTALIS, Jean-Bertrand, *Op. Cit.* p.324

<sup>87</sup> ALEMÁN, Jorge. 'Breve diccionario del Psicoanálisis. 150 años de Freud', Revista *El Cultural*, Diario *El Mundo*, Publicado el 4-5-2006

alimenticios... que se inscriben en torno a los orificios de la superficie corporal. En definitiva, ojos, oídos, esfínteres, órganos sexuales, boca... serán 'transitados' repetitivamente en el intento de resolver esta tensión. Es a través de estos orificios que las personas con las que se relaciona el sujeto *inscriben sus marcas* como *sujetos deseantes*, por ejemplo, cuando nos miran con ira o tranquilidad, nos hablan cálidamente o con desprecio, nos tocan con dureza o suavidad...<sup>88</sup>

Los objetos serán entonces, *correlatos de la pulsión*, mediante lo cual *la pulsión* puede alcanzar cierto tipo de satisfacción. Es importante subrayar que los objetos de la pulsión pueden ser personas, objetos parciales, objetos reales o bien fantaseados. En este sentido Donald W. Winnicott introduce el término *objeto transicional* para designar aquellos objetos que el niño pequeño elige para realizar la transición entre la primera relación *oral* con la madre y una posterior *relación de objeto* más objetiva. De este modo, las sábanas, un muñeco o el ángulo de la cubrecama que se chupetea, aprieta o a los que les habla a la hora de dormir, pueden servir al niño para suplir las funciones de la madre cuando esta se ausenta, permitiendo, de este modo, generar un espacio de tránsito entre él mismo y la realidad. Los *objetos de transición* o *transicionales* se constituyen sobre objetos reales a los que se les atribuyen funciones imaginarias, siendo una fuente de goce y seguridad.<sup>89</sup>

A partir de cierta relación con el objeto transicional de D. Winnicott, Lacan introduce —en la década de 1960— el término *objeto a* al ahondar en las prescripciones freudianas de *objeto perdido del deseo* y de *objeto de la pulsión*. Dotará al concepto diversas funciones a lo largo del desarrollo de sus teorías: *resto*, *plus de goce*, *objeto causa de deseo*, *objeto del fantasma*, *objeto de identificación en la melancolía*...

En el *Seminario X sobre la Angustia*, Lacan precisa el concepto de *objeto a*. Lo formula como un *resto* que *cae* de la operación de constitución del sujeto, es decir, a partir de que el sujeto comienza a existir simbólicamente. En este proceso hay algo que no termina de poder ser incluido en la simbolización y que tampoco es imaginable. Por tanto es, en sus palabras, un *Real residual*, producto de la operación de constitución del sujeto en el campo del Otro.

Podríamos decir que el *objeto a* referirá siempre a un objeto ausente, a una falta. El *objeto a* es lo que se desprende del cuerpo a partir de los orificios físicos que operan como *borde* durante la constitución del sujeto: la boca, el ano, los ojos, los oídos...

---

<sup>88</sup> LARRIERA, Sergio. *Centro y periferia en tiempos de aceleración. I Seminario Atlántico de Pensamiento*, Palmas de Gran Canaria, 2005. p. 5. Disponible en: <http://www.seminarioatlantico.com> (Consulta realizada el 12-10-11)

<sup>89</sup> Véase: WINNICOTT, Donald W. *Realidad y juego*, Gedisa, Barcelona, 1982. También: LAPLANCHE, Jean y PONTALIS, Jean-Bertrand, *Op. Cit.* p. 258 y 265

Lo que *cae* y se *desprende*; esa *sobra*, este *resto* es, en la relación de *la pulsión* con los ojos, *la mirada*. De este modo, *la mirada* representa (parcialmente) al objeto de una pulsión: *la pulsión escópica*<sup>90</sup>.

Podemos volver a reflexionar aquí, entorno a aquella frase de Michel Melot que introducía los primeros capítulos de este trabajo y que planteaba a *la mirada* como *la marca de nuestra incompletud*. Podemos, sin duda, preguntarnos cómo esta *falta*, esta *pérdida*, convierte a *la mirada* en el objeto de deseo de la *pulsión escópica*. Slavoj Zizek propone que el sujeto, ante la imposibilidad de ver directamente su propia *mirada* —el verdadero objeto de su fascinación— realiza una suerte de *subjetivación reflexiva* mediante la cual el objeto sobre el que se posa la *mirada* se convierte en *la mirada* misma. Las imágenes podrían así ser formuladas como *objetos* que dan cuerpo a una imposibilidad: la de capturar nuestra propia *mirada*<sup>91</sup>.

Para el psicoanálisis, lo importante en cuanto a *la mirada* es que es algo que está perdido por la parte del sujeto que percibe convirtiéndose en el *objeto del deseo* de la llamada *pulsión escópica*. El sujeto de la percepción, por el hecho de asomarse al mundo, a esa ventana a través de sus pupilas, pierde *la mirada* en tanto que objeto, debido a que no puede ver ni ‘la ventana ni la pupila’, es decir, el *marco* de su propia *mirada*. Son, ambas, cosas que quedan perdidas del lado del propio sujeto de la percepción.

Se genera entonces una necesidad, un anhelo del vidente por ir a buscar en el *campo del Otro* aquello que perdió en su propio campo. Jorge Alemán sugiere que lo que el sujeto extravió por el mero hecho de asomarse a la ventana, —y sucederá cada vez que se asoma— eso que ha quedado perdido, se *buscará fuera*. Por ello es tan importante la mirada del otro, la mirada del semejante, y cómo buscamos en sus ojos, la aprobación, el acuerdo o el desacuerdo, el desprecio o la compasión<sup>92</sup>.

Quizá, debido a este proceso se condiciona la ‘relación’ que solemos establecer con las ‘obras de arte’. Ante un cuadro que nos fascina, no sólo vemos una serie de representaciones en una superficie sino que, a la vez, este oculta la causa profunda de lo que interesa en tanto que deseo, nuestra propia *mirada*. El cuadro, el objeto, actúa como *pantalla* de la misma.

---

<sup>90</sup> Véase: LACAN, Jacques. Libro X, La angustia. Paidós. Barcelona. 2006. p. 274. También: LACAN, Jacques, Seminario XI. *Op.Cit.* p. 111. Y: PESKIN, Leonardo, ‘El objeto a’, Revista Psicoanálisis: ayer y hoy. Núm. 2, Asociación Escuela Argentina De Psicoterapia. Disponible en: <http://www.elpsicoanalisis.org.ar/numero2/objetoa2.htm>

<sup>91</sup> ZIZEK, Slavoj. *Lacrimae Rerum, Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*, Debate, Barcelona, 2006. p. 96.

<sup>92</sup> ALEMÁN, Jorge y LARRIERA, Sergio. ‘El rostro imposible: la mirada y la voz, conversación de Jorge Alemán y Sergio Larriera’. *Op. Cit.*

De este modo —y al igual que el espejo— la pantalla cinematográfica es el soporte de una representación: no vemos la pantalla o el espejo sino aquello que se representa en sus superficies. Vemos desde hace tiempo operaciones pictóricas y filmicas que optan por mostrar el soporte propio de la representación deformándolo, haciéndolo explícito, anulándolo o recurriendo a estrategias narrativas que reviertan la ilusión del relato, mostrando al espectador, las paradojas del medio fílmico<sup>93</sup>. El cine recurre constantemente a todas las posibilidades narrativas del artefacto especular. El espejo es un objeto irrepresentable, dado que no puede separarse lo en él reflejado y el objeto-soporte, y lo mismo ocurre con la pantalla, que muestra la imagen para la visión y oculta el soporte de la representación.

En cuanto a la doble relación *mirar/ser mirado*, de lo que es en su totalidad el *campo escópico*, podemos encontrar un gozne, que articula este fenómeno. Es lo que Lacan nombrará como *función pantalla*<sup>94</sup>. La pantalla a su vez, muestra y oculta; y desde lo oculto, aquello que *nos está mirando*, nos atrapa y nos inserta en la fotografía o en el cuadro. De modo que si sólo hay imagen; estamos sólo en la óptica geometral, para que entre *la mirada* ha de haber una articulación: esta es la *pantalla* que atrapa al sujeto y que actúa como un *plus* a la hora de percibir un objeto artístico, cuadro, foto, escultura... haciendo que el cuadro no se agote meramente en la imagen, en lo que vemos.

Podríamos decir la *pantalla* es el 'soporte' de la imagen, el soporte de un reflejo que devuelve la *mirada* en tanto que *cosa* irrepresentable. Sólo cuando hay *función pantalla* es posible que *la mirada* esté, a la vez que velada, presente. Esta función de 'vínculo relacional' será para Lacan condición necesaria de la experiencia estética y para el encuentro con lo *Real*, con *la Cosa*.

Para Lacan no somos más que una variable en una óptica que jamás lograremos dominar. En este sentido, Rosalind Krauss ubica al sujeto en la posición de una *pantalla-tamiz*, planteando que *nosotros somos el obstáculo*<sup>95</sup>. Y Hal Foster sugiere que el sujeto es un agente de la pantalla, a la que precisa como la estructura que fundamenta la representación:

*Llámesese las convenciones del arte, los esquemas de la representación, los códigos de la cultura visual, esta pantalla-tamiz media la mirada del objeto para el sujeto, pero también protege al sujeto de esta mirada del objeto. Es decir, capta la mirada(...) y la doma hasta convertirla en una imagen*<sup>96</sup>.

---

<sup>93</sup> Véase: *Tren de Sombras*. José Luis Guerín, 1997

<sup>94</sup> LACAN, Jaques. *Seminario XI. Capítulo IX ¿Qué es un cuadro?*. Op. Cit. p. 98

<sup>95</sup> KRAUSS, Rosalind. *El inconsciente óptico*, Tecnos, Madrid, 1993, p. 198

<sup>96</sup> FOSTER, Hal. *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*, Akal, Madrid, 2001, p. 143

Por lo tanto, la *función de pantalla* está sostenida, fundamentalmente, por la trama simbólica, significante que organiza, que dice lo que se ve, lo que se oculta, lo visible y lo invisible de la 'obra de arte'. Como aclara S. Larriera, *la pantalla* es el *representante*, y la *representación* sería lo que se produce como consecuencia del mundo que se ha dado a ver a través de esta pantalla.

En este vaivén, en donde la contemplación de un cuadro por un sujeto pasa de un papel activo, regido por las leyes de la percepción visual, a un papel pasivo —*ser mirado por el*— el sujeto llega a ser *víctima* de atracciones y rechazos cuyas causas últimas desconoce. El sujeto que ve se transforma en sujeto mirado.

El sujeto, entonces, es sorprendido en la intimidad del mirar, 'el mirón es mirado'. Al ser atrapados por un *punto luminoso* somos objeto de *la mirada del Otro*. Y también nosotros somos, pues, 'pintados' o 'fotografiados' por los objetos de nuestras pulsiones.

De esta manera, el sujeto queda dividido en la operación de diferenciar *visión* y *mirada*, no pudiendo identificarse completamente con su ojo puesto que no sólo se es un *sujeto de la visión* sino también -y especialmente- un *sujeto de la mirada*. El claro ejemplo es la escisión paradójica que sentimos ante nuestra imagen en el espejo. Puedo ver la imagen de mis ojos, pero ese hecho nubla nuestra mirada, puesto que al ser mirados por nuestra propia imagen especular se nos oculta el hecho de que, en realidad, son nuestros propios ojos los que están mirando. En este sentido, dirá Lacan, que: *allí donde me veo no es desde donde me miro (...) en el espejo me veo como yo, pero desde el espejo me miro como otro*.

Somos sin duda embestidos por *una mirada*. Algo del mundo nos mira. Por ello Lacan sugerirá que *el mundo no es exhibicionista sino omnivoyeur*; el mundo no se exhibe, a pesar de que desde la *sociedad del espectáculo* podemos creer que está en constante exhibición, sino que estamos siempre expuestos a la *mirada del Otro*, o *en la otredad del mundo siempre esta lo que nos mira*<sup>97</sup>.

Esta *mirada* —o punto de condensación de la luz— no necesariamente tiene que ver con los ojos, sino que la mirada del semejante, en la cual buscamos los juegos especulares de la reflexión narcisista, es una mirada que habitualmente no tiene localización. En ese mundo *omnivoyeur*, en el cual nos sentimos mirados, no hay una mirada concreta a subrayar y, sin embargo en algún momento todos

---

<sup>97</sup> LACAN, Jacques. *Seminario XI, Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. VI La esquizia del ojo y la mirada*, Paidós, Buenos Aires, 1987. p. 83

nos hemos sentido mirados. Por ello es en la psicosis cuando el efecto de sentirse mirado resulta verdaderamente torturante, del mismo modo que sucede con las voces como objetos que no deberían estar allí pero reaparecen.

En definitiva, al acceder a la imagen a través de nuestros ojos, somos capturados desde otro punto, desde el objeto mirado. Retomando así la posición de Žižek, recordamos que existe una *antinomía entre el ojo y la mirada*. La *mirada* estando del lado del objeto, ocupa el lugar del punto ciego en el campo de lo visible desde el cual la propia imagen 'fotografía' al espectador.<sup>98</sup>

Cuando miramos perdemos; y buscar lo perdido en el *campo del Otro*...eso es lo importante de la *pulsión escópica*, es una pérdida corporal. Al ver no podemos distinguir una imagen de nosotros, ni la hendidura de nuestros párpados, ni nuestra propia *mirada*.

Cabe, finalmente, preguntarse por qué no todos 'nos sentimos mirados' por las mismas obras de arte. Atraídos por las mismas *latas centelleantes*. 'Fotografiados' por las mismas cosas. Tal vez, a veces las cosas 'nos miran y nos eligen'. Cuáles y porqué es la pregunta que retorna.Cuál es el juego con la 'obra de arte' para colmar una pérdida que jamás será totalmente saturada por nada.

Existen momentos, situaciones, como la experiencia estética ante una determinada obra, en donde esta relación de pérdida y lo puesto en juego en la obra de arte parecen coincidir momentáneamente, solo momentáneamente. La teoría dice que no hay recuperación de la *mirada perdida* porque opera como un vacío que vamos revistiendo en un soporte imaginario. Siempre la pérdida está del lado del sujeto, y los objetos que se van perdiendo —los *objetos de la pulsión, oral, anal, escópica*...— invariablemente tienden a intentar recuperarse fuera, en el *campo del Otro*. Son marcas que quedan, agujeros con los que nos interconectamos, bocas, orejas, ojos, órganos sexuales. El encuentro puede producirse en un *cuadro*, actuando como el punto de densidad, el punto de luz que active en nosotros la noción de *mancha*.

---

<sup>98</sup> ŽIŽEK, Slavoj, *Lacrimae Rerum, Ensayos sobre cine y ciberespacio*, Debate, Barcelona, 2006. p. 95

En este bloque se utilizó principalmente la siguiente bibliografía:

ALEMÁN, Jorge. 'Breve diccionario del Psicoanálisis. 150 años de Freud', *El Cultural*, Diario *El Mundo*, Publicado el 4-5-2006.

ALEMÁN, Jorge y LARRIERA, Sergio. 'El rostro imposible: la mirada y la voz, conversación de Jorge Alemán y Sergio Larriera' *PhotoEspaña 2011, Encuentros Phe, IX Debates en torno a la fotografía*, Auditorio Ministerio de Cultura, 2 al 4 de Junio de 2011

LACAN, Jaques. *Seminario XI Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis, La mirada como objeto a minúscula*, Paidós, Buenos Aires, 1987

- *Escritos I. El estadio del espejo como formador de la función del yo (je) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica*, Siglo XXI, México, 2003

- Seminario VII, *La Ética del Psicoanálisis*, Paidós, Barcelona, 1997

-LAPLANCHE, Jean y PONTALIS, Jean-Bertrand, *Diccionario de psicoanálisis*, Paidós, Buenos Aires, 2004

-LARRIERA, Sergio. *Centro y periferia en tiempos de aceleración. I Seminario Atlántico de Pensamiento*, Palmas de Gran Canaria, 2005

-MERLAU-PONTY, Maurice. *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris, 1964

-ZIZEK, Slavoj. *Lacrimae Rerum, Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*, Debate, Barcelona, 2006





### 3- *EL SUJETO, EL ESPECTADOR, Y EL OTRO*



John Heartfield, *Adolf, el superhombre, traga oro y vomita basura*, 1932  
Orson Welles, *Ciudadano Kane*, EEUU, 1941

### 3.1 La mirada del Otro

*De pie ante el espejo me digo con espanto: quiero ver a qué me parezco en este espejo cuando tengo los ojos cerrados: en cierto modo, el cine satisface este deseo de observarnos desde el exterior, como otros nos ven.*

Jean-Paul Richter

*Si tengo razones para pensar que hay alguien detrás, es directamente una mirada.*

Jaques Lacan, Seminario XI

En el segundo apartado de este trabajo subrayamos el papel que la noción de *imagen* tiene en el proceso de formación del *sujeto*. Y cómo a través de la *pulsión escópica* los conceptos de *imagen* y *deseo* traban una compleja relación cuyo núcleo estructural reside en *la mirada*. En este tercer apartado del Trabajo Final de Máster, abordaremos la relación que triangula *especularmente* al espectador de cine. Para ello, subrayamos la diferencia entre el *sujeto* y su *función como espectador*. Plantearemos algunas analogías y diferencias entre la situación del sujeto en su cotidianidad y la construcción del relato filmico. Comenzaremos subrayando la aparición de un elemento hipotético que permita dichas comparaciones, la denominada *mirada del Otro* y, posteriormente, nos centraremos en algunos mecanismos cinematográficos, tales como la *identificación primaria y secundaria*.

