

Psicoanálisis en el cine y el teatro. El revés del mensaje entre el director y el espectador como antítesis del discurso científico

Carlos Alexis Cabrera Kahuazango*

Grupo de investigación libres pensadores Universidad de Nariño – Colombia

Recibido 25/01/2023; aprobado 06/06/2023

Resumen

El director de cine y de teatro se encuentra atravesado por el discurso de su tiempo y época, sumado a las obras que previamente ha digerido para construir sus guiones y estilo cinematográfico particular; también, se haya trastocado por el influjo de sus espectadores como consumidores directos de su obra. En este sentido, el cineasta se reconoce a sí mismo no solo durante el proceso creativo de la película en relación a la expresividad y comunicación con sus actores, incluso su meta va más allá que la construcción del film, requiere de un escenario simbólico para compartir su mensaje y finalmente poder reconocerse por completo a través de la crítica del Otro cuando proyecta su tan ansiado “producto final”. Contrariamente, el espectador o cinéfilo va hacia otra dirección, ya que no realiza una catarsis o sublimación, pero sí un trabajo psíquico complementario que consiste en la identificación, plasmada en el consumo e interpretación de las películas que observa, pues inconscientemente el sujeto es un vector que se encuentra representado con muchas actividades trágicas y dramáticas proyectadas en la pantalla o en los salones de teatro.

Palabras Clave: Cine | Psicoanálisis | Director | Espectador

Psychoanalysis in Cinema and Theater.

The Reverse of the Message Between the Director and the Viewer as the Antithesis of Scientific Discourse

Abstract

The film or theater director finds himself traversed by the discourse of his time and era, added to the works that he has previously digested to build his scripts and particular cinematographic style. Also, it has been disrupted by the influence of its viewers as direct consumers of his work. In this sense, the filmmaker recognizes himself not only during the creative process of the film in relation to expressiveness and communication with his actors, even his goal goes beyond the construction of the film, it requires a symbolic setting to share his message and finally be able to fully recognize himself through the criticism of the Other when he projects his long-awaited “final product”. On the contrary, the spectator or film buff goes in another direction, since he does not carry out a catharsis or sublimation, but rather a complementary psychic work that consists of identification, embodied in the consumption and interpretation of the films he watches, because unconsciously the subject is a vector that is represented with many tragic and dramatic activities projected on the screen or in theaters.

Keywords: Cinema | Psychoanalysis | Director | Spectator

Breve historia del cine y el teatro

Para iniciar, es menester recalcar la relación inexorable entre dos disciplinas que han caminado juntas desde finales del siglo XIX hasta la presente fecha, albores del siglo XXI; estas prácticas son el cine y psicoanálisis. De manera oficial el cine nace un 28 de diciembre de 1895 por obra de los hermanos Auguste y Louis Lumière, día en el que proyectaron sus patentes de imágenes frente a un público en el salón Indio del Gran Café en la ciudad de París (Acosta, 2018). Sin embargo, a este estreno

rudimentario, pero apoteósico, lo prosiguen dos acontecimientos significativos para la evolución del cine: en 1896, un año después el cineasta George Méliès descubre por accidente las transformaciones que se pueden llevar a cabo con las imágenes, agregando un aire de fantasía al espectador ya que es posible generar efectos de distorsión a la imagen real, allí nace por casualidad lo que se conoce como *cine de ficción*; pero solo hasta 1926, los hermanos Warner tienen un deseo por estimular al público, ellos añaden la circunscripción del sonido en palabras y abocan una propuesta arriesgada, dando así géne-

* calexis030895@gmail.com

sis al *cine hablado* (Álvarez, 2014). Así pues, la palabra es el registro simbólico y significativo amo que anuda los términos cine y psicoanálisis, que provienen de dicha cadena de significantes y que se abordarán en el presente estudio reflexivo.

Desde aquel momento en el tiempo parece imposible apartar al séptimo arte de una narración oral; lo anterior logra afianzar y atrapar la atención del espectador, a veces llenando los enigmas del guion fílmico, sobre todo cuando tienen un final abierto, pues cada cual cree que una historia acaba de acuerdo a lo que su subjetividad le dicta y escoge a su singular provecho. Ahora bien, por otra parte Freud, el inventor del método clínico psicoanalítico, no compaginaba del todo con la gesta del cine de su época, esto explica Saban (2014), porque consideraba al cine como una labor “prematura” e “insuficiente”, decantándose así por la escritura debido a su riqueza en sintaxis y palabras, lo cual se requiere en la complejidad de un caso clínico, puesto que su expresión, comparada al cine, es concisa y menos ambigua; en contraste, el *cine es capcioso* en el sentido que dificulta encontrar un punto de equilibrio o cohesión entre lo tangible de una imagen, con lo intangible que tiene el contenido de una palabra (Saban, 2014).

Además, una ultranza de la escritura es que posee un estatuto polisémico y semántico muy amplio entre sus palabras, lo que facilita la apertura y despliegue del significativo amo para representar otro significativo que constituye al sujeto en su decir. En este contexto, algo permanece oculto respecto al lenguaje, pues comentar es aceptar la supremacía del significado sobre el significativo para hacer murmurar un contenido que no estaba rotundamente significado (Foucault, 2012). En contraste a lo dicho, Lacan pensará a manera de dorso con respecto al campo lingüístico y semántico de la gramática, pues para el psicoanalista francés es el significativo el que se superpone por encima del significado, también es el que lo preside y lo coadyuva en un orden y sentido inconsciente o simbólico, por eso el inconsciente es el que está estructurado como un lenguaje, y no es el inconsciente el que configura o crea el lenguaje.

