



Antrópica revista de ciencias sociales y
humanidades

ISSN: 2448-5241

gabrielotti@correo.uady.mx

Universidad Autónoma de Yucatán
México

McGowan, Todd; Aguilar Alcalá, Sergio José

El cine después de Lacan

Antrópica revista de ciencias sociales y humanidades, vol. 6, núm. 11, enero-junio, 2020,
pp. 151-167

Universidad Autónoma de Yucatán

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=723878160008>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Año 6, Vol. 6, Núm. 11 enero-junio 2020 | ISSN 2448-5241

Antrópica

Revista de Ciencias Sociales y Humanidades





El cine después de Lacan

Cinema after Lacan

Todd McGowan

University of Vermont

Traducción de Sergio José Aguilar Alcalá

Universidad Autónoma de Yucatán (México)

<http://orcid.org/0000-0002-1712-753X>

sergio.aguilaralcala@gmail.com

Recibido: 9 de junio de 2019.

Aprobado: 19 de noviembre de 2019.

Resumen

En el presente artículo, Todd McGowan señala algunas consideraciones introductorias a la utilidad del concepto de “la mirada”, en el sentido que tiene en el pensamiento de Jacques Lacan, para el lenguaje cinematográfico. Esto para demostrar los nexos que tiene el psicoanálisis con la teoría del cine, así como el potencial político de esta relación. Se complementa con una breve introducción por parte del traductor.

Palabras clave: mirada, psicoanálisis y cine, Lacan.

Abstract

In the present article, Todd McGowan points several introductory considerations on the usefulness of the concept of “the gaze”, as it is understood by Jacques Lacan, for cinematic language. This is in order to show the links of psychoanalysis with film theory, and the political potential of this relationship. It is complemented with a brief introduction by the translator.

Keywords: gaze, psychoanalysis and cinema, Lacan

Introducción del traductor

La obra de Todd McGowan destaca en los estudios de cine en EUA tanto por lo prolífico (más de 10 libros y más de 40 artículos académicos) como por su compromiso con la filosofía y teoría crítica continental (la filosofía hegeliana, el psicoanálisis lacaniano, el marxismo y la escuela eslovena). McGowan es uno de los pocos académicos norteamericanos que genuinamente representa el regreso de Lacan a los estudios de cine.

Quizá no haya categoría que muestre de modo más evidente lo que es el cine después de Lacan que la categoría de lo Real (de la tríada Imaginario-Simbólico-Real).¹ Y a ese Real, al ser la fractura que se abre con la instauración de lo Simbólico (pues lo Real solo es visible en lo Simbólico), se puede acceder con *la mirada*, la cual se entiende como un objeto que perturba el campo de visión al señalar el deseo del sujeto. La realidad está siempre ya distorsionada por el deseo del sujeto y esta distorsión es posible de ver gracias a la mirada en tanto objeto.

Por otra parte, esta distorsión de la realidad supone un problema, precisamente, al hablar de una traducción. La traducción a un idioma (español) de un artículo en otro idioma (inglés) que tiene una muy sólida articulación con conceptos de un tercer idioma (francés) supone un reto en varias dimensiones. Sobre todo, considerando que el lenguaje era, de algún modo, *el tema* de la obra de Jacques Lacan.

Lo anterior, es señalado por el propio McGowan en su artículo al precisar un problema con la traducción en inglés del *Seminario XI*, hecha por Alan Sheridan y publicado en 1976. El *Seminario XI: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, dictado entre 1964 y 1965, fue publicado en francés por Éditions du Seuil en 1973 y como toda la obra de Lacan (con excepción de los *Écrits*) fue editado por Jacques Alain-Miller. Lo que Lacan dictó en la lección VIII de ese Seminario, titulada *La línea y la luz* es:

Sans doute, au fond de monœil, se peint le tableau. Le tableau, certes, est dans monœil. Mais moi, je suis dans le tableau (p. 89).

La traducción al español hecha por Juan Luis Delmont-Mauri y Julieta Sucre, publicada por Paidós en 1987, parece reconocer con “fidelidad” el francés al poner:

En el fondo de mi ojo, sin duda, se pinta el cuadro. El cuadro, es cierto, está en mi ojo. Pero yo estoy en el cuadro (p. 103).

Sin embargo, la traducción de Alan Sheridan al inglés, publicada por W.W.

¹ Esto ya había sido señalado por el propio McGowan en otro artículo que merece mucho ser traducido también: *Looking for the Gaze: Lacanian Film Theory and Its Vicissitudes* (2003). En: *Cinema Journal*, Vol. 42, No. 3, Spring 2003, University of Texas Press. Pg. 27-47.



Norton & Company en 1981, indica:

No doubt, in the depths of my eye, the picture is painted. The picture, certainly, is in my eye. But I am not in the picture (p. 96).

Esa enorme diferencia (es justo lo contrario) en la última frase señala una diferencia enorme para comprender qué es la mirada en el pensamiento lacaniano. Estas problemáticas de traducción al inglés han sido señaladas por autoras y autores lacanianos como uno de los síntomas de una apropiación equivocada del francés en la filosofía continental y que derivó en una ‘foucaultización’ de Lacan (esto es señalado por McGowan en este texto, e incidentalmente, es curioso que el propio Alan Sheridan también tradujo varias obras de Foucault al inglés).

La problemática de traducción de Lacan se complica cuando él mismo señaló en vida lo crítico que era entenderle en sus propios términos. Al inicio de la conferencia de Baltimore,² dictada en inglés en 1966, señala que el vocablo *enjoyment* no alcanza a aprehender todo lo que *jouissance* es en su pensamiento. *Méconnaissance*, *inmixing*, *la langue* y *sinthome* son otros conceptos que han provocado discusiones más allá de cuál es la palabra en español o inglés “adecuada”. El punto es que esa imposibilidad de asir en otro idioma lo que ese significante indica sugiere justamente la tachadura de la otredad que no alcanza a explicarlo.