De este modo, retomaremos la concepción de *la mirada* para focalizar sobre algunos aspectos. Para ello nos centraremos en un argumento derivado de la postura de Slavoj Zizek en *The Spectator's Malevolent Neutrality*, donde se plantea que la *pulsión escópica* no supondría un deseo de ver en tanto que 'Yo quiero ver'/'Yo deseo ver'. La fantasía se encontraría ligada a 'hacer que yo mismo mire'. El sujeto se hallaría, entonces, representando una situación *teatralizada* respecto a sí mismo y, al mismo tiempo, o para una realidad exterior, es decir, como *actor* y como *espectador* al mismo tiempo<sup>99</sup>.

---

<sup>99</sup> ZIZEK, Slavoj. *The Spectator's Malevolent Neutrality*, Theaterformen festival in Brunswick. Germany, Junio, 2004. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=4QhRxhzVU7Y&feature=related> (Consulta realizada el 6-1-12)

Lo importante 'no es ver', este es un acto que sucede en segundo orden, lo importante es que al 'ver' el sujeto se ve expuesto ante una mirada indeterminada. Una mirada ubicua como una entidad no-existente en el mundo físico; en términos lacanianos, *la mirada del Gran Otro*.

Esta mirada ausente, cuyo estatus es básicamente *fantasmal*, es la que posibilita a *la mirada* convertirse en objeto-fetiché. Esta mirada-otra no pertenece a la experiencia del espectador, aparece 'por fuera del mismo'. El sujeto al no poder hacerla suya, la convierte en el *objeto de su fascinación*.

En esta 'reversión' nos convertimos en espectadores *deseantes* de verlo 'todo', pero, como menciona Michel Melot, *la mirada es la marca de nuestra incompletud*, somos siempre espectadores incompletos y por ello creamos figuras que cumplan este papel. En una feria de arte en la que es imposible verlo todo, pensamos que se otorga simbólicamente al *curator* dicho rol, el de la *mirada-ubicua* que lo ve todo, lo conoce todo y lo ordena todo; o bien pensamos en la versión objetual capaz de reducir nuestra ansiedad ante tal imposibilidad: el catálogo que es, de hecho, proletizar la exposición.

Zizek propone como ejemplo de este *ser-para la mirada* que pensemos en las *líneas* trazadas por la cultura Nazca en las Pampas de Jumana, en el desierto de Perú. Surcadas sobre la superficie terrestre, componen varios cientos de figuras que abarcan desde diseños tan simples como líneas hasta complejas figuras zoomorfas y geométricas. Se trata de miles de líneas que se extienden hasta más de 500 km<sup>2</sup>. Desde tierra, estos diseños pasan desapercibidos. Estas líneas solamente pueden ser observadas en toda su inmensidad desde el aire, al sobrevolar el desierto a unos doscientos metros de altura. ¿Para quién fueron trazadas? En este enigma es donde aparece el concepto de la teatralización ante una mirada que 'flota en el aire', que no puede ser atribuida a ninguna ente en particular.

*La mirada* a la que se hace referencia divide al sujeto de la experiencia en tanto que 'espectador y actor', aunque para Zizek, no de manera solapada. En origen no somos observadores del escenario del mundo, parte de este cuadro funciona para *la mirada del Otro*; sólo en un momento secundario podemos asumir la posición de aquellos que observan el cuadro. Nuestra posición primordial es 'lo estoy haciendo para *la mirada del Otro*.' Zizek reformula entonces la noción de *fantasía* asociada a este fenómeno, no como la escena con la que uno fantasea, sino en su modo más radical, la fantasía como la *fantasía de la mirada que nos ve*. Entendiendo *fantasía* como el guión imaginario en el que se halla presente el sujeto y que representa, en forma más o menos deformada por los procesos

defensivos, la realización de un deseo y, en último término, de un deseo inconsciente. De este modo la *escena fantasmática* no consistiría sólo en la escena imaginada para ser vista, sino que este hecho escondería la ‘verdadera fantasía’, la noción de la puesta en escena de lo imaginado ante una mirada que desde ‘allí fuera’ está mirando. Nos sitúa, entonces, como *los objetos de los sueños de otro*<sup>100</sup>.

Para ejemplificar dicho fenómeno podemos pensar en los *reality shows* donde se establece un registro de la cotidianidad de los participantes filtrados para la visión de cualquiera que esté dispuesto a encender la televisión. Vemos pues, en estos casos, el intento de base de la *fantasía exhibicionista* de formar parte de esta mirada-otra no puntualizada en nadie en concreto, en ser objeto para la mirada de alguien indeterminado. ‘Existo en la medida de que alguien me mira todo el tiempo’. Zizek propone que en estos casos *el sujeto necesita la cámara como garantía ontológica de su ser*<sup>101</sup>.

Tomando posición desde el lado de esta *mirada fantasmática*, cabe pensar la película *El show de Truman* (Peter Weir, 1998) en donde ejercemos como espectadores ante ‘espectadores’ –los personajes, menos *Truman* (Jim Carrey) que gozan del espectáculo cotidiano de un sujeto nacido para ser visto a través de cámaras, inserto en un mundo ficticio creado a su medida, pero del cual carece de conocimiento alguno. Si bien el personaje comenzará a sospechar: *parece como si todo el mundo girara en torno a mí, de algún modo...* El lema de la ciudad de *Truman*, como puede leerse a la entrada de la misma es: *Omnis pro uno* (Todos para Uno). Podríamos añadir también: Todos para *Truman* y *Truman* para ‘el Uno’ (*la mirada*).

El soporte sobre el que basa *Truman* su existencia acaba por resentirse y podemos ver como el personaje se ve sometido a una ‘crisis nerviosa’ al descubrir la farsa que es su vida. Hasta ese momento su existencia estaba basada en ser el objeto de la mirada de una otredad, que no sólo son los personajes que día a día han observado su vida, sino también su ‘creador’, *Cristof* (Ed Harris), que le manipula y dirige.

Desde un plató ‘lunar’, *Cristof* ‘vigila’ a *Truman*, quien al descubrir la farsa se enfrenta a la personificación de la *mirada fantasmática* del *gran-Otro* (*Cristof*). Resulta interesante que aún sabiendo que ha sido el objeto de una mirada –*mirada tiránica* y ajena– que no ha podido focalizar durante toda su vida y en plena crisis de identidad, decida seguir utilizando el papel que le han asignado hasta el final, manteniendo la teatralidad ante las cámaras al descubrir el rol ‘visualmente pasivo’ que ha sostenido en su vida. Recordemos al respecto la frase que repite *Truman* al dirigirse a sus vecinos: *Si no llegara a verlos... buen día, buenas tardes y buenas noches*. La frase cobra un

---

<sup>100</sup> LAPLANCHE, Jean y PONTALIS, Jean-Bertrand, *Op. Cit.* p. 138

<sup>101</sup> ZIZEK, Slavoj, *Lacrimae Rerum, Op. Cit.* pp. 97-98

nuevo sentido -siniestro- cuando, como espectadores, empezamos a sospechar de la teatralidad expresiva de su saludo cotidiano, que antes reconocíamos como rutinario y que ahora parece manifestar que el personaje 'sabe que sabemos que sabe'.

*Tru-e-man* (hombre verdadero) termina por escapar momentáneamente de su ciudad-prisión, *Seaheaven* (Paraíso en el mar), al salirse del escenario que hacía de soporte físico a la *mirada del gran-Otro* (las cámaras, los espectadores y *Cristof*); pero no sin antes recibir una sentenciosa frase de *Cristof* ('la mirada misma'): *Te observé cuando naciste, te observé cuando diste tu primer paso, te observé durante tu primer día de escuela. Cuando perdiste tu primer diente. No puedes irte, Truman. Tú perteneces aquí. Conmigo.*

El intento de liberación de *Truman* podría plantearse de un modo reversible para reflexionar en torno a que existe una 'necesidad' ante esta *mirada fantasmática* como garante de 'la existencia' en nuestra cotidianidad. Como cuando el televisor se mantiene encendido aunque no lo estemos viendo; ya que aunque no la veamos, la televisión 'nos mira' y 'garantiza' cierto vínculo entre nosotros, los sujetos, con la realidad social, apaciguando la angustia que puede generar la confrontación con la soledad.

En este sentido, para Zizek, se plantea una inversión tragicómica de la idea generalizada del panóptico en Jeremy Bentham, o bien podemos pensar también en el caso de *1984* de George Orwell, en el que el miedo a ser potencialmente observados indefinidamente por el 'poder' se nos aparece como el miedo más terrorífico. Se produce una extraña paradoja en la que siendo cierto que *estamos asustados de ser observados todo el tiempo, lo estamos aún más de no ser observados en absoluto*<sup>102</sup>.

La dualidad que esta *mirada-otra* introduce en el sujeto, la del *actor-espectador*, plantea esta paradoja de la 'teatralidad cotidiana'. Cuando en los *reality shows* intentamos observar la 'realidad' de los acontecimientos, los personajes, sabiendo que son filmados, comienzan a actuar en el 'rol de sí mismos' (caso *Truman*). Esta experiencia de enmascaramiento sucesivo y de 'puesta en escena' ante una *mirada-otra*, incluso cuando pueda parecer innecesaria, es extensiva a la intimidad, en donde nuestra propia 'reflexividad' parece actuar para la *mirada fantasmática* del *gran Otro*, por ejemplo en el modo de *actuar-para* la relación con nuestro continuo diálogo interno.

Podemos plantear como conjetura que incluso nuestra intimidad es una relación con la *mirada fantasmática* del *gran Otro*. Una *mirada* que se presupone inocente y ante la cual se conservan las

---

<sup>102</sup> ZIZEK, Slavoj. *The Spectator's Malevolent Neutrality*, Op. Cit.

apariencias aunque, al tiempo, aparece como una *mirada* que sospecha, impone reglas a los vínculos y exige cierto secretismo. Al hablar acerca de las apariencias parece presuponerse que sin el 'velo' las cosas se mostrarían tal cual son', pero si nos atenemos a la definición de sujeto plantada por Jorge Alemán ya referida en las páginas precedentes, observamos que la situación es más compleja, puesto que no parece existir ningún soporte asible bajo las máscaras. De este modo, esas apariencias sostenidas ante *la mirada del Otro*, se muestran como lo *virtual de la realidad*<sup>103</sup> y por lo tanto como estructuras garantes del vínculo social<sup>104</sup>.

El temido *Gran hermano* de Georges Orwell, esa *mirada ubicua* del control total, no sólo es el enorme dispositivo de vigilancia y censura que acecha en el mundo exterior sino que, a su vez, es la exteriorización o la *proyección*, de un mecanismo psíquico asociado a la *fantasía perversa de control*.

Si dirigimos la mirada al cine, observamos que los códigos hollywoodienses están perfectamente establecidos para mantener las apariencias ante *la mirada fantasmática* del Otro, dejando del lado del sujeto el espacio para que proyecte su propia *fantasía*. ¿Qué sucedería en esa elipsis narrativa promovida por la censura? Sucedería lo que sí vemos en una película pornográfica, en donde se reproducen posibles imaginarios que sustituyen visualmente dicha elipsis. Películas que, por lo general, presentan un argumento *naif* —plomero y ama de casa— ya que sin una mínima puesta en escena que alimente el imaginario de la 'acción' no se produce la excitación visual. De este modo, afirma Žižek siguiendo a Lacan, el *goce* es imposible en relación directa para el humano, que siempre necesita un soporte imaginario (*perverso*) para acercarse al placer.

Se presenta entonces, en el cine clásico, un tipo de censura en concreto, a la que podemos denominar 'censura-púdica', que estructura la paradoja de una supuesta inocencia de *la mirada del Otro*, a la que se preserva del imaginario perverso de los espectadores, y no a la inversa.

En este sentido, los *reality shows*, el *Gran Hermano* de Orwell (llevado al cine: *1984*, Michael Radford, Inglaterra, 1984), o las películas que problematizan en torno a regímenes de control extrapolables como *V de Vendetta* (James McTeigue, EEUU, 2006), *Minority Report* (Steven Spielberg, EEUU, 2002) o *Enemigo público* (Tony Scott, EEUU, 1998) evidencian, en cierta medida, nuestro temor ante una 'no-elipsis' posible de *la mirada del gran Otro*. En sentido opuesto, actúan como proyecciones de

---

<sup>103</sup> Véase: *The Reality of the Virtual* (Ben Wright, 2004)

<sup>104</sup> *Lo que impide la plena identidad conmigo mismo es la condición misma de mi Yo*. ŽIŽEK, Slavoj. *Lacrimae Rerum, Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*, Op.cit. p. 111

una fantasía de control cuyo origen habría que buscar en la misma naturaleza de los espectadores y que el cine como un lugar posible de las fantasías oscuras articula en imágenes.

Finalmente, el sujeto se involucrará en el relato filmico, en cuanto asuma la *función de espectador*, y subrayamos lo ya mencionado anteriormente: *actor/espectador*; ya que los procesos de *identificación* esconden una fantasía última vinculada a la hipotética *mirada del Otro*: imaginarse a sí mismos siendo vistos en una situación similar a la visualizada o a la alucinada.





Peter Weir, *El show de Truman*, EEUU, 1998



David Lynch, *El hombre elefante*, EEUU, 1980  
Dziga Vértov, *El hombre de la cámara*, Rusia, 1929  
Jean-Luc Godard, *Historia(s) del cine*, Francia, 1988-98  
Ingmar Bergman, *Persona*, Suecia, 1966

### 3.2 El sujeto en el cine. La doble identificación

Yo soy tú si yo soy yo.

Paul Celan

Andaba a la deriva por debajo del cuerpo confundiendo los dedos con los ojos.

José Ángel Valente

A través de la mirada del psicoanálisis, la teoría filmica tenderá a considerar el cine no como un *objeto* sino más bien como un *proceso*, desplazando el análisis del significado de las películas hacia el estudio de los fenómenos encargados de construir la subjetividad del espectador durante el visionado<sup>105</sup>.

La disciplina de la Filmología, a mediados de los años cuarenta, se propuso como objetivo el estudio de lo que muchos autores han convenido en llamar la *situación cinematográfica*, concepto que Francisco Casetti define como el conjunto formado por la pantalla, la sala y el espectador y donde se desarrollan procesos como el reconocimiento y el desciframiento de lo que se está viendo. Además, el espectador se abandona al disfrute de la historia, la identificación con los personajes, incorporando la *fantasía* y la reelaboración personal. El espectador será, pues, un individuo social y psicológicamente implicado en el dispositivo de representación ficcional que el espectáculo cinematográfico necesita<sup>106</sup>.

Edgar Morin en *El cine o el hombre imaginario*<sup>107</sup>, estudia los procesos y transferencias psíquicas que se desarrollan entre el espectador y el material fílmico enfrentados en *la situación cinematográfica*. La asociación resultante de la imagen de la pantalla y la imaginación del sujeto que la contempla

---

<sup>105</sup> Véase: VV.AA. 'Psychanalyse et Cinéma', *Communications*. Núm. 23, Seuil, París, 1975

<sup>106</sup> CASETTI, Francisco. *Teorías del cine*, Madrid, Cátedra, 1994. p. 113

<sup>107</sup> MORIN, Edgar. *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona, Seix Barral, 1972

configura para Morin la base del significado filmico, al que denomina *lo imaginario*. Y establecerá un primer paralelismo entre el cine y el sueño en el que, por vez primera, se describe la importancia del proceso de *identificación* con el semejante. El espectador, ante la incapacidad de participar de forma real en el conflicto de la ficción filmica, asume una *situación regresiva* que permite la afloración de sus emociones. De este modo, se moviliza una intensa participación afectiva que desencadena el proceso de la *identificación* con los personajes<sup>108</sup>.

En este sentido, Jean-Louis Baudry, en *L'Effet cinéma*<sup>109</sup> hará mención a una *doble identificación* soportada por el espectador cinematográfico, muy similar a la que sufre el individuo durante el proceso de formación de la personalidad que describe el modelo freudiano recogido por Lacan. Una *identificación primaria*, vinculada con la cámara —y por tanto al punto de vista— y otra *secundaria* —relacionada con los personajes de la ficción—. Baudry acabará por definir el cine como una *máquina de dominación simbólica*<sup>110</sup>.

