

FUNCIÓN PSÍQUICA DEL CINE EN EL ESPECTADOR

JHON FERNANDO GARCÉS HURTADO

**FUNDACIÓN UNIVERSITARIA MARIA CANO
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA SALUD
PROGRAMA DE PSICOLOGÍA
MEDELLÍN
2007**

FUNCIÓN PSÍQUICA DEL CINE EN EL ESPECTADOR

JHON FERNANDO GARCÉS HURTADO

Trabajo de grado como requisito para optar el título de psicólogo

Asesor

ANDRES FELIPE PALACIO

FUNDACIÓN UNIVERSITARIA MARIA CANO

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA SALUD

PROGRAMA DE PSICOLOGÍA

MEDELLÍN

2007

Nota de aceptación:

PRESIDENTE

JURADO

JURADO

Medellín, Marzo de 2007

AGRADECIMIENTOS

A mis padres, por el incondicional amor que me han expresado a lo largo de mi vida;

A mi novia, que ilumina el presente y se proyecta junto a mí en un estable futuro emocional;

Al asesor, Andrés Palacio, amante también indiscutible del arte, que revelo el norte en la construcción del complejo trabajo;

A los compañeros de programa, que ampararon el crecimiento como psicólogos;

A los profesores, que nos nutrieron con su vasto o limitado conocimiento;

A la institución, que me forjo.

DEDICATORIA

Para los que se quedan dormidos, en las salas de cine, sin cerrar los ojos.

RESUMEN ANALÍTICO EJECUTIVO R.A.E

TÍTULO: “FUNCIÓN PSÍQUICA DEL CINE EN EL ESPECTADOR”

AUTOR: JHON FERNANDO GARCÉS HURTADO

FECHA: Día mes año de sustentación - Semestre Académico.

TIPO DE IMPRENTA: Procesador de palabras Word 2003, imprenta Arial 12.

NIVEL DE CIRCULACIÓN: Restringida

ACCESO AL DOCUMENTO: Fundación Universitaria María Cano y Jhon Fernando Garcés Hurtado

LÍNEA DE INVESTIGACIÓN: Desarrollo humano

MODALIDAD DE TRABAJO DE GRADO: Monografía

PALABRAS CLAVES: Arte, Asociación, Cine, Conducta, Conflicto, Fantasía, Identificación, Insight, Instinto, Juego, Libido, Naturaleza – Ello, Norma – Superyo, Objeto, Proyección, Psicoanálisis, Psicobiografía, Pulsión, Represión, Simbólico, Sublimar, Terapéutico, Thanatos.

DESCRIPCIÓN DEL ESTUDIO: El trabajo expuesto se desarrolla con el deseo de encontrar una respuesta, al porque el hombre se identifica, proyecta y sublima en el arte; la elaboración de la monografía parte con una pesquisa bibliográfica, encontrándonos con un muy limitado numero de autores que abordaban dicha

temática (ninguno de estos circunscrito al entorno inmediato), el análisis de las obras cinematográficas de ciertos directores, particulares por su narrativa, nutrió de elementos técnicos y psicoanalíticos.

CONTENIDO DEL DOCUMENTO: Conceptos básicos del psicoanálisis y psicología dinámica (un abrebocas para asociar la terminología psicoanalítica con el arte)

El hombre ante el fenómeno llamado cine (repasso histórico del cine y su relación con la psicología).

Análisis obras de arte, psicobiografía y naturaleza – Ello (posición de Kris y contraposición de Groddeck).

Posición psíquica del creador.

Ello – Yo, como conducta creadora.

La proyección del espectador en la obra, igual al juego como espectáculo (asociación de elementos del juego intrínsecos en el arte).

Herramienta cinematográfica, como posible instrumento terapéutico.

METODOLOGÍA: Este documento se fundamentó en una investigación de tipo descriptivo, con un método cimentado en la hermenéutica.

CONCLUSIONES: Se encuentra en el espectador después del dulce aroma de involucramiento que deja la obra y de la identificación con esta, una singular canalización de la energía psíquica, que es transitoria, a esta la llamamos insight express, ya no observado como el éxtasis en el campo artístico, sino como el ensueño “saludable” de encontrar en la obra apreciada, una inmediata contestación a su malestar, esta resultando temporalmente sublimatoria.

TABLA DE CONTENIDO

	Pág.
ANEXOS	11
INTRODUCCIÓN	12
CAPITULO 1	
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	13
1. TITULO	14
1.1 DESCRIPCIÓN GENERAL DEL PROBLEMA	14
1.2 FORMULACIÓN DEL PROBLEMA	15
2. OBJETIVOS	16
2.1 OBJETIVO GENERAL	16
2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	16
3. JUSTIFICACIÓN	17
CAPITULO 2	
MARCO METODOLÓGICO	18
4. MARCO METODOLÓGICO	19
4.1 TIPO DE ESTUDIO	19
4.2 MÉTODO	19
4.3 ENFOQUE	19
4.4 DISEÑO	19
4.5 POBLACIÓN Y MUESTRA	20
4.5.1 Criterios de tipificación de la población	20

4.6 FUENTES DE INFORMACIÓN	20
4.6.1 Fuentes primarias	20
4.6.2 Fuentes secundarias	20
4.7 TÉCNICAS E INSTRUMENTOS	20
4.7.1 Procedimientos	21
CAPITULO 3	
MARCO REFERENCIAL	22
5. MARCO REFERENCIAL	23
5.1 MARCO CONCEPTUAL	23
5.1.1 Arte	23
5.1.2 Asociación De Representaciones	24
5.1.3 Conflicto Psíquico	24
5.1.4 Objeto	25
5.1.5 Objeto Transicional	26
5.1.6 Elección Del Objeto	26
5.1.7 Fantasía	27
5.1.8 Identificación	27
5.1.9 Insight	28
5.1.10 Juego	28
5.1.11 Represión	31
5.1.12 Sublimación	31
5.2 MARCO HISTÓRICO	32
5.2.1 La jauría humana	32
5.2.2 El significante imaginario, Psicoanálisis y cine	32
5.2.3 Un Psicoanalista en el cine	33
5.2.4 Psicoanálisis y cine	34
5.2.5 Psicoanálisis y cine	34
5.3 MARCO CONTEXTUAL	35
5.4 MARCO LEGAL	35

5.4.1 Ley 814	36
5.4.2 Ley 1090	40
5.5 MARCO TEÓRICO	42
5.5.1 Bruno Bettelheim – Encontrando el porque de la lucha sobre El significado	42
5.5.2 Georg Groddeck – La pieza faltante del segundo tópico	45
5.5.3 Ernst Kris – Ensueño y ficción	46
5.5.4 Sigmund Freud – La incomprendida "Gradiva" de Jensen	48
5.5.5 Psicoanálisis y literatura, un encuentro entre líneas	49
CAPITULO 4	
ANALISIS DE LA INFORMACIÓN – DISCUSIÓN	55
6. ANALISIS DE LA INFORMACIÓN	56
6.1 Discusión de los resultados	56
6.1.2 El Proceso psicológico en el espectador de cine	56
6.1.3 Análisis de la obra de arte	60
6.1.4 Función psíquica del cine en el espectador	65
6.1.5 Evaluemos pues la herramienta cinematográfica como elemento Terapéutico	68
6.1.6 Ensayos psicoanalíticos sobre cine	70
CAPITULO 5.	
CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES	87
6. CONCLUSIONES	88
7. RECOMENDACIONES	90
CAPITULO 6.	
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y ANEXOS	91
BIBLIOGRAFÍA	92

ANEXOS

	Pág.
LISTA DE FIGURAS	
TABLA 1. LEY 814	36
TABLA 2. LEY 1090	40

INTRODUCCIÓN

La cultura como ente principal del trabajo de grado acá expuesto, pretende por medio del suplemento artístico, y de la interpretación psicoanalítica del mismo, analizar el enfoque psíquico del espectador con relación al arte, cine en este caso.

La cultura como vehículo conductor del trabajo, la definimos como a todo aquello en lo cual la vida humana se ha elevado por encima de sus condiciones animales y se distingue de la vida animal. Se distinguen dos aspectos: por un lado, todo el saber y poder hacer que los hombres han adquirido para dominar las fuerzas de la naturaleza y arrancarle bienes que satisfagan sus necesidades; por el otro, comprende todas las normas necesarias para regular los vínculos recíprocos entre los hombres y, en particular, la distribución de los bienes asequibles. La cultura es, entonces, una creación del hombre; está edificada sobre una compulsión y una renuncia de lo pulsional.