En este sentido, Freud (1905) en “Fragmento de análisis de un caso de histeria” refiriéndose al caso Dora fue específico en decir que sus casos clínicos tenían la vasta amplitud de una novela, pero deberían ser leídos siempre con una intención terapéutica; además, una vez deshebrados, consideraba compromiso con la ciencia publicar los resultados obtenidos de sus estudios sobre la histeria y neurosis, ya que el trabajo de construcción de un *saber clínico* es un aporte científico para el bien común y sus

postulados contribuirían al bienestar y cura de próximos enfermos. Al respecto menciona:

Sé que hay al menos en esta ciudad muchos médicos que querrán leer un caso clínico de esta índole como una novela con clave destinada a su diversión y no como una contribución a la psicopatología de la neurosis. (Freud, 1905, p. 8)

Así las cosas, en estos casi 100 años después, superadas la mayoría de críticas que Freud hiciera contra la vinculación de la interpretación psicoanalítica y el cine como medio ilustrativo para trasladar sus teorías, este último ha evolucionado como una labor expresiva del arte y la ciencia, razones las cuales no impiden que se pueda dar un quehacer a partir de lectura analítica con películas, equivalentes al “arte de las imágenes en movimiento” (Acosta, 2018); por ello es importante preguntarse *¿cuál es el trabajo psíquico que realiza no solo el director, sino el espectador de una película?* Para responder dicho interrogante es necesario parafrasear a Metz (2002), en su libro *Psicoanálisis y cine: el significativo imaginario* donde se asegura que el espectador se relaciona con las películas de la misma manera como lo hace con un objeto, esta es una relación fantasmática que difiere de las relaciones reales, el sujeto se vuelve voyerista y la película puede ser un “buen o mal objeto”.

Podemos incluir que Freud concibe las películas como síntomas o formaciones neuróticas del director de cine. No obstante, el espectador frecuentemente logra inocular una identificación proyectiva, trasladando gran parte de sus afectos en el largometraje que ha conseguido el proceso creativo del cineasta y puesta en escena de los actores, pues como consumidor de la industria del cine tiene una máquina mental históricamente introyectada que lo alistan para digerir películas, consiguiendo identificarse con una película y proyectar muchos asuntos de su vida anímica (Metz, 2002).

Por otra parte, la película es un medio que propende a que el sujeto se refleje en la pantalla; a diferencia de un libro, el individuo no se involucra en la creación de una escena, pues la escena está terminada *per se* en la proyección; en cambio el libro obliga a que el psiquismo de la persona trabaje más al construir un cuerpo imaginario; en la película las cosas están dadas, por lo que se dejan solo algunos recursos a la imaginación, sucede completamente un fenómeno de identificación, pues el espectador está sujetado a lo que dictamine el guion, es un consumidor directo. En complemento, el cine tiene doble significativo: uno visual y otro auditivo; este imaginario junta una presencia y ausencia actuando como espejo del yo desde el orden imaginario, *se proyecta todo menos*

el cuerpo del espectador, por eso su *yo espectadorial* se identifica con un personaje de la ficción, sin embargo no participa, por eso también se identifica con la cámara es “omnipercibiente y omnipotente como un Dios (...) la pantalla grande constituye un espejo para el hombre, refleja todo menos a él mismo” (Metz, 2002, p. 64).

Dicho esto, las imágenes audiovisuales pueden conducir a diferentes efectos en el espectador. Por un lado, el cine se convierte en un medio de desubjetivación cuando el sujeto queda aprehendido por el imaginario del espejo; al instante la imagen especular lo fascina de forma tan desorbitada, hasta llegar a borrar su condición deseante, por tanto, lo que sucede es la ausencia de muchas de sus características o rasgos de personalidad, quedando atrapado, alienado y enajenado al mandato y goce escópico como vehemente espectador del Otro en pantalla. Empero, esto no sucede con todos los individuos: a muchos espectadores les resulta casi natural y cómodo identificarse con la narrativa visual sin necesidad de estar enajenados o anonadados, y sí meditabundos, reflexionando los hechos, permutando de este modo un medio de expresión o de identificación proyectiva de la propia vida subjetiva. Como misión, el séptimo arte logra despertar algunos asuntos de su vida anímica e historicidad biográfica.

En este orden de ideas, es conveniente mencionar que el cine es nombrado con el significante de “séptimo arte”, recalcando así su juventud, pues su aparición data hace poco más de 100 años, en comparación a los otros seis tipos de arte que lo anteceden, e influyen tácitamente en su creación; uno de los que más se le parece es el teatro, este surge entre los siglos VI y III a. C.; y con vasta aceptación y unanimidad, se considera por los expertos a la Antigua Grecia la cuna geográfica del teatro. El hombre atravesado por la cultura y la civilización siempre ha tenido la necesidad de rendir homenajes, pleitesías y sacrificios a sus deidades, para que les continúen proveyendo de cuidado, alimentación y protección frente a los fenómenos naturales; es de esta manera, como el hombre es un ser mimético, capaz de camuflarse, actuar y replicar los actos que recibe de su entorno, de reproducirlos para parecerse en su lenguaje verbal (voz) y no verbal (gestos), por consiguiente:

A partir de una serie de rituales que se celebraban en honor al dios Dionisio (fiestas dionisiacas), divinidad que representaba la vegetación, la fertilidad, las cosechas, la vida, el vino. En un principio se relataban hazañas y peripecias de Dionisio, pero en algún momento alguien toma el lugar del dios y habla y acciona en su nombre. Ese momento en que la narración de un hecho (en tercera persona) se transforma en representación del mismo (en primera persona), es considerado el nacimiento del teatro. (Bosco, 2017, p. 1)

Con base en lo anterior, se podría afirmar que cuando el hombre a nivel consciente retrata la imagen de dios, y aparte aparece la encarnación de un personaje para posicionarse desde aquel lugar y hablar en nombre de él, es cuando nace el teatro, cuando el hombre se arriesga a imitar a sus Dioses en sus aventuras o periplos y se apropia de estos, es justamente cuando mejor lo puede narrar por medios orales, histriónicos y teatrales, creando así una sincronía entre religión politeísta y arte humano griego. En contraste, el discurso del inconsciente sería un acoplo de la premisa anteriormente nombrada, pero que voltea la aseveración judeocristiana de “Dios creó al hombre a su imagen y semejanza”, se vierte este enunciado, pero sin desmentir que todo lo que dice la teología cristiana es absolutamente verdadero, afirmando que:

A condición de que no se lo aplique a un Dios trascendente e imaginario, sino al Hombre real que vive en el mundo. Él teólogo hace antropología sin darse cuenta. Hablando de Dios habla de sí mismo sin saberlo, mientras que Hegel si lo sabe puesto que el sabio refiere a si estrictamente el mismo contenido total que el religioso refiere a su Dios. (Jacobsen, 1995, p. 57)

En consecuencia, se pueden establecer dos preguntas hipotéticas que abren el debate acerca del arte, el hombre y su creación antropomórfica de deidades, o de las divinidades en su edificación del hombre: ¿es Dios esa entidad omnipotente y todo poderosa la que erige al hombre a su propia imagen y semejanza? ¿O es, acaso, el hombre narcisista irracional en su dimensión pulsional e inconsciente el que construye la figura de dios a su imagen y semejanza sin saberlo?