La mirada del espectador, por tanto, toma la posición del ojo omnisciente y omnipresente, al tiempo que se ve inmersa en los actos y/o sentimientos de el/los personajes. Resulta imprescindible conocer los mecanismos perceptivos que hacen posible la construcción de un universo diegético a través del discurso cinematográfico: estos mecanismos son precisamente la combinación de pautas físicas y pautas subjetivas. Algunos ejemplos físicos de estos agentes son: la relativa inmovilidad del sujeto que mira, la comodidad de la butaca, la oscuridad de la sala, los encuadres, los movimientos de cámara, la temporalidad, el aislamiento o bien la conocida relación entre las imágenes cinematográficas y las imágenes oníricas, coincidentes en su carácter prioritariamente visual, así como en la ausencia, en un principio, de un criterio causal que ligue las distintas secuencias de imágenes. En definitiva, las condiciones que ayudan a perder la conciencia del cuerpo del espectador y fijar todo el interés en aquello que muestra la pantalla.

La función visual adquiere, pues, un papel protagonista. La favorecida visión contemplativa de la ficción hace que el espectador se sienta como el foco central de la representación, anclando su punto de vista con el elegido en cada momento por la cámara. En este sentido, Serge Daney plantea que el punto de vista remite a lo que podría ver un espectador que estuviera siempre en el lugar de la cámara. Esto supone que, al mismo tiempo, hay unas imágenes 'prohibidas', que no serían coherentes con un punto de vista único. Daney distingue a los *cinéastas del ver*: aquellos a los que se

---

<sup>108</sup> Véase: SANGRO COLÓN, Pedro. *El cine en el diván: teoría filmica y psicoanálisis*. Revista Medicina y Cine, Salamanca, Enero 2007. Disponible en: [http://revistamedicinacine.usal.es/index.php/es/archivos/doc\\_download/78-vol4num1originales01es](http://revistamedicinacine.usal.es/index.php/es/archivos/doc_download/78-vol4num1originales01es)

<sup>109</sup> BAUDRY, Jean-Louis. *L'Effet cinéma*, Albatros, Paris, 1978

<sup>110</sup> Véase en relación a la *doble identificación*: AUMONT, J., BERGALA, A., MARIE., M. *Estética del cine: espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*, Paidós Ibérica, Barcelona, 1995

*miraba ver*, aquellos del marco y sus aventuras (Bresson, Lang, Hitchcock) y *los frontales*, aquellos para los que el marco no tenía importancia (Buñuel, Rossellini) y los diferencia de *los mostradores* (Chaplin, Fassbinder): Daney sugiere entonces que *el ver puro es la ciencia, el mostrar puro es la escena*<sup>111</sup>. Por tanto, la cuestión del punto de vista sería equivalente a plantearse *quién mira y desde dónde lo hace*. Por ello, dirá Jaques Aumont en *La imagen* que la ficción se disuelve al romperse el punto de vista.

Todo lo que ocurre en el filme se organiza para esa *mirada original* que ocupa el lugar del ojo. Se establece así una analogía entre la situación del individuo ante el espejo y la del espectador de cine ante la pantalla. Cabe destacar que, en ambos casos, nos hallamos ante una superficie cuadrada, limitada y circunscrita que permite aislar los objetos del mundo constituyéndolos en *objeto totales*. Se establecen así similitudes entre el estado de incapacidad motriz del niño y la postura del espectador implicado por el dispositivo cinematográfico e incluso con la oscuridad de la sala y la situación del niño en la placenta.

Cabe considerar que estas ideas surgen en un contexto donde el espectador acudía al cine en una sala a oscuras, en conjunto con otros espectadores. La atención 'flotante' con que la miramos las películas en nuestros ordenadores, la posibilidad de detener el hilo narrativo y saltar a otras partes de la película supone un principio de intervención del espectador en el visionado. Lo cual, invita a reflexionar sobre un modo de visionado fragmentario, que permite la alteración del relato original y del espacio de visionado, en pos de análisis de fragmentos y análisis comparativos entre secuencias concretas, ya que como plantea Godard, las películas, *son un mundo de fragmentos*<sup>112</sup>.

Para aproximarnos más a la comprensión del vínculo del fenómeno de *la mirada* y qué tipo de relaciones se generan en el sujeto a partir de su relación con la *situación cinematográfica*, retomaremos el mecanismo de formación de la *imagen de sí* que el sujeto se forma en sus inicios. Lo que Lacan denomina *estadio del espejo* y la relación con la *mirada fantasmática* con la que se relaciona.

Estableciendo una analogía con la teoría psicoanalítica, J. L. Baudry reflexiona en torno a los primeros tiempos de la existencia infantil de los individuos, donde el estado de los objetos y los otros sujetos aún no se han situado de forma independiente, quedando el niño sujeto a una confusión primordial: la indiferenciación entre el yo y los semejantes (el otro). Como se ha mencionado en el apartado de

---

<sup>111</sup> Serge Daney, citado en LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne y LEUTRAT, Jean-Louis, *Cómo pensar el cine*. Cátedra. Madrid. 2003. P 66.

<sup>112</sup> Véase: ZUNZUNEGUI, Santos. *La mirada cercana, microanálisis filmico*, Paidós, Barcelona, 1996

este trabajo referido al *estadio del espejo*, durante la *fase del espejo*, se establecerá un vínculo diferenciado entre *sujetos y objetos* en donde *la mirada* tiene un papel importante.

Sería, por tanto, esta la primera *identificación primaria* de un individuo con una imagen; en primer lugar la de su madre —o quien esté en su función— y en un segundo movimiento su propia imagen especular. Baudry, compara este proceso con lo experimentado por el espectador frente a la pantalla y propone al cine como un *dispositivo de base* capaz de reproducir la *fase del espejo* en la que surge la identificación primaria, forzando al espectador a reafirmar constantemente su papel de sujeto, es decir, alguien que a partir de sí mismo es capaz de establecer relaciones elementales entre el mundo y su propia experiencia.

Si retomamos el concepto de *clivaje* —tal como lo utiliza Lacan— para describir el efecto de la *Función Paterna* que separa al individuo del Deseo de la Madre, entendemos que a la *fase del espejo* le sucede una *crisis edípica*. En ella, el niño padece la angustia de la separación de su objeto e imagen ideal. Este conflicto identitario —e imaginario— supone la aparición de barreras para la satisfacción del deseo pleno dado que el binomio que el niño forma con la figura materna es ahora un triángulo que introduce, además, elementos externos (*Función paterna*). Se genera entonces profunda una *herida narcisista*. Por ello, durante toda la vida se irán solventando los conflictos derivados de la constitución de la personalidad gracias a las *identificaciones secundarias* que surgen derivadas del medio y del aprendizaje cultural con el que se irá vinculando el individuo.

La exposición de los conflictos que subyacen en cualquier historia cinematográfica permite al espectador adherirse a ellos, transformándolos en parte de los suyos. Por eso la representación de la problemática entre el *deseo y la ley* (que remitiría a la *crisis edípica* antes mencionada) propia de la dramaturgia audiovisual clásica, constituye una experiencia cultural con una fuerte potencia de *identificación*.

Mediante las *identificaciones secundarias* que el sujeto establece con lo sucedido en escena, el espectador cinematográfico pasa a ser partícipe de las ilusiones, los apetitos, la ansiedad, las perversiones y los errores de los personajes. La adscripción sentimental del espectador con ellos al reconocer su conflicto como suyo, le permite situarse en su lugar para ‘ser’, momentáneamente, ‘ellos’. Diferentes mecanismos discursivos, como el manejo de la focalización (del punto de vista visual, cognitivo e ideológico que cada emplazamiento de cámara establece), el uso de las miradas diegéticas de los personajes, la manipulación de la planificación (tamaño, movimiento, angulación, duración y nitidez de cada plano), son algunos de los procedimientos que los cineastas emplean para generar procesos de identificación en los espectadores. Es imprescindible, según Baudry que, para

que se pueda hablar de una *identificación secundaria* en cine, es decir una identificación con el personaje ficcional que aparece en pantalla, exista, al tiempo, una *identificación primaria* correspondiente con el sujeto de la visión, es decir: con la cámara.

Slavoj Zizek añade un elemento más a las relaciones de identificación: *la distancia*. Factor que se introduce al existir una conciencia siempre latente de que lo visualizado tiene un soporte ficcional. Podemos identificarnos con los personajes, por ejemplo, al mirar un film de ficción en el que sucede un asesinato y sentir el miedo o la angustia o incluso llorar por la víctima pero, paradójicamente, esto es posible gracias a que mantenemos cierto distanciamiento debido al conocimiento de la ficción que se representa<sup>113</sup>.

Por el contrario, si se tratase de una *snuff-movie*, el crimen realmente filmado, sin un componente ficcional, nos horrorizaríamos y toda identificación se rompería. Podríamos decir entonces, que uno no se identifica con la realidad de los acontecimientos sino con una cierta ficción. Dicho de otro modo, con la fantasía de que nosotros mismos deseamos, en algún momento, estar siendo mirados por una 'mirada-otra' en una situación similar a la de los personajes, siendo esta la *perversión* que esconden en el fondo las relaciones de identificación.

Zizek subraya que en la vida cotidiana reproducimos el mismo esquema, o bien el cine reproduce este fenómeno cotidiano, en donde los actores (nosotros) necesitaríamos dicho componente ficcional para establecer las relaciones sociales. Por tanto, las bases de nuestras relaciones se sustentarían gracias a una supuesta *mirada-estructurante y fantasmática* para la que actuamos.

A través de nuestra identificación con los personajes de ficción puede producirse un tipo de compensación emocional ante los desajustes de nuestras circunstancias emocionales. Lacan propone que pensemos en la función del coro en las tragedias de la literatura y el teatro griego; por lo general es la de hacer el duelo ante una pérdida o una tragedia y así realizar el lamento y las consideraciones morales pertinentes, facilitando al 'héroe' y también al espectador, por *identificación secundaria*, el proceso del duelo. El 'enganche' a las series televisivas puede esconder un funcionamiento análogo, ya que los personajes de las series en su día a día, capítulo tras capítulo, experimentan con intensidad las emociones y problemas que en nuestra cotidianidad no experimentamos o no solventamos. Pensemos en las risas enlatadas de las series televisivas: no es que nos anuncien cuando debemos reír, sino que, directamente, la televisión ríe en nuestro lugar, ríe por nosotros.

---

<sup>113</sup> ZIZEK, Slavoj. *The Spectator's Malevolent Neutrality*. Op. Cit.



Jean-Luc Godard, *Historia(s) del cine*, Francia, 1988-98  
Hirosaki Sugimoto, *Drive-In*, 1993  
Jean Eustache, *La mamá y la puta*, Francia, 1973



### 3.3 *El espectador en la diégesis fílmica. El significante y La sutura. Escoptofilia/narcisismo*

*Un segundo para Narciso es ya el tiempo de la eternidad. Narciso siempre ha respetado el tiempo de un veinticuatroavo de segundo. La persistencia retiniana tiene en Narciso una duración eterna. Narciso es el inventor del cine.*

Marcel Broodthaers

*Tuve la impresión de que primeramente había un agujero. Que después se construyó la puerta encima, después un café y todo su personal, los camareros, la cajera, la gente... pero todo eso no funciona más que por ese agujero.*

Michael Lonsdale

Christian Metz en *Psicoanálisis y cine. El significante imaginario*, se interroga, como lo hicieran desde los años sesenta los teóricos vinculados al psicoanálisis, acerca del medio cinematográfico como un dispositivo significante. Considera los elementos significantes subyacentes en los filmes particulares como *textos* susceptibles de análisis que, al tiempo, posibilitan la *identificación secundaria* de sus espectadores. Forma parte también de su estudio el papel que desarrolla el espectador en el proceso de construcción discursiva retomando muchos de los hallazgos previos relativos a la analogía entre la experiencia onírica y la cinematográfica. Por tanto, estos estudios abordarán a las películas (cine clásico) como estructuras significantes elaboradas a partir de distintas *figuras* que posibilitan las variaciones de significado<sup>114</sup>.

Entre estas *figuras* destacan: la *rima*, que se atribuye cuando en diferentes filmes existe un grupo de encuadres con características idénticas tanto en el plano formal como en el del enunciado. La *sustitución*, que se manifiesta bajo una figura que permite volver a facilitar datos al espectador con la finalidad de condensar y desviar la información dada previamente. La *ruptura* cuando encontramos

---

<sup>114</sup> METZ, Christian. *El significante imaginario: psicoanálisis y cine*, Paidós, Barcelona, 2001

numerosos encuadres que rompen el equilibrio y las correspondencias alterando el orden establecido e introducen nuevos datos. Y, por otra parte, la *condensación* y el *desplazamiento* –términos freudianos, psicoanalíticos-, responsables de la estructuración discursiva de cualquier film. La *condensación* puede analizarse mediante el estudio de la significación que destilan las distintas apariciones de la sombra del asesino en una película. La *figura* del *desplazamiento* puede observarse en los diversos conflictos que, introducidos sistemáticamente en un film, se dispersan y enmascaran a lo largo de toda la narración.<sup>115</sup>

Tal vez la figura de mayor relevancia para nuestro trabajo sea la que Jean-Pierre Oudart denominó *La suture* (la sutura)<sup>116</sup> ya que mediante ella se explica cómo a través del funcionamiento del *campo-contracampo* cinematográfico el espectador se incorpora a la diégesis filmica. Oudart parte de que cada escena representada en la pantalla se prolonga en un espacio hipotético que nunca se deja ver y desde el cual es vista. Este campo invisible coincide con el lugar que ocupa el espectador –el *ausente* (*l'absent*)– y lo que aparece en pantalla (el espacio en campo) puede ser considerado entonces como el *significante de este ausente*. De modo que el juego de alternancias mediante el que la cadena significante (las imágenes que conforman el relato) plantea una *ausencia*, es convertida por el espectador en *presencia*, aprovechando para cerrar y soldar la cadena. El espectador está planteado en el filme como *ausente*, pero, simultáneamente, también está reclamado como el elemento que garantiza la fluidez y la plenitud de la película. Cabe recordar que nuestro inconsciente, como señalaba Lacan, es capaz de realizar actividades significantes gracias al movimiento entre diferencias y ausencias que compone su estructura<sup>117</sup>.

Esta estructura subyacente es la que fundamenta la existencia misma del relato. Por ello, la presencia de algo que ‘no cuadra’ y el reconocimiento de que las cosas parecen volver a encajar, son las dos estrategias sobre las que se asienta la estructura de cualquier historia. Es preciso recordar que la estructura base que sostiene la narración de los filmes ‘clásicos’ es equiparable a la que sostiene el proceso de la *identificación secundaria*, identificación a través de la cual el individuo puede encontrar ciertos recursos para retornar imaginariamente ‘ileso’ de la *crisis edípica* que planteaba Lacan.

Por otra parte, Metz destaca tres fenómenos concretos que van a permitir considerar el cine como un *significante imaginario* en el que se refleja el espectador durante la percepción de cualquier film. Establece una diferencia con respecto a la identificación especular señalada por Baudry que vinculaba la pantalla con el espejo: esta diferencia es la imposibilidad del cine para reflejar el propio cuerpo del

---

<sup>115</sup> Véase: SANGRO COLÓN, Pedro. *Op. Cit.*

<sup>116</sup> OUDART, Jean-Pierre. ‘Cinema and Suture’, *Cahiers du cinema*, Núm. 211, Paris, 1969

<sup>117</sup> Véase: MILLER, Jacques-Alain, ‘La suture’, *Cahiers pour l'analyse*, Núm. 1, 1966

espectador, ya que obviamente la pantalla, en tanto que objeto, es una superficie opaca. Fenómeno que enfatiza el hecho de que, a través de *la identificación secundaria*, el espectador se identifique con los personajes, luego consigo mismo y siempre manteniendo cierta *distancia*. El espectador se percibe entonces a sí mismo como un *sujeto significativo*, como algo imaginario pero especial sobre el que se asienta toda la representación. Volvemos a encontrar el vínculo del espectador con el punto de vista privilegiado, esto es, con el ojo de la cámara, la *identificación primaria*.

Para vincular los fenómenos de *identificación* a los mecanismos de la *visión*, Metz introduce en su argumento el concepto de *voyerismo* entendido como un deseo que se mantiene por la ficción y, otra vez, por una imposibilidad. El deseo del espectador se caracterizaría por no querer tocar el objeto deseado, por querer que siga siendo algo distinto y distante. El cine, al utilizar la imagen, certificación de la ausencia física de realidad, fantasma, como soporte de la representación, hace aún más amplia esta *distancia* entre *deseo* y *objeto* incrementando el *placer voyeur* del espectador. Lo consigue a través de planos concretos, sonidos, y ritmos de montaje que varían la intensidad de la *proximidad visual*. Pensemos en la intensidad visual casi táctil, imposiblemente táctil, con la que un espectador se vincula ante un plano en el que el ojo de la cámara, el ojo del espectador, recorre la piel de una mujer.

