



FACULTAD DE PSICOLOGÍA
UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA

TRABAJO FINAL DE GRADO

ALGUNOS APORTES DEL CINE AL PSICOANÁLISIS

María Dolores Pieri Reissig

3.316.741-9

Tutor: Guillermo Milán

MONTEVIDEO

2015

Resumen

El propósito de este trabajo es descubrir, a través de diversas posiciones, las formas en que cine y psicoanálisis se relacionan y cuáles son los aportes que se han dado entre ellos. Para ello será necesario establecer primero una división entre dos corrientes que difieren en el estudio de la relación cine-psicoanálisis.

Se propone una distinción entre, por un lado, una perspectiva que estudia el vínculo cine y psicoanálisis desde la teoría psicoanalítica, en un intento de explicar la relación sujeto- film desde los conceptos de la teoría lacaniana. Por otro lado, una perspectiva que da cuenta del uso del cine para explicar la teoría, el cine como herramienta que brinda aportes a la teoría y práctica psicoanalítica.

Ambas posturas nos introducirán a la obra de dos autores contemporáneos: Juan Jorge Michel Fariña y Slavoj Žižek. Una revisión de sus propuestas, nos permitirá hallar los puntos de encuentro entre el film y la clínica psicoanalítica y detenernos en sus aportes.

Una lectura crítica de la película *La Ola* (Gansel, 2008) y su antecedente *The Wave* (Grasshoff, 1981), será el medio que utilizaremos para explicitar la propuesta de dichos autores y su análisis, una manera de acercar el film con la clínica psicoanalítica.

Palabras clave: cine, psicoanálisis, clínica.

Índice

Resumen.....	2
Índice.....	3
1. Introducción.....	4
2. Desde la teoría del cine.....	5
3. Desde la clínica del cine.....	7
4. La propuesta de Michel Fariña.....	9
4.1 Hacer caso en el cine.....	10
4.2 Su metodología.....	12
5. La propuesta de Žižek	13
5.1 La ideología.....	15
5.2 La fantasía.....	16
5.3 ¿Qué se propone con el cine?	17
5.3.1 La voz.....	18
5.3.2 La mirada.....	18
5.4 Clínica y cine.....	21
6. Lectura crítica de la película “La Ola”.....	22
Referencias bibliográficas.....	28

1. Introducción

En el siguiente trabajo me propongo exponer los aportes que realizan el filósofo y psicoanalista Slavoj Žižek y el profesor Juan Jorge Michel Fariña, en torno a la relación entre el psicoanálisis y el cine, partiendo de la siguiente interrogante: ¿por qué en psicoanálisis trabajamos con el cine?, ¿qué simboliza el cine para nosotros los espectadores?

A partir de 1895, cuando los hermanos Lumière proyectaron lo que significó la primera imagen en movimiento - imagen que representaba un hecho común de la vida cotidiana, obreros saliendo de una fábrica - podemos decir que tuvo lugar el primer encuentro sujeto-film.

Este acontecimiento posibilitaría otro espacio para el sujeto, un lugar nuevo donde la subjetividad de un artista se expresaría y se encontraría con la de otro sujeto; otro modo de comunicación. Un encuentro donde el espectador puede relacionarse con otros sujetos, con personajes, con otras historias, o con las de ellos mismos visualizadas en otros. Con el paso del tiempo, cuando esa primer imagen proyectada, simple, cambió en contenido y forma, vinieron los romances, los dramas, el terror y la ciencia ficción y con ellos lo fantástico, lo imposible pero ¿distinto de la vida cotidiana?

¿Es en este encuentro, sujeto-cine, que se detiene el psicoanálisis?, ¿trata de brindar significado a lo que sucede en una película? o ¿es el cine una herramienta? Cambra & Montero (2014, p.) refiriendo a Aumont y Marie (2006):

(...) la teoría psicoanalítica concierne al estudio del cine en múltiples niveles: el estudio de los films como producciones sintomáticas de su director; el estudio de la obra en sí misma, descubriendo el nivel de sus temas manifiestos; la investigación clínica del comportamiento de los personajes en el seno de la obra; la investigación del conjunto del material fílmico, independientemente del argumento manifiesto, como por ejemplo algunas figuras visuales recurrentes; el estudio de los grandes regímenes discursivos que caracterizan a la institución cinematográfica; el estudio del dispositivo fílmico en general, como condición particular de captar imágenes como significante imaginario ; y el estudio del espectador de cine y sus reacciones psíquicas frente a la realidad proyectada en el film

Si bien son varias son las posturas en torno a la articulación cine y psicoanálisis, en este trabajo nos centraremos en dos enfoques. Haremos un breve repaso de lo que fue el vínculo de la teoría psicoanalítica y el cine, a partir de mediados del siglo XX, delimitando la temática dentro de dos corrientes principales en un intento de enmarcar esta relación desde dos

perspectivas diferentes. Hacia el final del trabajo, intentaremos dar cuenta del punto de unión entre el cine y la clínica psicoanalítica

Por un lado encontramos la *teoría psicoanalítica del cine* que tuvo lugar en la segunda mitad del siglo XX. Dedicó su estudio a vincular el cine con la teoría lacaniana centrándose en la relación del espectador con la experiencia cinematográfica. Por otro lado, encontramos la *clínica del cine*, que entiende al film como un dispositivo de aprendizaje, para transmitir el conocimiento psicoanalítico.

1. Desde la teoría del cine

Tanto el cine como el psicoanálisis, surgen a finales del siglo XIX, en 1895. A partir de entonces varios autores de distintas disciplinas dedicaron su obra al estudio del mismo. A partir de 1970, Jacques Lacan y Louis Althusser, fueron los teóricos más relevantes en la vinculación del psicoanálisis al cine y la filosofía, respectivamente. (Castro & Lazo, 2011)

En la segunda mitad del siglo XX, la teoría lacaniana se hizo manifiesta en la teoría del cine, a través de autores como Christian Metz y Jean-Louis Baudry, entre otros, quienes podemos denominar como los *primeros teóricos lacanianos del film*.

La obra de Louis Althusser ofreció, junto con la teoría lacaniana, una base teórica para pensar la ideología relacionada a la experiencia cinematográfica. Para McGowan (2007), Althusser fue el autor que permitió a los primeros teóricos lacanianos del cine asociar las características ilusorias de una película con el proceso por el que el sujeto ingresa a la ideología. El cine, para él, reproduce ideología y ella es “una representación de la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia” (Althusser, citado en Castro & Lazo, 2011, p.12). El individuo a través de la ideología adopta una identidad que es determinada por la sociedad y se identifica con ese lugar. Castro y Lazo (2011) plantean que Althusser desarrolla esta posición a partir de la teoría lacaniana que parte de la formación de el yo “como resultado de una relación imaginaria consigo mismo” (p.12).

Los primeros teóricos lacanianos del cine, partieron del ensayo de Lacan sobre *el estadio del espejo* para explicar al sujeto-espectador de cine y su relación con el film. La experiencia de reflejo brinda una imagen del yo y devuelve al niño una ilusión de dominio de esa totalidad que es su cuerpo. De la misma manera, para los teóricos del cine lacanianos, el espectador

experimenta esa ilusión de dominio en el encuentro con el cine y su relación con los acontecimientos que se suceden en la película (McGowan, 2007). Los primeros en aplicar este concepto serán Christian Metz y Jean-Louis Baudry. Ambos autores afirman que la experiencia cinematográfica brinda un placer imaginario, repitiendo básicamente la experiencia del estadio del espejo, reviviendo esa primera experiencia de identificación. Ésta permitiría superar de manera temporal la *falta* que los sujetos tienen en el mundo. McGowan (2007) plantea que esta experiencia oculta al sujeto-espectador sus carencias y las del mundo: “El imaginario con mayor frecuencia, trabaja para ocultar el funcionamiento de otras categorías que constituyen nuestra experiencia, lo simbólico y lo real” (p.3).

Laura Mulvey, teórica feminista del film, parte también del “estadio del espejo” para explicar la situación del espectador. Afirma que el cine separa al Yo ideal del sujeto confrontándolo con nuevos ideales del Yo (Castro & Lazo, 2011). Su teoría plantea el plano imaginario - representado por el yo ideal, la imagen idealizada que tiene el sujeto para él mismo - y agrega el nivel simbólico representado por el ideal del Yo, lo que debe hacer el sujeto para ser reconocido y valorado.

McGowan (2007) sostiene que los primeros teóricos lacanianos del cine fueron criticados por la aplicación de nociones psicoanalíticas al cine sin evidencia empírica y por su universalidad teórica. Durante la década de 1970, no aparece la categoría de lo real ya que los primeros teóricos entienden la experiencia cinematográfica dentro del orden de lo imaginario y lo simbólico. Según este autor, la teoría psicoanalítica del cine requeriría cuestionarse la idea de la *mirada* que, equivocadamente, los primeros teóricos entendían como un proceso activo que partía del espectador.

Al sostener que el espectador cree tener control sobre lo que ve en el film, los primeros teóricos lacanianos concibirían la *mirada* en función de lo imaginario, como la mirada subjetiva, distinto a lo que Lacan propone a partir de 1970 como objeto causa de deseo. El concepto laciano de la mirada supone la categoría de lo real, como lo que escapa a la imagen y a la significación: “La *mirada* es el punto en el que el sujeto pierde su privilegio subjetivo y queda totalmente incorporada en el objeto” (McGowan, 2007, p.7)

La mirada, como lo plantea McGowan (2007), si bien no se puede representar ni ubicar en la categoría del lenguaje, a través del cine introduce al espectador prometiéndole goce/disfrute, es la forma en la que el espectador es incluido en el film. El poder parte de la mirada porque, en el goce que promete, como causa de deseo, atrae a los espectadores.