Los avatares del Teatro y el Cine

En otro orden de ideas, se puede señalar la siguiente pregunta: ¿en qué se parecen el teatro y el cine?, ¿qué aspectos en común comparten estos dos tipos de arte audiovisual? En posible respuesta, diremos que cuando los dos se desarrollan con intenciones y categorías sublimes-artísticas, ambas disciplinas se asemejan en la expresión de un cuerpo con identidad imaginaria y simbólica en acción, una narrativa de los hechos y un discurso arraigado en el ser de los sujetos protagonistas. Bien que aquello que permite concomitar ambas manifestaciones, es que cada una se convierta en un medio de expresión ideal y particular para sujetarse al Otro, en un puente de satisfacción pulsional que se inviste de ornamentos discursivos y propios de cada arte, el teatro a través de la di-

rección, guiones, actuación, preparación, con la principal característica que su performance es inmediato, en vivo y en directo, no dejando lugar al equívoco racional, o reaccionando a la falta con espontaneidad, es de esta manera que nada puede quedar mal y si hay una falla sutil esta deberá ser suplida por la admonición instantánea y la colosal puesta en escena.

En concordancia, el teatro como arte y disciplina exige unas largas horas de práctica y ensayo, perpetrar repeticiones hasta quedar en armonía como obra conjunta; el teatro no admite mediocridad entre sus figuras al momento de salir a enfrentarse por delante del telón, pues la reputación del director es la que está en juego, los aplausos juzgan su desempeño y el del colectivo en general, el halago del público que espera con paciencia y expectante la dramatización para gozar a través de lo visual-escópico y auditivo-fonético, lo plausible y beneplácito de la masa dependen de la capacidad histriónica y actoral de los intérpretes, sumado a sus dotes de improvisación que los actores efectúen en el escenario para salir de aprietos; el equívoco puede desembocar hacia dos bifurcaciones: una es la caída estrepitosa rodeada de jumentos y humillaciones, y la otra, radica en una *opus magnum* que consagre a sus participantes.

Aunque el teatro y el cine comparten la preparación exhaustiva que todo actor debe implementar como trabajo psíquico, es decir, el óptimo desarrollo de un lugar simbólico: una máscara para usar, un vestido que portar, un discurso que decir, unos gestos que replicar, un uso adecuado del lenguaje y un modo de relación con los colegas en tarima, la sinergia y *feeling* de los actores; un ímpetu, un ejercicio cognitivo de memorizar los diálogos, intentar entender la vida del sujeto enunciado para meterse y apropiarse del personaje, adoptar una presencia, un papel que interpretar, usar un cuerpo y un semblante ante la mirada y escucha del Otro que se deleitará, o en su caso, puede reaccionar con resistencias a dichas manifestaciones que le son contadas, es preciso mencionar que el cine posee la leve ventaja de atrapar y captar las escenas para seleccionar las que su director considere por estética las mejores, e idóneas escenas, que reflejen las más centellas fulgurantes pasiones de sus personajes protagonistas.

El *leit motiv* del cine discrepa brevemente con el del teatro; el último se enfrenta al público directamente, a carne viva, en vivo y en directo, en tiempo real, despertando la presión y los nervios de sus intérpretes pudiendo sentirse juzgados en el aquí y el ahora de su acto, para remediar la angustia, el artista puede y en la ma-

yoría de ocasiones se olvida que está siendo visto para adentrarse en los libretos de tragedia y drama que se le han asignado; en cambio, en el cine, el privilegio mayor se centra en la edición, en el maquillaje simbólico de los errores, en la corrección de detalles, postergación de actuaciones mal interpretadas, y realce a los desajustes de luz para embellecer la escena, pues el famoso “*luces, cámara y acción*” se sostiene del “corte final” que estipule el autoritarismo y arbitrariedad del director; en este contexto, la mirada juzgadora del público se procrastina exclusivamente hasta llegada la hora de la proyección en la sala de estrenos, durante las actuaciones quien funge ese lugar solo es un amo llamado director, él es quien da la aprobación y visto bueno, aquel que dirige y provee las condiciones necesarias para que la obra salga a la luz de manera radiante, y *transmita el mensaje que realmente se ha propuesto*. En otras palabras, es el director quien más exorciza sus males y realiza el proceso de catarsis, pues es quien moldea a su consideración la obra, es la palabra final que autoriza o no el carácter diáfano y salida de las escenas clave, supuestamente, “todo” debe pasar por su ojo evaluativo, en analogía, lo esperado aquí es que el mensaje de la carta siempre llegue a su destino, lo cual no necesariamente significa que de forma obligatoria entre en sintonía con lo fáctico, o que sería igual a decir que el director espere “siempre” que el público reaccione como él pretende, por ello:

Para que no se cierre el circuito de la comunicación: en él, el sujeto emisor recibe del receptor su propio mensaje, en su verdadera forma, esto es el verdadero significado de sus plañidos y quejidos. La carta llega a su destino cuando el sujeto se ve, finalmente obligado a asumir las verdaderas consecuencias de su actividad. (Žižek, 1994, p. 27)

En efecto, no cerrar el circuito de comunicación pese a la complejidad que adhiere el lenguaje en el sentido de los seres hablantes, significa más que nada esclarecer la cadena de significantes que constituyen al sujeto en su deseo, el cual siempre desemboca a la raíz directa que equivale al deseo del Otro, pues la palabra proveniente del Otro es la que determina al sujeto (Mordoh *et al.*, 2004). El momento en el que el director de cine o teatro abren ese puente de comunicación o enlace con el Otro, no es principalmente cuando entregan su obra o “producto final” al público, sino sobre todo cuando termina su transmisión y reciben una crítica proveniente de ese receptor, ahí se focaliza la vara con la que serán medidos, el resultado de lo que por tantos años han luchado el director y su equipo de trabajo no se basa en la culmi-

nación o en el acabado, sino cuando el Otro lo mira, lo escucha, lo recibe, lo comprende o lo mal-entiende; en palabras concretas, cuando le reconocen a través de su entrega. Por ello, es a la hora del halago o de la ofensa cuando el artista se reconoce en su obra gracias al Otro, es decir, la importancia radica en la manera como su creación ha influido en la vida del consumidor e interlocutor, pues es quien lo juzgará con su respectiva crítica o adulación. Como establece Žižek una carta siempre llega a su destino en el nivel simbólico, mientras que, en la realidad, puede no alcanzarlo o en suplemento:

La carta llega definitivamente a su destino cuando ya no podemos legitimizarnos como meros mediadores, proveedores de los mensajes del gran Otro, cuando dejamos de ocupar el lugar del Ideal del Yo en el espacio fantasmático del otro, cuando se alcanza una separación entre el punto de identificación ideal y el peso masivo de nuestra presencia fuera de la representación simbólica. (...) 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. (1994; p. 19-20)

A partir de lo anterior, podemos inferir que nunca se predecirán los efectos que el director cause en un espectador, pues el deseo del Otro es un enigma real indecifrible cuando lo tratamos de cuantificar o conceptualizar; en este orden de ideas, la corazonada del emisor llámese guionista, escritor, director de cine o teatro, se ve cuestionada cuando los receptores o adeptos "logran enfrentarlo, a la realización literal de su propia doctrina" (Žižek, 1994; p. 27). Ese podría ser el acontecimiento más importante de su carrera, la cual puede desmoronarse por el peso de la crítica, o contrariamente recoger fuerzas de la caída para salir de ese lugar abismal en el que ha trastabillado y consiga brillar en futuras creaciones. Puede ocurrir que el director reciba la crítica de forma retrospectiva y madura para ponerla a disposición de su falta en ser y desarrolle un quehacer nuevo, que corrija errores, arme retos, enfrente desafíos, adopte cambios de género, maniobre con su impulso y urgencia subjetiva de creación, desee prórrogas, contrate nuevos actores ideales, o complemente su labor inicial, ya que una obra de un director nunca está terminada con una sola zaga de película: así no haya segundas partes, la obra nunca se completa sola, necesita de otras películas que definen el estilo de su creador. No en vano muchos directores se retiran cuando son bombardeados por férreas y constantes opiniones de la industria cinematográfica, en este punto, el sujeto se encuentra

susceptible ante la mirada-crítica del Otro, pues estima que es la más fundamental para continuar construyendo el camino de la aprobación, sumando trayectoria, incrementando repertorio, recibiendo aceptación y consolidando la identidad estable de un director que se refleja en sus films.

Sin duda alguna, *al ser el otro quien le devuelve un mensaje propio pero de forma invertida al director*, cumple el cometido de un espejo: el otro se convierte en un aliado estratégico que le ayudará alcanzar al destinatario apropiado su mensaje, a veces encriptado. Es decir, el mismo sujeto quien lo lanza o emite es el que lo recibe, siempre lo fue, pues aunque el director se encuentre empoderado de su obra, conozca completamente los diálogos de inicio a fin, el desenlace que deviene, el núcleo de la obra, *reconoce que aún hay algo que no distingue*, algo que no ha podido identificar de sí mismo, debido al narcisismo, todavía no se desprende de su estado mental que lo ha cautivado de su propia película, por decir de alguna manera, está ciego metafóricamente; este vacío es motivo principalmente porque la vertiente imaginaria es lo que impide que la palabra del Otro sea recibida por el sujeto, en este apartado, *aún no hay un despliegue de una dimensión simbólica en su relación al saber*, solo lo es transitoriamente narcisista, entonces, para ganar el mensaje del Otro y del sujeto, para que el cineasta y el paciente-analizante escuchen sus propias palabras es imprescindible un sendero hacia la dialéctica de la cura, "la transmutación de la verdad se da por medio de las inversiones dialécticas por medio de la palabra", aquello solo es posible cuando, el otro ya no es visto como un otro semejante del yo y la imagen especular (a-a), sino desde un eje simbólico (A-S); la respuesta inesperada proviene del Otro es opuesta a la representación yoica del analizante (Saldías y Solíz, 2008); en este caso, la respuesta del espectador crítico, hacia el director de cine o teatro.

Ante este hecho, comprendemos que el cine en su aspecto ideológico corre el riesgo de desentrañar todo tipo de pasiones en sus cinéfilos y admiradores, (psicóticos que miran una película bélica y al instante realizan un genocidio, o se empoderan de una identidad falsa de algún personaje del cine); no obstante, frente a esta vicisitud es labor del director reconocer su *implicación con los contenidos* que proyecta y comparte, puesto que si rehúye de las consecuencias de sus palabras, no estaría reconociendo en ellas *su propia verdad*; contrario al cobarde que retrocede ante su deseo y su responsabilidad subjetiva, se encuentra el héroe, quien para Lacan es:

Aquel que asume plenamente las consecuencias de su acto, es decir, que no da un paso al costado cuando la flecha que dispara completa su círculo y vuela de regreso a él, a diferencia del resto de nosotros, que nos empeñamos en realizar nuestro deseo sin pagar su precio: revolucionarios que quieren la Revolución sin revolución (su reverso sangriento). (En Žižek, 1994, p. 28)

El cine y el teatro como antítesis del discurso científico

A propósito del cine y el teatro como manifestaciones universales y milenarias del hombre en la cultura, no podemos deslindar a la poesía que ineludiblemente se sumerge y está presente en muchos diálogos de estas 2 disciplinas, en el pasado y hasta la actualidad, aún se conserva la tradición de trasladar las narrativas de libros poéticos hacia el teatro o la pantalla grande del cine, a este fenómeno se lo conoce como obras homónimas. Dado que, creaciones de escritores y poetas como Shakespeare, Góngora, Oscar Wilde, Miguel de Cervantes, Dante Alighieri, Dostoievski entre otros, han sido llevadas al cine o al teatro debido a su riqueza en la trama, su legado ha perdurado por generaciones, por lo anterior, resulta importante mencionar la opinión que Freud sostiene sobre los poetas.