Ante los procesos de *identificación* nombrados, junto al concepto de *voyeurismo* que introduce Metz, no es de extrañar que el espectador desplace el objeto de su fascinación hacia algo que podríamos caracterizar como 'más tangible'. De este modo, la propia técnica cinematográfica también puede convertirse en el *objeto de su deseo*. Metz encuentra en este desplazamiento la aparición de un fenómeno *fetichista*. De este modo, el espectador, 'goza' al hallar *travellings* extraordinarios en la obra de un director —por ejemplo en Andrei Tarkovsky o Stanley Kubrick—, al fijar su atención en sorprendentes *planos-secuencia* —por ejemplo en las películas de *Theo Angelopoulos*—, o bien ante la técnica del operario de la cámara para conseguir *encuadres* asombrosos —ej. *Ciudadano Kane*, Orson Welles, EEUU, 1941—.

Desarrollando los análisis de otros teóricos como los de Baudry o Metz, Laura Mulvey en *Placer visual y cine narrativo*<sup>118</sup>, indaga en los recursos que inciden en la construcción imaginaria del 'mirón' de la sala. Al estudiar el funcionamiento del placer experimentado por el espectador durante la proyección fílmica, subraya, que el mecanismo que permite la obtención de placer es, en definitiva, el de la visión. Y concluye que dos posibles efectos aparecen vinculados al placer visual del espectador: la

---

<sup>118</sup> MULVEY, Laura. *Placer visual y cine narrativo*, Episteme Ediciones, Valencia, 2002

*escopofilia*, ligada a la presencia de un objeto como fuente de excitación o deseo y el *narcisismo*, referido a la presencia de un objeto como fuente de *identificación*.

Para ejemplificar estos fenómenos debemos hacer referencia a dos películas ya clásicas: *La ventana indiscreta/Rear Window* (1954) de Alfred Hitchcock. Desde la crítica más dura hasta la teoría más extravagante, se la ha analizado encontrando un paralelismo entre la situación del espectador en la sala de proyección cinematográfica y el contexto ficcional en el que se encuentra su protagonista, *L.B. Jeffries* (James Stewart), el fotógrafo atado a una silla de ruedas. Otra de las películas que personalmente consideramos clave para la ejemplificación de estos fenómenos es *El fotógrafo del pánico/ Peeping Tom* (Inglaterra,1960) de Michael Powell, película que inspiró a Michelangelo Antonioni *Blow-up* (Inglaterra,1966). En ella seguimos a *Mark Lewis* (Carl Boehm), un fotógrafo obsesionado con las imágenes y traumatizado desde la infancia. Su viva obsesión con las expresiones de terror de sus víctimas le lleva a asesinar a mujeres con una cámara armada con una bayoneta, para captar la última expresión de horror de cada una de las mujeres para conseguir el más intenso *goce escópico*.

Salvando las distancias entre una y otra película, en ambas, el cine, la fotografía y el fenómeno audiovisual nos proponen metáforas vinculadas a formas de *voyeurismo*. A su vez ejemplifican los fenómenos nombrados: la *situación cinematográfica*, la *identificación* del espectador generada desde su posición privilegiada, su inmersión en el *conflicto edípico* que aflora desde la *identificación secundaria* y que subyace bajo la estructura profunda del relato, la figura de *la sutura* en la incorporación del espectador como *ausente*, en el relato. Podríamos decir que estas películas funcionan como un 'relato cinematográfico epistemológico' ya que en ellas se explicitan una y otra vez los mecanismos discursivos que configuran el lugar del espectador en la pantalla.

\* \* \* \*

En suma, a lo largo de este Trabajo Final de Máster trazamos un recorrido en el cual hemos intentado aclarar la relevancia de las imágenes en la construcción del *sujeto*. Para ello, se han subrayado algunos vínculos formales e históricos entre las disciplinas de la pintura, la fotografía y el cine, para así centrarnos en una dimensión espacial de la imagen, concretamente en sus límites, que soportan el encuentro de la *representación* con la *realidad*. Por otra parte, nos aproximamos a la dimensión temporal de la *imagen-movimiento* para, de este modo, *capturar* al *sujeto de la visión* seducido por los *instantes de la imagen*.

Procuramos enfatizar el vehículo merced al cual el sujeto accede a estos *objetos de deseo: la mirada*. Hallamos una *pérdida o herida inaugural* como el fundamento de este deseo que configura a *la mirada* como *objeto de la pulsión escópica*. Abordamos este fenómeno a través de algunas proposiciones de la teoría psicoanalítica planteando las analogías que consideramos pertinentes entre el *sujeto* y el *espectador*. Por tanto, nos involucramos en la compleja trama teórica que propone un paralelismo, sumamente interesante, entre las operaciones del *aparato psíquico* y la formación de la personalidad con los mecanismos que anclan al relato fílmico en la complejidad de un sistema donde los conceptos *triangulan* en torno a lo *especular*.

La bibliografía básica utilizada en este apartado cabe resumirla así:

- AUMONT, J., BERGALA, A., MARIE., M. *Estética del cine: espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Paidós Ibérica, Barcelona, 1995
- BAUDRY, Jean-Louis. *L'Effet cinema*, Albatros, Paris, 1978
- CASETTI, Francisco. *Teorías del cine*, Madrid, Cátedra, 1994
- LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne y LEUTRAT, Jean-Louis, *Cómo pensar el cine*. Cátedra. Madrid. 2003
- METZ, Christian. *El significante imaginario: psicoanálisis y cine*, Paidós, Barcelona, 2001
- MORIN, Edgar. *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona, Seix Barral, 1972
- MULVEY, Laura. *Placer visual y cine narrativo*, Episteme Ediciones, Valencia, 2002
- OUART, Jean-Pierre. 'Cinema et Suture', *Cahiers du cinema*. Núm. 211, Paris, 1969
- ZIZEK, Slavoj, *The Spectator's Malevolent Neutrality*, Theaterformen festival in Brunswick. Germany, Junio, 2004.
- *Goza tu sintoma: Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood*, Nueva visión, Buenos Aires, 2004
- *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*, Manantial, Buenos Aires, 1994
- ZUNZUNEGUI, Santos. *La mirada cercana, microanálisis fílmico*, Paidós, Barcelona, 1996





Alfred Hitchcock, *La ventana indiscreta*, EEUU, 1954





#### *4- LA INFLUENCIA, UN ANÁLISIS*



Pedro Aguilera, *La influencia*, España, 2007

#### 4.1 *Un modelo reducido de análisis para la aplicación práctica de los conceptos desarrollados*

Con el fin de ilustrar algunos de los conceptos desarrollados en este Trabajo Final de Máster, proponemos un modelo reducido de análisis a partir de la película *La Influencia* (Pedro Aguilera. España, 2007). La elección de este film responde a unos criterios precisos: por una parte, debido a que desde su primer visionado entendemos que la pregnancia que ejercen sus imágenes viene determinada, además de por su tratamiento formal, por la especial configuración de sus personajes, sumidos en lo que podríamos calificar como una 'intrascendente e irrefrenable desestructuración'. El modo de aproximación a los mismos nos interesa, tanto a nivel técnico por la recurrente utilización de los planos fijos y 'dilatados' temporalmente, como por la tensión generada ante la relativa 'lentitud' del film y los escasos diálogos que centran el relato en la eficacia de las imágenes.

Por otra parte, por la manera en que se estructura el relato. *La influencia* se compone de secuencias contundentes que gozan de cierta autonomía y subrayan la inestabilidad y falta de cohesión de los personajes, sin salida aparente ante las 'tragedias de lo cotidiano'. Consideramos que este tipo de relato nos permite una metodología de análisis basada en el troceamiento secuencial. Por ello, será a partir de una secuencia concreta como intentaremos abordar algunas de las implicaciones de *la mirada*. Llamaremos a esta secuencia *secuencia del espejo* y su elección no es casual, ya que dentro del relato fílmico actúa como 'bisagra' entre los dos grandes bloques de la película, supone un 'antes y un después'. Formalmente explicita las implicaciones del *punto de vista*, del *cuadro*, el *campo/contracampo* y la dimensión temporal. Al tiempo que, mediante un 'juego de miradas y espejos', permite ejemplificar los mecanismos de la *doble identificación* del espectador y el modo en que 'la imagen de sí', la imagen especular, afecta al personaje involucrado. Se abordará *la secuencia del espejo* como un punto de inflexión para el reconocimiento del sujeto (personaje) suspendido ante su propio vértice especular.



Pedro Aguilera, *La influencia*, España, 2007

## 4.2 La Influencia. La película. Sinopsis

### Ficha técnica

Dirección y guión: Pedro Aguilera  
País: España  
Año: 2007  
Duración: 95 min

Producción: Jaime Romandía, Pedro Aguilera, José María Lara y Carlos Reygadas  
Música: Thomas Tallis  
Fotografía: Arnau Valls Colomer  
Montaje: Pedro Aguilera y Javier García de León  
Dirección artística: Elsa Mirapeix y Macarena García

Intérpretes: Paloma Morales (*Sra. Rivero*), Romeo Manzanedo (*Romeo*), Jimena Jiménez (*Jimena*), Mariel San José (*dependienta*), Álvaro Moltó (*cliente*), Ramón Moreira (*abogado*), Casilda Aguilera (*amiga de Jimena*), Gustavo Prins (*amante*), Claudia Bertorelli (*directora del colegio*).

En 2007 surgen tres propuestas cinematográficas, dentro del panorama del cine español, que destacan por abordar personajes cuyo estado anímico y psíquico se caracteriza por un constante desequilibrio, por una mirada abismada. En ellas se subrayan los elementos *siniestros* de un contexto social próximo y cotidiano. Se trata de *Yo* (Rafa Cortés, 2007), *La Soledad* (Jaime Rosales, 2007) y *La Influencia* (Pedro Aguilera, 2007). Películas que junto a *La línea recta* (José María de Orbe, 2006) y, en cierta medida, *Honor de Caballería* (Albert Serra, 2006), forman un grupo especial dentro de los films españoles de la última década. Destacan por su posición formal ante el relato fílmico, apostando por romper con la construcción 'clásica' del personaje, sometiendo al enunciado y al espectador a la tensión que emana de lo monótono, de lo rutinario, ante un tiempo 'ralentizado' y, en ocasiones, exasperante, haciendo uso de una estricta economía narrativa: recurrentes planos fijos de larga duración, escasos diálogos y colocando en ocasiones frente a la cámara a actores no profesionales. Los personajes, aislados, contextualizados en su 'presente continuo' (no conocemos mucho sobre su pasado) se debaten consigo mismos, haciendo frente a su propia situación identitaria ante una realidad insustancial que no acostumbramos a ver en la gran pantalla, sino más bien en nuestros hogares o en nuestro entorno laboral. Aunque, eso sí, sin llegar a los límites narrativos de Straub-Huillet o Pedro Costa.

Personajes que, como declara el director de la película *La influencia*, no saben ser más que ellos mismos<sup>119</sup>. Y que recuerdan a los protagonistas de las películas del director Lisandro Alonso: *Liverpool* (Argentina, 2008); *Los muertos* (Argentina, 2004); *La libertad* (Argentina, 2001); o bien de la directora Lucrecia Martel: *La ciénaga* (Argentina, 2001); *La niña santa* (Argentina, 2004); *La mujer rubia* (Argentina, 2007)<sup>120</sup>. El visionado de estas películas ‘tensa’ la mirada del espectador, compromete la *identificación secundaria* con los personajes y enfatiza el *punto de vista, identificación primaria*; asimismo, su dimensión temporal, nos sugiere un ‘extenso bodegón’ en el que sus elementos (los personajes) se descomponen a medida que avanza el relato y del que, como espectadores, observamos atentos, con un notable ¿disfrute?

*La influencia* es la *ópera prima* de Pedro Aguilera (San Sebastian, 1977) ayudante de dirección de *Intacto* (Juan Carlos Fresnadillo, España, 2001), *Sangre* (Amat Escalante, México, 2005) y *Batalla en el cielo* (Carlos Reygadas, México, 2006). Bien recibida por cinéfilos y medios especializados (premiada con el premio *Age D’Or* de Bruselas y elogiada en *Cannes* en 2007), fue ignorada por la mayoría de su potencial audiencia y, a su vez, criticada por la prensa que ha insistido que el argumento de la depresión ha sido ya retratado en múltiples ocasiones, acentuando que la cinta es brutal y difícil de tolerar. Una reacción, sin duda estereotipada, ante los distintos ‘momentos incómodos’ que articulan la película.

Se rodó en su mayor parte en Arganda del Rey, pueblo de la Comunidad de Madrid, donde Luis Buñuel rodó *Viridiana* en 1961. El presupuesto fue de 200.000 euros y el equipo técnico de cuatro personas. En cuanto al título, el director dirá que es *la mala ‘influencia’ de la violencia social, la que va a provocar la degradación física y moral de una mujer y de una familia*. Aguilera prefirió trabajar siguiendo el patrón de sus ‘maestros’, los directores mexicanos Carlos Reygadas y Amat Escalante, con actores no profesionales. Una amiga suya y sus dos hijos, de catorce y cinco años, son los protagonistas: Paloma Morales (*Sra. Rivero*), Romeo Manzanedo (*Romeo*) y Jimena Jiménez (*Jimena*).

*La influencia* focaliza la mirada sobre una unidad familiar compuesta por una madre y sus dos hijos. La ausencia de una figura paterna ‘tradicional’ (no se nombra, ni existen fotografías), como supuesta estructura reguladora, ha sido explícitamente obviada. La *Sra. Rivero* es descrita desde los primeros momentos como una mujer al borde del abismo: frágil, desestabilizada, con rasgos físicos de

---

<sup>119</sup> Véase la entrevista a Pedro Aguilera por Ricardo Aldarondo: ‘Es muy difícil escapar de un contexto enfermo’, *El Diario Vasco*. Martes 15 de Mayo de 2007. Disponible en: [http://www.diariovasco.com/prensa/20070515/cultura/dificil-escapar-contexto-enfermo\\_20070515.html](http://www.diariovasco.com/prensa/20070515/cultura/dificil-escapar-contexto-enfermo_20070515.html) (Consulta realizada el 4-4-12)

<sup>120</sup> Cabría citar a muchísimos cineastas; sirvan los citados como ejemplo.

agotamiento, completamente aislada, sin vínculos sólidos, en quiebra económica y medicada —no se nos oculta la sintomatología de su depresión—.

Los problemas económicos y las carencias afectivas de la *Sra. Rivero* violentan la sostenibilidad de la unidad familiar. Si bien los vínculos familiares básicos mantienen su apariencia, vemos la desolación de sus protagonistas, que sufren y padecen cada uno a su manera, y que por momentos esperan —y que por otros se resignan— a encontrar 'luz al final del túnel'. La *Sra. Rivero* caerá en una espiral autodestructiva que le llevará progresivamente a desvincularse de la realidad, de sus obligaciones y, consecuentemente, se 'dejará morir'. Los niños (*Jimena* y *Romeo*), sumidos en una vorágine de desconcierto y dudas, buscarán afrontar el duelo de un modo caótico. En el cierre del film, no se nos muestra ninguna reparación, tan sólo los intentos de los niños por encuadrar una situación que, claramente, les desborda. La risa sanguinolenta de *Jimena* ante la complicidad de *Romeo* clausura el universo dramático de *La influencia*.



Pedro Aguilera, *La influencia*, España, 2007



Pedro Aguilera, *La influencia*, España, 2007



### 4.3 El personaje de la Sra. Rivero en el relato

Previo al análisis de la *secuencia del espejo*, cabe contextualizar la situación de los personajes, concretamente de la *Sra. Rivero*, la madre dentro del relato, para explicitar porqué la secuencia escogida es esencial en la inflexión del relato.

El personaje principal, la *Sra. Rivero*, está presentado desde la primera secuencia de la película *de espaldas a la cámara*, de espaldas al espectador. Identificados con el punto de vista de la cámara, la protagonista nos da la espalda mientras compra su medicación en la farmacia.

La *Sra. Rivero* es un sujeto aislado, cuyas sombras de equilibrio anímico dependen de la medicación y cuyo estado aletargado y taciturno manifiesta un desvanecimiento vital subrayado por la rutina de su entorno laboral y familiar. Vende artículos de belleza y se maquilla en su tienda mientras ojea revistas de moda, quizá como metáfora de la imposibilidad de cubrir —o *maquillar*— lo que subyace: un aparente dolor psíquico que entorpece su relación con el exterior y consigo misma. Su hija adolescente (*Jimena*), también juega a pintarse y su hijo dibuja y traza con gestos nerviosos, ‘acuchilla’ con ceras el papel mientras demanda: —*mira mi dibujo* (‘mira-me’). Todos parecen estar en algún tipo de conflicto con su imagen, al tiempo que piden ser mirados por sus rostros confundidos frente a sus respectivos ‘espejos’ familiares.

La función que inscribe a la *Sra. Rivero* en el relato es la de madre, papel que la dota de un anclaje y una obligación respecto a la realidad inmediata. Las exigencias y las demandas de sus hijos son las propias de la adolescencia y la infancia. La madre se adhiere a la rutina de los deberes familiares, es el hilo lógico del que pende su salud, causa y consecuencia de sus problemas que, como hemos dicho, resolverá matándose; quizá eso sea lo profundo de su deseo y el objeto de su *pulsión de muerte*.