Toda esta discusión es para hacer saber la importancia de entender la mirada como eso: un objeto y no como una acción del sujeto. Es un objeto que se encuentra en el campo de lo que se ve. Con claridad lo define así McGowan cuando escribe en el primer párrafo: “The gaze [...] is not the look of the subject but the way that look manifests itself as an object within the visual field”.

Qué tema. Una traducción ingenua, o por lo menos, una traducción que no tome en cuenta las importantísimas consideraciones teóricas de Lacan, probablemente diría “La mirada [...] no es la mirada del sujeto sino el modo en que esa mirada se manifiesta como un objeto en el campo visual”. Aquí se optó por “La mirada [...] no es el acto de ver del sujeto sino el modo en que el ver se manifiesta como un objeto en el campo visual”.

Perfectible, por supuesto, pero se optó por ello porque la mirada nunca es *el mirar*, pues la mirada es un objeto. Por eso, McGowan nunca escribe *to gaze*, o usa *gaze* en un sentido verbal, y respetándose esto, aquí tampoco se puso *mirar* en ninguna conjunción de un tiempo verbal. En tanto objeto que perturba al sujeto, la mirada (en su sentido lacaniano) debe distinguirse de ver u observar.

² Presentada bajo el título *Of Structure as the Inmixing of an Otherness Prerequisite to Any Subject Whatever*, y publicada en el libro *The Languages of Criticism and the Sciences of Man: The Structuralist Controversy* (1970). Eugenio Donato y Richard Macksey (eds.). Baltimore: John Hopkins University Press. Pg. 186-195.



Claro que indicar esta distinción es fácil, pero seguirla es diferente. Considere el problema al traducir al español la siguiente frase, tomando en cuenta lo anterior descrito sobre no poder escribir *mirar*. Dice McGowan: “One must be looking in order to see the gaze”. Ante esta problemática se recurría a las herramientas del español: “Uno debe estar observando para ver la mirada”. Esto hacía que se mantuviera un sistema que McGowan parece no tener, pues su preciso uso de *gaze* corresponde con un uso indistinto de *look* y *see*. Quien esto escribe, por su parte, trató de reservar *observar* para *look* y *ver* para *see* en todos los casos donde fuera posible.

Situación similar fue con el subtítulo *Unconscious Desire vs. Conscious Wish*, penúltima parte de este artículo. Cualquier diccionario de traducción consultado proponía usar *deseo* como la primera opción tanto para *desire* como para *wish*, pero hay que considerar la importancia fundamental que tiene el deseo en el pensamiento psicoanalítico, ya que los términos de la discusión que se plantean es que no es lo mismo lo que uno *quiere que pase* a lo que uno *desea*. La necesidad de reconocer esta distinción obligó a usar una palabra diferente: *Deseo inconsciente vs. Anhelos conscientes*. No se habría querido usar el *wish* como *deseo* entre comillas, en itálicas, o uno en mayúsculas y otro en minúsculas, pues eso habría sido una distinción no hecha a nivel del significante y habría sido insuficiente para hacer notar el gran campo de diferencia entre ellas. Por ello, había que usar una palabra distinta. De no hacerlo, se estaría cometiendo el error en las primeras traducciones de la obra de Freud que colocaban *instinto* al traducir *Trieb*, cuando la palabra correcta sería *pulsión*, reconociendo así la diferencia tan grande entre un *instinto animal* y la *pulsión propia del sujeto hablante*.

Finalmente, estas elecciones nos remiten nuevamente a señalar la posición del sujeto que traduce como parte del proceso de traducción, en el que irremediablemente la obra traducida deja un poco de ser del autor original y se vuelve un poco obra del traductor. La imposibilidad de escapar de este problema deriva en las condiciones de posibilidad de una nueva relación con el lenguaje, una que no ofusque el encuentro con un objeto que perturbe al sujeto y halle así los mecanismos en que adquirir una postura política. Esto es el potencial que McGowan encuentra para el estudio de la mirada en el cine, y esa es una de las mayores razones por las que su obra merece ser más reconocida y popularizada, tanto en la disciplina de los estudios teóricos y analíticos del cine como del psicoanálisis en español.



El cine después de Lacan

Todd McGowan

(Univeristy of Vermont)

El arte de la mirada

El concepto de la mirada representa la más importante contribución de Jacques Lacan a la teoría del cine. La mirada, desarrollada por Lacan en su *Seminario II*, titulado *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, no es el acto de ver del sujeto sino el modo en que ese ver se manifiesta como un objeto en el campo visual.³ Del modo en que Lacan lo pone: “No soy simplemente ese ser puntiforme que determina su ubicación en el punto geometral desde donde se capta la perspectiva. En el fondo de mi ojo, sin duda, se pinta el cuadro. El cuadro, es cierto, está en mi ojo. Pero yo estoy en el cuadro”.⁴ Es decir, la mirada marca el punto en el campo visual donde este campo toma en cuenta la mirada del sujeto, el punto en el que el deseo del sujeto deforma la estructura de este campo. Ya que la mirada marca el punto en el que el deseo del sujeto se manifiesta visualmente, tiene la habilidad de irrumpir la mirada del sujeto y deja en claro que el sujeto es parte del mundo que se asume como puramente externo. La importancia para el sujeto de reconocer la mirada implica directamente la importancia del cine para la emancipación política del sujeto.

Aunque el llamamiento por la importancia política del cine parece fuera de lugar dado su obvio rol en la propagación de fantasías ideológicas, las películas ordenan la mirada en su sentido político más que cualquier otro medio artístico. Cuando sucumbe a fantasías ideológicas que responden a presiones comerciales o de otro tipo, el cine traiciona su inherente lealtad a la mirada. Otras artes visuales, como la pintura y la escultura, pueden exponer la mirada, pero no facilitan el

3 En un principio, la teoría psicoanalítica del cine mal interpreta el concepto de mirada lacaniana, entendiéndola como el ver del sujeto y no como un objeto que puede hallarse. Joan Copjec provee la primera corrección lacaniana a la teoría de cine en *Read My Desire*, donde señala que “la teoría de cine operó una especie de ‘foucaultización’ de la teoría lacaniana”. Joan Copjec, *Read My Desire: Lacan against the Historicists* (Cambridge, MA: MIT Press, 1994), 19. Copjec argumenta que la tentación de interpretar la mirada como la manifestación del sujeto que todo-lo-ve lleva los teóricos a perder su estatus como lo que obstruye la visión y mancha el campo visual. Al transformar la mirada lacaniana en la observación panóptica, la teoría psicoanalítica de cine privó al cine de cualquier radicalidad potencial y lo reduce a un aparato ideológico. [Nota del traductor: en la medida de lo posible, para todas las ocasiones donde la obra citada ya tenga traducción publicada en español, se opta por citar esa traducción. En donde no haya traducciones al español publicadas, se asumió el trabajo de traducirlas para este artículo, como el caso de esta nota al pie].