La historia de la humanidad desde sus orígenes es una lista interminable de matanzas y luchas por el poder. Así y todo, la cultura perdura. ¿Cómo hace la cultura para dominar las pulsiones?, les asigna un representante dentro del aparato psíquico de cada individuo, este estará encargado de dominar las pulsiones sexuales y destructivas, canalizando esta fuerza instintiva en actos más desarrollados y posiblemente más satisfactorios.

El lector se topa con una hilaridad temática, la cual lo llevara a explorar inicialmente, un conjunto de conceptos, que serán constantemente referidos en el desenvolvimiento propio del trabajo, encontrándose también con la posición psíquica del creador, y finalmente, la función psíquica que la adopción de la obra cumple en el espectador.

CAPITULO 1 – PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

1. TITULO

“FUNCIÓN PSÍQUICA DEL CINE EN EL ESPECTADOR”

1.1 DESCRIPCIÓN GENERAL DEL PROBLEMA

Reconocer e identificar los procesos psicoanalíticos germinados en el momento de apreciación del trabajo cinematográfico, evidenciando la existencia de un espacio potencial entre el espectador y la obra, expresando así la contemplación apreciativa que una representación dramática cumple en el aparato psíquico, exaltando la labor artística y su apéndice “terapéutico” inconscientemente percibido, teniendo un valor adicional al estético.

La identificación de mecanismos psicoanalíticos expuestos en el lapso de contemplación artística, concluyen una ratificación del componente artístico, como canalizador elaborado de las pulsiones en el creador; permitiendo la catarsis de las emociones en el apreciador de la obra/espectador, las cuales en el ámbito concerniente a lo real fueron represadas y encuentran en el medio artístico (cine en este caso) la canalización de sus deseos. Proyectando los mecanismos elaborados en el arte – cine, como herramienta terapéutica, perfilándose está de forma didáctica, funcional y pedagógica.

Tratar la obra de arte no para meritar la calidad estética de lo producido, sino para sondear las escenas donde se juega, la producción del autor, conjunto a la identificación y proyección del espectador, desplegándose en las dos, algo del orden del sujeto: su condición, como ser humano, es decir aquello que emerge del registro de lo real y lo engendra.

1.2 FORMULACIÓN DEL PROBLEMA

¿La obra del creador de arte cinematográfico, permite en el espectador la estimulación de sus esferas de personalidad?

Con el cine, como con la música, la pintura y la literatura, el cuidado principal consiste en no sumergir bajo el repertorio teórico la especificidad de lo fílmico; se trata de observar la “indocilidad” con que cada arte atraviesa y altera los conceptos metapsicológicos.

La obra artística, y cinematográfica en este caso, esgrime un sinnúmero de elementos psicológicos que seducen al espectador; preparándolo (como una antesala) para la proyección de sus deseos, frustraciones y miedos.

Los elementos fascinantes de la obra, van más allá de lo representado, indagan en el espectador, lo que la obra produce: la pérdida de goce corporal ya que se crea a imagen de un cuerpo de goce perdido.

La obra de arte cinematográfico, además permite ver que lo que subyace a la belleza de lo creado es la acechanza de la pulsión de muerte donde en la construcción de la obra el autor y espectador alcanzan la dimensión de un plus de goce recuperando, al menos ilusoriamente, el goce perdido.

2. OBJETIVOS

2.1 OBJETIVO GENERAL

Reconocer el espectador de cine, como creador de objetos que poseen características que estimulan las esferas de la personalidad de los seres humanos.

2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Identificar los dispositivos de orden psicoanalíticos, expuestos tanto por el compositor del objeto como los también identificados en el espectador de la obra(s).
- Determinar la importancia de la obra cinematográfica en la función psíquica del hombre.
- Diseñar una propuesta en la cual, el instrumento cinematográfico se posibilite como dispositivo terapéutico.

3. JUSTIFICACIÓN

La seducción que es esgrimida por el arte hace al hombre desplomarse por sus encantos, y a la belleza heurística que esta posee lleva a una forzada necesidad de exploración constante, encontrándose así con dimensiones del ser novedosas y por tanto excitantes.

El cine coexistiendo como arte contemporánea con sus semejantes clásicas, servirá con sus elementos técnicos y estéticos, como estructura que soportara junto al psicoanálisis el trabajo de grado acá desarrollado; la disciplina psicoanalítica valorando los complementos estéticos y psicológicos inmersos en el objeto, entendiendo sistemáticamente la intención del creador de la obra y encontrando en el espectador gozoso del drama, un sinfín de mecanismos psíquicos expuestos durante y después de la apreciación.

Abstrayendo del cine dispositivos estrechamente relacionados con los observados en el ritual del juego, pero esta vez proyectado en el adulto y no en el infante, pudiéndose convertir en amplio objeto de estudio, no solo para la psicología, sino para todas las ciencias sociales.

La falta de estudios de este tipo, impiden un aporte a las técnicas de intervención terapéutica.

CAPITULO 2 – MARCO METODOLÓGICO

4. MARCO METODOLÓGICO

4.1 TIPO DE ESTUDIO

Descriptivo: Evaluar función psíquica que los elementos cinematográficos cumplen en las esferas de personalidad del espectador, reconociendo los elementos psicoanalíticos y dinámicos que permean al espectador, por medio del arte.

4.2 MÉTODO

Hermenéutico: Como tal, busca determinar las condiciones trascendentales de toda interpretación; en este trabajo se expone en un ámbito, que comprende críticamente al proceso de racionalidad vital, se trata entonces de exhibir la hermenéutica como horizonte de comprensión crítico, dando así un giro en la investigación tradicional.

4.3 ENFOQUE

Cualitativo: Se procura lograr una descripción holística, acerca de la relación espectador - cine y sus apéndices psicológicos, evaluando las relaciones que estas dos conjugan consciente e inconscientemente con el psicoanálisis; interesándose el trabajo en saber, como se da la dinámica y como ocurren los procesos.

4.4 DISEÑO

Es no experimental, pues en el trabajo no se manipulan variables.

4.5 POBLACIÓN Y MUESTRA

4.5.1 Criterios de tipificación de la población: Obras de arte cinematográficas, adscritas al análisis psicoanalítico y psicológico.

4.5.2 Muestra: Por medio de una muestra no probabilística de 112 películas inicialmente, reducimos por conveniencia a 7, resaltando la riqueza de elementos de orden psicológico y psicoanalíticos que allí se evidencian.

- 2001 A Space Odyssey (odisea en el espacio 2001).
- A Clockwork Orange (La naranja mecánica).
- Dr. Strangelove Or How I Learned To Stop Worrying And Love The Bomb (Dr. Insólito).
- Los Olvidados.
- Psycho (Psicosis).
- Rope (La Soga).
- Shining (El Resplandor).

4.6 FUENTES DE INFORMACIÓN

4.6.1 Fuentes primarias: No se utilizan fuentes de información primaria, por ser un estudio que involucra más elementos documentales.

4.6.2 Fuentes secundarias: Textos de Psicoanálisis (Sigmund y Ana Freud), Psicología dinámica (Bettelheim, Kris, Groddeck y Winnicott), y críticas antropológicas sobre cine (Aranda), obras cinematográficas (Buñuel, Hitchcock, Kubrick y Gillian)

4.7 TÉCNICAS E INSTRUMENTOS

4.7.1 Procedimientos: Búsqueda cualitativa de significados de la acción humana Interpretacional; interactuar socio-lingüístico y semiológico de los discursos, acciones y estructuras latentes, además de esto, análisis obras de arte, pesquisa bibliográfica y comentario de texto.

CAPITULO 3 – MARCO REFERENCIAL

5. MARCO REFERENCIAL

5.1 MARCO CONCEPTUAL

Conceptos básicos, relacionados con la función psíquica del cine en el espectador.

5.1.1 Arte: Una de las más elevadas creaciones de la cultura humana, producto de la sublimación de las pulsiones sexuales infantiles rechazadas por esa misma cultura. El arte logra por un rodeo peculiar una reconciliación del principio de placer con el principio de realidad. El artista originariamente rechaza la realidad al no poder aceptar la renuncia a la satisfacción pulsional que desde aquella se le impone. Se entrega entonces a sus fantasías; hasta aquí no se distingue del neurótico común, pero a diferencia de éste consigue retornar a la realidad, merced a dotes propias, transformando sus fantasías en un nuevo tipo de realidades valoradas por los demás hombres: “las obras de arte”

Consigue así en cierto modo ser el héroe, el rey, el creador, el mimado de la fortuna que querría ser (para lo cual debe tener éxito como artista), sin necesidad de alterar profundamente el mundo exterior. Los espectadores, lectores u oyentes (todos los consumidores de arte), descontentos con sus propias pulsiones, se identifican con la nueva realidad creada por el artista y participan a través de esta identificación con su goce.