La ausencia de elementos que doten de una estructura sólida a la que aferrarse, hace que el declive de la situación sea progresivo. Es decir, el relato produce la sensación de una ‘falta’, de una ausencia. No hay reconocimiento del sujeto por parte de un otro que le devuelva *la mirada* y le sostenga en su continuo debilitamiento emocional. Más que la estructura ‘reguladora y *mosaica* del padre’, que se manifiesta por su total elipsis —o por un radical *fuera de campo*—, la *Sra. Rivero* adolece de una *mirada* externa a la situación familiar que le permita *saberse mirada*, reencontrada, reconocida y que

la dispense, aunque sea por un momento, de la tarea de integrar/desplazar y resignificar su dolor psíquico. Todo ello retroalimentado por un 'cuadro clínico' desalentador. En definitiva, el sujeto, no recibe de los otros una imagen especular clara, tan sólo destellos fugaces. La *mirada* del único comprador que entra en la tienda es ambigua y, al salir, ella lo buscará visualmente desde detrás de los cristales. Por tanto, la *Sra. Rivero* no es reconocida en su sufrimiento: roba en el supermercado 'para que la descubran' y no parece haber *rabia narcisista* alguna, ya que la situación está perdida, aceptada por resignación, disuelta y no resuelta. De este modo, la vemos sola en el bar, fumando y tomando una de sus pastillas, mientras un personaje —disminuido psíquico—, canta repitiendo la frase *Dame veneno para morir* mientras hace palmas, como si de un alter ego 'sinistro' se tratase.

Las exigencias provenientes del exterior, al límite del desahucio, con impago de facturas, con demandas continuas de los niños, además de mostrarnos la impotencia para regular el clásico binomio deseo/obligación, contribuyen paulatinamente a aumentar la barrera entre la voluntad de vislumbrar los últimos de reductos de confianza y un profundo deseo de desvanecimiento, de desaparición. Cada vez le cuesta más despertarse de la cama, ignora las demandas de pago de la directora del colegio de sus hijos, no impide que la desahucien, reduce las tareas de organización y limpieza del hogar... El deber que supone su función materna irá perdiendo terreno frente a este 'deseo de desintegración', deseo tanático somatizado en su creciente repliegue y aislamiento, evidenciando *la influencia* de la soledad.

Ante tal situación el sujeto se fracturará en el intento de reconocer esta dualidad, en cuyo vértice habita ella misma, buscando lo perdido, encontrando la ausencia, en un estado de luto, en plena pulsión de muerte. Por ello, la secuencia que denominamos *del espejo*, se evidencia como crucial, como eje dentro de la narración, ya que metaforiza la situación límite en la que se encuentra el personaje y el intento de *su mirada* de ver algo más que sus propios ojos abismados, que llevan implícitos una determinación que se mostrará fatal.



Pedro Aguilera, *La influencia*, España, 2007



*La influencia*, Pedro Aguilera, España, 2007

#### 4.4 Secuencia del espejo. El espejo, el personaje y los espectadores

*Allí donde me veo no es desde donde me miro.*

Jacques Lacan

La secuencia se divide en tres planos, de los cuales nos interesa analizar el tercero. En su totalidad comprende desde que el personaje se desviste para entrar a la ducha hasta que mantiene intensamente la mirada frente al espejo. Termina con un corte abrupto (pantalla en negro).

La secuencia inmediatamente anterior muestra a los tres integrantes de la familia (más una amiga de *Jimena*) sentados a la mesa, la madre no come, pierde la mirada en el vacío.



Pedro Aguilera, *La influencia*, España, 2007

Plano 1: (0:28:34/ 0:29:14)

Plano general fijo de la habitación, donde el personaje procede a desvestirse. Luego abre la ducha. La protagonista se encuentra entonces *fuera de campo*, el agua empieza a correr (sonido del agua).



Pedro Aguilera, *La influencia*, España, 2007

Plano 2: (0:29:14/ 0:29:49)

Plano fijo frontal de la protagonista a tiempo ralentizado, donde el agua corre por su rostro.



Pedro Aguilera, *La influencia*, España, 2007

Plano 3: (0:29:49/ 0:31:46)

Plano fijo (luego *zoom in*). Primer plano de la protagonista al salir de la ducha y pasar, inmediatamente, a mirarse en el espejo.



Pedro Aguilera, *La influencia*, España, 2007





Pedro Aguilera, *La influencia*, España, 2007



Pedro Aguilera, *La influencia*, España, 2007

### *Plano 3. Un modelo reducido de análisis para la aplicación de conceptos en relación al personaje y al relato:*

*Cuadro, encuadre, campo, fuera de campo, contracampo, tiempo detenido, espectadores, identificación primaria, identificación secundaria, objeto de la pulsión escópica, función cuadro...*

Lo que convierte a este plano en sumamente apropiado para el análisis es que, en primera instancia, está filmado desde un punto de vista en el que tan sólo vemos la imagen especular del personaje y de los elementos próximos dentro del *cuadro*. El *cuadro* atrapa, prácticamente en su totalidad, la imagen reflejada por el espejo. De modo que, en realidad, el plano no contiene absolutamente 'nada' más que el espejo y algunas fotos en sus límites y está filmado desde una distancia corta. Todo lo que intuimos, el rostro de la actriz, los elementos del baño, no pertenecen al *cuadro*; el *encuadre* ha sido elegido de tal modo que los elementos que observamos forman parte de un reflejo y, realmente, los objetos y el personaje se encuentran en su totalidad *fuera de campo* pero no elididos, ya que percibimos que estos se ubican en el espacio del *contracampo*, es decir, en la zona ficcional que se atribuye al espacio del espectador.

La situación es compleja puesto que el espectador asiste a un desfile de imágenes en el que coexisten múltiples miradas y del que de lo único que se percibe es del reflejo de la protagonista. En el *cuadro* no hay nada más que el espejo y el personaje ocuparía parte del espacio hipotético desde donde la escena es vista, el espacio del *ausente*, del espectador, estableciéndose así una relación 'intima' con el mismo. Los espectadores parecen, de este modo, compartir ese espacio adyacente. Es decir, en el espacio de una óptica geométrica inversa, puesto que el cono de la perspectiva apunta hacia la 'profundidad de lo próximo a la mirada' y no a la inversa, como sucede habitualmente.

Este espacio genera una tensión clara, puesto que como espectadores tenemos la impresión de asistir a un momento íntimo de la protagonista, ubicados muy cerca de ella. Somos 'cómplices' de cómo la imagen especular de la *Sra. Rivero* le devuelve *la mirada*, una mirada ficticia, porque la 'verdadera mirada' (en el sentido de 'su punto de partida') es la de la protagonista que está *fuera de campo*, aunque no así la 'imagen de su imagen'.

De este modo se ilustran varios mecanismos en funcionamiento, por un lado, la *identificación primaria* del espectador con el punto de vista de la cámara, por otra parte cómo el funcionamiento del *campo/contracampo* permite, de un modo especial, incorporar al espectador en la *diégesis* filmica mediante lo que hemos denominado *sutura*.<sup>121</sup> Lo que no aparece en pantalla actúa como el *significante de este ausente*<sup>122</sup>, el espectador y, en este caso, también incluimos de modo paradójico a la protagonista, ya que, valga la complicación, ni siquiera es la imagen del personaje lo que vemos en el plano, sino la imagen filmada de su imagen especular.

Consideramos, a su vez, que el hecho de esta 'proximidad espacial ficticia' dentro del *contracampo* compartido con la protagonista, puede incrementar las relaciones de *identificación secundaria o narcisista*<sup>123</sup> con las emociones del rostro reflejadas especularmente. Cabe recordar que para Slavoj Žižek <sup>124</sup>, la *distancia* es necesaria para que haya *identificación secundaria* y, en este sentido, el espectador, si bien coexiste con una dimensión espacial (*contracampo*) próxima a la protagonista, también lo hace con la *distancia* que puede facilitar estar ante 'una imagen de una imagen'. Este sentido del placer de 'lo distante en lo próximo', lo no tangible, dentro de las circunstancias *escópicas* del cine, sumado a la imagen como posible *objeto de deseo*, nos permite aproximarnos a lo que Christian Metz denomina como *voyerismo del espectador* y Laura Mulvey desarrolla cuando se refiere al concepto de *escoptofilia*.

En suma, no podemos concebir el *objeto espejo* sin su cualidad de reflejar, van unidos y es difícil escapar a la ilusión de que no es al personaje a quien estamos viendo frente al espejo: *la antinomia y la esquizia del ojo y la mirada*<sup>125</sup>. Percibimos la imagen de la protagonista como a ella misma. Planteamos, a su vez que, en la diégesis, la *Sra. Rivero* confunde su *visión* con su *mirada*, que no encuentra, por más que la busque en el espejo. Lo que sí creemos que encontrará, retomando la noción plantada por Jacques Lacan, es el mecanismo de la *función cuadro*: la idea de *una mirada* que, desde fuera de su contexto y durante el proceso de búsqueda de su propia mirada en el espejo, la 'golpea' y desestabiliza, haciendo oscilar los soportes de su equilibrio psíquico. Así observamos que el

---

<sup>121</sup> Véase: OUDART, Jean-Pierre. 'Cinema and Suture', *Cahiers du cinema*. Núm. 211, Paris, 1969

<sup>122</sup> El espectador como el *significante imaginario* según Metz. Véase: METZ, Christian. *El significante imaginario: psicoanálisis y cine*, Paidós, Barcelona, 2001

<sup>123</sup> Véase: MULVEY, Laura. *Placer visual y cine narrativo*, Episteme Ediciones, Valencia, 2002

<sup>124</sup> Véase: ŽIZEK, Slavoj. *The Spectator's Malevolent Neutrality*, Theaterformen festival in Brunswick. Germany, Junio, 2004. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=4QhRxyzVUTY&feature=related>

<sup>125</sup> Véase: LACAN, Jacques. *Seminario XI, Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis, De la mirada como objeto 'a' minúscula, VI La esquizia del ojo y la mirada*, Paidós, Buenos Aires, 1987

personaje quieto ante el espejo, hace muecas de dolor psíquico, derrama una lágrima y podemos percibir en sus ojos como algo se quiebra sutilmente. Cabe subrayar, en este sentido, dos aspectos:

- 1- Planteamos esta conjetura porque conocemos las secuencias anteriores y posteriores del relato. En las páginas preliminares se ha hecho una descripción, según lo estrictamente mostrado por la película, de la situación psicológica, económica y social a la que se ve sometida la protagonista a lo largo del relato.
- 2- A partir de la *secuencia del espejo*, el personaje cambia, se desencadena un proceso de debilitamiento y la ruptura de los vínculos con la realidad —o el *principio de realidad*—aumentará progresivamente hasta su muerte. La secuencia, constituye pues, un punto de inflexión esencial en el comportamiento de la *Sra. Rivero* y por tanto en el relato.

A lo largo de este Trabajo Final de Máster se planteó reiteradas veces que el sujeto, desde su primer reconocimiento especular y del proceso consiguiente, derivado de las fases del *estadio del espejo*, encontrará un soporte ficcional para la concepción de la unicidad de su cuerpo, de su personalidad y de su Yo. Y que, al tiempo, volverá a lo largo de su vida a reproducir, aunque de un modo más complejo, una serie de *identificaciones*, primarias y secundarias, que continuamente le permitan restablecer y reforzar la estructura ficcional de su ego frente a las exigencias de la realidad exterior, que ya desde la separación que la *función paterna* ejercía sobre el niño en su nexo ciego con su *Yo-ideal*, lo acaban sumiendo en una permanente tensión.

De modo que no sería ilícito pensar, dados los condicionantes del personaje antes descritos, que durante la *secuencia del espejo* la *Sra. Rivero* busque en ese fracasado vínculo con su imagen de sí un resto de 'amor propio' (la vemos peinándose suavemente, acariciándose frente al espejo), con el que restituir una parcela de su desequilibrio psíquico. Para ello, buscará *re-identificarse*, reconciliarse con su imagen de sí. Esta búsqueda se produce a través de *la mirada*. Pero la imagen especular tan sólo muestra sus ojos —en un momento dado, ella llega incluso a cerrar los ojos 'mientras se mira', como si, invirtiéndolos, pudiera reconocerse mejor—. Su mirada *está perdida de antemano por el mero hecho de asomarse al mundo*<sup>126</sup>. Por ello, en términos de Žizek, deberá producirse una *reversión subjetiva* de este hecho, siendo una mirada externa con la que ha de identificarse para satisfacer su carencia y aliviar su falta. La *Sra. Rivero*, se halla sola, no mantiene vínculos sociales y sus hijos son demasiados jóvenes como para cumplir este papel.

---

<sup>126</sup> ALEMÁN, Jorge y LARRIERA, Sergio. 'El rostro imposible: la mirada y la voz, conversación de Jorge Alemán y Sergio Larriera' *PhotoEspaña 2011, Encuentros Phe, IX Debates en torno a la fotografía*, Auditorio Ministerio de Cultura, Junio de 2011. Disponible en: <http://www.mcu.es/MC/2011/PHE/encuentros.html>

Si volvemos al esquema de la disposición del *encuadre* y la situación del *contracampo*, tal y como la planteamos anteriormente, subrayamos que los espectadores y el personaje se hallan en una relación de 'proximidad ficcionada'. A su vez advertimos que, en la *secuencia del espejo*, la única mirada posible que podría satisfacer a la protagonista es la que proporcionaría el *punto de vista*, es decir, la que está íntimamente vinculada a la *mirada de los espectadores*. Por lo tanto, el personaje, significará a aquellos a quienes 'entrega su imagen' como sus *objetos de deseo*. Así vemos que, en una secuencia siguiente, buscará 'refugio' sexual con un desconocido con el que 'empatiza' sólo visualmente, ya que no hablan. Ambos coinciden en la farmacia comprando las mismas pastillas. La imagen del otro le posibilita completar el binomio especular de su tragedia.

Esta concepción puede destacarse aun más si recordamos, como antes hemos dicho, que en realidad lo que vemos como espectadores no es al personaje buscando su imagen, sino de hecho, a su imagen especular que busca al personaje real que se halla *fuera de campo*. Por ello nos atrevemos a formular, que la puesta en escena del *plano 3*, provoca que la mirada de la imagen especular de la *Sra. Rivero* sea una *mirada apelativa*, que busca un cómplice, y que parece invitarnos, como espectadores, a satisfacer de algún modo, su propio *deseo de identificación*.

Mientras que la imagen especular iba en busca de la *Sra. Rivero*, metáfora de la búsqueda por parte del 'fantasma' de su cuerpo 'real', el personaje estaba siendo visto por el 'ojo' de la cámara, correlativamente nuestro ojo. En un determinado momento la 'alcanzamos' por fuera de *los espejismo del yo y de la identidad*. Recordamos que hay *función cuadro* cuando emerge este lugar de la mirada distinto de la visión y cuando esta mirada no surge desde el propio sujeto sino que éste es *mirado por el cuadro*. Insiste Jacques Lacan al respecto, *...en el campo escópico la mirada está afuera, soy mirado, es decir, soy cuadro*<sup>127</sup>. Esta experiencia como describen, J. Lacan y J. Alemán, puede desestabilizar al sujeto haciendo tambalear los soportes de su representación. A partir de este plano, que termina con un corte seco, una pantalla en negro, como un párpado cerrado con violencia, vemos que el comportamiento del personaje empeora.

Consideramos, pues, clave la *secuencia del espejo* ya que articula, evidencia y metaforiza un punto de inflexión, un antes y un después del personaje en el relato. Actúa como un embudo psíquico para la protagonista. Después de esta secuencia, el deterioro del personaje y su entorno se acelera, una letanía de imágenes nos lo muestra: mantiene relaciones sexuales impulsivas con un desconocido, lo abraza y este escapa; recorta y destruye las figuras de las revistas de belleza que antes miraba con

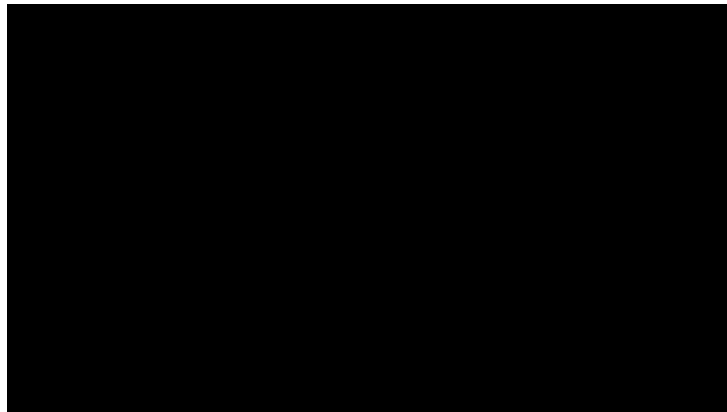
---

<sup>127</sup> LACAN, Jacques. *Seminario XI, Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis, De la mirada como objeto 'a' minúscula, ¿Qué es un cuadro?*, Paidós, Buenos Aires, 1987

entusiasmo; se masturba en el baño utilizando el placer autoerótico como recurso ante la crisis; la desahucian, ponen sus objetos en la calle y le llaman explícitamente la atención en el colegio de sus hijos por impago. La somnolencia y la voluntad de habitar su mundo se distancian de manera inversamente proporcional y cada vez le cuesta más despertar. Por último, intenta una excursión de moraleja *sisífrica* con sus hijos a la montaña, subir y bajar —hasta un lugar alto, demasiado alto— para reencontrarse con el placer del objetivo cumplido y del esfuerzo, pero se detiene a fumar un cigarrillo y a pensar en ‘no pensar’.