4 Jacques Lacan, *Libro II. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, ed. Jacques-Alain Miller, traducida por Juan Luis Delmont-Mauri y Julieta Sucre, (Buenos Aires: Paidós, 1987), página 103. La traducción al inglés de Alan Sheridan [publicada por W.W. Norton en 1978] indica exactamente lo contrario de lo que Lacan dice en francés. En francés la última línea dice “Mais moi je suis dans le tableau”. Sheridan lo traduce como: “But I am not in the picture”.



encuentro del espectador con ella a través de una narrativa fantasmática, una narrativa que crea una estructura a través de la cual el deseo pueda relacionarse con su objeto. Aunque muchos cineastas y teóricos de izquierda vean la narrativa fantasmática como la rendición del cine a la ideología, es de hecho la narrativa fantasmática lo que le permite al cine producir un encuentro con la mirada.

Ni la pintura ni la escultura utilizan la narrativa con la extensión que el cine la usa, de modo que el encuentro con la mirada en estas formas necesariamente es azaroso. El artista no puede establecer un momento preciso para el encuentro porque depende totalmente de la voluntad del espectador que decide cuándo y dónde mirar. La conciencia desempeña un rol muy grande al ver una pintura o escultura como para privilegiar el encuentro con la mirada que el cine posibilita. La narrativa fantasmática del cine habla directamente al inconsciente del espectador. El espectador puede encontrar la mirada porque el cine controla el ver.

El teatro es un arte visual y narrativo, pero le falta la cualidad fantasmática de la narrativa filmica. La falta de realismo en el set de teatro –uno debe imaginar la existencia de una casa alrededor de la habitación que uno ve en el escenario, por ejemplo– es un déficit a nivel de la fantasía, no al nivel del realismo. El teatro demanda que el espectador use su imaginación, y esto demuestra el rol limitado que la fantasía tiene en él. El cine, en cambio, baña al espectador en fantasía a través de la experiencia de visionado.⁵ Uno no requiere gran imaginación para ver una película porque la película suplementa la fantasía completa para el espectador. Esto separa al cine de otras artes tradicionales (aunque no de los videojuegos, que exhiben la mirada en modos parecidos, pero diferentes a los del cine).

Cuando Lacan explicó la mirada por primera vez, recurrió a una pintura en lugar de una película, y nunca usó el cine para explicarla, quizá porque quería dejar este territorio fecundo para futuros teóricos psicoanalistas. La pintura que Lacan usa para ilustrar los efectos de la mirada es *Los embajadores* de Hans Holbein. A través del proceso de anamorfosis, la pintura atraviesa un cambio cuando el espectador la ve desde un ángulo cerrado. La mancha extendida en la parte baja de la pintura se vuelve un cráneo. Aunque la pintura toma en cuenta el movimiento del espectador, no puede precipitar ese movimiento del modo en que el cine puede, lo que representa una limitación para el desarrollo de la mirada en la pintura.

5 La dimensión inherentemente fantasmática de la experiencia cinematográfica lleva a Christian Metz a localizar esta experiencia en una región limítrofe entre la vigilia y el dormir (y comúnmente, se cae en el dormir). En *El Significante Imaginario*, él escribe: “el estado filmico tal como lo inducen las películas tradicionales de ficción [...] se señala por una tendencia general a la disminución de vigilancia, por un comenzar a dormir y a soñar. Cuando no hemos dormido lo bastante, es normal que nos amenace el sopor mucho más durante la proyección de la película que antes e incluso que después”. Christian Metz, *El Significante imaginario. Psicoanálisis y cine*. Traducción: Josep Elías. (Barcelona: Paidós, 2001), pg. 109.



Uno de los más influyentes explicadores de Lacan, Slavoj Žižek, ha explorado más que algún otro la posibilidad de reconocer la mirada en el cine. Cuando clarifica este concepto, casi siempre usa un ejemplo cinematográfico. Uno de sus favoritos es de *Psicosis* (1960), de Alfred Hitchcock, cuando Norman Bates (Anthony Perkins) intenta hundir el auto de Marion Crane (Janet Leigh) en un pantano detrás del Motel Bates para ocultar el asesinato. Cuando el carro está descendiendo en el pantano, de pronto se detiene, y Hitchcock corta del auto notablemente visible desde el pantano al nervioso Norman que está observando. En ese punto, Hitchcock activa la mirada al revelar el deseo del espectador de que el carro se hunda y que el intento de cubrir el asesinato sea exitoso. El alivio que el espectador siente cuando el carro se hunde finalmente en la oscuridad del pantano señala la conexión del espectador con un deseo criminal.⁶ Queremos que el carro se hunda, aunque reconozcamos que esto dejará a un asesino suelto. Una secuencia así solamente es posible en el cine, donde la edición puede manipular la secuencia narrativa para involucrar al espectador en lo que ve.

Reconocer que uno está involucrado en el campo visual (reconocer que el campo visual no es una representación neutral, sino que está dado para ser visto) es la base de cualquier política. Este reconocimiento le permite al sujeto ganar un sentido del rol que su propio deseo juega en lo que ve. Es solo con base en esto que uno se concibe a sí mismo como un actor político con la habilidad de intervenir en el campo visual. Mientras este campo aparezca como ya dado, no hay nada que los sujetos puedan hacer. El cine tiene la habilidad de hacernos entender el rol que nuestro deseo tiene en constituir lo que vemos.