El arte como el juego infantil, es una “fantasía actuada” que implica una acción, una escenificación. En el niño como en el artista, está presente la defensa ante la angustia de pérdida de objeto cuando se empieza a reconocer el objeto como fuente de placer. En ese caso el niño busca poseer el objeto o ser querido por él, el artista busca lo mismo en los retoños de aquellos padres de la infancia (sus

admiradores). El niño juega a ser grande, a hacer todas las acciones específicas que supone que los grandes hacen, el artista es un grande que puede volver a jugar como cuando era niño, sin saberlo, y sin dejar de ser grande.

El arte es una creación por tanto esta más allá de la simple repetición de la vida infantil; puede ser un objeto, un espacio transicional si se quiere, en tanto, permite “la elaboración” de lo no elaborado por una obra creativa.

5.1.2 Asociación De Representaciones: Mecanismo de vinculación de una representación con otra. Se produce por el desplazamiento de energía libidinal. Este desplazamiento puede ser de dos maneras:

- Por libre desplazamiento, en que las cantidades pueden pasar de una a otra representación regidas por las leyes de la asociación: las analogías y contigüidades, estas se confunden con identidades y por lo tanto las rige la identidad de percepción y el proceso primario, y son representaciones principalmente de tipo visual. Corresponden al Inconsciente y son las que se ven en los sueños.
- Con más o menos fuerte investidura y débil desplazamiento, pues un mayor nivel de ligadura hace más complicado asociar una representación con otra, existen más trámites para ello. Se distingue también entre los motivos de la asociación (la analogía) y la identidad (no bastará que algo tenga un atributo análogo a algo deseado para ser eso deseado). Pese a que busca también la identidad con lo deseado, lo hace usando el pensamiento, busca la “identidad de pensamiento”. Funciona con representaciones-palabra y corresponde al yo Preconsciente., la actividad de pensamiento y el proceso secundario.

5.1.3 Conflicto Psíquico: Un conflicto se produce cuando existen dos tendencias de sentido opuesto que chocan. La noción de conflicto psíquico implica dinámica

mental y pertenece a la esencia misma del psicoanálisis. Por supuesto no siempre los conflictos son patológicos o generadores de patología. Pero podríamos recordar que cualquier conflicto consciente puede reactivar a conflictos inconscientes que le subyacen y, en ese caso, ayudar a la aparición de neurosis. Además, un yo con un carácter que en forma frecuente tiene tendencia al conflicto, es fuente potencial de patología. Consideramos diferentes períodos de desarrollo libidinal. En cada uno predomina una determinada zona erógena sobre las demás. A través de las zonas erógenas se suceden diversos tipos de conflicto: entre amor y odio, o entre activo y pasivo (ambivalencia con el objeto, en ambos casos), entre libido objetal y narcisista, o entre las pulsiones libidinales y de muerte, el yo que se angustia y defiende de ellas. También el yo debe afrontar continuos conflictos con el ello, el superyó y la realidad. Debe mediar entre todos estos factores y lograr una síntesis. Cuando no lo consigue tendrá que escindirse. El conflicto por excelencia es una especie de núcleo al que los demás conflictos se van a referir es el edípico, en consecuencia, para Freud, el conflicto fundamental.

Todos estos conflictos deberán ser superados por el yo mediante una síntesis satisfactoria; de lo contrario se reactivarán cuando aparezcan situaciones semejantes en la vida, o ante una intensificación pulsional se potencien con ella conflictos que en otras circunstancias habían logrado cierto nivel de solución. En última instancia, todos los conflictos neuróticos suceden entre las tendencias pulsionales y las exigencias de la realidad social, esta última ubicada dentro mismo del aparato psíquico.

5.1.4 Objeto: Objeto - Freud, cuando éste dice que "el objeto de un pulsión es aquello en relación a lo cual o a través de lo cual la pulsión es capaz de lograr su finalidad"¹. El objeto libidinal es muy variable a través del desarrollo de las relaciones objetales, cambia continuamente salvo en las etapas donde no hay una

¹ FREUD, Sigmund. "Los instintos y sus destinos", incluido en Obras completas, Tomo II, Biblioteca Nueva, Tercera edición, p 2039.

importante redistribución de la libido, ocasiones donde tiende a catectizar sólo un determinado objeto.

5.1.5 Objeto Transicional: Es algún objeto y un fenómeno “que llega a adquirir una importancia vital para el bebé en el momento de disponerse a dormir, y que es una defensa contra la ansiedad, en especial contra la de tipo depresivo”². Por ejemplo, según Winnicott, un objeto blando o de otro tipo, un puñado de lana, la punta de un edredón, una palabra, una melodía.

Relación entre objeto y fenómeno transicional: “cuando se encuentra ausente la madre, o alguna otra persona de la cual depende el bebé, no se produce un cambio inmediato porque este tiene un recuerdo o imagen mental de la madre, o lo que podemos denominar una representación interna de ella que se mantiene viva durante un cierto periodo. Si la madre se ausenta durante un lapso superior a determinado límite medido en minutos, horas o días, se disipa el recuerdo de la representación interna. Cuando ello se produce, los fenómenos transicionales se poco a poco carentes de sentido y el bebé no puede experimentarlos. Presenciamos entonces la descarga del objeto. Por lo general el objeto transicional se descarga poco a poco, en especial a medida que se desarrollan los intereses culturales”³.

5.1.6 Elección Del Objeto: El reconocimiento por parte del niño de la importancia del objeto para la obtención de placer no es un proceso simple, lineal. Parcialmente lo reconoce como tal desde un principio (yo realidad inicial, pulsiones de autoconservación) aunque en forma predominante (pulsiones sexuales) lo confunde con su yo en la medida en que le produce placer (yo placer purificado), y no lo distingue de las zonas del propio cuerpo que a su vez le producen placer (autoerotismo). A este segundo estadio libidinal se lo llamará narcisismo, cuando

² WINNICOTT, Donald. Realidad y juego, Gedisa, 1994, p. 17.

³ Ibid., p. 47.

el propio cuerpo unifique todas sus zonas erógenas y forme un yo. Reconocer un yo es reconocer un no – yo, un objeto, principal fuente del placer y de la calma de la tensión de necesidad. A este objeto se lo elige luego, apuntalándose en aquel objeto reconocido por las pulsiones de autoconservación. Éste es el primer nivel de elección de objeto o elección primaria de objeto, elección que recae, por lo tanto, en la madre nutricia. Cuando hay fallas en el vínculo con ella puede el incipiente yo refugiarse en el autoerotismo, cuna del narcisismo. En la adolescencia al reforzarse el empuje pulsional se volverá a elegir objeto, una elección ya secundaria que llevará las marcas de aquella primaria reprimida, inconsciente.

5.1.7 Fantasía: Según M. Klein “Las fantasías son contenidos primarios de los procesos mentales inconcientes, y pueden definirse como los representantes psíquicos de las pulsiones: no hay acto instintivo que no sea vivido como fantasía inconciente, aunque luego, esta puede pasar a ser un modo de defensa contra los impulsos. La fantasía tiende a considerar que el impulso se satisface efectivamente, mientras que, como defensa, considera que dicho impulso es realmente inhibido o controlado”⁴.

5.1.8 Identificación: “El término identificación es el que generalmente se ha utilizado para definir y representar el activo proceso estructurante que tiene lugar dentro del yo y por el cual éste metaboliza ciertos componentes internalizados dando lugar a una matriz identificatoria. Es el conjunto de operaciones que determinan el proceso de estructuración que ocurre dentro del self sobre la base de la selección, inclusión y eliminación de elementos provenientes de los objetos externos, de los objetos internos y de partes del self. La identificación así considerada sería el resultado de una serie de objetos que abarcan distintos

⁴ KLEIN, Melanie. “Naturaleza y función de la fantasía”, incluido en Obras completas, Tomo III, Paidós – Hormé, p, 89.

fenómenos comprendidos en dos grandes categorías: internalización y externalización”⁵.

Según M. Klein. "El resultado de la proyección de partes del yo en un objeto. Puede tener como consecuencia que se perciba al objeto como habiendo adquirido las características de la parte proyectada del yo, pero también puede resultar en que el yo llegue a identificarse con el objeto de su proyección"; También "Mecanismo que se traduce por fantasías donde el sujeto introduce su propia persona, en su totalidad o en parte, en el interior del objeto para dañarlo, poseerlo y controlarlo"⁶.

La identificación proyectiva patológica "resulta de la desintegración diminuta del Yo o de partes del Yo, que luego se proyectan en el objeto y se desintegran; tiene como consecuencia la creación de 'objetos extraños'"⁷.