Parece todo predestinado desde que nos dio la espalda al comenzar el film, como lo hace *Nana*, el personaje de Anna Karina al comienzo de *Vivre sa vie* (Godard, Francia, 1962). Ya no hay imágenes de deseo ni deber por su parte, más que la irrepresentable voluntad de desaparecer, y así lo hace: se ‘desvanece’, no muere, desaparece entre las sábanas.

Conviene no olvidar empero, que *La influencia* ‘no es más que una película’. Y que, consideramos esta escena como un buen pretexto para, brevemente, mostrar y ejemplificar una posible metodología que vincule, de un modo pragmático, los conceptos desarrollados en este Trabajo Final de Máster.



Pedro Aguilera, *La influencia*, España, 2007

*La palabra no es el acto y un poco de silencio es ya todo silencio*

Félix de Azúa





Jaime Chávarri, *El desencanto*, España, 1976



Jean-Luc Godard, *Vivre sa vie*, Francia, 1962

*En su inmediatez en su impaciencia, la autonomía de una creación es similar a un egoísmo, de espaldas al mundo se alimenta de su propio espíritu, de su propia inspiración, de su propia carne; la imagen —lugar de introspección— retorna a la imagen —lugar de identidad— en un constante vaivén.*

Marek Sobczyk

## CONCLUSIONES

*Se martiriza uno, se crea, a golpe de tormento, una consciencia; y después, advierte uno con horror que no puede deshacerse de ella.*

*Todo centro del mundo es también su vertedero.*

Emil Ciorán

A partir del desarrollo pleno de este Trabajo Final de Máster llegamos a dos tipos de conclusiones: las derivadas de la aproximación a los objetivos planteados y las que surgen del propio proceso y de su metodología.

La aplicación de una metodología de trabajo y la obligada sistematización y precisión de conceptos, con nuestras limitaciones, nos ha permitido aprender a saciar la curiosidad intelectual de un modo relativamente ordenado. Situando la *paciencia* en un marco al que no estábamos habituados. El desarrollo de un trabajo teórico de orientación académica nos permitió formar ciertas *resistencias* frente la divagación, pero también frente al conformismo.

La presente investigación no propone, en modo alguno, el desarrollo de ideas originales sino enfatizar una determinada serie de proposiciones, supuestos derivados de las lecturas que se llevaron a cabo y que, en su conjunto y en sus múltiples posibilidades de combinación, han permitido reflexionar sobre el *sujeto como espectador*, subrayando claramente la diferencia con *el individuo* que contempla las imágenes. Nuestra intención fue destacar los nexos ya existentes y plantear un particular recorrido por los conceptos tratados.

Hemos reiterado insistentemente el sujeto como una entidad psíquica atravesada en su formación por las consecuencias de la *identificación especular*. Destacamos el posterior desarrollo de un complejo sistema intersubjetivo del que surge la función de *la mirada* como un resto, un núcleo de ansiedad, como una *verdad perdida* en la formación de la ficción de su Yo, ante la cual el sujeto retorna *para fracasar*.

Un proceso del cual nos interesa especialmente cómo, de manera paradójica, el sujeto libra una constante *batalla especular* con *la mirada* por mantener intacta la imagen ficcional de su Yo, de su individualidad. Es por ello que en la introducción de este Trabajo Final de Máster subrayamos *la duda* y la *escisión* como motivaciones para esta investigación. En cierto modo, este trabajo nos permitió encontrar algunas respuestas y, sobre todo, generó múltiples interrogantes en torno al posible *sentido* o *sin sentido* de nuestro propio proceso creativo y nuestra relación con las imágenes.

Encontramos a través de un método tan específico de reflexión acerca de autores como Jacques Lacan o Slavoj Žižek una manera de acceder a los supuestos del *sujeto* desde cierta *sospecha esencial*. Cabe subrayar, sin querer caer en un carácter confesional dentro de las conclusiones que, en tanto que *sujetos*, no hemos podido evitar dejar esa *mancha de identificación* de las lecturas sobre la estructura propia de este trabajo. Al tiempo, hemos procurado evitar, y al enfatizar esta negación la ponemos en evidencia, el carácter de *pantalla* y de soporte para múltiples *conjeturas ontológicas* al que este trabajo pueda habernos dado lugar.

La hipótesis propuesta en los párrafos introductorios planteaba, de un modo muy general, que como *sujetos* reproducíamos las consecuencias de nuestros propios procesos estructurales en nuestra relación de *identificación* y *problematización* con *las imágenes*. La amplitud de tal enunciado era del todo inabarcable y de ahí que hayamos focalizado una serie de procesos concretos, aclarados en la introducción, en los que dicha relación aparece de un modo particular.

Creemos, sensata y sinceramente, que el trabajo consigue exponer en su comienzo algunos de los paradigmas que, frecuentemente y de manera general, nos intrigan en relación a las imágenes y a las disciplinas artísticas. Sin embargo, aprendimos —a partir de la segunda parte del trabajo, en la que se profundizó en algunos textos de orientación psicoanalítica— que nuestra hipótesis contiene ya, en su mismo planteamiento, una conjetura, un presupuesto, un error.

En ella se anteponían los procesos estructurales del sujeto en lo que denominamos *función espectador* frente a las imágenes. El error principal en este supuesto es que destaca la posición *proyectiva* del sujeto frente a las imágenes sobre la función *introyectiva*. Es decir, presuponíamos al sujeto como la parte *activa* de la *significación*, cuando es inseparable de la apropiación de significados a partir unos *modelos ideales*. Aunque parezca una obviedad, es esta simple idea extraída de los textos la que nos permite en estas conclusiones tomar posición en un *vértice incómodo* y, por tanto,

interesante, que es transversal a este trabajo y el cual no queremos abandonar quien sabe porqué extraños caminos del deseo: el vértice de la denominada *antinomia del ojo y la mirada*.

El *ojo*, instrumento de la *visión*, y la propia *mirada*, *objeto* inaccesible para el sujeto, son parte de los procesos de formación de la personalidad. En este Trabajo Final de Máster hemos destacado que las *identificaciones*, la importancia estructural del Otro para el sujeto, la intrusión de *la mirada*... son mecanismos que funcionan como variables inseparables y que, al tiempo, subrayan una *exterioridad* de la que se nutre el imaginario, que conforma los significantes y posibilita la aparición de modos de subjetivar la imagen.

Todo ello nos llevó a reformular la hipótesis inicial, para plantear la relación del sujeto con las imágenes como la de *un sujeto en constante representación*, quizá *un sujeto de la representación*, desde las imágenes, para sí mismo y para *La imagen*. Se ancla al individuo en esa bisagra confusa como *actor* para sus propias *representaciones*, al tiempo que como espectador del espectáculo del mundo ambas funciones inseparables integradoras del sujeto en la sociedad y *barómetros* de su relación fluctuante con la imagen de sí. Por tanto, reflexionar en torno a las imágenes es subrayar constantemente la *transparencia* y la *opacidad* de los barrotes desde los que nos asomamos a la *realidad*.

De este modo, para poder reformular nuestra hipótesis inicial, debimos previamente abordar los objetivos planteados en la introducción y destacar del desarrollo del Trabajo Final de Máster una serie de proposiciones. No volveremos a explicarlas en su totalidad, sino que las consideraremos en su amplitud a modo de sumario:

a- Considerar a las imágenes como *funciones dinámicas* para el sujeto, es decir, además de cómo objetos físicos, como *procesos* y fenómenos relacionales, como coordenadas en el eje estructural del sujeto en su consecuente relación con el medio. Hemos intentado ejemplificar dicho fenómeno y sus consecuencias superficiales, *exteriores*, en el primer apartado de este trabajo mediante una introducción general a la posición de los espectadores frente al cinematógrafo y algunos de los nexos y problemáticas que se advierten, de modo general, entre las disciplinas de la pintura, la fotografía y el cine.

b- Diferenciar la mirada en su acepción más común, como propiedad de la visión, de *la mirada* para el psicoanálisis de orientación lacaniana ya que, en tanto que *objeto*, se advierte siempre desde un exterior, es decir, *la mirada pertenece a la cosas*. *La mirada* se ubica por fuera del sujeto

debido a que en el proceso de individuación, según se expone en *la fase del espejo*, la primera diferenciación del otro y la formación de una *proto-imagen* del sujeto, proviene del reconocimiento del niño a través *la mirada* de otro.

c- En este proceso aún regido por las leyes del narcisismo más primario interviene la función denominada por Lacan *Nombre-del-Padre* que progresivamente *separa* al niño de su *identificación primaria* con un punto de vista ideal y da paso a los primeros esbozos de un *Yo simbólico*.

d- Destacar la continua búsqueda, en toda su complejidad, de esta *mirada ideal perdida*. La propia *mirada* esta perdida de antemano, de hecho *nunca existió como tal*, su esencia es la interiorización de *la mirada* de otro. Tal y como afirma J. Lacan, esta mirada se convierte en un *objeto deseado* ya que otorga el placer de reafirmar, de un modo primario, la unicidad ficcional y la sensación de seguridad del Yo.

e- De este modo, *la mirada* que se *interpreta* como propia a través de la *identificación* con el punto de vista de un semejante, se presenta como un objeto inaprensible. Sólo a través de una *reversión subjetiva* de la función encontramos como sujetos el placer de este reencuentro al identificar y vincular de modo radical a *la mirada* misma con los objetos observados. ¿Qué hace que algunos objetos, cuadros, fotografías o dibujos en especial capturen nuestra *mirada*?... sigue siendo un interrogante complejo. *La mirada* es, en cualquier caso, *lo perdido*, el resto inaccesible que se desprende a través de su propia búsqueda en el *placer de ver*. Por lo tanto es el *plus de goce*, un resto inaccesible, externo al sujeto, el denominado *objeto a*: el *objeto parcial* de la *pulsión escópica*. Subrayamos que, en tanto *la mirada* es el *objeto de deseo la pulsión escópica*, en la formación de la *proto-imagen* del Yo, está inscrita *la mirada* del semejante y, por tanto, el propio deseo del Otro.

f- *La mirada* es tan substancial para la ficción del Yo que no podemos escapar a la percepción transitoria de que *algo* desde algún punto *nos mira*, la misma estructura que nos condicionó en la formación de nuestro sujeto se nos aparece de manera persecutoria como *la mirada* de una otredad. Dividido el sujeto entre las restricciones del *deber*, las normas sociales y la *tiranía de su propio deseo*, quedará subordinado a una relación de tensión frente a una *mirada* que *desea*, puesto que la necesita como garante de su Yo, pero que al tiempo *teme* puesto que le recuerda la dimensión exterior que rompe de pleno su relación narcisista.

g- En toda la complejidad que conforma esta continua *regresión a la crisis edípica clásica*, el sujeto puede encontrar un respaldo, un apoyo mediante *identificaciones secundarias* con otros sujetos

que le permitan compensar, reordenar, resignificar o bien *gozar* de las variaciones de su propia problemática. El relato fílmico clásico, a través de la construcción de personajes mediante imágenes articuladas en torno a *figuras* y recursos dispuestos en una línea temporal suscrita a espacios vacíos (*elipsis* y *fuera de campo*) permite al espectador *suturar* dichos huecos e inscribirse dentro del relato como parte activa, como un nuevo *significante* en la cadena del film. Entre los condicionantes necesarios para dicha *identificación*, la *distancia* óptima que *la mirada* permite durante el visionado determina un punto de vista excepcional y privilegiado para el espectador que, dispuesto a *ver sin ser visto*, goza de la *distancia* de una mirada supuestamente protegida del *deseo del Otro*. El espectador convertido en el protagonista de su propia fábula descubre progresivamente su propio deseo sin riesgo aparente de caer realmente preso de la *mirada del Otro*. De algún modo la ficción del relato permite al espectador participar de su propia ficción, de su propio constructo, sin temor a desintegrarse y, lo más importante, casi sin notarlo.

En consecuencia, a través de este Trabajo Final de Máster hemos insistido en las relaciones del *triángulo* formado por el *sujeto*, el *espejo/pantalla* y *la mirada* que irrumpe del exterior. Subrayamos algunos nexos que se han establecido desde la teoría psicoanalítica y la teoría fílmica como un posible eje de coordenadas metodológico que nos permite aproximarnos al análisis fílmico. Consideramos oportuno a su vez, —y tal vez sea una consecuencia lógica— indagar en las repercusiones que podrían ser extrapolables al análisis del proceso creativo en la *relación de objeto* del artista con su obra en general. Sin embargo, las consideraciones al respecto deberían abordarse desde un estudio más amplio y profundo en una Tesis Doctoral, proyecto que contemplamos para un futuro inmediato siempre que lo permita la situación actual.

Hemos procurado ampliar los conceptos, sin caer en un abuso metonímico, en la aplicación de parte de los conceptos a todo fenómeno relacional que implique los términos desarrollados.

Esperamos que, a lo largo del trabajo, el *cuadro* que abraza y limita las ideas sea clarificador, al tiempo que lo suficientemente abierto para ser abordado desde diferentes perspectivas. Por ejemplo, en la aproximación a los objetivos, no hemos profundizado lo suficiente en factores clave que configuran el régimen escópico; el funcionamiento fisiológico de la visión, la complejidad de los factores culturales, sociales y tecnológicos que estructuran el proceso del ver, al tiempo que la acción de los instrumentos y los aparatos que regulan la producción las imágenes. Debido al tiempo estipulado para este trabajo y puesto que nuestro interés se focalizaba en los condicionantes del sujeto frente a la imagen a través de *la mirada*, somos muy conscientes que un estudio más pormenorizado no podría dejar de lado estas cuestiones y otras.

Otra de las limitaciones de este Trabajo Final de Máster es la labor con una terminología psicoanalítica sobre la cual no pudimos extendernos como el rigor lo requeriría. Hemos aportado la bibliografía y las definiciones necesarias manteniendo, de un modo prudente, la exactitud y la claridad dado que no es nuestro campo de especialización. Subrayamos la prudencia, ya que las proposiciones del psicoanálisis son frecuentemente dadas a la sobreinterpretación y a la divagación, *al patinaje sobre ideas*, al denominado *análisis salvaje* que, en cualquier caso —y a pesar de algunos excesos— hemos intentado evitar. Nuestra labor se basó en realizar una *mapa* muy general, destacando algunas relaciones, vías, puentes y tránsitos de *la mirada para el sujeto*.

Creemos que sería oportuno realizar, en una posterior relaboración de este trabajo, una tarea de *condensación* de las ideas que lo fundamentan, lo cual nos exigiría precisar aún más la relación de conceptos, aplicando un rigor exhaustivo que en un futuro pueda servirnos de introducción en una Tesis Doctoral.

Finalmente, en cuanto a nuestro punto de aportación personal, la *praxis* de los conceptos desarrollados, converge en un breve análisis de lo que denominamos *la secuencia del espejo* de la película *La Influencia*. Consideramos que, de un modo acotado, se aclaran y cobran un nuevo sentido algunas nociones y las posibles aplicaciones prácticas que pueda darse a este proyecto. Operando así, el análisis, como unas *conclusiones aplicadas*.

Como especificamos en el análisis de *la secuencia del espejo*, la cámara dispuesta frente al espejo nos propone como observadores de un reflejo: *la imagen de una imagen*. Ante la cámara no hay en realidad nada ni nadie. Solo, el sujeto en su función de espectador, se dispone a *representar* su propio monólogo, cómplice o no de los protagonistas.

La situación vuelve a ser incómoda y, como planteamos anteriormente, nos sitúa en el vértice de la *antinomía del ojo y la mirada*, un ojo identificado con el punto de vista, y una *mirada* imposible, inasible: *la mirada de un reflejo*. Marek Sobczyk afirma en la *Fatiga de lo visible* que en el fondo ésta es tal vez la naturaleza primera de cualquier arte: *La Vanidad*<sup>128</sup>. Valga la polisemia del término, y es que, además, se trata de *las imágenes* y sus infinitos sentidos; quizás sea este, también, el disfraz de nuestra *compulsión a la duda*, que dinamiza este trabajo y que golpea y desdibuja extremadamente irritado el *reflejo de Narciso*.