Según Castro (2011, p.14), la ausencia de lo real “deriva de la falta de atención al cambio sucedido en Lacan en los años sesenta y setenta, cuando da un giro del enfoque inicial en lo Imaginario y lo Simbólico al enfoque en lo Real o, dicho de otro modo, cuando da un giro de un enfoque en el sujeto a un enfoque en el objeto”.

Slavoj Žižek, psicoanalista y filósofo contemporáneo, es quien propone otra forma de vincular el cine y la teoría lacaniana. Concibe al cine como el medio privilegiado a través del cual la teoría lacaniana se presenta al sujeto, como un medio explicativo. Este autor no partirá de la teoría lacaniana para comprender o interpretar los films, más bien dirá que es el cine que nos introduce en el psicoanálisis y nos ayuda a entender la teoría lacaniana. Su obra sí atenderá al plano al que los primeros teóricos no hacían referencia: lo Real. Se basará en la noción de *mirada* y *voz*, conceptos en lo que nos detendremos más adelante al explicar su trabajo y metodología.

Según Castro (2011), más que utilizar los films para explicar la teoría, lo que Žižek propone será un modelo psicoanalítico de crítica a la ideología: “El trabajo de la teoría es la crítica a la ideología, y es la crítica ideológica de la cultura lo que hace a la obra de Žižek más valiosa para los estudios sobre el cine.” (Castro, 2011, p.16)

2. Desde la clínica del cine

Para referirnos a la segunda perspectiva posible entre psicoanálisis y cine, podemos comenzar preguntándonos: al psicoanálisis ¿qué le interesa del cine? Según el psicoanalista y cineasta Carlos G. Motta (2013):

(...) el cine es un lenguaje más que el psicoanálisis puede utilizar (...) El archivo de las imágenes del cine ofrece a los analistas un registro único que no se puede dejar de ver ni de tener en cuenta a la hora de alimentar la técnica analítica (Motta, 2013, p.28).

Este autor critica los intentos de psicoanalizar a las películas, los personajes o directores porque a su entender, no se trata de aplicar el psicoanálisis al cine para develar algo latente, dar una explicación acerca del sentido de la obra es lo que le compete a su creador. Motta va a decir: “Una creación de arte – una escultura, una pintura, un texto, un poema, un acorde musical o un filme – es un relato subjetivo, una ficción propia e individual sobre la naturaleza humana.” (2013, p.35). Una creación que responde a la subjetividad del autor, que se traduce

en un lugar nuevo, inventado, la obra “merece ser tenida en cuenta porque en ella se ha invertido un tiempo de construcción que es único e irrepetible porque se desplaza en relación con el otro.” (2013, p. 36). Esta noción supone un espectador que participa de la creación.

Esta perspectiva entonces ¿supone una nueva articulación? La ficción es entendida como un nuevo recurso del que la teoría psicoanalítica se vale para transmitir su conocimiento: lo que plantea la clínica del cine es utilizar la singularidad de cada ficción para el conocimiento de la clínica. Lo novedoso que propone esta corriente es el film como recurso para transmitir conocimiento a los psicoanalistas. Responde a la pregunta de Michel Fariña (2012) ¿qué nos enseña a los psicoanalistas la experiencia del cine?

Así como la industria del cine se ha servido del psicoanálisis y del psicoanalista incorporándolos como estereotipos en varias producciones, el psicoanálisis se sirve del material cinematográfico para pensar su teoría. Michel Fariña es uno de los autores que ejemplifica, desde el cine, situaciones que ayudan a pensar conflictos humanos, dilemas éticos. Estos pueden presentarse de manera explícita, o bien ser una situación que los espectadores encuentren propicia para reflexionar acerca de la moral y la ética (Michel Fariña & Solbakk, 2012) Trabajar con la singularidad de cada texto fílmico implica ir más allá de la trama que él expresa.

Volviendo a la definición que tomamos de Motta en párrafos anteriores, cada film es un medio de comunicación que significa una representación única “que seguramente provocará un cambio en el observador” (Motta, 2013, p. 36). Esa representación capta la atención del espectador y lo moviliza afectivamente, pero ¿provoca un cambio en la subjetividad del espectador? A decir de Benyakar y Michel Fariña (2014), el cine provoca un impacto que moviliza al espectador que puede ser transformador o no, disruptivo o no. El cine ilustra lo disruptivo entendiendo este término como “esos emergentes fácticos, tanto eventos como entornos, somáticos o situacionales, contingentes o causales, que provocan impactos psíquicos movilizados o desestabilizadores.” (2014, p.11). Para que el cine sea acontecimiento y por lo tanto produzca transformaciones subjetivas, es necesario que sea disruptivo el impacto que genere al espectador.

¿Es el cine entonces una construcción de caso que enseña? ¿De qué manera un film puede ser objeto de estudio para el psicoanálisis? Estas interrogantes requieren la necesidad de detenernos en la obra de Juan Jorge Michel Fariña en cuanto a su metodología de trabajo “ético-psicoanalítica”. Será necesario profundizar en estos aspectos apoyándonos en otros

autores y colaboradores de Michel Fariña, para realizar una aproximación lo más acertada posible a su trabajo.

3. La propuesta de Michel Fariña

Juan Jorge Michel Fariña actualmente es profesor de Psicología, Ética y Derechos Humanos en la Universidad de Buenos Aires e investigador dentro de la misma. Desde un rol docente e investigativo, Michel Fariña propone el estudio de la ética a través del material del cine. Encontró en él, el modelo para su estudio y transmisión a la práctica profesional. (Michel Fariña, 2012)

¿Por qué el cine? “Desde sus inicios mismos el cine ha desplegado problemáticas éticas. Con el crecimiento y expansión de la industria cinematográficas, estos temas fueron alcanzando a un público cada vez más masivo, promoviendo interesantes debates dentro y fuera de los ámbitos académicos”. (Michel Fariña & Solbakk, 2012, p.42) Supone el lugar desde dónde pensar los dilemas contemporáneos, ocupa el espacio que antiguamente pertenecía a la tragedia griega y recupera su valor (Michel Fariña & Solbakk, 2012).

Según Michel Fariña y Laso (2014), el carácter masivo y popular se debe a la fascinación que representa la imagen cinematográfica; ésta capta poderosamente al espectador porque muestra otra realidad posible, sin olvidar la suya. La magia del cine posibilita al espectador otra realidad alternativa “siguiendo a Andreas-Salomé, el cine permite al espectador evadirse, suspender temporariamente la realidad inmediata, para viajar a otra realidad —tal vez mejor, tal vez peor, pero seguramente otra— y vivir sin riesgos las pasiones, dramas, alegrías o terrores.” (Michel Fariña & Laso, 2014, p. 9).

De acuerdo con Badiou (2004; citado en Michel Fariña y Solbakk, 2012), “la relación con el cine no es una relación de contemplación” es más bien una relación de observación participante de la experiencia del film porque se identifica con los personajes de esta realidad ficticia que se le propone. Allí, desde esta relación de observador-participante es que el sujeto puede recrear en el cine el valor de la tragedia que Michel Fariña propone rescatar, transformando los dilemas que un film propone, en un problema a pensar.

El cine representa, entonces, material del que partir para una reflexión ética, presentando directamente conflictos éticos en su argumento, o bien a través de temáticas de las que se puedan desprender una reflexión ética (Michel Fariña y Solbakk, 2014). Movilizando al espectador - intelectual y afectivamente - lo invita a cuestionarse cómo actuar si él estuviera en

esa determinada situación que presenta la imagen fílmica. Realizar una lectura ético-analítica a partir del recorte de un film y pensarla "desde el consultorio"; trasladar los cuestionamientos éticos que promueve la experiencia cinematográfica al ámbito clínico y repensar esas situaciones que el cine nos presenta; llevarlo al ámbito clínico para repensar los problemas con los que se encuentra el quehacer del psicólogo en lo cotidiano: tal es la propuesta de Michel Fariña.

4.1 Hacer caso en el cine

Cambra & Andrea (2012) destacan el valor del recurso del cine en la transmisión de contenidos en la formación universitaria de grado de la Licenciatura en Psicología (UBA), y presentan el uso de las viñetas cinematográficas para la ejemplificación de situaciones clínicas.

La construcción de estos recortes fílmicos sugiere la idea de una construcción de caso. Para definir lo que significa esta construcción es necesario preguntarse: ¿qué es un caso?, ¿de dónde parte?, ¿qué implica su construcción?

Un caso se construye desde la clínica, intentando capturar lo singular, a partir de los enunciados universales y particulares que la teoría psicoanalítica brinda. Según Bianco (2005):

(...) la clínica es una práctica, un método y un cuerpo de conocimientos. Pero esto no es suficiente para explicarla. Se trata de una práctica sostenida en una teoría que permite definir su objeto de intervención y un método que interroga a la teoría a partir de la práctica dando lugar a nuevos saberes. (pp. 33)

En la clínica vemos al sujeto en su singularidad, es decir, en ella se juega la tensión entre lo singular y lo general, se parte de lo singular de un caso articulándolo con la teoría. Se puede acceder a lo singular con particularizaciones, pero es más que eso. Según Cancina (2005)

Es cuando Lacan dice que es necesario que el psicoanalista sea al menos dos. En el Seminario XXII (*R.S.I*) textualmente dice así: "Para tener efectos es imprescindible que el psicoanalista sea al menos dos: aquél que los produce y aquél que, a esos efectos, los teoriza". (pp.11)

Para esta autora, clínica supone partir de la práctica para formalizar el conocimiento y luego transmitirlo. Implica reflexionar acerca de lo que se observa y se lee en una determinada

situación de la práctica clínica, implica reformular la teoría en función de lo que leemos, para luego llevarlo a nuevamente práctica.