5.1.9 Insight: Es un término inglés que significa "mirar hacia adentro". En psicoterapia, se refiere a cualquier conducta en la cual la persona obtiene una percepción acerca de sus propios estados y procesos mentales patológicos o de sus cambios terapéuticos (el proceso también es replicado en la contemplación del arte). Este tipo de insight puede ser intelectual, emocional o conductual, según que implique una comprensión cognitiva o vivencial, o un cambio de conducta observable.

Es una actual interpretación de “hacer conciente lo inconsciente”, por parte de los post – Freudianos.

5.1.10 Juego: Según M. Klein:

⁵ GRIMBERG, Leonard. Teoría de la identificación. Paidós, 1976, p, 11.

⁶ Klein, “Proyección e identificación”, Op. cit., p, 102

⁷ SEGAL, H..., Introducción a la obra de Melanie Klein, Paidós, 1987, p. 123.

- El juego como lenguaje: el niño expresa sus fantasías, deseos y experiencias simbólicamente por medio de juguetes y juegos, y al hacerlo utiliza los mismos medios de expresión arcaicos, filogenéticos, el mismo lenguaje que no es familiar en los sueños.
- Las experiencias sexuales del niño están enlazadas con sus fantasías masturbatorias y por medio del juego logra su representación.
- El juego calma la ansiedad: transforma las experiencias sufridas pasivamente en activas y cambia el dolor en placer.
- En el juego y en general, son las fantasías las que promueven y mantienen el desarrollo del interés por el mundo externo y el proceso de aprendizaje del mismo, y de ellas se extrae la fuerza para buscar y organizar el conocimiento del mundo.
- La capacidad para evocar el pasado en el juego imaginativo parece estar muy vinculada con el desarrollo del pensamiento, del poder evocar el futuro en hipótesis constructivas y desarrollar las consecuencias de los símbolos.⁸

Para Winnicott, en el proceso de desarrollo, la actividad de jugar se describe en cuatro etapas:

- El niño y el objeto están fusionados, o sea, el niño tiene una visión subjetiva del objeto. La madre procura hacer real lo que el niño está dispuesto a encontrar.
- El objeto es repudiado, reaceptado y percibido objetivamente. En esto la madre debe estar dispuesta a devolver lo que se ofrece, y si este papel no

⁸ Klein, "Juego como lenguaje", Op. cit., p. 130

encuentra impedimentos, el niño vive una experiencia mágica de omnipotencia. La confianza en la madre genera así un campo intermedio de juegos donde nace la idea de lo mágico y lo omnipotente.

- El niño se encuentra solo en presencia de alguien. El niño juega suponiendo que la persona amada digna de confianza está cerca y sigue estándolo en el recuerdo.
- El niño permite una superposición de dos zonas de juego y disfruta de ella. Primero es la madre quien juega con el bebé cuidando de encajar en sus actividades lúdicas, pero tarde o temprano introduce su propio modo de jugar descubriendo que los bebés varían según su capacidad para aceptar o rechazar la introducción de ideas que les pertenecen. Queda así allanado el camino para un jugar juntos en una relación.

Winnicott indica que la zona de juego, en el cual el niño se halla muy concentrado y no admite intrusiones, es una zona intermedia que no es ni su realidad subjetiva ni el mundo exterior, pues en el juego el niño reúne objetos o fenómenos de la realidad exterior usándolos al servicio de su realidad interna o personal: sin necesidad de alucinaciones, revela así su capacidad para soñar al investir fenómenos exteriores de significación y sentimientos oníricos.

El juego implica confianza y está ubicado en el espacio potencial entre el bebé y la madre. Compromete al cuerpo porque manipula objetos y porque puede haber excitación corporal. Esta excitación en las zonas erógenas, los pulsión, amenazan el jugar, aunque el juego es satisfactorio, puede elevar la ansiedad a niveles intolerables, destruyéndolo. El carácter excitante del juego no deriva del despertar de los instintos, sino de la precariedad de la acción recíproca, en la mente del niño, entre lo que es subjetivo (casi alucinación) y lo percibido objetivamente (realidad verdadera o compartida).

Hay un desarrollo que va de los fenómenos transicionales al juego, de este al juego compartido, y de este a las experiencias culturales⁹.

5.1.11 Represión: Todo organismo vivo está expuesto a continuos estímulos, que en el caso de los organismos complejos provienen del mundo exterior y del propio interior del cuerpo (las pulsiones). Los seres humanos poseen un aparato psíquico que los defiende de los continuos estímulos a que están sometidos, los que les generan un impulso a volver al estado anterior, el previo a la llegada del estímulo. La defensa, en este sentido, es como la razón de ser del psiquismo, este ante todo quiere defenderse de los estímulos.

La mejor manera de hacerlo, entonces, es realizando las acciones específicas que acaben con ellos, si son exteriores, huyendo de ellos o destruyéndolos, si son estímulos interiores (es decir, pulsiones), satisfaciéndolos. Para ello deberá incluir el principio de realidad en su funcionamiento y la instauración de un yo que piense y maneje la acción en forma adecuada. Surgen sin embargo durante la evolución del ser humano serios problemas en la satisfacción de sus pulsiones (sexuales y destructivas) pues éstas chocan con los ideales culturales primero y luego con los que existen en el mismo aparato psíquico (ideal del yo -superyó). Por esto se van formando otros tipos de defensa dirigido a impedir la satisfacción de la pulsión, o a desconocerla. A los mecanismos inconscientes encargados de que el yo Preconsciente, no conozca la existencia de pulsiones incompatibles con él, se los ha llamado “mecanismos de defensa del yo”, los cuales pertenecen al yo Inconsciente. Éste se encarga de defender al yo Preconsciente sin que él lo sepa, del acoso de las pulsiones, esta defensa tiene, por lo pronto, un precio: rasgos de carácter y cuando fallan neurosis.

5.1.12 Sublimación: Una pulsión se sublima cuando es derivada hacia un nuevo fin, no sexual y socialmente valorado como el arte o la producción intelectual. En

⁹ WINNICOTT, Op. cit., p. 61.

las demás defensas el impulso es mantenido a raya mediante una elevada contracarga: en la sublimación ello no ocurre porque se quita energía al impulso cargándolo en otro fin.

La sublimación es el medio de transformar y elevar la energía sexual convirtiéndola en una fuerza positiva y creadora, pero también, a la inversa, es un medio de atemperar y atenuar su excesiva intensidad. Por tanto, desde Freud la sublimación puede entenderse o bien como la expresión positiva más elaborada y socializada de la pulsión, o bien como defensa que puede atemperar los excesos pulsionales.

5.2 MARCO HISTÓRICO

Daremos una breve reseña de las investigaciones, monografías y libros, que tocan y conjugan los tópicos de arte y psicología.

5.2.1 La jauría humana: Cine y Psicología; autor: Javier Urra Portillo (Ed. Gedisa). Desde su experiencia profesional del trato con jóvenes en el sistema penitenciario, los autores de este volumen analizan las formas de trasgresión y violencia tal como se han tratado en el cine. Sus observaciones atienden los logros artísticos y dramáticos de muchas películas famosas, pero el eje central del libro es la pregunta del porqué de la violencia, la destrucción, del impulso a hacer sufrir a otros.

Los comentarios están dedicados, entre otras películas, a La naranja mecánica, El Bola, La Soga, Acusados, El silencio de los inocentes, Barrio, Tesis, American History X, Seven, Pena de muerte, Instinto, Brubaker, El crimen de Cuenca, Quiero vivir, Las dos caras de la verdad y Kramer contra Kramer.

5.2.2 El significante imaginario. Psicoanálisis y Cine; autor: Christian Metz (Ed. Paidós). A principios de la pasada década de los sesenta, el teórico Christian Metz

tuvo una idea que luego resultaría trascendental para los estudios cinematográficos: lo que él llamaba el “objeto – cine” debía abordarse con las armas de la lingüística, dotando a la disciplina así fundada de un rigor puramente científico. Más allá de la mera crítica periodística, pues, la semiología aportaba a la reflexión sobre el cine una dimensión teórica, algo que hasta entonces había estado fuera de su alcance.

El abordaje de este “objeto-cine” desde la perspectiva del psicoanálisis se inscribe, para Metz, en el mismo campo de investigación y se sitúa en idéntico nivel. No se trata de psicoanalizar a los autores o a sus criaturas, sino de enfrentarse al cine entendido como institución y arte específico, como un “significante” que opera en la región de lo “imaginario”, tanto con ritos de repetición como con procedimientos tecnológicos.