---

<sup>128</sup> SOBCZYK, Marek. *De la fatiga de lo visible*, Pretextos, Valencia, 2011, p. 143



Estas son, pues, las conclusiones del proyecto emprendido. Conclusiones definitivas para el Trabajo Final de Máster y conclusiones provisionales, dado que el proyecto aquí presentado aspira a tener una continuidad, un grado superior de implicación teórica y práctica. A ello quedamos convocados... si las circunstancias externas lo permiten.



Pieter Bruegel el Viejo, *Parábola de los ciegos*, 1568



Ingmar Bergman, *Saraband*, Suecia, 2003

## BIBLIOGRAFÍA GENERAL

### Libros

- AUMONT, Jacques. *La imagen*, Paidós, Barcelona, 1992
- , *El ojo interminable, Cine y pintura*, Paidós, Barcelona, 1997
- , BERGALA, A. y MARIE., M. *Estética del cine: espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Paidós, Barcelona, 1995
- BATAILLE, Georges. *Historia del ojo*, Tusquets, Barcelona, 1986
- , *El erotismo*, Tusquets, Barcelona, 1997
- BAUDELAIRE, Charles. *Salones y otros escritos sobre arte. El público moderno y la fotografía*, Visor, Madrid, 1999
- BAUDRILLARD, Jean. *De la seducción*, Paidós, Barcelona, 1981
- , *La ilusión del fin, La huelga de los acontecimientos*, Anagrama, Barcelona, 1993
- BAUDRY, Jean-Louis. *L'Effet cinema*, Albatros, Paris, 1978
- BAZIN, André. *¿Qué es el cine?* Rialp, Madrid, 2001
- BENJAMIN, Walter. *Écrits Français*. Gallimard, Paris, 1991
- , *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Obras (libro 1/ Vol. 2), Abada editores, Madrid, 2008, pp. 1- 85
- , *Sobre la fotografía*, Pre-Textos, Valencia, 2004
- BERGSON, Henry. *La evolución creadora*, Espasa-Calpe, Madrid, 1973
- BETTELHEIM, Bruno. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Critica, Barcelona, 2010
- BONITZER, Pascal. *Peinture et Cinéma. Décadrages*, Cahiers du cinéma/Éditions de l'Etoile, Paris, 1987
- BOURRIAUD, Nicolás. *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2009
- BRESSON, Robert. *Notas sobre el cinematógrafo*, Biblioteca Era Ensayo, México, 1975
- BURCH, Noël. *El tragaluz del infinito*, Cátedra, Madrid, 1987
- CALLIGARIS, Contardo. *Hypothèse sur le fantasma*. Editions du Seuil, Paris, 1983
- CARLISKY, Mario. *Psicoanálisis, teatro y cine*, Paidós, Buenos Aires, 1965

- CASSETTI, Francisco. *Teorías del cine*, Cátedra, Madrid, 1994
- DANEY, Serge. *Cine, arte del presente*, Santiago Arcos editores, Buenos Aires, 2004
- DEBRAY, Régis. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Paidós, Barcelona, 1994
- DELEUZE, Gilles. *La imagen-tiempo*, Paidós, Barcelona, 1987
- , *La imagen-movimiento*, Paidós, Barcelona, 2001
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*, Manantial, Buenos Aires, 1997
- DOR, Jöel. *Introducción a la lectura de Lacan: el inconsciente estructurado como lenguaje en psicoanálisis*, Gedisa, Barcelona, 1994
- FREUD, Sigmund. *El malestar en la cultura*, Alianza editorial, Madrid, 1999
- , *Introducción al narcisismo y otros ensayos*, Alianza editorial, Madrid, 2005
- , *Introducción al psicoanálisis*, Alianza editorial, Madrid, 1999
- , *La interpretación de los sueños 1*, Alianza editorial, Madrid, 1999
- , *La interpretación de los sueños 2*, Alianza editorial, Madrid, 1999
- , *Moisés y la religión monoteísta*, Obras completas, Tomo IX, Biblioteca Nueva, Madrid, 1972, pp. 3241-3324
- , *Psicopatología de la vida cotidiana*, Alianza editorial, Madrid, 1999
- , *Tótem y tabú*, Alianza editorial, Madrid, 1999
- , *Tres ensayos sobre teoría sexual y otros escritos*, Alianza editorial, Madrid, 2003
- , *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci*, Obras completas, Tomo V, Biblioteca Nueva, Madrid, 1972, pp. 1577-1619
- , *Lo siniestro. El hombre de la arena*, Jose J. De Olañeta Editor, Palma De Mallorca, 1979
- FRIED, Michael. *El Punctum de Roland Barthes*, CENDEAC, Colección Infraleves, Murcia, 2008
- FOSTER, Hal. *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*, Akal, Madrid, 2001
- GENETTE, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid, 1989
- GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier. *Discursos de la ausencia. Elipsis y fuera de campo en el texto fílmico*, Ediciones de la Filmoteca, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, Valencia, 2006
- GREEN, André; NASSIF, Jean; REBOUL, Jean. *Objeto, castración y fantasía en psicoanálisis*. Siglo XXI editores, Buenos Aires, 1972
- HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel. *El archivo escópico de la modernidad. Pequeños pasos para una cartografía de la modernidad*. Colección de Arte Público, Alcobendas, 2006
- JAY, Martin. *Campos de fuerza, entre la historia intelectual y la crítica cultural*, Paidós, Buenos Aires, 2003
- KRAUSS, Rosalind. *El inconsciente óptico*, Tecnos, Madrid, 1993

- LAPLANCHE, Jean y PONTALIS, Jean-Bertrand. *Diccionario de psicoanálisis*, Paidós, Buenos Aires, 2004
- LACAN, Jacques. *Seminario XI, Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Paidós, Buenos Aires, 1987
- , *Escritos I. Los escritos técnicos de Freud. El estadio del espejo como formador de la función del yo (je) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica*, Siglo XXI, México, 2003
- , *Libro X, La angustia*, Paidós, Barcelona, 2006
- , MILLER, Jacques-Alain; LECLAIRE, Serge..., *Significante y sutura en el psicoanálisis*, Siglo XXI editores, Buenos Aires, 1973
- LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne; LEUTRAT, Jean-Louis. *Cómo pensar el cine*, Cátedra, Madrid, 2003
- MELOT, Michel. *Breve historia de la imagen*, Siruela, Madrid, 2010
- MERLAU-PONTY, Maurice. *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris, 1964
- , *Fenomenología de la percepción*, Península, Barcelona, 1997
- METZ, Christian. *El significante imaginario: psicoanálisis y cine*, Paidós, Barcelona, 2001
- MORIN, Edgar. *El cine o el hombre imaginario*, Seix Barral, Barcelona, 1972
- MULVEY, Laura. *Placer visual y cine narrativo*, Episteme Ediciones, Valencia, 2002
- ORTIZ, Áurea y PIQUERAS, María. *La pintura en el cine, Cuestiones de representación visual*, Paidós, Barcelona, 1995
- ORTIZ, Áurea. *Del cuadro al encuadre: la pintura en el cine*, Col·lecció Quaderns del MuVIM, Valencia, 2007
- LOUDART, Jean-Pierre. *Cinema and Suture*, Cahiers du cinema, Núm. 211, Paris, 1969
- PANOFSKY, Erwin. *La perspectiva como forma simbólica*, Tusquets, Barcelona, 1999
- PÉREZ CORNEJO, Manuel. *Psicoanálisis y cine. De Freud a Zizek: Teorías y modelos de interpretación*, Asociación Española de Psicoanálisis Freudiano Oskar Pfister, Madrid, 2008
- RANCIÈRE, Jacques. *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*, Paidós, Barcelona, 2005
- , *El espectador emancipado*, Ellago, Catellón, 2010
- SOBCZYK, Marek. *De la fatiga de lo visible*, Pretextos, Valencia, 2011
- STAM, Robert, FLITTERMANN-LEWIS, Sandy, BURGOYNE, Robert. *Nuevos conceptos de la teoría del cine: estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*, Paidós, Barcelona, 1999
- STOICHITA, Víctor. *Ver y no ver. La tematización de la mirada en la pintura impresionista*, Siruela, Madrid, 2005
- VÉRTOV, Dziga. *El cine-ojo*. Madrid, Fundamentos, 1973
- VV.AA. *Jean Eustache. El cine Imposible*, Contraluz, Valencia, 2000

- VV.AA. *Las metamorfosis del deseo. Seminario UB de Psicoanálisis, Literatura y Cine*, Editorial UOC, Barcelona, 2010
- VV.AA. *Atlas/Constelaciones*, Walter Benjamin, Circulo de Bellas Artes de Madrid, Madrid, 2011
- VV.AA. *Los escritores frente al cine*, Fundamentos, Madrid, 1997
- WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*, Akal, Madrid, 2010
- WINNICOTT, Donald W. *Realidad y juego*, Gedisa, Barcelona, 1982
- ZIZEK, Slavoj. *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*, Manantial, Buenos Aires, 1994
- , *Goza tu síntoma: Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood*, Nueva visión, Buenos Aires, 2004
- , *Lacrimae Rerum, Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*, Debate, Barcelona, 2006
- ZUMALDE, Imanol. *Los placeres de la vista (mirar, escuchar, pensar)*, Ediciones de la Filmoteca, Valencia, 2002
- ZUNZUNEGUI, Santos. *La mirada cercana, microanálisis filmico*, Paidós, Barcelona, 1996

## Artículos

- AGATHE, Simon. 'Georges Bataille, le plaisir et l'impossible', *Revue d'Histoire Litteraire de la France*. Núm 103, Paris, 2003, p.181-186. Disponible en:  
[http://www.cairn.info/article.php?ID\\_REVUE=RHLF&ID\\_NUMPUBLIE=RHLF\\_031&ID\\_ARTICLE=RHLF\\_031\\_0181](http://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=RHLF&ID_NUMPUBLIE=RHLF_031&ID_ARTICLE=RHLF_031_0181)
- ALEMÁN, Jorge. 'Breve diccionario del Psicoanálisis, 150 años de Freud', *El Cultural, Diario el Mundo*. Madrid, 4 de mayo de 2006. Artículo disponible en:  
[http://www.elcultural.es/version\\_papel/CIENCIA/17194/Breve\\_diccionario\\_del\\_Psicoanalisis](http://www.elcultural.es/version_papel/CIENCIA/17194/Breve_diccionario_del_Psicoanalisis)
- BAUDRY, Jean-Louis. 'Le dispositif', *Communications*, Núm. 23, Paris, 1975, pp. 56-72. Disponible en:  
[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm\\_05888018\\_1975\\_num\\_23\\_1\\_1348](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_05888018_1975_num_23_1_1348)
- BERGALA, Alain y LE DISET, Pauline. 'Jean-Luc Godard / Serge Daney, Diálogo', *Cahiers du Cinema*. Núm. 513, Paris, 1997

- BRAVO, José Luis. 'Desde la impronta y el placer en la pintura: bases y referentes en la obra de Jeff Wall'. *Revista Fotografía y nuevos medios*, Barcelona-México, 2008-2009. Disponible en: <http://positivodirecto.org/index2.html>
- BREA, José Luis. 'Transformaciones contemporáneas de la imagen-movimiento: postfotografía, postcinema, postmedia'. *Acción paralela: ensayo, teoría y crítica de la cultura y el arte contemporáneo*, Núm 5, Cuenca, 2000. Disponible en: <http://www.accpa.org/numero5/imagen.htm>
- , 'El inconsciente óptico y el segundo obturador. La fotografía en la era de su computarización'. Disponible en: <http://www.joseluisbrea.net>
- , 'Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-imagen', *Revista Estudios visuales*, Núm. 4, Murcia, enero, 2007. Disponible en: <http://estudiosvisuales.net/revista/index.htm>
- , 'El fantasma del fantasma. Aproximaciones al régimen escópico de Las Meninas', *Olvidando a Velásquez: Las Meninas*, Museo Picasso de Barcelona, Barcelona, 2008. Disponible en: <http://www.museupicasso.bcn.cat/meninas/>
- CASTRILO MIRAT, Dolores. 'Necesidad, demanda, deseo', *Diccionario Crítico de Ciencias Sociales. Terminología Científico-Social*, Ed. Plaza y Valdés, Madrid-México, 2009. Disponible en: [http://www.ucm.es/info/eurotheo/diccionario/N/necesidad\\_demanda.htm](http://www.ucm.es/info/eurotheo/diccionario/N/necesidad_demanda.htm)
- COMPANY, Juan M. 'El psicoanálisis de Lacan. Cine: el goce del crítico', *Diario Levante*, Valencia, Noviembre, 1986
- DIDI-HUBERMAN, Georges. 'Cuando las imágenes tocan lo real'. *Curso de apreciación del arte contemporáneo*, Círculo de Bellas Artes de Madrid, Ed. Minerva, Madrid, abril, 2007. Disponible en: [http://www.circulobellasartes.com/ag\\_ediciones-minerva-LeerMinervaCompleto.php?art=141](http://www.circulobellasartes.com/ag_ediciones-minerva-LeerMinervaCompleto.php?art=141)
- HEATH, Stephen. 'Sobre la Sutura'. Youkali, *Revista crítica sobre las artes y el pensamiento*, Núm. 6, El conocimiento y el mundo, Diciembre, 2008. Disponible en: <http://www.youkali.net/index6.htm>
- JAY, Martin. 'Parresia visual. Foucault y la verdad de la mirada'. *Revista Estudios visuales*, Núm.4, Murcia, enero. 2007. Disponible en: <http://estudiosvisuales.net/revista/index.h>
- JENKS, Chris. 'La centralidad del ojo en la cultura occidental : una introducción', *Repositorio Hipermedial de la Universidad Nacional de Rosario*, Anuario, Volumen 2, Rosario, 1997. Disponible en: <http://rehip.unr.edu.ar/handle/2133/682>
- KRISTEVA, Julia. 'Ellipse sur la frayeur et la seduction speculaire', *Communications*, Núm. 23, Paris, 1975. pp. 73-78. Disponible en: [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm\\_0588-8018\\_1975\\_num\\_23\\_1\\_1349](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1975_num_23_1_1349)
- LARRIERA, Sergio. 'Centro y periferia en tiempos de aceleración', *I Seminario Atlántico de Pensamiento*, Palmas de Gran Canaria, 2005. Disponible en: <http://www.seminarioatlantico.com/>

- METZ, Christian. 'Le signifiant imaginaire', *Communications*, Núm. 23, Paris, 1975, pp. 3-55.  
 Disponible en: [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm\\_0588-8018\\_1975\\_num\\_23\\_1\\_1347](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1975_num_23_1_1347)
- MICHEL FARIÑA, Juan Jorge. 'El amor de transferencia a través del cine: Freud, Hitchcock, Dalí'. *Aesthetika, Revista internacional de estudio e investigación interdisciplinaria sobre subjetividad, política y arte*. Vol. 6 (2), Facultad de Psicología. Universidad de Buenos Aires. Departamento de Ética y Tecnología. Instituto de Investigaciones, Buenos Aires, abril, 2011. pp. 29-44. Disponible en: <http://www.aesthetika.org/El-amor-de-transferencia-a-traves>
- MILLER, Jacques-Alain, 'La suture', *Cahiers pour l'analyse*. Núm. 1, 1966
- PESKIN, Leonardo. 'El objeto a', *Revista Psicoanálisis: ayer y hoy*, Núm. 2, Asociación Escuela Argentina de Psicoterapia. Buenos Aires, Noviembre, 2004 Disponible en: <http://www.elpsicoanalisis.org.ar/numero2/objetoa2.htm>
- SANABRIA, Carolina. 'La mirada voyeur: construcción y fenomenología', *Revista de Ciencias Sociales*, Núm. 119, Universidad de Costa Rica, Costa Rica, 2008. pp. 163-172. Disponible en: <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=15312718011>
- , 'Tipologías de la proscripción visual'. *Publicación XXXIV* (2), Dpto. Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universidad Autónoma de Barcelona Filología y Lingüística, Barcelona, 2008. p. 191-214. Disponible en: [http://www.latindex.ucr.ac.cr/filologia-33-2-2007/filologia\\_33\\_2007\\_17.pdf](http://www.latindex.ucr.ac.cr/filologia-33-2-2007/filologia_33_2007_17.pdf)
- SANGRO COLÓN, Pedro. 'El cine en el diván: teoría filmica y psicoanálisis', *Revista de Medicina y Cine*, Salamanca, Enero, 2007. Disponible en: [http://revistamedicinacine.usal.es/index.php/es/archivos/doc\\_download/78-vol4num1originales01es](http://revistamedicinacine.usal.es/index.php/es/archivos/doc_download/78-vol4num1originales01es)
- SOURROUILLE, Julieta. 'La Mirada y la Organización del Imaginario'. *Revista internacional de estudio e investigación interdisciplinaria sobre subjetividad, política y arte*, Vol. 1, Núm. 2, Facultad de Psicología. Universidad de Buenos Aires. Departamento de Ética y Tecnología. Instituto de Investigaciones, Buenos Aires, marzo, 2005. Disponible en: <http://www.aesthetika.org/IMG/pdf/Sourrouille1n2.pdf>
- VV.AA. 'Lo Verosímil', *Comunicaciones*, Núm. 11, Ed. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970
- VV.AA. 'Psychanalyse et Cinéma', *Communications*. Núm. 23, Seuil, París, 1975
- VV.AA 'El psicoanálisis ante la pornografía. Mesa redonda realizada en Barcelona en casa de Oscar Masotta en febrero de 1977', *Virtualia, Revista digital de la Escuela de Orientación Lacaniana*, Núm.7, Buenos Aires, mayo 2003. Disponible en: <http://virtualia.eol.org.ar>
- Virtualia, Revista Digital de Orientación Lacaniana. Disponible en: <http://virtualia.eol.org.ar/023/template.asp>