Cancina hace uso de un dispositivo denominado “fábrica de caso” como herramienta de trabajo en la clínica psicoanalítica para estudiantes y ¿por qué no? para analistas. Según relata la propia autora, utilizó por primera vez este método en 1986, en la cátedra de Clínica en la Facultad de Psicología de Rosario. Según ella, toma el nombre de “textos fundacionales de la École Lacanienne y de una experiencia, conducida por Eric Porge, que realicé en Córdoba hace ya mucho tiempo” (Cancina, 2005)

La fábrica de caso es “una práctica de lectura (porque trabaja sobre casos que no son propios) que se hace entre varios” (Cancina, 2005). Trabajar un caso enseña en la medida en que cuestiona la teoría y formaliza parte de la práctica, consiste en trabajar sobre lo que otro analista expone, sobre el relato de la práctica de otro. Cada observador y oyente de ese relato toma una parte, la trabaja y la vuelca nuevamente en un grupo de trabajo. No supone aplicar la teoría psicoanalítica a lo que un analista que viene de afuera relata, sino realizar un ejercicio de lectura fabricando un nuevo relato.

Frente a los cuestionamientos a los que es enfrentada su modalidad de trabajo, podemos tomar una cita de Marcelo Pasternac (2005), quien fue miembro fundador de L'École Lacanienne de Psychanalyse:

(...) el psicoanálisis produce cierto saber transmisible, pero debe dar cuenta de la compleja tarea que consiste en poder hacer circular como un saber pertinente algo que, a la vez, en cada caso está caracterizado por una exquisita singularidad, y hacerlo sin caer en una generalidad vacía o en un fantaseo desenfrenado y caricatural. (p.p.8)

Esta metodología de la fábrica de caso supone el riesgo de convertirse en una lectura asociativa; el que interpreta debe cuidarse de no caer en generalizaciones. Los sujetos que trabajaran con el material base para aplicar la tarea fábrica de caso, deben atender a su subjetividad pero sin perder de vista el valor psicoanalítico. (Pasternac, 2005).

La construcción de caso y el dispositivo “fábrica de caso” comparten, entonces, la necesidad de captar la singularidad del discurso, atendiendo a los enunciados universales y particulares que nos brinda la teoría, pero escuchando lo que ella no dice para allí interrogarla nuevamente (Bianco, 2005). La propuesta de Michel Fariña se asemeja en lo metodológico, en cuanto que cuestiona el relato de otro: el film.

3.2 Su metodología

Michel Fariña (2012) plantea que el cine nos permite ver la singularidad en situación y promueve el pensamiento ético:

A partir del recorte de un film, podemos abordar cuestiones ético-clínicas de alta complejidad mediante la lógica del *doble movimiento de la ética contemporánea* (Michel Fariña, 2001, 2006), en el que se incluye la dialéctica de lo particular y lo universal-singular. (Michel Fariña & Cambra, 2012)

La lógica del doble movimiento de la ética refiere a un primer movimiento que responde a “qué debería hacer” un profesional ante determinada situación y “el por qué” de ese accionar; y, luego, a “qué hacer” cuando un caso puntual excede la teoría. En palabras de Michel Fariña “Un primer momento, que va de la intuición moral al “estado del Arte” en materia de ética profesional.” (2012, p. 18); es decir, deja de lado las primeras ideas y prejuicios para dirigirse hacia los conocimientos (normativa vigente y desarrollos teóricos) y avances disponibles de la disciplina, que permitirán analizar qué es lo que debe hacer el profesional ante situaciones dilemáticas de su práctica (Cambra Badii & Andrea López, 2012). Luego, “Un segundo movimiento, suplementario del anterior, da cuenta no del caso particular, sino de la singularidad en situación, es decir de aquellos casos que se sustraen a la norma particular y por lo mismo, la interrogan” (Michel Fariña, 2012, p. 18).

El autor lleva esta doble perspectiva a los dilemas éticos que nos brinda el escenario cinematográfico. Por un lado se encuentran los films que exponen debates ético-deontológicos y por otro lado, la posibilidad de espectadores y analistas de realizar una lectura de un recorte del film que lleve a una reflexión ética posterior. Según Michel Fariña y Ormart (2009):

Este ejercicio metodológico, lejos de constituirse en una experiencia de aprendizaje desconectada de la vida cotidiana, apuesta a fortalecer la unión entre el conocimiento científico (saber), la práctica profesional (saber hacer) y la toma de decisiones (saber hacer ahí con esa situación). (p.9)

Se asemeja esta tarea a la del dispositivo “fábrica de caso” al cuestionar un relato de otro, en este caso el que el film propone, para problematizarlo y repensarlo.

5. La propuesta de Žižek

Slavoj Žižek actualmente es filósofo, sociólogo y psicoanalista, su obra integra el pensamiento de Jacques Lacan y el marxismo. Su trabajo se caracteriza por ejemplificar la teoría con la cultura popular.

Para Žižek el lugar de representación de las nociones psicoanalíticas, el medio por el cual puede ser entendida la obra de Lacan.

Como referimos anteriormente, a diferencia de los primeros teóricos lacanianos del cine este autor se centra en la dimensión de lo Real. Profundizaremos en la noción de lo Real, desde la obra de Žižek, para luego abordar su metodología de trabajo en relación al cine.

En sus primeros trabajos, Žižek plantea lo Real como una fuerza de negación, pero para más adelante lo refiere como un “punto evanescente”, como algo constitutivo de la representación pero que, a su vez, no puede ser representado (Daly, 2006). Si bien juega un papel fundamental en la construcción de realidad social, desaparece en la intención de ser representado. ¿Cómo entendemos esta afirmación?

Para Lacan, la constitución del sujeto se forma bajo tres registros, lo Real, lo y lo Imaginario. Lo Real es el que no pertenece al orden de la significación; se trataría de lo que no podemos situar ya que no es posible expresar como lenguaje, ni decir, ni representar. La realidad que percibimos es la respuesta a la articulación de lo simbólico y lo imaginario.

Žižek reconstruye la tríada lacaniana Real-Simbólico-Imaginario, dividiendo el nivel de lo Real: “En el caso de lo Real, esta lo Real real, lo Real simbólico y lo Real imaginario (Žižek, 2001:82:83)” (Daly & Žižek, 2006, p. 16). “Lo Real real es la experiencia destructora de la negación” (*ídem*, p.16), lo monstruoso y terrible. Lo Real simbólico refiere a “las estructuras y códigos anónimos que en sí mismos no tienen significado y simplemente funcionan como la ‘textura’ básica sobra (y a partir de) la que la realidad se constituye” (*ídem*, p.16). El Capitalismo y la Ciencia pueden ser ejemplos de lo Real Simbólico. Por último, en lo Real imaginario “el énfasis se pone en un retorcimiento invisible-inmanente de la esfera imaginaria, que le otorga estructura y especificidad” (*ídem*, p.16). Ejemplos de este último, pueden ser el paisaje de los sueños y el ciberespacio; representan otro modo de experimentar lo terrible de lo Real, ambos lugares donde, al encontrarnos con “una imagen particular de horror-exceso”, nos hacen escapar de vuelta a la realidad. Žižek ve en La Escalera de Jacob, Línea Mortal y Freddie

Kruguer, ejemplos claros del intento de escape hacia la realidad. Pero también lo Real imaginario puede darse en la realidad cotidiana a través de una tragedia. (*idem*, 2006, p.16).

Las tres nociones (Real, Simbólico e Imaginario) están, para Žižek, entrelazadas a tal punto que cada una puede proyectarse en las demás. Plantea que la noción de lo Real lacaniano se entiende comúnmente como imposible “en el sentido de gran ausencia: siempre se te escapa, es un vacío fundamental y la ilusión consiste en pensar que lo vas a atrapar” (Daly & Žižek, 2006, p.67); lo Real como algo imposible porque es demasiado traumático para enfrentarlo. Bajo esa lógica, el objeto no puede conseguirse, el sujeto desea en base a un vacío primordial. Pero este autor, no conforme con esta idea, propone pensar lo Real desde otra perspectiva:

(...) el problema con lo Real es que ocurre, y eso es el trauma. Es decir, no es que lo Real sea imposible, sino que lo imposible es Real. Un trauma, o un acto, es simplemente el instante en el que lo Real ocurre y es difícil de aceptar” (2006, p.70)

5.1 La ideología

Al inicio de este trabajo referimos al trabajo de Žižek como crítica psicoanalítica a la ideología. Según Žižek, “lo que la ideología ofrece es la construcción simbólica de la realidad – el fantasma fundamental – como un modo de escapar a los efectos traumáticos de lo Real. La realidad siempre es una toma ‘virtual’ de lo Real” (2006, p.17-18)

En una primera aproximación a la noción de ideología, Žižek la define como un intento de re-escenificar el encuentro con lo Real de una manera fantasmática, adjudicando lo imposible (**a-histórico**) de una sociedad a un Otro histórico (Daly & Žižek, 2006); más tarde Žižek hace hincapié en lo imposible: “la imposibilidad se queda atrapada en la ideología y está configurada de tal modo que estructura la realidad y determina las coordenadas de lo que es efectivamente posible” (2006, p.18). Es decir, si partimos de que existe un vacío originario, una imposibilidad *a priori*, vista como externa, la ideología supone la ilusión de que, superando ese obstáculo, encontraríamos lo Real, la Cosa Real. Pero, justamente, el papel de la ideología sería el contrario, evitar el encuentro con lo Real. Lo Real es imposible, pero no porque se nos escape, sino porque “es un encuentro traumático que tiene lugar, pero que somos incapaces de confrontar” (Žižek & Daly 2006, p.71).