5.2.3 Un Psicoanalista en el Cine; autor: Gustavo Chiozza (Ed. Paidós).

Un psicoanalista en el cine no es un libro sobre psicoanálisis aunque tampoco sea, en el sentido más estricto del término, un libro sobre cine. En él se conjuga la experiencia clínica como método de exploración y la cinefilia bien entendida para, a partir de ambas, abrir un nuevo horizonte de sentidos. El autor se desliza lenta, subrepticamente en la oscuridad de la sala de proyección, en la intimidad de nuestro living, para susurrarnos historias veladas, ocultas, muchas veces contrabandeadas en las múltiples capas de una comedia romántica o un thriller de suspenso. Historias que ya estaban allí, ocultas en la mente del director, agazapadas en la densidad del celuloide, y que este libro tiene el mérito y la generosidad de compartir con nosotros. Gracias a una prosa fluida y transparente, los ensayos aquí reunidos logran ese equilibrio extraño e infrecuente entre riqueza y claridad, potenciándose unos a otros, intercambiando ideas y objetos para mostrar un nuevo camino y descubrir un placer secreto e impensado. Gustavo Chiozza es nuestro guía hacia esa nueva dimensión donde el cine y la vida son la misma cosa.

5.2.4 Psicoanálisis y Cine; autor: Simon Brainsky (Ed. Grupo editorial).

Los rituales con los cuales nos alistamos para dormir y por lo tanto para soñar tienen, para Simón Brainsky, una relación muy especial con los rituales que anteceden la entrada a un teatro en el que vamos a ver una película: en ambos casos nos estamos preparando para la proyección de nuestros deseos, nuestras frustraciones y nuestros miedos. Al ocuparse de la trilogía de Kieslowski o de una película de Bergman o Truffaut, Brainsky construye, con conceptos y teorías provenientes del psicoanálisis, un puente entre la obra y el espectador. De esta manera le ofrece a este último una nueva manera de ver y entender el cine. El libro no pretende presentar una teoría general de la interpretación de la obra cinematográfica. El trabajo de Brainsky es a la vez más sutil y más hermoso: ilumina aspectos de la película -el carácter de un personaje, una imagen, la banda sonora- con su vasto conocimiento del psicoanálisis.

5.2.5 Psicoanálisis y Cine; autor: Mónica Fudin y Gabriel Espino (Ed. Letra viva).

El cine se convierte en una fuente inagotable, en un recurso genuino para aquellos que buscan una lectura de su ficción desde distintas perspectivas. Principio, desarrollo y fin de una trama pueden perder toda relación temporal y dramática para con fundirse en la temporalidad psíquica de algún personaje.

Espectadores y psicoanalistas nos lanzamos al ruedo de la trama fílmica al modo de una invitación a unir las piezas de un rompecabezas. Reconociendo en el ejercicio del arte una actividad encaminada a mitigar los deseos insatisfechos tanto del artista creador como del espectador de la obra. Unidos por la insatisfacción ponen a hablar, sus producciones. “El psicoanálisis – decía Freud en ‘El Interés del Psicoanálisis en la Ciencias no psicológicas’ ha logrado resolver también satisfactoriamente algunos de los problemas enlazados al arte y al artista. Otros escapan por completo a su influjo”

Los trabajos compilados en este libro son efecto de observaciones, reflexiones y preguntas que queremos como espectadores y analistas, compartir con los lectores. ¿Es posible transmitir el psicoanálisis a través de la clínica de los personajes de las películas?, ¿Cómo el cine ve al psicoanálisis?, ¿Qué dicen los psicoanalistas acerca de los personajes de algunos films?, entre los que se encuentran Blue, El Club de la Buena Estrella, Casablanca, Claros curo, Cinema Paradiso, Los Puentes de Madisson, Grito de Mujer.

Al igual que cuando se lee un texto, a un film se lo despedaza al modo de un juguete para ver que se encuentra dentro pretendiendo saber como funciona una escena, que produce el movimiento de un personaje. Curiosidad, avidez, deseo nos llevan a buscar sus engranajes aun cuando a posteriori no sepamos como volver a armar sus piezas.

Descifrar su entramado en la tímida pretensión de hacer lazo con el otro es recorrer sus múltiples facetas, esquivos enigmas y poner de manifiesto deseos insatisfechos que evoca toda obra de arte. Recrear de modo de no encontrar una única verdad y unos pocos signos. El juego vale la pena. Y muchas veces nos encontramos acordando con Toni Baxfer (el personaje principal de “La rosa Púrpura del Cairo”)... “Yo quiero que lo que pasó en la película, no pase en la vida real”.

5.3 MARCO CONTEXTUAL

Contexto Metapsicológico: consiste en la elaboración de modelos teóricos que no están directamente vinculados a una experiencia práctica o a una observación clínica; se define por la consideración simultánea de los puntos de vista dinámico (constituido por fuerzas y, más en particular, el conflicto de fuerzas antagónicas).

5.4 MARCO LEGAL

5.4.1 LEY 814: (02/07/2003) por la cual se dictan normas para el fomento de la actividad cinematográfica en Colombia

NORMA	OBJETO	OBSERVACIÓN
Artículo 1°. Objetivo conceptos previstos en la Ley 397 de 1997,	Mediante el presente artículo se procura afianzar el objetivo de propiciar un desarrollo progresivo, armónico y equitativo de cinematografía nacional y, en general, promover la actividad cinematográfica en Colombia.	Para la concreción de esta finalidad se adoptan medidas de fomento tendientes a posibilitar escenarios de retorno productivo entre los sectores integrantes de la industria de las imágenes en movimiento; estimulando la inversión en el ámbito productivo de los bienes y servicios comprendidos en esta industria cultura
Artículo 2°. Conceptos	El concepto de industria cinematográfica designa los momentos y actividades de producción de bienes y servicios en esta órbita audiovisual, en especial	Se comprende para efectos de esta ley el conjunto de acciones públicas y privadas que se interrelacionan para gestar el desarrollo artístico e industrial de la

	<p>los de producción, distribución o comercialización y exhibición</p>	<p>creación y producción audiovisual y de cine nacionales y arraigar esta producción en el querer nacional, a la vez apoyando su mayor realización, conservándolas, preservándolas y divulgándolas.</p>
<p>Artículo 3°. Definiciones. Para efectos de lo previsto en la Ley 397 de 1997</p>	<p>1. Sala de cine o sala de exhibición. Local abierto al público, dotado de una pantalla de proyección que mediante el pago de un precio o cualquier otra modalidad de negociación, confiere el derecho de ingreso a la proyección de películas en cualquier soporte.</p> <p>2. Exhibidor. Quien tiene a su cargo la explotación de una sala de cine o sala de exhibición, como propietario, arrendatario,</p>	<p>Los términos utilizados en esta ley serán entendidos en su sentido expresado o, en caso de duda, en el sentido de aceptación internacional de acuerdo con las previsiones incluidas en tratados que en materia cinematográfica se encuentren en vigor para el país, o en el sentido comúnmente incorporado a las legislaciones de países firmantes de tales acuerdos</p>

	<p>concesionario o bajo cualquier otra forma que le confiera tal derecho.</p> <p>3. Distribuidor. Quien se dedica a la comercialización de derechos de exhibición de obras cinematográficas en cualquier medio o soporte.</p> <p>4. Agentes o sectores de la industria cinematográfica. Productores, distribuidores, exhibidores o cualquier otra persona que realice acciones similares o correlacionadas directamente con esta industria cultural.</p>	internacionales.
<p>Artículo 4°. El Estado a través de las instancias designadas</p>	<p>1. Trazar las políticas y adoptar decisiones para el desarrollo cultural, artístico, industrial y</p>	<p>Los derechos a cargo de los agentes o sectores participantes de la industria</p>

<p>en la Ley 397 de 1997 promoverá en congruencia con las normas vigentes, todas las medidas que estén a su alcance para el logro de los propósitos nacionales señalados en el artículo primero en torno a la actividad cinematográfica en Colombia.</p>	<p>comercial de la cinematografía nacional, así como para su conservación, preservación y divulgación.</p> <p>2. Promover y velar por condiciones de participación y competitividad para la obra cinematográfica colombiana</p> <p>3. Otorgar los estímulos e incentivos previstos en la Ley 397 y vigilar el adecuado funcionamiento del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico.</p> <p>4. Proteger y ampliar los espacios dedicados a la exhibición audiovisual y clasificar las salas de exhibición cinematográfica en cuanto en este último caso así lo estime</p>	<p>cinematográfica por concepto de registros y clasificaciones serán fijados por el Ministerio de Cultura teniendo en cuenta los costos administrativos necesarios para el mantenimiento del SIREC (,Sistema de Información y Registro Cinematográfico), sin que estos por cada registro o clasificación de que se trate puedan superar un salario mínimo legal vigente.</p>
--	--	--

	necesario. 5. Velar por el cumplimiento de las disposiciones constitucionales, legales y reglamentarias relacionadas con la actividad cinematográfica en Colombia.	
--	---	--

Fuente: Página Web, (www.mincultura.gov.co) ministerio de cultura, Ley 814.