Para Sinisterra (2020) el padre del psicoanálisis consideraba que los poetas tenían una superioridad sobre los científicos, pues fueron ellos quienes tienen el mérito de haber descubierto el inconsciente, por consiguiente, la ciencia aún le debe demasiado al discurso literario. En complemento, yergue preguntar ¿cuál es el parecido entre el quehacer de un psicoanalista y un poeta? Si bien el poeta por medio del realce y la estética de su discurso que maneja en rima o prosa, ordenando las palabras de forma bella y haciendo que suenen bien entre sus sonetos, puede emitir de modo envalentonado una expresión de su ser, de su alma y sus afectos, una verdad recóndita que sale a luz gracias al contenido de sus palabras; en tal sentido, el psicoanalista también busca que emane la verdad, pero no su verdad personal, *sino la que nace de su analizante en consulta mediante los significantes que expulsa*, lo que apunta a revelar la verdad del sujeto, o como asevera Lacan, la dirección a la cura subraya vencer el entrampamiento de las resistencias imaginarias para que la verdad pueda ser dicha por medio de la palabra plena (Saldías y Solíz, 2008); y esto se consigue, nada más ni nada menos, que por la escucha que se ofrece como plataforma del disposi-

tivo analítico, precisamente condicionada y fabricada para ese fin. Freud en el análisis de la Gradiva de Jensen enuncia:

Y los poetas son valiosísimos aliados, cuyo testimonio debe estimarse en alto grado, pues suelen conocer muchas cosas existentes entre el cielo y la tierra y que ni siquiera sospecha nuestra filosofía. En la psicología, sobre todo, se hallan muy encima de nosotros los hombres vulgares, pues beben en fuentes que no hemos logrado aún hacer accesibles a la ciencia. (1912a, p. 1286)

Ahora bien, el corolario de la poesía y el psicoanálisis, es que tanto el analista como el poeta trabajan con el mismo material: las palabras y el inconsciente. El clínico lo aborda desde el componente observable del síntoma y la palabra pronunciada que guarda un significante, y el poeta desde la creación artística no planeada (Sinisterra, 2020). Esta observación no se hace desde afuera, como lo haría un médico, básicamente es una práctica que opera desde adentro, inductiva. Pese a las similitudes el artista hace arte sin saber, no busca una explicación de sus afectos, no pretende racionalizar en conceptos, o descifrar su padecer, malestar, desahucio, melancolía o sufrimiento, solo expresarlo, darle un lugar de salida y liberación, es por ello que:

El artista no quiere saber de lo que hace, no puede saberlo incluso porque podría ser una resistencia al acto creativo y, en esto basa su teorización sobre la sublimación y su éxito como atenuante pulsional. (Freud, 1912; citado en Sinisterra, 2020. p. 8)

Esta acción es opuesta a la del analista-científico, que busca construir un saber, hacer que se inserte la palabra en su escucha, aquí, el médico debe habilitar su inconsciente para que sea un receptor del inconsciente del enfermo y de sus elaboraciones desconocidas: “debe volver hacia el inconsciente emisor del enfermo su propio inconsciente como órgano receptor, acomodarse al analizado como el auricular del teléfono se acomoda al micrófono” (Freud, 1912b, p. 115); y a posteriori redactará en el análisis de su caso clínico una vía de entendimiento hacia el tratamiento y la cura; el analista se desliga de su saber inicial para poder interpretar adecuadamente el contenido de un saber que proviene del otro, de su analizante, y luego regresar ese conocimiento a manera de invención, pues esa invención es la que se espera de un analista en su correspondencia con el saber, al tenerse una posición débil con respecto al objeto en relación al cual se nombra o autoriza como analista no es permitido preservar un lugar en relación con la causa de deseo, la responsabilidad ética del psicoanalista diverge a la posición del médico, que solo re-

produce protocolos y receta psicofármacos; aquel que se hace escuchar con nuestra intervención debe deducir que hay un deseo puesto en juego por nuestra parte, un entusiasmo por acceder “al buen saber” que no es reducido a la transmisión de la información sino que exige una permanente renovación en el plano del deseo como invención (Gallo, 2007).

Respecto a la sublimación que experimenta el artista en el cine y del espectador que observa el material visual, podemos anclar a Lacan (1995) quien utiliza el ejemplo en el caso del pintor y la pintura, en el seminario “Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis”, allí apunta que el espectador no es el único que mira el cuadro: como el cuadro (la imagen proyectada en el cine o actuada en el teatro) no es nada pasivo, también es mirado por el mismo; en el tiempo que hay rostros humanos pintados o fijados en el lente, significa que el cuadro mira con precisión a los sujetos. En sumatoria, Ruiz (2015) añade que no todos los que perciben una obra pueden sublimar al entrar en roce con ella, lo que sí realizan es un trabajo de satisfacción frente a la mirada, esto es lo que distancia al artista del espectador; el director de cine que entra indudablemente en la categoría de artista sublima sus afectos inconscientes, y el admirador, espectador se satisface pulsionalmente al verlos.

Mirada, eso se despliega en el pincel sobre el lienzo, para hacerlos deponer la vuestra ante la obra del pintor. Se dice que eso los concierne [mira] (ça vous regarde), cuando algo requiere vuestra atención. (Lacan 2012, p.3)

La sublimación es definida por Freud como “un tipo de actividad humana (creación literaria, artística, intelectual) sin relación aparente con la sexualidad, pero que extrae su fuerza de la pulsión sexual desplazada hacia un fin no sexual, invistiendo objetos valorizados socialmente” (Roudinesco y Plon, 2008, p. 1052). Esto es la reorientación que hace el sujeto al sustituir la meta más allá del Otro, ya no con un fin sexual sino uno de creación artística aceptada entre los límites de la moral. Para el pensador Zuleta (2020) existe una notable diferencia entre el arte como ejercicio sublimatorio y como proceso identificatorio. Para el autor, los griegos especialmente con Aristóteles descubrieron que el actor y director de teatro eran capaces de hacer catarsis en el escenario, de arrojar hacia afuera aquello que sentían e invadía su ser, de sacar y simbolizar sus emociones mientras actuaban, sin embargo, Freud argumenta que si bien es el director quien más vomita sus malestares a través de la obra, los espectadores no logran hacer lo mismo: en ellos no hay

sublimación, lo que sucede es un proceso de identificación con los relatos del teatro, por tanto, lo que transfieren a la obra y a los diversos personajes que la interpretan equivale a una versión desconocida de su yo, una arista de su personalidad lejana, pero que no deja de definirlos, la cual en la realidad conectaría con las acciones que son restringidas y que no pueden hacer, pero que en la función se llevan a cabo con la disolución y evanescencia de restricciones de moralinas. En consecuencia, lo que se ve reflejado en tercera persona es la consagración y realización de un deseo que pertenece a ellos mismos y esa es la razón por la que conectan tanto con la majestuosa función.