Esto no significa que el cine es el arte más radical. Al contrario, el rol central que la mirada tiene en el cine transforma la mayoría de las películas en un vórtice ideológico diseñado para proteger al espectador de la amenaza de la mirada inmanente en el arte filmico. El cine popular se ha dedicado a proteger a los espectadores del trauma de la mirada y les asegura que pueden disfrutar de una película sin encontrar una manifestación de su propio deseo. Si la esencia del cine involucra la confrontación con la mirada, la traición de esta esencia constituye la más común práctica fílmica.

El ver imposible

La mirada marca el punto en el que el arte fílmico da cuenta de que el ver del espectador no es neutral, sino que está repleto de un deseo que distorsiona la ima-

⁶ Žižek analiza esta escena múltiples veces en su obra. Para un ejemplo, consultar “En su mirada insolente está escrita mi ruina”, en *Todo lo que siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*, ed. Slavoj Žižek (Manantial, 2010).



gen. Por supuesto, el ver del espectador no transforma físicamente la película que el espectador está viendo. Al ver una película, el espectador no la filma o edita nuevamente. El deseo del espectador se manifiesta a través de la emergencia de una ausencia en la imagen fílmica, una ausencia que indica que la película ha tomado el deseo del espectador en cuenta. No hay película que no muestre la mirada, ya que no hay película que no apele al deseo del espectador (incluso cuando el punto es ser indiferente ante ese deseo). Sin embargo, la mayoría de los filmes ofuscan la mirada al crear un sentido de realidad fílmica completa en sí misma que le permite al espectador observar desde una distancia segura. La mirada evita que el espectador observe la película desde una lejanía segura, ya que señala su inclusión en lo que está viendo.

La posibilidad del encuentro con la mirada es el núcleo político del cine a pesar de la relativa rareza de este encuentro en el cine más popular. La mirada no solo hace que el espectador esté consciente de que ve de un modo reflexivo –al mostrar a la cámara en una toma, por ejemplo–, sino que revela el deseo del espectador incluido en la imagen en forma de una distorsión de la imagen misma. La mirada significa que no hay imagen neutral, que no hay una imagen que no esté deformada por cómo estamos viendo. No hay sujeto que pueda reconocer su deseo inconsciente directamente, y es por esto que las películas tienen un importante estatus en la diseminación de la teoría psicoanalítica. El medio de la imagen fílmica provee un sitio para el reconocimiento del deseo de uno como una distorsión en el campo de visión. El filme guía al espectador al apelar a su inconsciente y no a su conciencia. Cuando vemos una película, uno no puede verse viendo, pero uno sí puede ver la mirada.

Lacan no tiene palabras conmensuradas en francés para distinguir entre el ver y la mirada.⁷ El mismo término se traduce con ambas palabras al inglés: *le regard*. Sin embargo, sí las distingue conceptualmente. Cuando Lacan desarrolla el concepto de mirada, se desplaza del énfasis en la identificación al ver que había concebido décadas antes. Lacan formula la asociación de visión con identificación en su más conocido ensayo, “El estadio del espejo como formador de la función del yo”. Ahí, concibe el ver de un sujeto en términos de una imagen que produce un ego imaginario. En el ensayo de la etapa del espejo, Lacan enfatiza el estatus ilusorio del ver del sujeto. Entrega la imagen de lo que el sujeto no posee. Lacan afirma: “Es que la forma total del cuerpo, gracias a la cual el sujeto se adelanta en un espejismo a la maduración de su poder, no le es dada sino como *Gestalt*”.⁸ El ver del sujeto en el espejo crea coherencia a partir de fragmentos,

7 N. del T.: McGowan escribe en inglés “the look and the gaze”. Vale la pena señalar que quizá Lacan ya distinguía esa diferencia en el texto del estadio del Espejo, pues en él no usa “mirada” (ni como sustantivo ni como verbo) en ningún momento, sino que recurre al verbo *voir*, “ver”.

8 Jacques Lacan, *El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica*, en *Escritos I*, tr. Tomás Segovia y Armando Suárez (Mé-



pero esta coherencia existe solamente como una imagen. El sujeto establece un ego a través del ver, pero en este punto de su carrera intelectual, Lacan no teoriza una disrupción del ver. Eso llega cuando concibe a la mirada como una versión del objeto *a*, el objeto que causa el deseo del sujeto.

Lacan usa el término objeto *a* para distinguir al objeto que causa el deseo del objeto del deseo.⁹ Mientras que los objetos del deseo existen empíricamente a través del campo de experiencia del sujeto, ese no es el caso con el objeto *a*. Es lo que no cabe en el campo de experiencia del sujeto que sirve para seducirlo a desear los objetos empíricos del deseo. Lacan provee su más elaborada exposición sobre la mirada como una versión del objeto *a* en el campo visual en el *Seminario XI*. Ahí declara que:

la mirada [es el] término más característico para captar la función propia del objeto *a*. Justamente *a* se presenta, en el campo de espejismo de la función narcisista del deseo, como el objeto intragable, si me permiten la expresión, que queda atorado en la garganta del significante. En ese punto de falta tiene que reconocerse el sujeto.¹⁰

La mirada como objeto *a* es una ausencia que indica la distorsión del campo visual del sujeto. En tanto objeto que causa el deseo del sujeto, la mirada marca el efecto del sujeto en el terreno de lo visible.

Sin un objeto *a* como causa ausente, ningún objeto presente aparece como deseable para el sujeto. El sujeto desea objetos dentro de este campo de experiencia en tanto que parecen encarnar el objeto *a*. Por ello, adquirir un objeto es fundamentalmente decepcionante: tener el objeto de deseo revela que no es el objeto *a* sino un objeto ordinario. El objeto *a* define al sujeto a través de su ausencia irremediable. Acompaña al sujeto a través de su experiencia, pero nunca está presente en esa experiencia.