Un ejemplo que el esloveno nos propone es el “ama a tu prójimo”, ya referido por Lacan. El “prójimo” representa lo Real para Lacan, y el mandato dice “amalo” como forma de evitar el encuentro, evitar el trauma del prójimo. Amarlo significa tomar una distancia adecuada que evite la proximidad, es tener contacto sin contacto, en palabras de Žižek (2006).

Una de las principales influencias en la teoría de Žižek, es el filósofo marxista Louis Althusser, de quien parte, y realiza una revisión, para exponer su teoría crítica de la ideología. Según Castro & Lazo (2011), desde una perspectiva althusseriana, “el cine, en particular, y los medios de comunicación, en general – así como la escuela, la Iglesia y la familia-, constituyen los ‘aparatos ideológicos del Estado’, instituciones que reproducen la ideología dominante” (p.12). Uno de los puntos clave de la teoría de Althusser supone que los individuos se constituyen en sujetos a través de la ideología y ésta es “una representación de la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia” (Castro, 2011, p. 12). En capítulos posteriores del libro *Slavoj Žižek: Filosofía y crítica de la ideología*, Castro (2011) resume la postura del filósofo: “la ideología interpela a los individuos como sujetos” y, a su vez, los sujetos constituyen los aparatos ideológicos del estado. Es decir, aparatos y sujetos se constituyen mutuamente. Bajo esta perspectiva, la realidad no tiene “afuera”, no es externa. Žižek, continuando esta idea de Althusser, ubica a la ideología “como algo que ocurre entre los hilos significativos de lo real mismo” (Castro, 2011, p. 44-45). Pero en *El Sublime Objeto de la Ideología* (2003), podemos ver el cuestionamiento que hace Žižek a la teoría de la ideología de Althusser, dándole continuidad en ciertos puntos que, a su entender, dejó sin clarificar.

5.2 La fantasía

Žižek (2003) plantea que Althusser no logró precisar el vínculo entre los aparatos ideológicos del estado y la interpretación ideológica. ¿Cuál es el papel de la interpelación? Žižek afirma:

(...) antes de ser cautivo de la identificación, del reconocimiento/falso reconocimiento simbólico, el sujeto es atrapado por el Otro mediante un paradójico objeto-cause del deseo en pleno Otro (a), mediante ese secreto que se supone que está oculto en el Otro (p.74)

La fantasía ideológica es lo que estructura la realidad. Para sustentar esta idea, el autor se basa en la noción de fantasía propuesta por Lacan, que parte de la oposición entre sueño y realidad: la fantasía construye una “realidad” que nos permite ocultar lo Real de nuestro deseo (Žižek, 2003). La ideología, entonces, debe ser entendida como una construcción de la fantasía que nos permite soportar la “realidad”; una “ilusión” cuya finalidad no es huir de una “realidad” insoportable, sino que es una “ilusión” que estructura una realidad social que tapa un núcleo traumático, real. (Žižek, 2003), al que ya referimos, anteriormente, en tanto “imposibilidad

inherente”. Es a lo que se refiere Žižek ,en varias ocasiones, utilizando el ejemplo de la ideología nazi: en ella el judío es definido como la causa de ruptura de la armonía social, ocultándose así que no es él la causa de la imposibilidad social, sino que la armonía social es una imposibilidad inherente de la sociedad.

Para Lacan, “sólo en el sueño nos acercamos al verdadero despertar, es decir, a lo Real de nuestro deseo (...) el único punto en el que nos acercamos a este núcleo duro de lo Real es en efecto el sueño” (Žižek, 2003, p.78). La ideología triunfa, entonces, cuando los sujetos no notamos la contradicción entre lo que ella propone y la realidad; cuando ella determina la manera en que experimentamos la realidad; cuando, aún habiendo hechos que la contradigan, funcionan como argumento a su favor. Romper con el sueño ideológico implica la confrontación con lo Real.

5.3 ¿Qué se propone con el cine?

Según la teoría lacaniana, *la verdad tiene estructura de ficción* (Žižek, 1994, p.116). Esto significa que la máscara social es más relevante que la realidad directa del individuo, que está escondido detrás de ella (Žižek, 2008). La ficción estructura nuestra realidad debido a la eficacia simbólica, y podemos aproximarnos a esta idea si concebimos que la realidad opera como una ficción que pretende establecer el orden de las cosas y las relaciones entre los sujetos de una manera ficcionada, como en las películas. Parecería más fácil darse cuenta del funcionamiento del orden simbólico y lo real en una película, que en la realidad cotidiana en la que estamos sumergidos. Žižek entiende que el cine es el mejor lugar para acceder a una comprensión de la ideología en la que estamos insertos, como lo ejemplifica *The Truman Show* (Peter Weir, 1998); es un lugar privilegiado para la realización de una crítica psicoanalítica a la ideología.

Lo Real se transcribe en el orden de lo simbólico como una fisura, que escapan a su significación; entonces es en ella, y no fuera, donde debemos encontrarlo, captarlo, como una fisura, una mancha, una imposibilidad de totalización. Es en la ideología y en la fantasía donde podemos establecer el encuentro con lo Real imposible que plantea Lacan. A partir de ejemplos cinematográficos, Žižek plantea el papel de la voz-objeto y la mirada-objeto -cuestión referida anteriormente en términos del estatuto que diversos teóricos del cine dieron a la mirada (ver sección 2).

La función del cine será entonces, representar lo que no podemos ver en la realidad cotidiana; es ahí donde podemos ver más claramente cómo opera el orden de lo Simbólico y sus fisuras, a través de la mirada y la voz.

5.3.1 La voz

Žižek (1994) parte del concepto lacaniano de voz de *a* y lo relaciona con la noción de Michel Chion de *voz acusmática* para hacer referencia a la voz como objeto. Es la voz silenciosa en el *El Grito* de Munch; es la voz que no se oye: “que el grito que percibimos sea mudo, dado que la angustia es demasiado fuerte para que encuentre una salida en la vocalización” (Žižek, 1994, p.145). Es “el horror de una voz omnipresente cuyo cuerpo, de improviso, surge ‘de la nada’”. (*ídem.*, p. 150).

El grito que no oímos, en el cuadro de Munch, puede expresarse a través de la distorsión visual violenta que transmite la pintura (Žižek, 2006), su grito refleja el “efecto que registra la reacción pánica del sujeto ante el exceso de proximidad del objeto-*causa del deseo*” (Žižek, 1994, p.149).

Žižek ejemplifica este objeto que escapa a la simbolización, como fisura de lo simbólico, a través del film *Los pájaros* (*The birds*, 1963), de Hitchcock, en la escena del grito silencioso de la madre de Mitch al encontrar el cadáver de su hijo. Pero es también la voz que se oye en el film *Mulholland Drive* (Lynch, 2001), cuando una cantante que interpreta una canción se desmorona, pero la voz persiste (Žižek, 2006). Es la “aparición espectral de una voz ‘que no muere’, sin cuerpo” (p.193). Como también lo es el teléfono que sigue sonando a pesar de ser contestado en *Erase una vez en América* (Leone, 1984). Son formas de representar lo Real de la Voz (Žižek, 2006), ejemplos de cómo lo Real persiste en la realidad. Más allá de que las películas se encarguen luego de dar una explicación a estas situaciones, para Žižek lo fundamental es el momento en que “una parte de la realidad se percibiera como una aparición de pesadilla” (...) “más real que la propia realidad” (*ídem.*, p.194)

5.3.2 La mirada

Haremos referencia al trabajo que hace Žižek con la película *Luces de la ciudad* (*Citylights*, 1931, Chaplin). Chaplin protagoniza a un vagabundo que se enamora de una florista ciega, quien lo confunde con un caballero adinerado. Él entabla una relación particular con un millonario alcohólico, al salvarlo del suicidio, quien lo desconoce cuando está sobrio pero ebrio

le regala el dinero necesario para ayudar a la florista a recuperar la visión. Luego Charlot (Chaplin) es acusado de ladrón y cumple una condena en prisión, al salir se reencuentra con ella quien ahora puede ver. La película termina con la imagen de sus miradas reconociéndose.

Žižek ejemplifica en este film lo que la teoría lacaniana define como la “separación” entre / y a, es decir, entre el Ideal del Yo (la identidad simbólica del sujeto) y el objeto. El vagabundo representa “interposición: siempre se interpone entre una mirada y su objeto “propio”, fijando en sí mismo una mirada destinada a otro, punto u objeto ideal (...) ocupa accidentalmente un lugar que no le corresponde” (p.16-17, 1994). “En la red de relaciones intersubjetivas, cada uno de nosotros es identificado con y atribuido a cierto lugar fantasmático en la estructura simbólica del otro” (Žižek, 1994, p.18). Haciendo referencia a la interpretación de Michel Chion, el autor afirma que el personaje de Charlot (Chaplin) se confunde con otro, desde el principio del film se produce una identificación equivocada de él. Cuando se descubre que no es quien se esperaba, se convierte en una “mancha molesta”.