ZIZEK, Slavoj. 'Compilación de textos', *Teatro del Sociodrama, Comunidad de Estudiantes de la Maestría en Ciencias Sociales (MeCS)*, Guadalajara, 2008-2010. Disponible en: <http://comunidadmecs.files.wordpress.com/2008/10/zizek-slavoj-compilacion-de-textos.pdf>

—, 'Hannibal Lecter y el analista lacaniano'. *Aesthetika. Revista internacional de estudio e investigación interdisciplinaria sobre subjetividad, política y arte*. Vol. 7, (1), Facultad de Psicología. Universidad de Buenos Aires. Departamento de Ética y Tecnología. Instituto de Investigaciones, Buenos Aires, septiembre, 2011, pp. 70-71. Disponible en: <http://www.aesthetika.org/Hannibal-Lecter-y-el-analista>

### *Tesis Doctorales*

CANGA SOSA, Manuel. *Análisis textual de la obra de David Salle*, Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Ciencias de la Información, Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad, Madrid, 1999. Tesis Doctoral (texto inédito)

MORAL MARTÍN, Francisco Javier. *Representación cinematográfica del artista plástico y biopic*, UPV, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte, Valencia, 2009. Tesis Doctoral (texto inédito)

REAL AMADO, Jesús. *UT Pictura Kynesis: relaciones entre pintura y cine*, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia del Arte III, Madrid, 2007. Tesis Doctoral (texto inédito)

ÚBEDA FERNÁNDEZ, María Helena. *La mirada desbordada. El espesor de la experiencia del sujeto estético en el marco de la crisis del régimen escópico*, Universidad de Granada, Departamento de Pintura, Granada, 2006. Tesis Doctoral (texto inédito)

## *Conferencias audiovisuales:*

ALEMÁN, Jorge Y LARRIERA, Sergio. 'El rostro imposible: la mirada y la voz', *Debates en torno a la fotografía, El rostro del Otro. PhotoEspaña 2011*, Auditorio Ministerio de Cultura. Madrid, junio, 2011.

Disponible en: <http://www.mcu.es/MC/2011/PHE/encuentros.html>

ZIZEK, Slavoj. The Spectator's Malevolent Neutrality. *Theaterformen festival in Brunswick*, Alemania,

Junio, 2004. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=4QhRxhzVU7Y&feature=related>

## *Películas y Documentales*

De la inmensa filmografía que podría citarse vinculada a los conceptos desarrollados en este Trabajo Final de Máster, convenimos proponer además de los ejemplos ya citados en el trabajo una reducida filmografía específica que amplía y ahonda en las referencias e ideas desarrolladas. Presentamos, además, algunas películas que de algún modo conforman parte de nuestra constelación personal de influencias audiovisuales.

*1984*, Michael Radford, EEUU, 1984

*2001, Una odisea en el espacio*, Stanley Kubrick, Inglaterra-EEUU, 1968

*Al final de la escapada*, Jean-Luc Godard, Francia, 1960

*Alguien voló sobre el nido del cuco*, Milos Forman, EEUU, 1975

*Amadeus*, Milos Forman, EEUU, 1984

*Anatomía del infierno*, Catherine Breillat, anatomia del infierno, Francia, 2004

*Andrei Rublev*, Andrei Tarkovski, Rusia, 1966

*Anemic Cinema*, Marcel Duchamp, Francia, 1926

*Antoine et Colette*, Francois Truffaut, Francia, 1962

*El año pasado en Marienbad*, Alain Resnais, Francia, 1961

*Arrebato*, Iván Zulueta, España, 1979

*Asuntos privados en lugares públicos*, Alain resnais, Francia, 2006

*Ballet mécanique*, Fernand Leger, Francia, 1924

*Barry Lyndon*, Stanley Kubrick, Inglaterra, 1975  
*Basquiat*, Julian Schnabel, EEUU, 1996  
*Batalla en el cielo*, Carlos Reygadas, México, 2006  
*Berlin, sinfonía de una gran ciudad*, Walter Ruttmann, Alemania, 1927  
*Blade Runner*, Ridley Scott, EEUU, 1982  
*Blow-up*, Michelangelo Antonioni, Inglaterra, 1966  
*Caravaggio*, Derek Jarman, Inglaterra, 1986  
*Carretera perdida*, David Lynch, EEUU, 1997  
*Casanova*, Federico Fellini, Italia, 1976  
*Christus*, Giulio Antamoro, Italia, 1916  
*Collateral*, Michael Mann, EEUU, 2004  
*Cosas que no se olvidan*, Todd Solondz, EEUU, 2002  
*Cravan vs. Cravan*, Isaki Lacuesta, España, Francia, 2002  
*Dans le noir du temps*, Jean-Luc Godard, Francia, 2002  
*Desmontando a Harry*, Woody Allen, EEUU, 1997  
*Después de tantos años*, Ricardo Franco, España, 1994  
*Déetective*, Jean-Luc Godard, Francia, 1985  
*Deux fois cinquante ans de cinema français*, Jean-Luc Godard, Francia, 1995  
*El amor es el demonio*, John Maybury, Inglaterra, 1998  
*El apicultor*, Théo Angelopoulos, Grecia, 1986  
*El anticristo*, Lars von trier, Noruega, 2003  
*El arca rusa*, Alexander Sokurov, Rusia, Alemania, 2002  
*El cielo sobre Berlín*, Wim Wenders, Alemania, 1987  
*El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante*, Peter Greenaway, Inglaterra, 1989  
*El contrato del dibujante*, Peter Greenaway, Inglaterra, 1982  
*El crepúsculo de los dioses*, Billy Wilder, EEUU, 1950  
*El Decamerón*, Pier Paolo Pasolini, Italia, 1971  
*El desencanto*, Jaime Chávarri, España, 1976  
*El enigma de Gaspar Hauser*, Werner Herzog, Alemania, 1974  
*El espejo*, Andrei Tarkovsky, Rusia, 1975  
*El espíritu de la colmena*, Víctor erice, España, 1973  
*El evangelio según San Mateo*, Pier Paolo Pasolini, Italia, 1964  
*El fotógrafo del pánico*, Michael Powell, Inglaterra, 1960  
*El gabinete del doctor Caligari*, Robert Wiene, Alemania, 1919  
*El gran dictador*, Charles Chaplin, EEUU, 1940

*El hombre de la cámara*, Dziga Vertov, Rusia, 1929  
*El hombre elefante*, David Lynch, EEUU, 1960  
*El lecho de la virgen*, Philippe Garrel, Francia, 1969  
*El loco del pelo rojo*, Vincente Minelli, EEUU, 1986  
*El misterio Picasso*, Henri-Georges Clouzot, Francia, 1956  
*El quimérico inquilino*, Roman Polansky, Francia, 1976  
*El resplandor*, Stanley Kubrick, EEUU, 1980  
*El retrato de Dorian Gray*, Albert Lewin, EEUU, 1945  
*El revelador*, Philippe Garrel, Francia, 1968  
*El séptimo sello*, Ingmar Bergman, Suecia, 1957  
*El show de Truman*, Peter Weir, EEUU, 1998  
*El siglo del individualismo*, Adam Curtis, Inglaterra, 2002  
*El silencio*, Ingmar Bergman, Suecia, 1963  
*El silencio antes de Bach*, Pere Portabella, España, 2007  
*El silencio de los corderos*, Jonathan Demme, EEUU, 1991  
*El sol del membrillo*, Victor Erice, España, 1992  
*El sur*, Víctor Erice, España, 1983  
*El tiempo del lobo*, Michael Haneke, Francia, 2003  
*El último tango en París*, Bernardo Bertolucci, Italia, 1972  
*El video de Benny*, Michael Haneke, Austria, 1992  
*Edvard Munch*, Peter Watkins, Noruega, 1974  
*Emak Bakia*, Man Ray, Francia, 1928  
*Enemigo público*, Tony Scott, EEUU, 1998  
*Enter the void*, Gaspar Noé, Francia, 2009  
*Eyes Wide Shut*, Stanley Kubrick, Inglaterra, 1999  
*Fahrenheit 451*, Francois Truffaut, Inglaterra, 1966  
*Film*, Alan Schneider, EEUU, 1965  
*Film socialismo*, Jean-Luc Godard, Francia, 2010  
*Fraude*, Orson Welles, Alemania, 1973  
*Freud, pasión secreta*, John Huston, EEUU, 1962  
*Frida*, Julie Taymor, EEUU, 2002  
*Goya en Burdeos*, Carlos Saura, España, 1999  
*Gritos y susurros*, Ingmar Bergman, Suecia, 1972  
*Histoire(s) du cinema*, Jean-Luc Godard, Francia, 1988-98  
*Honor de Caballería*, Albert Serra, España, 2006

*Inland Empire*, David Lynch, EEUU, 2009  
*JLG/JLG - autoportrait de décembre*, Jean-Luc Godard, Francia, 1995  
*Klimt*, Raoul Ruiz, Austria / Francia / Alemania / Gran Bretaña, 2006  
*Jules y Jim*, Francois Truffaut, Francia, 1962  
*L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, Louis Lumière, Francia, 1895  
*L'Arroseur arrosé*, Louis Lumière, Francia, 1895  
*La ciénaga*, Lucrecia Martel, Argentina, 2001  
*La cinta blanca*, Michael Haneke, Alemania, 2009  
*La doble vida de Verónica*, Krzysztof Kieslowski, Polonia, 1991  
*Las estatuas también mueren*, Alain Resnais, Francia, 1953  
*Ladrón de bicicletas*, Vittorio de Sica, Italia, 1948  
*La Influenza*, Pedro Aguilera, España, 2007  
*La Jetée*, Chris Marker, Francia, 1962  
*La joven de la perla*, Peter Webber, Gran Bretaña / Luxemburgo, 2003  
*La libertad*, Lisandro Alonso, Argentina, 2001  
*La línea recta*, José María de Orbe, España, 2006  
*La luna*, Bernardo Bertolucci, Italia, 1979  
*Lluvia*, Joris Ivens, Holanda, 1929  
*La mamá y la puta*, Jean Eustache, Francia, 1973  
*Le mépris*, Jean-Luc Godard, Francia, 1963  
*La mirada de Ulises*, Théo Angelopoulos, Grecia, 1995  
*La mujer rubia*, Lucrecia Martel, Argentina, 2007  
*La niña santa*, Lucrecia Martel, Argentina, 2004  
*La noche*, Michelangelo Antonioni, Italia, 1960  
*La pasión de Camille Claudel*, Bruno Nuytten, Francia, 1988  
*La pasión de Juana de Arco*, Carl Theodor Dreyer, Francia, 1928  
*La pianista*, Michael Haneke, Francia, 2001  
*La Place des Cordeliers à Lyon*, Louis Lumière, Francia, 1895  
*La ricotta*, Pier Paolo Pasolini, Italia, 1963  
*La ronda de noche*, Peter Greenaway, Inglaterra, 2007  
*La rosa púrpura del Cairo*, Woody Allen, EEUU, 1985  
*Las damas del bosque de Bolonia*, Robert Bresson, Francia, 1945  
*La soledad*, Jaime Rosales, España, 2007  
*La soga*, Alfred Hitchcock, EEUU, 1948  
*La sortie des usines Lumière à Lyon*, Louis Lumière, Francia, 1895

*Last Days*, Gus Van Sant, EEUU, 2005  
*Lautrec*, Roger Planchon, Francia, 1998  
*Las variaciones Marker*, Isaki Lacuesta, España, 2007  
*La ventana indiscreta*, Alfred Hitchcock, EEUU, 1954  
*Leo es pardo*, Iván Zulueta, España, 1976  
*Leolo*, Jean-Claude Lauzon, Canadá, 1992  
*Le sang d'un poète*, Jean Cocteau, Francia, 1930  
*Les Forgerons*, Louis Lumière, Francia, 1895  
*Liverpool*, Lisandro Alonso, Argentina, 2008  
*Los 400 golpes*, Francois Truffaut, Francia, 1959  
*Los amores de una rubia*, Milos Forman, República Checa, 1965  
*Los cuentos de Canterbury*, Pier Paolo Pasolini, Italia, 1972  
*Los idiotas*, Lars von Trier, Noruega, 1998  
*Los muertos*, Lisandro Alonso, Argentina, 2004  
*Los pájaros*, Alfred Hitchcock, EEUU, 1963  
*Lumière y compañía*, VV.AA., Francia, 1995  
*M, el vampiro de Dusseldorf*, Fritz Lang, Alemania, 1931  
*Masculin, féminin: 15 faits précis*, Jean-Luc Godard, Francia, 1966  
*Melancolía*, Lars von Trier, Noruega, 2011  
*Mes petites amoureuses*, Jean Eustache, Francia, 1974  
*Minority Report*, Steven Spielberg, EEUU, 2002  
*Modigliani*, Mick Davis, EEUU / Francia / Alemania / Italia / Rumania / Gran Bretaña, 2004  
*Moulin Rouge*, John Huston, EEUU, 1953  
*Mulholland drive*, David Lynch, EEUU, 2001  
*Naturaleza muerta*, Jia Zhang Ke, China, 2006  
*Neuville-sur-Saône: Débarquement du congrès des photographes à Lyon*, Louis Lumière, Francia, 1895  
*Noche y niebla*, Alain Resnais, Francia, 1955  
*Nostalghia*, Andrei Tarkovsky, Italia, 1983  
*Nosferatu*, F. W. Murnau, Alemania, 1922  
*Ocho y medio*, Federico Fellini, Italia, 1963  
*París, Texas*, Wim Wenders, EEUU, 1984  
*Parsifal*, Hans Jürgen Syberberg, Francia, Alemania, 1983  
*Passion*, Jean-Luc Godard, Francia, 1982  
*Persona*, Ingmar Bergman, Suecia, 1966

*Pi, fe en el caos*, Darren Aronofsky, EEUU, 1998  
*Pickpocket*, Robert Bresson, Francia, 1959  
*Pierrot le fou*, Jean-Luc Godard, Francia, 1965  
*Pollock*. Ed Harris, EEUU, 2000  
*Psicosis*, Alfred Hitchcock, EEUU, 1960  
*Sacrificio*, Andrei Tarkovsky, Suecia, 1986  
*Saraband*, Ingmar Bergman, Suecia, 2003  
*Sobrevivir a Picasso*, James Ivory, EEUU, 1996  
*Solaris*, Andrei Tarkovsky, Rusia, 1972  
*Stalker*, Andrei Trakovsky, Rusia, 1975  
*Sueños*, Akira Kurosawa, Japón, 1990  
*Sur*, Fernando Solanas, Argentina, 1988  
*Symphonie diagonale*, Viking Eggeling, Alemania, 1924  
*Synecdoche NY*, Charlie Kaufman, EEUU, 2008  
*The Doors*, Oliver Stone, EEUU, 1991  
*The Pervert's Guide to Cinema*, Sophie Fiennes y Slavoj Zizek, Inglaterra, 2006  
*The Reality of the Virtual*, Ben Wright, Inglaterra, 2004  
*The Wild Blue Yonder*, Werner Herzog, Inglaterra, 2007  
*Tout va bien*, Jean-Luc Godard, Francia, 1972  
*Tren de sombras*, José Luis Guerín, España, 1997  
*Un perro andaluz*, Luis Buñuel, Francia, 1929  
*Une sale histoire*. Jean Eustache, Francia, 1977  
*Un condenado a muerte se ha escapado*, Robert Bresson, Francia, 1956  
*V de Vendetta*, James McTeigue, EEUU, 2006  
*Van Gogh*, Alain Resnais, Francia, 1948  
*Van Gogh*, Maurice Pialat, Francia, 1991  
*Vértigo*, Alfred Hitchcock, EEUU, 1958  
*Vida y muerte de Vincent Van Gogh*, Paul Cox, Australia, 1987  
*Vincent and Theo*, Robert Altman, EEUU, 1990  
*Viridiana*, Luis Buñuel, España, México, 1961  
*Vivre sa vie: Film en douze tableaux*, Jean-Luc Godard, Francia, 1962  
*Vormittagsspuk*, Hans Richter, Alemania, 1928  
*Wittgestein*, Derek Jarman, Inglaterra, Japón, 1993  
*Yo*, Rafa Cortés, España, 2007  
*Zelig*, Woody Allen, EEUU, 1983

El cd que acompaña a este trabajo contiene:

- Copia —archivo pdf.— del presente Trabajo Final de Máster
- Copia de la película *La Influenza*, Pedro Aguilera, España, 2007