El objeto *a* marca la falta traumática en la estructura de la subjetividad. Por ello, el sujeto no puede encontrarla conscientemente. Sin embargo, este encarna la capacidad del sujeto para politizarse, para reconocerse como sujeto dividido y reconocer al Otro como dividido. Sin este reconocimiento, el sujeto permanece dentro de la demanda del Otro, así que gana su libertad de esta demanda solo a través del encuentro con el objeto *a*. El trauma del encuentro surge de lo que se revela al sujeto. Como Lacan señala, “Este objeto no está tranquilo, ¿o habrá que decir más bien: pudiera ser que no nos deje tranquilos? —”¹¹ Esta falta

xico D.F.: Siglo XXI Editores, 2009), 100.

9 Lacan concibe al objeto *a* previamente en el *Seminario X* sobre la angustia, pero lo desarrolla a profundidad en los siguientes seminarios. Ver Jacques Lacan, *Libro 10. La Angustia*, ed. Jacques-Alain Miller, traducido por Enric Berenguer, (Buenos Aires: Paidós, 2006).

10 Jacques Lacan, *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, página 278.

11 N. del T.: Esto corresponde al *Seminario XII, El objeto del psicoanálisis*, que no tiene edición publicada en español. Las líneas escritas se toman de la traducción hecha por Jorge Tarella, dis-



de tranquilidad es traumática, ya que confirma que la identidad simbólica no puede definir ni contener completamente la subjetividad.

Lo que destaca en el cine es que los espectadores gozan la posibilidad de un encuentro traumático con la mirada. Para atraer el deseo del espectador, toda película debe incluir al objeto *a*, un objeto que falta, una grieta en la forma filmica. La mirada no es opcional. El espectador se engancha en una película porque experimenta en ella una ausencia o una deformación de su estructura. Esto es cierto incluso en el más ideológico de los filmes, como *La La Land* (2016) de Damien Chazelle. Aunque el filme muestre un Estados Unidos donde no hay obstáculos que eviten cumplir nuestros sueños, de todos modos, confía en momentos de interrupción cuando el espectador ve las fallas que acechan detrás de los sueños cumplidos. Una película a la que le falte nada estaría tan cerrada en sí misma que sería inaccesible al espectador. El modo en que una película muestra su falta es al mismo tiempo el modo en que muestra la mirada como objeto *a*.

Uno debe estar observando para ver la mirada, aunque la mirada interrumpe la observación. La mirada es tanto un producto como una interrupción de la observación del sujeto. Cuando uno observa, y más frecuentemente cuando uno solo ve imágenes, un campo visual parece ser coherente y cerrado en sí mismo. En este sentido, la observación es fundamentalmente engañosa. Es solo cuando la mirada emerge interrumpiendo el campo visual que el sujeto cae en la cuenta de la incoherencia de este campo y la confianza en el sujeto que ve al campo mismo. Todo filme expone una confrontación entre la mirada y la imagen, aunque típicamente la imagen oscurece la mirada al punto de ser irreconocible. Típicamente, no siempre.

Un collar vertiginoso

Encuentros con la mirada son los más altos logros de la historia del cine, a pesar de que con frecuencia Hollywood oculta la mirada al punto de hacerla irreconocible. Pero el cine no puede deshacerse de ella: la mirada seduce el deseo de los espectadores a ver una película. Sin embargo, amenaza tanto a los espectadores como a los cineastas con el trauma de este deseo. En consecuencia, el cine constantemente camina una delgada línea entre mostrar la mirada y oscurecerla en la imagen. Es imposible crear una película que exhiba la mirada sin recurrir a la imagen. La imagen es el terreno necesario a través del cual la mirada debe manifestarse.¹² Mi opinión es que las más grandes películas de la historia del cine

ponible aquí <http://www.psicoanalisis.org/lacan/13/1.htm>

12 Richard Boothby captura perfectamente esta paradoja de la fantasía. Aunque ocurre a través de imágenes, señala lo que excede a la imagen completa. Él afirma: “la fantasía siempre es una pintura, una figuración imaginaria, sin embargo, también apunta a algo inimaginable. Lo que está más profundamente solicitado por el deseo en la fantasía no se puede dar en el registro de



son las que revelan la mirada mientras tratan de crear una imagen que enganche al espectador. Por esta razón, los más altos logros estéticos del cine son sus más altos logros políticos, puntos en los que el cine obliga a los espectadores a reconocer su involucramiento en lo que ven y abandonar así su posición de neutralidad hacia el campo visual.

Si tomamos, por ejemplo, las tres películas nombradas como las mejores de todos los tiempos de acuerdo a la prestigiosa encuesta de *Sight and Sound* en 2012, notamos esta coincidencia entre estética y política. Por alguna razón inexplicable, los votantes eligieron mover a *Ciudadano Kane* (Orson Welles, 1941) del primer lugar al segundo, reemplazándola con *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958). Tras *Ciudadano Kane*, *Cuentos de Tokio* (Yasujiro Ozu, 1953) está en tercer lugar. Estas tres películas muestran efímeros encuentros con la mirada, pero cada una tiene un momento clave en que este encuentro es inevitable para el espectador.

En *Vértigo*, este momento es cuando Scottie (James Stewart) descubre que la mujer de la que se ha enamorado nunca existió. Scottie persigue a una mujer que cree es Madeleine Elster, la esposa de un viejo amigo suyo, Gavin Elster (Tom Helmore), pero ella en realidad es Judy (Kim Novak), contratada por Gavin para pretender ser Madeleine. Gavin advierte a Scottie que Madeleine parece estar poseída por el espíritu de Carlotta Valdez, su tatarabuela, quien se suicidó, y le confiesa que teme que Madeleine repita el acto. Cuando Scottie y Madeleine se enamoran en medio de ese primer intento de suicidio (escenificado), ella aparentemente se arroja del campanario. En realidad, Gavin ha tirado a la verdadera Madeleine de la torre mientras Judy llegaba a la cima. Gavin lo planeó todo, incluido el deseo de Scottie por Madeleine, para así deshacerse de su esposa. En este punto, Scottie no está al tanto de la trama y se siente devastado por la pérdida de lo que considera fue su gran amor.