Para el psicoanálisis, afirma Žižek (1994), podemos relacionarnos con otros sujetos “en la medida en que podemos identificarlos con cierto lugar en nuestro espacio fantasmático simbólico” (p.18). Si lo llevamos al ejemplo en el film, como lo hace este autor, el personaje del vagabundo se ubica entre el ideal del Yo, “rico Príncipe Encantado en la imaginación de la muchacha” (p.19) y la muchacha. En este sentido es un intermediario, es quien entrega a la florista el dinero del hombre rico para su operación, pero al final del film, cuando ella descubre quién es el hombre que realmente la había ayudado, deja de ocupar ese lugar de “príncipe encantado” en el espacio fantasmático de ella. ¿Cuál pasa a ser su lugar entonces?: “muere como miembro de la comunidad simbólica, su ser ya no es determinado por un lugar en la red simbólica”. Su lugar será “el vacío en el Otro (orden simbólico), el vacío designado, en Lacan, con la palabra alemana *das Ding*, la Cosa” (Žižek, 1994, p.21).

Retomando el Seminario de Lacan sobre “La carta robada”, Žižek (1994) dice:

(...) la carta llega a su destino cuando ya no somos los “ocupantes” de los lugares vacíos de la estructura fantasmática de otro, esto es, cuando el otro finalmente “abre sus ojos” y comprende que la carta real no es el mensaje que supuestamente traemos sino nuestro ser en sí mismo, el objeto que en nosotros se resiste a la simbolización. (p.20)

Žižek (2008) explica lo que representa en la teoría lacaniana el orden de lo simbólico: “el deseo del hombre está estructurado por el gran Otro ‘descentrado’, el orden simbólico: lo que deseo está predeterminado por el gran Otro, el espacio simbólico que habito” (p.50-51). La

figura del gran Otro supone un lugar donde el sujeto desplaza sus sentimientos, deseos y creencias, de alguna manera el sujeto desea, cree, piensa y habla a través de él: “soy pasivo a través del Otro” dice Žižek (2008), frase que retomaremos más adelante para desarrollar la noción de falsa actividad. Según Žižek (2008), “el sujeto solo desea en la medida en que percibe al Otro como deseante, como sede de un deseo indescifrable-como si un deseo opaco emanara de él o de ella”(p.51) Ese Otro es el que confronta al sujeto con la pregunta ¿qué quieres?, es decir, lo confronta con el misterio de su propio deseo. El discurso del Otro simbólico, organiza el deseo del sujeto, cuando entramos en Él renunciamos al goce.

El gran Otro, en la concepción lacaniana, determina nuestro campo de visión. Esto lo explica Žižek (1994) a través de la dialéctica de la visión y la mirada:

(...) en lo que veo, en lo que está abierto a mi vista, hay siempre un punto en el que “no veo nada”, un punto que “no tiene sentido”, esto es, que funciona como la mancha en el cuadro-éste es el punto desde el cual el cuadro mismo devuelve la mirada, vuelve a mirarme- (p.30)

En el ejemplo de Žižek (1994), la florista se dirige al vagabundo con un deseo indescifrable y además lo confronta con el misterio de su propio deseo. El objeto último del deseo del sujeto es lo que Lacan llama la Cosa (das Ding), es lo traumático, lo Real que es imposible porque somos incapaces de afrontarlo.

El orden simbólico es el que posibilita que la convivencia entre los sujetos sea tolerable, ¿de qué manera? Mostrándonos cómo desear, nos muestra el deseo del otro, más bien responde a ¿qué es lo que los otros desean de mí? El sujeto de esta forma, no satisface directamente su deseo, sino que la satisfacción pasa por construir una identidad que lo convierta en objeto de deseo. Es el caso del vagabundo, es deseado en la medida en que se lo identifica con el príncipe encantado y rico, ¿pero qué sucede cuando la muchacha descubre, al final del film, que la imagen de ese hombre no se asemeja con lo que ella esperaba?

Este personaje representa algo que perturba la visión de una pintura, como sucede en el ejemplo del cuadro de *Los embajadores* de Holbein, la mancha que llama la atención de quien observa porque aparentemente no tiene sentido en la estética del cuadro. Lacan asemeja el lugar del sujeto a esa mancha. “La única prueba que tenemos de que la pintura que estamos viendo está subjetivada radica, no en los signos significativos de la misma sino, más bien, en la presencia de alguna mancha carente de sentido que perturba su armonía” (Žižek, 1994, p.22)

Para comprender esta noción de Lacan, Žižek utiliza escenas de las películas *Candilejas* (*Limelight*, Chaplin, 1952) y *Los pájaros* (*The birds*, Hitchcock, 1963) y encuentra a través de

ellas un nexo en los directores: “la última escena contiene un magnífico travelling hacia atrás desde el primer plano del cadáver del payaso Clavero, detrás del escenario, hasta la panorámica de la totalidad de este último, donde la misma joven, ahora bailarina exitosa y su gran amor, está actuando” (*ídem* p.22) Antes de esta escena, Clavero está muriendo y le pregunta al médico si verá a su amor, la bailarina, a lo que el médico responde que sí y Chaplin director, se encarga de que esto suceda. Clavero queda en la imagen tapado con una sábana blanca al morir y al desplazarse hacia atrás, la cámara lo capta como una pequeña mancha blanca lejana, detrás del escenario donde la figura de la bailarina está danzando. El desplazamiento desde la mancha hacia atrás demuestra la mirada partiendo de la mancha blanca: es Clavero que mira desde lejos a la bailarina. (Žižek, 1992). El autor compara la mancha blanca casi invisible de este cuadro con la escena en *Bodega Bay* de *Los pájaros* de Hitchcock: “otra mancha blanca que se materializa desde el misterioso espacio intermedio que separa al espectador de la realidad diegética de la pantalla” (*ídem.*, p.22) Ambas manchas blancas son para Žižek (1992) representantes de “la función de la mirada como objeto-mancha en su máxima pureza” (*ídem.*, p.22-23).

5.4 Clínica y cine

Slavoj Žižek (1994) se contrapone al psicoanálisis aplicado, a la interpretación psicoanalítica de las obras de arte porque parten de un *a priori* que después será evidentemente confirmado.

El psicoanálisis busca interpretar esos vacíos de sentido, donde no vemos nada, donde nada se oye, deteniéndose justamente en lo que no significa nada para el sujeto. Esto es, para Žižek (1994), “el nudo que condensa todo lo que usted tenía que olvidar para poder nadar en su incertidumbre cotidiana, enmarca el marco mismo que confiere sentido a su vida” (p.30) El sujeto se identifica en una red de significantes que desconoce. Eso que no vemos y que no oímos es a lo que hay que enfrentar en la consulta psicoanalítica, es de lo que tiene que encargarse el psicoanálisis. La tarea del psicoanálisis supone “privar al sujeto del fantasma fundamental que regula el universo de su experiencia (de sí)” (*ídem.*, p.61)

Al entrar al orden de lo simbólico, el sujeto renuncia a su goce pero no significa que seamos activos a través de la figura del Otro, sino más bien le concedemos nuestro goce pasivamente y con él desplazamos también nuestras creencias y saberes (Žižek, 2008). El sujeto otorga el lugar del sujeto supuesto saber al Otro, es el caso de la transferencia que realiza el sujeto con un analista cuando ingresa a la consulta. Lo coloca en el lugar del que

sabe su deseo inconsciente y a partir de la transferencia el sujeto cree que el psicoanalista lo salvará, de alguna manera. Es decir, como el sujeto cree de antemano que el analista sabe su secreto, en él va a poder encontrar el origen de su malestar. (Žižek, 2008)

La idea de falsa actividad que antes mencionábamos, tiene que ver con la interpasividad que nos ofrece el mundo actualmente, más que la interacción, como afirma Žižek (2008). La fantasía intenta ocultar de alguna forma ese goce perdido, ofreciéndonos “placer” pero bajo determinadas restricciones.

“No experimentamos algo directamente como realidad y, por ello, lo Real-precisamente en el sentido de lo Real bruto- es experimentado como espectro y fantasma; como algo que no puede ser integrado en la realidad” (Žižek & Daly, 2004, p.92) Pero lo Real persiste a través de fisuras en la realidad y es el fantasma quien se encarga de tapparlas. Presentemos el ejemplo que Žižek (2008) utiliza a través de Lacan: el goce sexual, éste se presenta al sujeto como algo traumático, carente de sentido y como tal no puede ser tolerado. Para que funcione, necesita del fantasma y esto puede verse en las películas: *Rojos* (Beatty, 1981) y *La hija de Ryan* (Lean, 1970) “El canto de la Internacional en *Rojos* cumple exactamente el mismo papel que el sonido de la cascada en *La hija de Ryan*: el papel de pantalla fantasmática que nos permite sostener lo real del acto sexual” (Žižek, 2008, p.58)

6.1 Lectura crítica de la película “La Ola”

A continuación realizaremos una lectura crítica de la versión alemana del film *La Ola* (Gansel, 2008) y el film original estadounidense (Grasshoff, 1981), titulado con el mismo nombre. Ambas películas se basan en un experimento real denominado *La tercera Ola*.

En este análisis representaremos los conceptos y posiciones de Michel Fariña y Žižek, referidos anteriormente, con ayuda de otros autores. Esta tarea consistirá en una aproximación a su metodología de trabajo con la finalidad de acercarnos al encuentro del cine y el psicoanálisis; una mejor comprensión del trabajo del psicoanálisis con el cine.