5.4.2 LEY 1090: (06/09/06); por la cual se reglamenta el ejercicio de la profesión de psicología, se dicta el código deontológico y bioético y otras disposiciones

NORMA	OBJETO	OBSERVACIÓN
Artículo 2°. De los principios generales.	Estandares morales y legales. Los estándares de conducta moral y ética de los psicólogos son similares a los de los demás ciudadanos, a excepción de aquello que puede comprometer el desempeño de sus responsabilidades	Con relación a su propia conducta, los psicólogos estarán atentos para regirse por los estándares de la comunidad y en el posible impacto que la conformidad o desviación de esos estándares puede tener

	<p>profesionales o reducir la confianza pública en la Psicología y en los psicólogos.</p> <p>Confidencialidad. Los psicólogos tienen una obligación básica respecto a la confidencialidad de la información obtenida de las personas en el desarrollo de su trabajo como psicólogos.</p>	<p>sobre la calidad de su desempeño como psicólogos</p> <p>Revelarán tal información a los demás solo con el consentimiento de la persona o del representante legal de la persona, excepto en aquellas circunstancias particulares en que no hacerlo llevaría a un evidente daño a la persona u a otros. Los psicólogos informarán a sus usuarios de las limitaciones legales de la confidencialidad.</p>
<p>Artículo 4o. Campo de acción del psicólogo.</p>	<p>El psicólogo podrá ejercer su actividad en forma individual o integrando equipos interdisciplinarios, en instituciones o</p>	<p>En ambos casos podrá hacerlo a requerimiento de especialistas de otras disciplinas o de personas o instituciones que por propia voluntad</p>

	privadamente	soliciten asistencia o asesoramiento profesional. Este ejercicio profesional, se desarrollará en los ámbitos individual, grupal, institucional o comunitario.
Artículo 5o.	Dentro de los límites de su competencia, el psicólogo ejercerá sus funciones de forma autónoma, pero respetando siempre los principios y las normas de la ética profesional y con sólido fundamento en criterios de validez científica y utilidad social.	

Fuente: Ley 1090; “Por la cual se reglamenta el ejercicio de la profesión de psicología, se dicta el código deontológico y bioético y otras disposiciones”.

5.5 MARCO TEÓRICO

5.5.1 Bruno Bettelheim – Encontrando el porque de la lucha sobre el significado.

Los cuentos de hadas son una fuente inagotable de placer estético y tienen una gran influencia en la educación de los niños; los cuentos de hadas, ejercen una función liberadora y formativa para la mentalidad infantil y la dotan de apoyo moral y emocional. Al identificarse con los mismos personajes de los cuentos, los niños comienzan a experimentar por ellos mismos sentimientos de justicia, fidelidad, amor, valentía, no como lecciones impuestas, sino como un gozoso descubrimiento, como parte orgánica de la aventura de vivir.

El profundo impacto formativo que los cuentos de hadas y sus elementos fantásticos y maravillosos, han entregado generación tras generación, resulta invaluable, durante la formación de ávidos infantes.

“Dickens comprendió que las imágenes de los cuentos de hadas ayudan a los niños más que en cualquier otra cosa en su tarea más difícil, y sin embargo más importante y satisfactoria: lograr una conciencia más madura para apaciguar las caóticas pulsiones de su inconsciente”¹⁰

Los cuentos de hadas se convierten entonces, en un abrebocas para una literatura más desarrollada, encontrando allí una apreciación de las cosas más elevadas de la vida.

Los cuentos de hadas guardando una estrecha semejanza con el mundo real (en su trasfondo) revelan, la vida humana, vista, sentida o vislumbrada desde el interior.

“Los cuentos de hadas, a diferencia de cualquier otra forma de literatura, llevan al niño a descubrir su identidad y vocación, sugiriéndole, también, que experiencias necesita para desarrollar su carácter. Estas historias insinúan que existe una vida

¹⁰ BETTELHEIM, Bruno. Psicoanálisis de los cuentos de hadas, Crítica, 2002, p. 29.

buena y gratificadora al alcance de cada uno, a pesar de las adversidades; pero solo si uno se aparta de las peligrosas luchas, sin las cuales no se consigue nunca la verdadera identidad. Estos cuentos prometen al niño que, si se atreve a entregarse a esta temible y abrumadora búsqueda, fuerzas benévolas acudirán en su ayuda y vencerá. Las historias advierten, también que aquellos que son demasiado temerosos y apocados para arriesgarse a encontrarse a si mismos deben permanecer en una monótona existencia; si es que no les está reservado un destino peor”¹¹

A través de la historia del hombre, nos percatamos que la vida intelectual del niño (haciendo a un lado las experiencias familiares), esta enriquecida de objetos míticos posteriormente desarrollados en historias estructuradas; siendo también las historias – cuentos de hadas, factor de socialización, respondiendo progresivamente a las más apremiantes preguntas del niño.

“En los cuentos de hadas, los procesos internos se externalizan y se hacen comprensibles al ser representados por los personajes de una historia y sus hazañas. Esta es la razón por la que en la medicina tradicional hindú se ofrecía un cuento, que diera forma a un determinado problema, a la persona psíquicamente desorientada, para que esta meditara sobre él. Se esperaba así que, con la contemplación de la historia, la persona trastornada llegara a vislumbrar tanto la naturaleza del conflicto que vivía y por el que estaba sufriendo, como la sensibilidad de su resolución. A partir de lo que un determinado cuento implicaba en cuanto a la desesperación, a las esperanzas y a los métodos que el hombre utiliza para vencer sus tribulaciones, el paciente podía descubrir, no solo un camino para salir de su angustia, sino también el camino para encontrarse a si mismo, como el héroe de la historia”¹²

¹¹ Ibid., p. 31.

¹² Ibid., p. 58.

Pero la mayor importancia en los cuentos de hadas para el individuo en crecimiento, reside en la identificación y elaboración de soluciones (no enseñando reglas de urbanidad, pues este conocimiento se encuentra en otras fuentes a las cuales el infante recurre con regularidad), convirtiéndose entonces en un elaborado elemento terapéutico, porque el lector encuentra sus propias “remedios” mediante la contemplación de lo que la historia parece aludir sobre el mismo y sobre sus conflictos internos, en aquel momento de su vida. Aparentemente el contenido de la historia elegida poca relación guarda con la vida externa del lector, pero sí con sus problemas internos, que parecen incomprensibles e insolubles.

“El cuento no se refiere de modo plausible al mundo externo, aunque empiece de manera realista e invente personajes cotidianos. La naturaleza irreal de estas historias (a la que ponen objeciones los que tienden exageradamente al racionalismo) es un mecanismo importante, ya que pone de manifiesto que el cuento de hadas no está interesado en una formación útil acerca del mundo externo, sino en los procesos internos que tienen lugar en un individuo”¹³

5.5.2 Georg Groddeck – La pieza faltante del segundo tópico

Siendo Groddeck un recalcitrante discípulo de Freud, el segundo debiéndole al primero, la interpretación del modelo del ello adoptado por el psicoanálisis.

Groddeck haciendo gala de su amplio conocimiento del mundo de la literatura, esgrime la concepción del ello, cifrado como Naturaleza – Dios, imagen que redactara la creación artística.

¹³ Ibid., p. 31.

“Solo la vida misma, el Ello, comprende algo de psicología; el Ello y los únicos mediadores por medio de la palabra de que este se sirve: los grandes poetas”¹⁴

El inconsciente como vehiculo de la cultura humana, promueve en Groddeck una inclinación sobre el estudio del inconsciente, como una cuestión de humanidad, como clave de la civilización de los hombres, y del arte y literatura; renunciando así al análisis “simple” de la estética en la obra.

Propiedades de una “Gestaltica” añeja se encuentran en los análisis de obras matriculadas a la tragicomedia y literatura; modulándose el Ello y su evolución como doctrina y contenido medular.

“¡Naturaleza! – escribe Goethe –. Estamos rodeados y constreñidos por ella – somos impotentes para salir de ella. Goethe, ha mostrado nuevamente el camino que conduce a la contemplación de la parte en el todo y, lo que significa lo mismo, a la contemplación de las cosas en el todo; ha llevado a conocer que la parte por el todo, y el todo por la parte”¹⁵

5.5.3 Ernst Kris – Ensueño y ficción

El estudio del arte sugiere ciertas dudas, que ninguna disciplina del conocimiento por si sola puede albergar la esperanza de contestar; lo que es más, ninguna respuesta abrigaría la esperanza de ser satisfactoria si esas dudas no son relacionadas entre si; lo que nos ocupa es la contribución real y potencial del psicoanálisis a ese amplio campo de investigación en el cual el arte encuentra una sustentación de su labor.