Lacan (2012) en “Homenaje a Marguerite Duras por el arrobamiento de Lol V. Stein” menciona que *el artista siempre precede al psicoanalista, nos lleva la delantera* y no tiene por qué proceder de psicólogo allí donde el artista le favorece el camino. Por ello, Marguerite Duras contiene el saber que el mismo Lacan enseña; la mujer sostiene que no sabe de toda su obra de dónde le viene Lol, e incluso aunque pudiera entreverlo Freud se queda con la boca cerrada y los psicoanalistas que subliman con la novela reaccionan aturcidos, puesto que, intentar restituir el saber y enfocar el objeto de inspiración de la artista sería un estorbo: “cuando puesto que ese objeto, ya Marguerite Duras lo recuperó con su arte” (Lacan, 2012, p.4).

El arrebato de Lol V. Stein es tomado como objeto en el anudamiento mismo. En la novela, Marguerite Duras revela *un saber sabido* sin conocer las enseñanzas de Lacan. Ha escrito un delirio clínicamente perfecto que invita a Lacan a ocupar el lugar de tercero, al introducir un arrebato decididamente subjetivo. Lacan dará una respuesta a ese arrebato con un acto subjetivo, sublimado, al ofrecer un Homenaje erigido en honor del goce-ausencia, del que saldrá mal librado por no ser él al-menos-uno de Duras. (Vega, 2019, p.58)

Como el artista va más allá de los hechos y registros históricos, es un índigo, se adelanta y “sabe leer” la época en la que por azar ha sido asignado. Jacques Lacan, asimila al arte como anticipado a su tiempo. Le figura al artista la destreza de leer los síntomas de cada época. Para Lacan (2007) en su seminario VII “La Ética del Psicoanálisis” lo real es aquello que excede lo simbólico. “Todo arte se caracteriza por cierto modo de organización alrededor de un vacío.” (p. 160) Entonces, el arte precisado de esta forma, toca lo real y pone a la obra de arte en un vínculo determinante con lo Real de la Cosa. El arte, es un método que, al igual que el Psicoanálisis, merodea el vacío, circunscribiéndolo (Baci-

le, Cura y Liliana, 2015). De allí que Lacan (1995) en su “Seminario XI: Clase 5, Tyche y automaton” formule el concepto de *Tyche* reconociendo que en el encuentro entre el sujeto y el objeto siempre hay un real que se escabulle; lo real está más allá del *automaton*, del retorno, del regreso, de la insistencia de los signos, a que nos somete el principio del placer. Y es que en la medida que algo se repite, en consecuencia, algo se produce; es como el azar, acto por el que el psicoanalista no debe dejarse engañar. La ocupación de la Tyche es lo Real como encuentro fallido, es decir, del trauma como algo sin ambages, real, que no deja de insistir e impide la adaptación total del principio de placer hacia el principio de realidad (Lacan, 1995).

(...) esta Cosa, todas cuyas formas creadas por el hombre son del registro de la sublimación, estará representada siempre por un vacío, precisamente en tanto que ella no puede ser representada por otra cosa, –o con más exactitud– sólo puede ser representada por otra cosa. (Lacan, 2007, p. 160)

Debe suponerse que pasados más de dos siglos entre la aparición del teatro y luego del cine, se considere al séptimo arte “la evolución de las narrativas visuales” que iniciaron con el teatro, no obstante, conviene preguntar por la siguiente transición sucedida desde mediados del siglo XX: ¿por qué se dejó de asistir a los teatros y fue preferencia ir masivamente a las salas de cine? ¿Es solo cuestión de comodidad y fácil acceso? Y luego en el siglo XXI, como parte de la transformación tecnológica: ¿cómo paulatinamente las pantallas de televisión y celulares reemplazaron las salas de cine? Sobre esto, cabe la reflexión acerca de la modernidad y la globalización, época actual que avizora permanentemente cambios más abruptos y que Baudrillard (1974) sostiene se trata de la sociedad del consumo donde reina la imago por encima de la representación de la palabra, esto sucede al interior del capitalismo como sistema totalitario: un mundo de fantasías e ideales que predispone al sujeto a consumir en exceso, a toda hora significantes que le son dados por medio de imágenes y quebrantando el lazo social logrado por medio de las palabras; en cambio, a lo que aspira el psicoanálisis es mantener la tradición de la comunicación por medio de la fuerza de la palabra; esto lo respaldan Freud, Hegel y Lacan al decir respectivamente, “la palabra mata la cosa”, o cuando aseguran que el orden simbólico del lenguaje está repleto de signos, metonimias, metáforas y sustituciones de objeto. Cuando hay elisión en la dicción de la palabra es que hay algo que aún no hemos podido

nombrar, no obstante, el sentido de lo reprimido que siempre retorna puede ser atisbado cuando es atravesado por la palabra del sujeto, que puede conducir a una salida, cuando todavía la hay (Rodríguez, 2013).

Decir que la palabra mata la cosa incita a pensar que lo innombrable de lo real pasa a tener un representante próximo y posible de esa cosa pulsional; así pues, lo inefable e imposible de nombrar encuentra un conducto de evacuación simbólica por medio de la pronunciación de la palabra, hablar de lo que produce un vacío y rodear simbólicamente la falta propende a darle un sentido, configurar un significado y merodear un camino no tan inestable y caótico abismal como lo que marca aquel agujero de lo real. He ahí el encanto del sujeto actual por consumir películas sin entenderlas, ni frenar en los diálogos, ser espectador hoy en día es sinónimo de “pasar el rato”, “llenar el vacío”, “entretenerse”, un plus de gozar que no permite el descanso; el cinéfilo de la actualidad no se cuestiona el presente como desenlace del pasado, mucho menos analiza a profundidad las conversaciones, solo queda fijado a la crítica de la estética y no se atreve a ahondar en la intimidad e identidad de la escena. Es superfluo por tratar de detallar los “mejores” momentos de la trama, alabar o desvalorizar las actuaciones; cuantifica la duración y cuando hay demasiados coloquios los define como “aburridores”; este sujeto no se interesa realmente por construir una diatriba justa a las doctrinas e ideologías impuestas en el film. Casi todo momento mira sin observar; lo hace, pero sin detenerse a pensar y reflexionar cuál es realmente el mensaje de la película, qué hay detrás de todo lo visible enigmático y engañoso de la imagen. Cada vez, en constante involución, el sujeto moderno pierde el sentido y viveza por la interpretación de la palabra y se adhiere mejor al cautivador sentido falaz del imago, de lo especular; es así que:

El consumidor es, pues, el que no se para en la satisfacción de sus necesidades reales, sino que aspira, por la mediación del signo, a satisfacer sin parar necesidades imaginarias, necesidades estimuladas por la publicidad e incitadas por el sistema de retribuciones simbólicas. Es el hombre que consume imaginario ya en su propia acción, pues está sometido al signo del consumo. (Baudrillard, 1970, p. 45)

Cabe decir que la mayoría de las veces cine y psicoanálisis se entretienen con una búsqueda en común, no pretenden obturar la falta en ser. En el escrito de Martínez y Larrauri (2010) se propicia desenmascarar la verdad a medias y oculta en el sujeto, sobre todo del cineasta como ser creativo que reconoce la falta para construir a

partir de su ausencia; pues en este sentido el cine es contado como un relato amplio: a veces ficticio y rico en libretos, un develador de la vida subjetiva-inconsciente y cotidiana del propio director y de lo que ha escuchado sobre el drama en la vida; cada vez que construye escenas tiene un modo propio de leer el cine y dar su aporte. Por lo anterior, psicoanalista y cineasta, desde una perspectiva ética, caminan para entender que su discurso provoca efectos emancipadores en su propio comportamiento y, a la vez, en el de los otros.

Si hay algo que Freud tuvo muy presente desde el principio de sus construcciones teóricas es que el lenguaje metafórico de la literatura nos puede servir para superar los límites del lenguaje científico. Y si hay un lugar donde la metáfora se convierte en un saber y en una creación artística, es justamente en la literatura. (Rey, 2017, p. 3)

En definitiva, lo que sucede con el positivismo, es que posicionado desde el discurso científico forcluye e invisibiliza al sujeto del inconsciente y a su verdad enmascarada. La científicidad, al explorar “objetos de estudio” que tienen que obedecer a una verdad única, “perfecta” y “objetiva”, no cae en cuenta en que “la verdad solo puede decirse a medias” (Lacan, 1987, p. 843); en relación con este tema, tal como lo asevera Sábato (1995), el científicismo radical es el colmo de la perfección, la ciencia no es igual a sabiduría, muchos de sus científicos son amorales y antiéticos, carecen de valores, mientras tanto violan leyes fundamentales de la naturaleza, erróneamente se creía en la época de los iluministas que todos los conflictos iban a ser resueltos por la ciencia, haciendo un sobreuso de ella, definido como un fetiche científico. No obstante, la ciencia sirve esencialmente para construir puentes, carreteras en su disciplina de ingeniería o para demostrar teoremas en las matemáticas, pero se queda corta: no sirve para aprender a vivir o morir, no resuelve las grandes dudas de la existencia y la condición humana como la espiritualidad, la moral, el amor, el odio y la venganza.

La piedra en el zapato y la crítica que se le realiza a la ciencia, sobre todo humana y social, es que los sucesos que investigan en el contexto de un laboratorio están todavía lejos de la realidad pasional, pulsional y deseante del ser humano en el lazo social. Por tanto, en la ciencia rígida no se reconoce el deseo del autor-investigador hacia sus objetos estudiados, se deslegitima sus entrañas equiparadas a su curiosidad y pesquisa; desde su imaginario ortodoxo es preferible estar apartados de aquello que investigan para no macular la pureza imputada del experimento y “controlar” las variables exter-

nas; frente a este rechazo de la singularidad, el cine y el psicoanálisis se conjugan para ser antítesis del positivismo, pues ambos optan por trabajar caso por caso, se esfuerzan por develar la subjetividad y el deseo movilizador sin tapujos, ya que reconocen la inmensa complejidad que la condición humana abarca (Martínez y Larrauri, 2010).

Por lo mismo, no se trata de un negacionismo absoluto a la ciencia, todo lo contrario: se reconoce su aporte, rigurosidad, demostración y ayuda a abrirnos los ojos ante nuestra ignorancia de los fenómenos lógicos que mueven el mundo (las leyes de la gravedad en la mecánica clásica, la relatividad y lo cuántico y electromagnético de la biología y fisiología de los seres vivos), por salvar y mejorar la calidad de vida de muchos enfermos, o incluso los valiosos aportes comportamentales del condicionamiento clásico y operante. Lo que se quiere es mostrar que también hay otras alternativas de crear conocimiento y que no deben desmeritarse por su valioso aporte al mundo y a la academia, tales como la poesía, el cine, el teatro y todas las ramificaciones del arte. El científico desabrido, al igual que el maestro megalómano, se desmerita cuando pierde su curiosidad haciendo que gane su ego y petulancia, al creerse estar por encima de sus investigaciones o comunidades investigadas; o en su defecto, hacen oídos sordos ante posibles cuestionamientos o gesta de hipótesis contra sus teorías (aquello también le pasa a muchos psicoanalistas) cuando aparentan creer que lo “saben todo”, “un todo saber” del erudito que se conforma con estar bien informado (Gallo, 2007, p. 47); y desfallece en su deseo por re-aprender; de ahí que no cambian de postura y se mantengan inamovibles, sin reconocer equivocaciones o malos cálculos.

El verdadero científico, éticamente hablando, es el que constantemente cambia sus hipótesis para corregir los mínimos detalles y aproximarse nuevamente a la verdad que busca encontrar. En aras de defender este enfoque y en concordancia a lo expuesto por Gallo y Ramírez, diremos que el psicoanalista crea preguntas más que absolutos, precisamente porque tiene un deseo por aprender; deja su saber de lado, para dejarse enseñar del paciente:

Quando la intervención psicosocial se lleva a cabo a partir de protocolos, se desconoce a las comunidades en su propia historia, porque en lugar de tenerlas en cuenta según sus rasgos diferenciales, son clasificadas en función de patrones de conducta masificadores. (2012, p. 264)

Conclusiones

El panorama abordado en el presente texto permitió dimensionar a groso modo la relación entre psicoanálisis, cine y teatro como formas artísticas en respuesta contracultural al discurso científico que no pocas veces se alía con el capitalismo tardío. Se identificó que el cineasta y director de teatro como sujetos creativos construyen un saber-hacer a causa de sus mociones y contenidos inconscientes en articulación a las contingencias de su época y de los Otros que circundan su intersubjetividad; de manera fortuita, reciben en las palabras de sus espectadores y críticos un revés simbólico de su propio mensaje. Esto quiere decir que muchas veces no esperaban premeditadamente los efectos que generarían con su obra y aquello los hace confrontarse ante lo que dicen, para ser receptores más comprometidos con su propio mensaje.