6.1 Desde Michel Fariña

Para trabajar basándonos en la lectura ética que Michel Fariña propone, tomaremos la versión alemana de *La Ola* (Gansel, 2008). Como ya mencionamos, este film se basa en hecho

real: el experimento que realiza un profesor de historia, Ron Jones, en su aula en California en 1967. El film alemán lo recrea de la siguiente manera: Un profesor debe enseñar, en un proyecto semanal, la autocracia como modelo de gobierno. Intenta involucrar e interesar a sus alumnos en esta temática, que tampoco es de su agrado, mediante un experimento. El puntapié inicial es la pregunta que realiza a su clase donde refiere a si es posible reproducir este modelo en la Alemania de hoy. Pregunta que tiene una respuesta negativa en la mayoría de sus alumnos, “no es posible”, “ya no”. En el transcurso de este curso el profesor Wenger llevará a cabo este experimento mediante pautas disciplinarias que irán marcando el comportamiento y la conducta de todos los sujetos de la clase, esto hace que el curso gane varios adeptos intrigados por la modalidad del mismo. El grupo comienza a expandirse y a sostenerse inclusive fuera del aula, identificándose con un uniforme, una insignia, un saludo y un nombre: “La Ola”. Comienzan a darse dentro de él algunos hechos peligrosos y delictivos que van a desencadenar en una situación sin control hasta para el profesor, su líder.

¿Qué problemas nos presenta este film?, ¿cuáles son los conflictos morales que allí se manifiestan? Podemos desprender varios cuestionamientos en base a la temática presentada ya que presenta al espectador la oportunidad de: cuestionar el uso de un experimento psicológico en alumnos adolescentes dentro de un aula y sus consecuencias; analizar la filiación de los adolescentes al grupo que el docente propone; repensar el régimen autocrático del Tercer Reich hoy, es decir, la posibilidad de su reproducción en la Alemania actual.

En primer lugar será necesario dar cuenta de lo que este experimento reproduce, a simple vista: la adhesión de un grupo de adolescentes a la consigna del profesor, identificándose con “la ola”. Mediante la articulación de autores como Dolto y Kachinovsky, podemos realizar una explicación que de cuenta de los motivos por los cuales los adolescentes se adhieren a tal consigna y se identifican con ese grupo que “la ola” significa. Conceptos de identificación y carácter sacrificial pueden dar cuenta de ese fenómeno.

Françoise Dolto (2004) en *La Causa de los Adolescentes* describe la adolescencia como una fase de mutación, una transición que marca el fin de una etapa y el comienzo de otra. En la familia, sus padres dejan de ser valores de referencia y su interés se colocará fuera de ella, buscan modelos exteriores a su núcleo intrafamiliar, modelos de relevo fuera de este entorno. Buscan un grupo de pertenencia y de sostén; en éste los adultos referentes serán otros que sus padres, es así como los vínculos secundarios jugarán un papel muy importante en su educación y en su formación de identidad. Dolto (2004) sostiene que actualmente los adolescentes no pasan por un rito de iniciación, como sucedía en culturas antiguas. No hay un

hecho concreto que delimite una etapa de la otra: “Reducidos a sí mismos, los jóvenes de hoy no son conducidos juntos y solidariamente de una orilla a la otra; y se ven obligados a conseguir este derecho de paso por sí mismos. Esto exige de su parte una conducta de riesgo” (p. 23). La autora ve la necesidad entonces de la existencia de un proyecto, una meta, que guíe este cambio, que ayude a terminar con la infancia y pasar a conquistar otro nivel en la vida social. No reemplaza el rto de paso, pero puede hacer más soportable este momento.

Ahora bien, el proyecto central sería la búsqueda de su identidad. Un “proyecto identificador”, según Rother Hornstein:

(...) el adolescente deberá sentir con convicción: “yo soy éste” (y no aquél). Sentimiento que procede de la representación de un cuerpo unificado, de la separación y límite entre él mismo y el otro, de un sentimiento de propiedad de sí, de su imagen narcisista, de la identificación con las imágenes, los mandatos y los valores parentales, del sentimiento de pertenencia a una familia, a un grupo, a un pueblo, a una cultura, etcétera. (2005, p. 421)

¿Qué es lo que hace que un grupo de adolescentes constituyan un grupo como “La Ola”? Encontraran en este grupo un sostén extra familiar que servirá en este proceso de cambio por el cual transitan; este colectivo será receptor de lo que un adolescente tipo está buscando, es decir representa de manera oportuna un grupo de pertenencia, con un conductor que será su profesor: un adulto ajeno a sus padres que oficiará de educador en esta transición que es la adolescencia; un colectivo que servirá de equilibrio a un sujeto adolescente que está atravesando un momento conflictivo, donde las respuestas faltan.

Lo que comienza como una dinámica en clase, una simulación de un pequeño colectivo basado en normas dictadas por un profesor de historia, se convierte en un grupo muy significativo para cada uno de los sujetos adolescentes que lo componen. Colocarán a este profesor en el rol de líder y obedecerán a sus pautas normativas dentro y fuera del aula.

Cada personaje, abandona parte de su individualidad para formar parte de un todo común, donde poder identificarse con una misma insignia, creando un lugar de subjetivación. Esto tiene un carácter sacrificial, es decir, una entrega total a sus compañeros, su líder y los ideales que sostienen este hacia el grupo. (Kachinovsky, 2006).

Según Gerez (2001)

Y se encolumnan sacrificialmente tras el mandato del amo feroz, ese amo, ese mismo amo que les brinda con su insignia un posible aglutinamiento, y al que ofrecen a cambio sus bienes más preciados, y llegado el caso, la vida misma (pp.13)

Podemos comparar el comportamiento de este grupo de adolescentes con la caracterización que hace Le Bon – referido por Freud (1921) - de la masa. Los adolescentes que están insertos en él, se hunden en lo homogéneo, ocultan sus diferencias tras ese disfraz. Lo que en un principio los une es meramente circunstancial, el hecho de pertenecer a una mismo proyecto de estudio, pero luego los ligará su condición adolescente, su crisis, la necesidad de delimitar un espacio propio. Los actos delictivos que realizan, por ej.: pintar las paredes de la ciudad con su insignia o enfrentar a un grupo de pandilleros con un arma, son conductas sustentadas por ese poder invencible que trae aparejado una masa anónima. “Abriga un sentimiento de omnipotencia; el concepto de lo imposible desaparece para el individuo inmerso en la masa” (1921, p. 74). Recuérdese que cuando decoran la ciudad con su insignia, el personaje de Tim sube a un edificio en construcción, hasta el piso más alto, evadiendo el peligro que esto supone y allí deja estampado el logo más grande en una tela que recubre el edificio. Según Freud, el individuo en masa actúa por sugestión y esto lo llevará a imitar el accionar de la masa. En el film, uno de los personajes centrales, Karo, denuncia este accionar como hipnotismo. Alerta a Marco, su novio. Este es un joven muy exitoso en el deporte, pero su situación familiar es muy compleja. Su encuentro con “la ola” es similar al de Tim, en la medida que ambos encuentran allí un grupo de pares que los revaloriza; ellos intentan reconstruir un lazo afectivo que perdieron en su ámbito familiar o que nunca tuvieron. Ambos tendrán con el profesor Wenger y el grupo, una ligazón de identificación, trasladarán a él su ideal de yo.

Si analizamos lo expuesto en “Psicología de las Masas y análisis del yo” en cuanto a la descripción de líder de una masa, podemos definir al profesor Wenger, como un conductor con prestigio personal, ya que se convierte en conductor y “hace que todos le obedezcan como por obra de un ensalmo magnético” (1921:pág. 76). Él es un referente en la medida que es educador; los estudiantes lo colocan en el rol de líder de este colectivo y pasa a ocupar el lugar del ideal del yo; los adolescentes cambiarán su ideal del yo por el de la masa simbolizada en él. “El padre primordial es el ideal de la masa, que gobierna al yo en remplazo del ideal del yo.” (Freud,1921, p. 121). En “El padre: autoridad y miseria de la masa”, Marta Gerez (2003) afirma que las masas se sienten atraídas por líderes autoritarios porque el lazo de autoritarismo desresponsabiliza. Las características propias de los adolescentes, como la inseguridad, debilidad, angustia, colocarán a Wenger en el lugar de salvador, de guía, obedeciendo sus pautas.

“No obstante, todo prestigio depende también del éxito, y se pierde por el fracaso.” (Freud, 1921, p. 76). ¿Fracasa Wegner como líder? El profesor intenta demostrar a una clase cómo el nazismo puede volverse a concretar actualmente, como un líder puede llevar a un grupo a cometer un gran error. Sin darse cuenta, con su recreación de un capítulo de la historia alemana (tan obligados a olvidarse), construye una masa psicológica dispuesta a todo por defender su identidad adolescente, que valora y defiende ese pequeño universo. Un ejemplo de agrupación donde el líder pasa quizás a un segundo plano, ¿será este sustituido por una idea, por un deseo? “si ese sustituto podría ser proporcionado por una tendencia compartida, un deseo del que una multitud pudiera participar” (Freud, 1921, p. 95). Podemos aquí hacer referencia al análisis de Ormart, que ella hace de esta versión de *La Ola*, en referencia al líder:

Quando el líder cae de su lugar ideal, se descompone la masa, esta descomposición es observada hacia el final del film. El líder decide dar por terminada la experiencia y reúne a los alumnos en un auditorio. Monta allí la escena final. Cabe preguntarse en este punto, por la responsabilidad que le compete al líder, quien se ubica en un lugar idealizado y lo sostiene. Lo sostiene inclusive cuando decide desmontar la farsa, ubicándose a sí mismo como el Otro con poder para dar comienzo al experimento y para finalizarlo. (s/f, pp.19)

Ella se refiere al rol del líder en cuanto a la dimensión de responsabilidad, jurídica y subjetiva. La primera en tanto que ejerce un rol de educador en una institución, liderando una situación de la que desconoce sus consecuencias. Por otro lado, la responsabilidad subjetiva que tiene en el poder de liderar un grupo de adolescentes hasta que decide terminar el experimento.