¹⁴ GRODDECK, Georg. Estudios psicoanalíticos sobre arte y literatura. Monte Avila Editores, p. 125.

¹⁵ Ibid., p. 12.

“Al hablar de psicoanálisis nos referimos a una compleja serie de nociones y suposiciones generales sobre las cuales se basan hipótesis específicas, a un ancho marco para la exploración de la conducta humana, que permite el estudio de una gran cantidad de factores interdependientes. Las proposiciones psicoanalíticas cumplen con los requerimientos generales de la teoría de la ciencia”¹⁶

En las discusiones sobre psicoanálisis y arte, se advierte especialmente la tendencia a simplificar o abreviar el pensamiento psicoanalítico, sugiriendo que la comprensión psicoanalítica del arte, requiere suposiciones más sencillas, que las actividades más regulares y comunes. La contribución potencial del psicoanálisis al estudio del arte puede ser valorada, si se aprovechan las herramientas diferenciadas que ofrece la teoría psicoanalítica.

“La realidad se emplea en la creación artística, no tanto en el sentido restrictivo de las necesidades, sino en otro más amplio: la estructura del problema que existe mientras el artista esta creando, las circunstancias históricas del desarrollo del arte mismo que limitan parte de su obra, que determinan, en una dirección o en otra, sus modos de expresión, y de tal modo constituyen la sustancia con la cual lucha durante su creación”¹⁷

El eje central del libro, se fundamenta en la intensa actividad de investigación en un campo no clínico, como el cultural, concentrándose mayormente en torno a tres problemas:

“Primero: “la ubicuidad”, en la tradición mitológica y literaria, de ciertos temas conocidos por la vida de la fantasía del individuo o relacionados con ella; segundo, la estrecha relación existente entre la historia de la vida del artista, en el sentido

¹⁶ KRIS, Psicoanálisis y arte, Paidós, 1984, p. 19.

¹⁷ Ibid., p. 21.

psicoanalítico, y su obra; y tercero, la relación entre el funcionamiento de la imaginación creadora, la capacidad productiva del hombre y los procesos de pensamiento observados en el estudio clínico”¹⁸

5.5.4 Sigmund Freud – La incomprendida “Gradiva” de Jensen

En el trabajo titulado El delirio y los sueños en la “Gradita” de Jensen (1906) Freud hace un hermoso psicoanálisis aplicado a una novela publicada cuatro años antes por el escritor Wilhem Jensen. La novela nos presenta a un joven arqueólogo, que se enamora de un bajo relieve que representa a una joven griega de andar peculiar. El bajo relieve que provocó el amor del protagonista de esta novela puede verse en el Museo del Vaticano, donde Freud lo descubrió en una de sus visitas a Roma. El mismo Freud colocó una réplica de la “Gradita” en su propio consultorio. Durante el estudio de la novela, Freud hace un paralelismo entre el sepultamiento del bajo relieve luego de la catástrofe de Pompeya y la represión del protagonista de sus propios recuerdos infantiles, que lo llevan a desarrollar un delirio, que es estudiado desde sus orígenes hasta su desarrollo y disolución.

El termino psicoanálisis, hace referencia, en primer lugar, a una teoría sobre la estructura y el funcionamiento de la personalidad, a la aplicación de esta teoría a otras ramas del saber, y por último, a una técnica psicoterapéutica determinada.

Tratando de abordar ese saber desde estas tres perspectivas, Gradiva surge para contribuir, por cuantos medios estén a su alcance, a un mayor y más profundo saber y difusión del psicoanálisis, velando por el continuo compromiso con la ciencia y con la realidad social.

¹⁸ Ibid., p. 23.

5.5.5 Psicoanálisis y literatura, un encuentro entre líneas.

A primera vista resulta sencillo establecer la relación entre el psicoanálisis y la literatura, ¿se caracteriza esta por una perfecta simbiosis?, o al contrario, por un encuentro turbio y conflictivo basado en la crítica. ¿Pretende al psicoanálisis un ataque hacia lo estético en el texto con la pretensión de arrojar verdad sobre el mismo? Las opiniones difieren al encarar esta relación. Sea cual sea la postura a adoptar, hay algo que no escapa a ninguna perspectiva, los dos se encuentran en los dominios de la letra.

Faulkner y Nabokov denunciaron que el psicoanalista intenta intervenir en aquello que los escritores construyen con estética y que esta signado por el velo. Allí donde los escritores crean con gracia y fragilidad para decir sin decir, el psicoanálisis avanza impetuoso desgarrando y abriéndose paso descarnadamente. Actitud que al mismo tiempo provoca resistencia y atracción, dado que este proceder del psicoanálisis, que imprime un sentido dramático y trágico, le da una nueva dimensión a la monótona vida posmoderna (Piglia, 1997). James Joyce en cambio, habría de hallar en el psicoanálisis una forma de narrar, la posibilidad de que la construcción del texto no obedeciera a una lógica lineal, sino a una lógica mas cercana a la del inconsciente, atemporal y salvaje, evidenciada en su celebre *Finnegans Wake* , gracias a ello, Joyce produjo una revolución en el arte narrativo.

La aproximación psicoanalítica al arte, y en particular a la literatura abre una nueva perspectiva para la comprensión de la misma, entender que el texto literario es un lugar de privilegio para la manifestación del inconsciente nos lleva a plantear una nueva y enriquecida relación con el mismo, dado que el inconsciente que florece en el texto no solo es el del autor sino también el del lector, que aprovecha ese espacio y ese descuido para escabullirse y reconocerse entre las letras. Así las cosas, la literatura deja de ser mera entretención, trasciende el goce estético y se convierte en un invaluable espacio de auto conocimiento (Bordeu, 1995). El

psicoanálisis, aplicado a la creación literaria, incorpora a su estudio, además de la forma, el contenido latente, oculto, que se escapa entre las líneas de la misma, permitiéndonos así comprender el texto de otra forma, desde otro lugar.

Siguiendo lo anterior, el psicoanálisis considera al texto como un lugar de encuentro donde trabajan tanto el inconsciente del autor como del lector. El texto activa y actualiza, en el sujeto que lee, sus propias represiones, transformándolo en sujeto deseante al darle a su deseo el engaño provisorio de un objeto donde fijarse (el texto). Según Lacan, el crítico debe hacer responder al texto las preguntas que él le formula, y la crítica literaria psicoanalítica en esta perspectiva, es una crítica de otra forma y en otro lugar, lo cual más que excluir a la crítica literaria tradicional, la complementa (Bordeu, 1995).

Freud pensaba que la obra de arte tenía el mismo origen que los sueños, eran ambos la manifestación de un deseo inconsciente, y eran creados de la misma forma, los mismos mecanismos operaban tanto en la construcción onírica como en la construcción artística, de allí que fuese posible extender el discurso psicoanalítico hacia la obra de arte. En palabras de Starobinski, citado por Huaman (2003): “a los ojos de Freud el arte es la expresión de un deseo que renuncia a buscar satisfacción en el universo de los objetos tangibles. Es un deseo desviado a la región de la ficción, y en virtud de una definición ahora angosta de la realidad, Freud no atribuye al arte sino un poder de ilusión. El arte es la sustitución de un objeto real, que el artista es incapaz de alcanzar, por un objeto ilusorio”.

En “ *El delirio y los sueños en la <Gradiva> de W. Jensen*”, Freud (1906) nos muestra como el poeta Danés Johannes Wilhelm Jensen logra captar y describir de forma sutil los mecanismos tanto de aparición como de resolución del delirio, por supuesto, sin ser un versado en las ciencias de la mente. Ocurre aquí aquel encuentro entre inconscientes al que hacíamos referencia unas líneas arriba: “(...) insistimos en que la obra de Jensen constituye un estudio psiquiátrico en el que se nos muestra hasta que punto puede llegar nuestra concepción de la vida psíquica,

y al mismo tiempo, una especie de historial clínico que parece destinado a la demostración de determinadas teorías fundamentales de la psicología médica. Pero no dejaría de ser muy extraño que hubiese sido esta la intención del poeta (...) seríamos nosotros los que, erróneamente, habríamos atribuido a la bella fábula poética un sentido en el que jamás pensó el autor.” Freud logra captar a su manera aquello que el poeta crea a la suya. Cuando se interroga acerca del nivel de comprensión de la vida psíquica al que puede llegar el poeta, agrega: “El poeta – oímos decir - debe evitar todo contacto con la psiquiatría y dejar al médico el cuidado de describir los estados patológicos. Más, en realidad, todos los poetas dignos de tal nombre han transgredido este precepto y han considerado como su misión verdadera la descripción de la vida psíquica de los hombres...”