Después, Scottie se topa a Judy en la calle y nota su increíble parecido con Madeleine. Empiezan a salir juntos. Cuando la obliga a cambiar su apariencia para parecerse más a Madeleine, encuentra esta versión más satisfactoria hasta que nota que ella tiene el collar de Carlotta Valdez, el ancestro del que Madeleine estaba obsesionada. El descubrimiento de este collar es el encuentro con la mirada para el espectador, aunque el hecho de que Madeleine sea Judy no le tome por sorpresa. Esto parece ser un encuentro con la mirada para Scottie, más que para el espectador. Scottie cae en cuenta que su objeto perdido nunca existió —la Madeleine que amó era Judy vestida de Madeleine—, y esta revelación es la separación definitiva del objeto *a* de su objeto del deseo. Pero él es únicamente un personaje en el filme. Nosotros, los espectadores, vemos este encuentro con la

la imagen”. Richard Boothby, *Freud as Philosopher: Metapsychology after Lacan* (Nueva York: Routledge, 2001), 275.



mirada, aunque no la encontramos del mismo modo que él lo hace.

La diferencia entre Scottie y el espectador al momento en que él ve el collar es que el espectador ya ha visto en un *flashback* que Judy había actuado como Madeleine. Para el espectador esa revelación ya no es sorpresa alguna. Algunos críticos vieron el *flashback* como un error de Hitchcock, una disminución del poder del descubrimiento de Scottie. Pero el *flashback* tiene el efecto de alinear al espectador con Judy en ese punto pivote en el filme. Nuestro conocimiento como espectadores está a la par del conocimiento de Judy en el filme, no el de Scottie, a diferencia de previamente en la película, cuando nuestra ignorancia sobre la identidad de Madeleine era la misma que Scottie.

Hitchcock estructura el conocimiento del espectador de modo que facilite su encuentro con la mirada en tanto el esclarecimiento de la posibilidad fantasmática de un goce total. Como resultado del *flashback*, el espectador experimenta el descubrimiento del collar de Carlotta no como el reconocimiento de que el objeto *a* nunca existió —lo que le pasa a Scottie—, sino como la destrucción del goce aparentemente completo de Scottie en poseer el objeto. En esta escena clave, es Scottie y no Judy quien es envuelto en la fantasía de un goce completo. Justo antes de que Judy salga del baño y se ponga el collar, Hitchcock incluye una toma de Scottie sentándose en una silla en el departamento de Judy, rodeado de un halo de brillante luz verde de las señales de neón afuera de la ventana. Hitchcock incluye esta toma para indicar que, en este momento del filme, Scottie está inmerso en ese espacio de fantasía al que la revelación de que Judy es Madeleine destruye, ya que le priva del objeto perdido.

La revelación ocurre en una toma de Scottie atándole el collar a Judy. Hitchcock muestra a Scottie viendo el collar en el espejo e inmediatamente recordando el retrato de Carlotta en el museo que Madeleine admiraba por horas. Antes de que el filme revele la identidad del collar, se muestra la reacción en *shock* de Scottie. Él se aleja de Judy mientras la cámara se le acerca. La mirada en su cara registra que el goce que momentos antes existía se ha desintegrado cuando el estatus ilusorio de Madeleine se hace evidente. Es la cara de Scottie en esta toma la que encarna la mirada.

Hitchcock se enfoca en Scottie en el momento de la revelación porque él se ha convertido en el objeto fantasmático para el espectador. Cuando su goce colapsa, su estatus en el filme atraviesa una dramática transformación. El encuentro con la mirada expone no solo cómo el deseo del sujeto conforma la naturaleza de la realidad —y que Gavin y Judy crearon a Madeleine para atrapar el deseo de Scottie—, sino también la dependencia de esta realidad en nuestra creencia en un Otro ingenuo que tiene total fe en la realidad que habita (y la accesibilidad al objeto *a*). Al darle al espectador, a través del *flashback*, conocimiento que Scottie no



tiene, Hitchcock establece a Scottie como ese Otro ingenuo a quien el espectador imagina que puede proteger del devastador conocimiento sobre la no-existencia de Madeleine. Esta protección falla cuando Scottie reconoce el collar. En ese momento, la mirada separa al Otro ingenuo del espectador, cortando así la habilidad del espectador para creer en la posibilidad de un goce completo a través de este Otro (ingenuo).

Esta escena en la que Scottie reconoce el collar y el espectador encuentra la mirada es el más alto punto de *Vértigo*. Se contrapone con la escena en el departamento cuando Judy se transforma en Madeleine para Scottie a plenitud. Los vemos besándose, en medio de la luz de neón, en una toma que los envuelve en 360 grados y que señala el goce ilimitado de Scottie, goce en el que el filme invita al espectador a participar. Hitchcock le entrega al espectador la imagen de completo goce solo para luego quitársela y exponer su cualidad ilusoria. Es decir, el goce depende de un Otro ingenuo que el encuentro con la mirada despoja.

Una cita con la nada

La mirada prolifera en *Ciudadano Kane* y así como en *Vértigo* el encuentro con ella es inevitable en el momento de la revelación más importante del filme. La película se inicia con la última palabra pronunciada por Charles Foster Kane (Orson Welles). El significado de esta palabra, “Rosebud”, inicia la búsqueda del reportero Jerry Thompson (William Alland) por el deseo secreto de Kane. Thompson entrevista a varios de los amigos y asociados más cercanos a Kane, y el filme muestra esto por un conjunto de *flashbacks* que exhiben la vida de Kane por fragmentos. A pesar de la abundancia de información que Thompson descubre sobre Kane, no encuentra el significado de “Rosebud”. Se termina diciendo a sí mismo que nunca podremos saber el secreto de alguien, que nadie se puede reducir a una sola palabra. Muchos espectadores de la película aceptan el escepticismo de Thompson sobre el deseo del otro, pero si uno se queda con esta idea es porque se perdió la escena final del filme.