El experimento para Wegner suponía una tarea fácil, su intención era mostrar a sus alumnos que no es tan difícil ni lejano, volver a recrear las condiciones de un régimen fascista y así sorprenderlos. Pero ¿qué lo que se reproduce?, ¿cuál es el resultado de este experimento?

Para que en Alemania tuviera lugar un régimen nazi tuvieron que darse condicionantes económicas, políticas y psicológicas. Según Erich Fromm (1993), entender la aceptación del nazismo implica centrarse en el problema humano; lo que hace que los individuos se adhieran a esta ideología radica en su base psicológica: por un lado, la estructura del carácter de los individuos a quienes se hace este “llamado” y, por otro, las características psicológicas de la ideología que fue tan eficaz. Resignación, malestar económico, miedo al aislamiento y la soledad moral, decadencia de los símbolos de Estado y monarquía; son algunas de las causas que hacen que gran parte del pueblo alemán se identifique con el partido nazi y su líder. “Para millones de personas el gobierno de Hitler se identificó con ‘Alemania’”. (Fromm, 1993, p. 204).

Estar en contra del partido nacionalsocialista significaba enfrentarse a la patria y nadie quería ser excluido, “Parece que no existe nada más difícil para el hombre común que soportar el sentimiento de hallarse excluido de algún grupo social mayor” (*ídem*, p. 204)

Según Marta Gerez (2003),

A mayor inseguridad subjetiva – ya por razones internas: inhibición, temor, debilidad, culpabilidad, etc., ya por externas: crisis socioeconómicas, amenaza bélica, catástrofes – mayor tentación a ponerse en manos de alguien que se ofrece como salvador, lo cual incrementa la relación de autoritarismo” (2001, p. 6)

Fromm (1993) afirma que el sujeto abandona la independencia del yo individual para unirse en algo exterior a uno mismo, que le da la fuerza de la que carece. La libertad genera miedo dice David Le Breton, “La libertad es un valor para aquel que posee los medios simbólicos para usarla” (2003, p. 28). En la adhesión a “la ola” se da ese mecanismo de evasión de libertad del que habla Fromm (1993), de búsqueda de vínculos secundarios que sustituya o releven a los primarios; de nuevos modelos identificatorios. La búsqueda de un sentido define a los adolescentes protagonistas; este grupo les brinda identidad, pero transitoria. Este grupo los define y tiene sentido en la medida en que existe. Es un espacio de intercambio subjetivo; simboliza un espacio donde las ligazones afectivas son muy fuertes, pero más que una ideología clara, hay un deseo.

Podemos establecer una comparación entre los adolescentes de “la ola” con las tendencias sádicas y masoquistas que operan en los individuos que no pueden valerse por sí solos, de las que habla Fromm (1993) en *El miedo a la libertad* cuando define el carácter autoritario en el análisis de la psicología del nazismo. El aspecto masoquista se manifiesta en “la ola”; cuando el individuo se hunde en un poder mayor dejando de ser él mismo - rasgo fundamental del individuo que integra la masa para Le Bon – y se sacrifica por el todo. En el nazismo se manifiesta en la sumisión ante un poder exterior omnipotente: la ideología nazi y Hitler. En los protagonistas adolescentes, se internalizará como deber, como conciencia, como ley; colocarán el ideal del yo en una autoridad anónima. El aspecto sádico es claro en la ideología del nazismo que castiga y es cruel con el débil y lo excluye porque no pertenece a la raza aria. “La ola” también excluye: al que no pertenece, al que no integra su asociación.

6.2 Desde Žižek

Encontramos en ambas interpretaciones del experimento de Ron Jones, el medio por el que ejemplificar nociones referidas anteriormente sobre la obra de Žižek en torno al cine.

Gerez (2001) describe, como vimos en párrafos anteriores, que los sujetos se sacrifican ante el mandato del amo a cambio de la identificación con una “insignia”, ofreciendo hasta la vida misma. El grupo de adolescentes que presentan ambas versiones de *La Ola*, responden al mandato del amo, del gran Otro de la teoría de Lacan, renunciando al goce. “La ola” se presenta como el Gran Otro que desea por ellos; de esta manera podemos vincular la sugestión y el contagio a la noción de falsa actividad de Lacan que explica Žižek. Más que interacción entre los sujetos, “la ola” se presenta como un grupo donde los adolescentes acatan y no actúan, como definimos anteriormente: interpasividad a través del Otro. Según Gerez (2001) “el discurso del amo se coloca al servicio del goce: las masas procuran ciegamente un ‘amo’ que no solo les brinde una insignia (un Ideal) sino que las haga gozar” (pp.17)

La filiación a “la ola” supone pertenecer a lugar donde la convivencia entre los adolescentes se hace tolerable, construyen allí identidad. Según Ormart (2008)

En *La Ola* es la lógica funcional del grupo, la que crea diariamente los contenidos ideológicos, mayor consistencia al agrupamiento. Se pone de relieve en este sentido, el valor de las insignias, los uniformes, las canciones, el saludo y todos los elementos que invitan a la equiparación de los individuos del grupo. La violencia estructural fundante del grupo establece un adentro y un afuera, los “que no están conmigo, están contra mí”, amigos y enemigos, defensores y detractores. (Ormarty, pp. 4)

Este pasaje en el análisis que hace la autora de la versión alemana de film, puede asociarse a lo que Žižek establece en el ejemplo de la ideología nazi; cuando es colocado al judaísmo como el obstáculo exterior y enemigo que imposibilita la armonía social. Se considera que fuera está el enemigo y es a quién hay que combatir para volver al orden. Pero la imposibilidad de la cohesión social no está en un agente externo, sino que reside en el hecho de su imposibilidad inherente (Žižek, 2004). El fracaso de “la ola” explicaría esa afirmación. En la versión alemana del film, el profesor denuncia que debe terminarse “la ola”, que el juego se fue demasiado lejos. Los miembros entran en pánico, desaparecen la ligazón de los miembros del grupo con su conductor y las ligazones entre ellos, significa el cese de la ligación afectiva que les simbolizaba. Marco, influenciado por su novia Karo, quien nunca se adhiere a esta agrupación y se encarga de boicotearla, quiere desafilarse porque cae en la cuenta de la

violencia que se está generando. El profesor los reúne a todos y lo acusa frente a “la ola” de ser un traidor y deja a criterio del grupo el castigo que habrá que ejercer sobre él. La reacción de la mayoría es de confusión, de miedo, de pánico. “el pánico significa la descomposición de la masa; trae por consecuencia el cese de todos los miramientos recíprocos que normalmente se tienen los individuos de la masa.” (Freud, 1921, p. 93). Es frente a esto que Wegner ordena se termine el juego. “Los lazos recíprocos han cesado, y se libera una angustia enorme, sin sentido” (1921, p. 91). Tim asume una actitud diferente a la todos los demás integrantes, es quien asume la conducta del suicidio, si “la ola” se desintegra, él lo hará con ella.

El film original y el remake, difiere en algunos aspectos como ser su duración y la manera de relatar el experimento, pero existe una diferencia fundamental: el final de la película. En el film alemán Tim, como anteriormente describimos, es el personaje que está aislado, recluso, que intenta sin éxito pertenecer a algún grupo y en “la ola” encuentra un lugar, una inserción al mundo. Desde su familia sólo hay indiferencia, padres replegados en sí mismos, no es casualidad que vea a Wenger, desde el inicio del proyecto, como su guía. Hay en Tim un sentimiento profundo de soledad; el sentimiento de sí está devaluado. Defiende al grupo simbólico, sin él está vacío, porque con “la ola” hace una identificación narcisista. Existe en la medida que ella exista. Finaliza el experimento, se termina “la ola” y la vida de Tim.

La película original, la versión norteamericana de Alexander Grasshoff, finaliza con el mismo personaje con distinto nombre, Robert, quien externaliza su pánico ante el fin de “la ola”, mediante llanto, una cámara se acerca a él en el extremo del escenario y lo muestra con la cara cubierta, desesperado en llanto.

Si bien en ambas versiones, éste personaje ejemplifica en su acción – llanto o suicidio – lo insoportable del encuentro con lo Real, su desenlace difiere significativamente. En la versión alemana, la película termina con la imagen del profesor Wegner en un auto policial, detenido y Tim está muerto en el salón de actos de la secundaria. El film norteamericano muestra un final ideal, en que ambos, alumno y profesor, se alejan de la cámara caminando juntos, el profesor consuela a Robert palmeándole la espalda.

Ambos personajes, de las distintas versiones, simbolizan la fisura de la ola, para explicar esta afirmación retomemos una cita que ya utilizamos anteriormente, cuando nos referimos en la noción de mirada:

la carta llega a su destino cuando ya no somos los “ocupantes” de los lugares vacíos de la estructura fantasmática de otro, esto es, cuando el otro finalmente “abre sus ojos” y comprende que

la carta real no es el mensaje que supuestamente traemos sino nuestro ser en sí mismo, el objeto que en nosotros se resiste a la simbolización. (Žižek, 1994, p.20)

¿No es esto lo que sucede con Tim y con Robert, ambos representando el mismo personaje en un film y en el otro, pero con finales tan diferentes? Ambos se reconocían en el gran Otro, en “la ola”; cuando muere esa identidad simbólica, se da el encuentro con lo Real y esto es intolerable.