En resumidas cuentas, el espectador se encuentra fascinado y capturado por la *imago* reproducida en pantalla porque no sabe diferenciar entre el goce escópico que desubjetiviza su condición deseante y la identificación de su vida con muchos asuntos que se gestan en tarima o en cine. Finalmente, psicoanalista y artista (poeta, cineasta y director de teatro) confluyen en su posición ética de buscar la verdad en la condición humana y no taponar la castración, como suele hacerlo el discurso científico con su consigna de “perfección”, medición o predicción matemática en las pasiones, el inconsciente y el alma, pues ambos profesionales subversivos se constituyen como sujetos deseantes y, por tanto, responden a una responsabilidad subjetiva con ellos mismos y sus consumidores.

Referencias

- Acosta, W. (2017). El cine como objeto de estudio de la historia: apuestas conceptuales y metodológicas. *Folios*, 47. 51-68. <http://www.scielo.org.co/pdf/folios/n47/0123-4870-folios-47-00050.pdf>
- Álvarez, E. (2014). La memoria del cine o el cine que recuerda, en Josep M. Català (ed.), *El cine de pensamiento: Formas de la imaginación tecno-estética*, Colección Aldea Global, UAB / UPF / UJI / UV, pp. 189-203. <https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/36969/3/La%20memoria%20del%20cine.pdf>
- Baudrillard, J. (1974). *La sociedad del consumo, sus mitos sus estructuras*. Siglo XXI de España editores, S. A. Traducción de Alcira Bixio. <https://ganexa.edu.pa/wpcontent/uploads/2014/11/ARTGBaudrillardJeanLaSociedadDeConsumoSusMitosSusEstructuras.pdf>
- Bacile, J., Cura, E., Liliana, V. (2015). Arte y psicoanálisis. Como el arte nos posibilita la tyche. *VII Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XXII*. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.academica.org/000-015/773.pdf>
- Bosco, C. (2017). *Breve historia universal del teatro*. Universidad Nacional de Rosario.
- Foucault, M. (2012). *El nacimiento de la clínica: una arqueología de la mirada médica*; Traducción de Francisco Perujo. Siglo XXI. Editores Salud y Sociedad.
- Freud, S. (1905). “Análisis fragmentario de una histeria” (“Caso Dora”). Vol I, *Obras Completas* Biblioteca Nueva, Traducción Lopez Ballesteros, 1973.
- Freud, S. (1912a). “El delirio y los sueños en la Gradiva de W. Jensen” en *Obras Completas* Tomo II. Biblioteca Nueva (1981).
- Freud, S. (1912b). “Consejos al médico sobre el tratamiento analítico”, en *Obras Completas* Vol. XII, Amorrortu Editores 1980.
- Gallo, H y Ramírez, E. (2012). *El psicoanálisis y la investigación en la universidad*. Grama Ediciones. Serie TRI.
- Gallo, H. (2007). *Afecciones contemporáneas del sujeto*. La carreta Editores.
- Jacobsen, M. (1995). *Lacan. El amo absoluto*. Amorrortu.
- Lacan, J. (1995). *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 11. Los cuatro conceptos*. Editorial Paidós. Buenos Aires.
- Lacan, Jacques (2012), “Homenaje a Marguerite Duras por el arrobamiento de Lol V. Stein”, en Otros escritos, Paidós, Buenos Aires, pp. 209-216.
- Lacan, J. (2007 [1959-1960]). *El Seminario La Ética del Psicoanálisis. Libro 7*. Editorial Paidós. Buenos Aires.
- Martínez, J y Larrauri, O. (2010). Entre cine y psicoanálisis: un ensayo sobre sus desencuentros y afinidades. *Razón y palabra*, 2 (71), 1-24. <http://www.razonypalabra.org.mx/N/N71/TEXTOS/MARTINEZ-REVISADO.pdf>
- Metz, C. (2002). *Psicoanálisis y el cine: el significativo imaginario*. Paidós. Nueva Visión. Ed. Letra E.
- Mordoh, E., Gurevicz, M., Thompson., Mattered., S. y Lombardi, G. (2004). *Efectos analíticos del psicoanálisis*. Facultad de Psicología - UBA / Secretaría de Investigaciones / XII Anuario de Investigaciones. <http://www.scielo.org.ar/pdf/anuin/v12/v12a25.pdf>

- Rey, C. (2017). Literatura y Psicoanálisis en *Periferias*. <http://www.periferias.org/literatura-y-psicoanalisis/>
- Rodríguez, R. (2013). Producción: un reverso de la pulsión de muerte. *Tesis Psicológica*, 8 (2), 52-69. Fundación Universitaria Los Libertadores Bogotá. <https://www.redalyc.org/pdf/1390/139029743005.pdf>
- Roudinesco, É. y Plon, M. (2008). *Diccionario de Psicoanálisis*. (Segunda ed.).
- Ruiz, E. (2015). Psicoanálisis y cine, terapéutica y posibilidades de sublimación. *Revista Psicoespacios*, 9 (15), 350-363. <http://revistas.iue.edu.co/index.php/Psicoespacios>.
- Saban, R. (2014). El psicoanálisis en el cine: primera sesión. *Ética y Cine Journal*, 4 (3), 35-43. https://journal.eticaycine.org/IMG/pdf/jeyc_noviembre_2014_07_saban_psicoanalisis.pdf
- Saldías, P. y Solíz D. (2008). Un caso de transferencia (enfoque psicoanalítico). *Ajayu*, 6 (1), 81-95 Universidad Católica Boliviana San Pablo. <https://www.redalyc.org/pdf/4615/461545469005.pdf>
- Sinisterra, A. (2022). Reivindicación Paterna: a propósito del libro: La Invención de la Soledad de Paul Auster. [Trabajo de grado especialización]. Universidad de San Buenaventura Cali.
- Žižek, S. (1994). *Goza tu síntoma. Lacan en Hollywood. Traducido por Horacio Pons, Barcelona*. https://elcinesigno.files.wordpress.com/2011/07/goza_tu_sintoma-_lacan_en_hollywood__slav.pdf
- Zuleta, E. (2020). *Arte y filosofía*. Editorial Planeta Colombiana S.A.
- 097locos. (27 de junio de 2011). *Ernesto Sabato en Los siete locos (1995)* [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=RIgh-Fmtp0o&t=1s>