Justo después de que Thompson proclama la imposibilidad de conocer el deseo de nadie, la película concluye con un trabajador en la mansión tirando el trineo de la infancia de Kane al fuego. En una toma de este trineo siendo consumido por las llamas, el nombre “Rosebud” aparece. La película presenta así al trineo como la solución al deseo de Kane, el objeto que corresponde al significante que alimenta el inicio del filme. El trineo es solamente un objeto ordinario, indicando un deseo por una infancia que es valiosa solo en tanto esté perdida. El punto no es que si Kane se hubiera quedado con sus padres en Colorado en vez de mudarse a Nueva York para volverse importante hubiera tenido una existencia genuinamente satisfactoria. El trineo, en vez de eso, indica el deseo de Kane por lo que no puede ser re-encontrado.



Al estructurar el filme de acuerdo con la búsqueda por un objeto al cual atarle el significante “Rosebud”, Welles asocia el objeto con la promesa de cumplir el deseo del espectador. El objeto permanece ausente dentro del campo visual del filme durante el tiempo de la película y solamente aparece cuando la película termina. Pero incluso cuando esto aparece, el modo en que Welles lo filma deja en claro que el trineo no puede cumplir nuestro deseo como espectadores o el deseo de Kane como sujeto. Welles muestra la insignificancia del trineo al yuxtaponerlo con miles de otros objetos que Kane ha acumulado. Mientras los mira quemarse, el espectador experimenta el fracaso del objeto para hacer lo que el significante promete.

En este sentido, el trineo encarna la mirada para el espectador, y la decepcionada exclamación (“es solo un trineo”), sería muy apropiada en este punto. Aunque “Rosebud” inicialmente sugiere un gran amor pasado o algo sublime para el espectador e investigador Thompson, resulta que no es nada más que un trineo, y es por esto que funciona como la mirada. La mirada es el punto de una nada excesiva dentro de la plenitud de la imagen. Cuando el espectador la ve y la reconoce como la solución al deseo de Kane, la vacuidad de este deseo es aparente.

Nadie en la diégesis del filme reconoce el trineo como Rosebud. Mientras se quema, el espectador pierde la esperanza de que alguien genuinamente reconozca a Kane, que Thompson reconozca la referencia de su palabra al morir. Como Hitchcock, Welles crea una división entre el conocimiento del espectador y el de los personajes dentro de la realidad diegética del filme y lo hace para facilitar un encuentro con la mirada. Cuando nadie reconoce al trineo, el espectador debe confrontar la ausencia de un registro final de la subjetividad dentro del orden simbólico. Incluso en el caso de un sujeto tan importante como Kane, su deseo simplemente desaparece sin que nadie lo note.

A través de esto, *Ciudadano Kane* extiende el significado político del encuentro con la mirada. Si el espectador aprehende lo que está en juego en esta exhibición de la mirada, se abre una libertad radical para el sujeto, ya que revela que el Otro no puede ver al sujeto y que finalmente no le interesa. Welles se enfoca en un hombre rico y poderoso para mostrar que, incluso en este caso, el Otro trata al sujeto con desprecio. La demanda del Otro por la correcta orientación del deseo del sujeto, como se manifiesta en *Ciudadano Kane*, esconde una profunda indiferencia a este deseo. La mirada es el punto de este desprecio, el punto en que el sujeto destruye la ilusión de la omnisciencia del Otro.

Deseo inconsciente vs. Anhelos conscientes

En *Cuentos de Tokio*, la mirada es una fuerza mucho más constante a través de todo el filme que en *Vértigo* o *Ciudadano Kane*. La película muestra una pareja



de ancianos, Shūkichi Hirayama (Chishū Ryū) y Tomi Hirayama (Chieko Higashiyama), visitando a su hijo, hija y cuñada en Tokio. Ozu sostiene la mirada al poner a la pareja como una intrusión no solo en la vida de sus hijos, sino también en la experiencia del espectador. Ya que la pareja no parece tener deseo propio, ocupan el campo de lo visible en el filme sin contribuir a él.

Mientras vemos a Shūkichi y Tomi interactuar con sus hijos, también vemos el modo en que el hijo Kōichi (Yo Yamamura) y la hija Shige (Haruko Sugimura) desesperadamente quieren deshacerse de ellos e ignorarlos. El filme nos obliga a tener esa misma experiencia sobre la pareja. Les vemos no como sujetos dignos de compasión, sino desde la perspectiva de los hijos que ya no quieren nada que ver con ellos. Ahí está la excepcionalidad del filme. A través de la exhibición, por parte de Ozu, de la pareja anciana como una constante presencia que perturba el campo visual ocupado por los hijos, no se le permite al espectador simplemente sentir lástima por los viejos. El deseo del espectador se hace patente lo que el espectador mismo sabe que no debería de querer.

Ozu no abandona al espectador en esta situación, sino que provee un giro final en la escena decisiva en la que el impacto de la mirada se vuelve más prominente. La nuera de la pareja, Noriko (Setsuko Hara), muestra mucha más amabilidad por ellos que sus propios hijos, a pesar de que su esposo, otro hijo de los ancianos, está muerto. Al final del filme, Noriko visita a Shūkichi –su esposa Tomi ha muerto– y le dice que debe regresar a Tokio. Shūkichi rápidamente se deja llevar por el cuidado de Noriko, que contrasta con el de sus hijos. Cuando Noriko le insiste en que ella no es mejor que ellos, Shūkichi insiste aún más, interpretando sus protestas como un signo de humildad.

Pero el espectador no puede interpretar estas protestas en el mismo tono. Así como en *Vértigo* y *Ciudadano Kane*, es una cuestión de conocimiento entregado al espectador de lo que el personaje carece, y de nuevo, el filme usa esta distribución inequitativa de conocimiento para producir el efecto de la mirada. En la escena anterior a la conversación entre Shūkichi y Noriko, hemos visto a Noriko confesar a la hija más joven de Shūkichi, Kyōko (Kyōko Kagawa), que ella también siente que la pareja de ancianos es una carga y simpatiza con la despreocupación de los hijos que los ignoran. Al incluir esta escena, Ozu prepara al espectador al encuentro con la mirada durante la conversación subsecuente con Noriko. Aunque Kyōko jura nunca convertirse como sus hermanos, ella reconoce que su vida es decepcionante, al ver que incluso la más dedicada pariente expresa una falta de conexión con la pareja.