Lo Real es imposible y esto es reflejado en la actitud de ambos personajes; la “máscara” les permitía ocupar un lugar en la red simbólica. Ambos en el comienzo de las distintas películas son seres tímidos, callados, invisibles, pero “la ola” los coloca en otro lugar. La “máscara” desaparece cuando la ola fracasa, haciendo intolerable el encuentro con su “verdadero yo”; “muere como miembro de la comunidad simbólica, su ser ya no es determinado por un lugar en la red simbólica” (Žižek, 1994, p.21). En la versión norteamericana, el llanto de Robert es consolado. El final de Tim, en la versión alemana, la imagen de su muerte, quizás, represente la “mancha molesta” en el cuadro y el pasaje al acto, el único recurso que tiene para escapar a la intolerancia de lo Real.

Referencias Bibliográficas

- Alfaro Vargas, R. (2009) El pensamiento de Slavoj Žižek. *Revista de Filosofía y Teoría Política*, 40, 11-30. Disponible en:
http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3906/pr.3906.pdf
- Cambra I. & Montero G. (2014) Reseñas de libros Lo disruptivo en el cine. Ensayos ético-psicoanalíticos. *Ética y Cine Journal*, 4, (2), (pp. 87-89). Recuperado en
http://journal.eticaycine.org/IMG/pdf/JEyC_Julio_2014_Resena_Disruptivo.pdf
- Cancina, P. H. (2005). Entrevista a Pura Cancina por Emilia Cueto. Recuperado en
<http://www.elsigma.com/entrevistas/entrevista-a-pura-cancina/8708>
- Cambra, I. & Michel Fariña, J.J. (2012) Cine y psicoterapia: la complejidad ético-clínica a través de la lectura analítica de filmes. *Anuario de investigaciones de Facultad de Psicología, UBA*, 19 (1). Recuperado el 10 de marzo de 2015 en
http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-16862012000100020
- Cambra I. & López, G. (2012) *El recurso del cine y las series televisivas en el aula universitaria*. Trabajo presentado en III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, Buenos Aires. Recuperado de
http://www.asaeca.org/aactas/cambra_badii_irene_-_I_pez_giselle_andrea_-_ponencia.pdf
- Castro, F. & Lazo, P. (Comps). (2011). *Slavoj Žižek: Filosofía y crítica de la ideología*. México: Universidad Iberoamericana
- Dolto, F. (2004). *La causa de los adolescentes*. Buenos Aires: Paidós.

- Freud, S. (1921). Psicología de las masas y análisis del yo. En: Freud, S. *Obras Completas de Sigmund Freud Volumen XVIII - Más allá del principio de placer, Psicología de la masas y análisis del yo, y otras obras (1920-1922)*. (pp.63-133). (José Luis, Etcheverry, trad.). Buenos Aires & Madrid: Amorrortu editores
- Fromm, E. (1993). *El miedo a la libertad*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- Fudín, M. & Espiño, G. (Comps). (1998). *Psicoanálisis y cine. Cuestiones clínicas en personajes de películas*. Buenos Aires: Letra Viva
- Fudín, M. (setiembre, 2005) Psicología y cine: Arte, artista y espectador. Recuperado de: <http://www.efba.org/efbaonline/fudin-14.htm>
- García, G. & Aguilar, G. (2008) Psicología y política: la teoría de la ideología de Slavoj Žižek. *International Journal of Žižek Studies*, 2. Accedido el 30 de Marzo, 2015 desde <http://www.kerwa.ucr.ac.cr/bitstream/handle/10669/535/IJZS.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Gerez Ambertin, M. (2001). Cuando los ideales llaman al sacrificio, o el ulular del goce. *Revista de Psicología y Cultura*, 14, 7. Recuperado: 2001, Diciembre, Disponible en: <http://www.acheronta.org>
- Gerez Ambertin, M. (2003). El padre: autoridad y miseria de la masa. *Revista de Psicología y Cultura*, 18,17. Recuperado: 2003, Diciembre, Disponible en : <http://www.acheronta.org>
- Hernández, R. C. (2006) Ese sublime objeto: la ideología en Žižek. Dossier: Lógicas del poder. Miradas críticas. *Argumentos, Estudios críticos de la sociedad*, 19, nº 52. Disponible en: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0187-57952006000300008&script=sci_arttext

- Kachinovsky, C. (2006). Violencia y procesos de subjetivación. Adolescencia y sacrificio. *Revista Uruguaya de Psicoanálisis*. Recuperado de http://www.apuruguay.org/revista_pdf/rup102/rup102-kachinovsky.pdf
- Laso, E. & Michel Fariña, J.J. (s/f) Cine y subjetividad: el método ético-clínico de lectura de películas. *Intersecciones Psi, Revista electrónica de la Facultad de Psicología, UBA*. Recuperado de http://intersecciones.psi.uba.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=271:cine-y-subjetividad-el-metodo-etico-clinico-de-lectura-de-peliculas-&catid=9:perspectivas&Itemid=1
- Le Breton, D. (2003). *Adolescencia bajo riesgo*. Montevideo: Trilce.
- McGowan, T. (2007) Introduction: From the Imaginary Look to the Real Gaze. In *Film theory after Lacan. The Real Gaze*. (pp. 1-20). New York: State University of New York Press.
 “The imaginary most often works to conceal the functioning of Lacan’s other categories that constitute our experience, the symbolic and the real”. (p.3). Traducción mía. “The gaze is the point at which the subject loses its subjective privilege and becomes wholly embodied in the object” (p.7) Traducción mía.
- Michel Fariña, J. J. (s/f) Responsabilidad: entre necesidad y azar. Recuperado de <http://www.eticaydhdh.org/textosyarticulos/Responsabilidad%20entre%20responsabilidad%20y%20azar.pdf>
- Michel Fariña, J.J. (2011). Lacan con Hitchcock. *Aesthetika*, 6, nº 2. Disponible en: <http://www.aesthetika.org/Lacan-con-Hitchcock>
- Michel Fariña, J.J. & Solbakk, J.H. (Comps). (2012). *(Bio) ética y cine. Tragedia griega y acontecimiento del cuerpo*. Buenos Aires: Letra Viva
- Michel Fariña, J.J. (2002). *Ética. Un horizonte en quiebra*. Buenos Aires: Eudeba.

- Michel Fariña, J. J. & Benyakar, M. (Comps). (2014). *Lo disruptivo en el cine. Ensayos ético-psicoanalíticos*. Buenos Aires: Letra Viva.
- Michel Fariña, J.J. & Ormart, E. (s/f). *Los medios audiovisuales como vía regia para el planteo de complejidades éticas*. Trabajo presentado en el Primer Congreso de audiovisuales, Fundación Incluir. Recuperado de <http://www.eticar.org/descargas/Los%20medios%20audiovisuales%20como%20via%20regia%20para%20el%20planteo%20de%20complejidades%20eticas.pdf>
- Michel Fariña, J.J. (diciembre, 2000) La ética en movimiento. *Fundamentos en Humanidades, Universidad de San Luis*, 1, (2), (pp.11-16). Recuperado en <http://www.redalyc.org/pdf/184/18400202.pdf>
- Milmaniene, J. (1995). *El goce y la ley*. (1ª.ed.) Bs. As.: Paidós.
- Motta, C.G. (2013). *Las películas que Lacan vio y aplicó al psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós
- Murphy, P. (2005) Psychoanalysis and Film Theory Part 2: Reflections and Refutations. *Kritikos*, 2. Disponible en: <http://intertheory.org/psychoanalysis2.htm>
- Ormart, E. Cuando el sujeto decide perderse en la Ola. Recuperado el 30.04.2015, de: <http://www.eticaycine.org/La-Ola>
- Perdomo, R., Pereiro, C., Constanzo, A. Realidad adolescente. Dificultades y trastornos habituales. *Revista Querencia*, 2 (7). Recuperado: 2004, Agosto, Disponible en: http://www.querencia.psico.edu.uy/revista_nro7/rita_perdomo_y_otros.htm
- Rother Hornstein, M.C., Cartolano, E.S., Lerner, H., Najt, N., Palazzini, L., Punta Rodulfo, M., Rodulfo, R., Sternbach, S., Trilnik de Merea, A y Ungar, V. (2005). *Adolescencias: Trayectorias turbulentas*. Buenos Aires: Paidós.

- Sauval, M. (Ed) (julio, 2005) Clínica y transmisión. *Acheronta, Revista de Psicoanálisis y Cultura*,(21) Recuperado de <http://www.acheronta.org/pdf/acheronta21.pdf>
- Žižek, S. (1992). *¡Goza tu síntoma!* Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1994.
- Žižek, S. (1989). *El sublime objeto de la ideología*. Buenos Aires: Siglo veintiuno, 2003.
- Žižek, S. (2006) Cuando el fantasma se desintegra. En *Órganos sin cuerpo. Sobre Deleuze y consecuencias* (pp. 194-202). Valencia: Pre-textos
- Žižek, S. (2008). *Cómo leer a Lacan*. Buenos Aires: Paidós
- Žižek, S. (2004) *Arriesgar lo imposible. Conversaciones con Glyn Daly*. Madrid: Trotta, 2006