En la escena siguiente, Ozu se enfoca en los repetidos elogios de Shūkichi a Noriko, elogios que amplifica tras cada rechazo de ella. Las tomas de Shūkichi se yuxtaponen con la vergüenza de Noriko, incrementando la vergüenza que



siente el espectador también. El espectador experimenta la imagen de Shūkichi elogiando a Noriko como una interrupción del campo visual del filme. Este elogio confronta al espectador con las consecuencias de su deseo, que es la mirada.

El resultado del encuentro con la mirada en *Cuentos de Tokio* es diferente al encuentro en *Ciudadano Kane*. Mientras que la mirada en el filme de Welles destaca la ausencia de reconocimiento del Otro, Ozu emplea la mirada para indicar la responsabilidad del espectador en estructurar el campo visual. De este modo, desafía la forma básica de audiencia cinematográfica. Lo que vemos en el cine parece estar completamente alejado de nosotros. A menos de que trabajemos para una compañía productora o un estudio, no tenemos injerencia en el proceso de filmación. Pero como espectadores, somos responsables de lo que vemos. Nuestra cualidad de espectadores no es solo lo que les permite a las películas hacerse, sino que es la fuerza pulsional de su producción. Y esto no es una reflexión confinada al acto de ver una película.

En la vida diaria, experimentamos el mundo exterior como externo a nuestro deseo. Quizá presente un terreno donde podemos hacer nuestro deseo realidad, pero no está organizado alrededor de este deseo. En consecuencia, no somos responsables de él (al menos, claro, que tiremos residuos tóxicos en una reserva o algo así de drástico). La mirada en el filme de Ozu hace notar la mentira en esta pseudo-distancia del mundo exterior. Aunque no hemos creado el mundo exterior, de todos modos, carga la huella estructural de nuestro deseo: nos perdemos de ese encuentro en nuestra experiencia diaria solo para encontrarlo en el cine.

El filme de Ozu parece sugerir que nuestro deseo desempeña un rol clave en cómo los otros actúan hacia nosotros. Nadie actúa del mismo modo hacia los otros, sino que actúa en respuesta al deseo que se espera. De este modo, encontramos un mundo organizado alrededor de nuestro deseo, aunque esta organización nos permanece invisible fuera del cine. La mirada en *Cuentos de Tokio* muestra que mientras que el mundo resiste nuestros anhelos conscientes –poniendo barreras a nuestros sueños de ser millonarios o tener un amante extremadamente atractivo– carga con el impacto de nuestro deseo inconsciente. El encuentro con esta mirada revela nuestro involucramiento en el mundo exterior y deshace cualquier ilusión que hayamos mantenido de una distancia crítica de él.

Estética y Política

El problema del cine como una forma de arte es que *Vértigo*, *Ciudadano Kane* y *Cuentos de Tokio* son excepciones.¹³ Incluso con estas películas, aunque los

13 Es tentador burlarse de listas como la comisionada por *Sight and Sound* para decidir cuáles son las mejores películas de la historia, pero al ver los tres lugares más altos (y sin tomar en cuenta el orden), parece que sí lo hicieron bien.



críticos universalmente reconocen su grandeza estética, pocos ven lo que une sus logros estéticos con los políticos, una unión que es necesaria para entender lo que constituye a un filme político, un filme que pueda invitar a los espectadores a convertirse en sujetos políticamente comprometidos. La izquierda ha luchado históricamente con la cuestión de la relación entre estética y política. Esto era la fuente de vigorosas disputas entre Theodor Adorno y Jean-Paul Sartre, así como entre Bertolt Brecht y Georg Lukács. Adorno se burlaba del arte políticamente comprometido que Sartre pedía, mientras que Brecht ridiculizaba el rechazo de Lukács de la literatura moderna por su falta de contexto histórico. Los teóricos no han sido capaces de reconciliar el llamado a un arte político con las demandas estéticas de la forma artística sin caer en el dogmatismo o esteticismo. Lukács se adhiere a la primera postura, Adorno a la segunda.

La teoría de la mirada de Lacan tiene la gran virtud de responder a la cuestión de la relación entre estética y política en el cine. A través del modo en que el filme exhibe u oscurece la mirada, su significancia estética y su compromiso político se juntan. El poder del cine para precipitar una subjetividad politizada no reside en el contenido, en la habilidad para mostrar los horrores de la producción capitalista, o la formación de conciencia de clase proletaria. Más bien, yace en la capacidad formal que el cine adquiere a través del rol que la mirada posee en el arte cinematográfico. El encuentro del espectador con la mirada es un encuentro formal, pero su importancia sobrepasa cualquier relación que el cine tenga con su contenido.

En 1968, Jean-Luc Godard proclamó el fin del cine narrativo. Para él, no era nada más que una trampa ideológica para los espectadores y su subsecuente carrera fue una crónica de su abandono a favor de yuxtaposiciones radicales de imágenes. Pero la narrativa fantasmática que Hollywood emplea para engañar a los espectadores en su traición ideológica de la mirada no es necesariamente ideológica. La narrativa fantasmática es el campo de batalla político del cine. Alfred Hitchcock, Orson Welles y Yasujiro Ozu muestran que una subjetividad políticamente comprometida puede emerger de esta forma narrativa.

Es siempre el sitio del más grande potencial político lo que da nacimiento a la más extrema manipulación ideológica. Así es como debemos considerar al cine. La relación única que el cine tiene con la mirada crea una apertura política que las fuerzas ideológicas tratan constantemente de cerrar. Pero finalmente, esta apertura continúa visible. La tarea del teórico psicoanalítico de cine es la de ver la mirada, incluso entre los más esforzados esfuerzos por ocultarla. ☸