Pero esta capacidad de crear en conjunto un tratado sobre el psiquismo humano y una herramienta para el entretenimiento y el goce estético es privilegio exclusivo de Jensen? O de unos pocos autores? Freud responderá en *El poeta y los sueños diurnos* que: “los mismos poetas gustan de aminorar la distancia entre su singularidad y la esencia generalmente humana y nos aseguran de continuo que en cada hombre hay un poeta y que solo con el último hombre morirá el último poeta”. Por qué? Que hace de cada hombre un poeta, me atrevo a responder que es la presencia del deseo, como aquello eminentemente humano. Lo que establecería la diferencia entre el hombre “normal” y el poeta es el tratamiento que cada uno da a su material fantasmático, a la emergencia de sus pulsiones. Freud dirá que las pulsiones insatisfechas son las creadoras de las fantasías y cada fantasía es una satisfacción de deseos, la rectificación de una realidad insatisfactoria. La fantasía tiene la capacidad de hablar del sujeto por cuanto el pasado, el presente y el futuro se engarzan en la misma a través del deseo, siempre actualizado.

Tenemos entonces un inconsciente cargado de pulsiones que intentan llegar a la conciencia, luego una serie de resistencias y represiones que operan en contra de ellas para no dejarlas salir, frente a lo cual las pulsiones recurren a los sueños y

fantasmas como medio de escape. Llegamos aquí a nuestra primera conclusión: El texto literario resulta de la elaboración de estas fantasías. Que le daría al texto entonces la calidad de clásico siguiendo esta perspectiva? Según Freud, los clásicos serían aquellos que narran la tragedia del yo frente a la represión y frente al deseo, aquellos que pueden mostrar como “el yo ha dejado de reinar en su propia casa”. Es a esto a lo que el psicoanálisis pretende llegar a través de su particular mirada a la literatura, a desenmascarar esta tensión pulsional que solo aparece más allá del texto, en el reverso del mismo.

Pero, ¿de qué forma el psicoanálisis llega hasta ese reverso del texto? Tendremos que ir a la lingüística para encontrar solución a esta cuestión.

En “La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud”, Jacques Lacan critica la fórmula Saussuriana que establecía que en el signo lingüístico existía una correspondencia directa entre significante y significado. Saussure planteaba que el signo sería la unidad de significación; si un significado se asocia a un significante, surge el sentido en una unidad de lenguaje. Lacan plantea que entre significado y significante no hay una asociación sino una resistencia. Resultaría inaceptable decir que a un significante corresponde arbitrariamente un significado y de esta forma se produce sentido en la medida en la que se hace referencia a una cosa, puesto que el mundo de las palabras no se modela sobre el mundo de las cosas (Bordeu, 1995). Y además, no puede asignarse un significado único a un significado tomado en la cadena del discurso. Con lo anterior, Lacan acaba con la idea de un orden en el significado, tal como el que existe en el significante. El significante entonces tiene primacía sobre el significado, el cual se desliza permanentemente por debajo del primero. El significado entonces se articula de diversas formas en profundidad. El mejor ejemplo de ello lo podemos encontrar en la poesía, donde pueden verse diferentes niveles en la relación significante/significado. Aquí encontramos la “polifonía” Lacaniana.

El orden “polifónico”, según Lacan (1976), es lo que permitiría a la palabra significar algo totalmente diferente de lo que ella dice. Podemos ahora entender la bella frase de la poetisa argentina Alejandra Pizarnik (1971): “cada palabra dice lo que dice y además mas y otra cosa”. Es a través de este juego que la palabra puede expresar la verdad, consciente o inconscientemente. Pero esta palabra verdadera no es solo un resultado del interjuego entre significantes, sino el resultado de dos mecanismos del lenguaje que operan homológamente a aquellos presentes en la elaboración onírica, la metáfora (condensación) y la metonimia (desplazamiento). El principio de la metáfora consiste en designar algo a través del nombre de otra cosa. “Se trata, entonces, en el verdadero sentido del término, de una *sustitución signifiante*, como lo dice Lacan.” (D’or, 1994). La metonimia se elabora según un proceso de transferencia de denominación, mediante el cual un objeto es designado por un término diferente del que habitualmente le es propio. Esta transferencia de denominación solo es posible si existen ciertos vínculos entre los dos, esto es: una relación continente-contenido, como en “beber una copa”; una relación de la parte con el todo, como en “una vela en el horizonte”; o una relación causa-efecto, “la cosecha” que designa al mismo tiempo la acción de cosechar y el efecto de esa misma acción (D’or, 1995).

En la perspectiva Lacaniana, la metáfora es la llegada a una determinada cadena signifiante de un signifiante que viene de otra cadena, interrumpiendo de esta forma el significado de la primera cadena, estableciendo así un sentido que aparece de inmediato; la metonimia marca la función de la ausencia en la cadena signifiante y siempre es necesaria una operación del pensamiento para captar el sentido de la expresión metonímica restableciendo los lazos entre el signifiante reemplazado y el reemplazante.

Tomando estos elementos podemos decir que no tiene sentido preguntarse por *la* significación del texto, ya que toda interpretación apunta a reflejos sobre el mismo. Bordeu (1997) plantea que el escritor es aquel que muestra la letra en sus rodeos y su destino y el analista es aquel que muestra “la letra que no llego a su destino”.

El psicoanálisis busca en los agujeros del significante (lapsus, chistes, errores) “la palabra verdadera”, aquel deseo latente que encuentra un espacio en esos elementos para burlar la represión y hacerse manifiesto. Podemos plantear ahora nuestra segunda conclusión: El enfoque analítico de un texto literario reivindica al lector como un lugar en el que las significaciones inconscientes y los significantes se enfrentan. Perdemos el tiempo al proponernos: el autor quiso decir aquí... (*lo que yo quiero decir aquí...*)¹⁹

¹⁹ Bordeu, R. (1995). Psicoanálisis y Literatura: Alejandra Pizarnik y el silencio. En Anuario del Magíster. Universidad de Chile. Facultad de Filosofía y Humanidades. p. 47 – 57. desde <http://www.uchile.cl/facultades/filosofia/anuario/ANUA-04.html>

CAPITULO 4 – ANÁLISIS DE LA INFORMACIÓN DISCUSIÓN

6. ANALISIS DE LA INFORMACIÓN

6.1 DISCUSIÓN DE LOS RESULTADOS

Los resultados aquí obtenidos datan de la producción analítica de las obras, que guardando una estrecha relación con el arte, dilataron el conocimiento psicológico y psicoanalítico.

6.1.2 El Proceso psicológico en el espectador de cine. Es difícil hablar de un proceso psíquico general, único del individuo que asiste a la proyección de una película cinematográfica. Llamam la atención las diferencias culturales, caracterológicas, constitucionales... dependientes de la edad, del sexo, del país..., que hacen que este proceso sea tan diverso. Y ello nada más que desde el punto de vista del espectador. Téngase en cuenta las múltiples clases de films y su diferente orientación, sentido y finalidad. A pesar de estas dificultades, y teniendo en cuenta estas diferencias, puede en teoría y en esquema hablarse del “*proceso psíquico del cine-espectador*”. Ampliemos, para limitar aún más el concepto, que nos referimos preferentemente al espectador “standard”, ese tipo medio – el hombre del siglo XXI – que llena las salas de proyección de todo el mundo, y de este público, que es, digamos, los más “puros” ante el cine como fenómeno psicológico, los más indefensos ante él, los más entregados, los que lo viven con mayores consecuencias vitales.

- **El hombre ante el fenómeno “cine”:** “El cine espectáculo de gran éxito”; señalaremos algunos factores psicológicos en las relaciones hombre-cine. Y anticipemos que el cine está hecho para el hombre, a su medida; tiene todas las características para que englobe todas las esferas de la personalidad, estimulándolas, ejerciendo una atracción muchas veces irresistible.

Veamos: en lo material, y previo el pago de una entrada que nunca parece excesivamente cara y que suele pagarse sin sentido de lo económico, el cine ofrece reposo en una butaca, relajación muscular, calor, silencio, música y una o varias películas para recreo de la vista y olvido del tiempo. Desde el terreno personal y social es ser uno más en la oscuridad, sentirse espectador con «derechos» (los célebres «derechos de admisión», que ya conceden un derecho), es el olvido, la huída y el aplazamiento. Es también la educación y la cultura (hablamos de esferas inferiores).

Posibilidades de aprender, frecuentemente perdidas. Pero también es la admiración ante algo mágico que lograron otros hombres, que el espectador no entiende pero aplaude como hombre, algo que le hace conocer, sentir, reír, llorar, pecar o perdonar. Algo que le hace soñar, elevarse por encima de sí mismo, conocer y sentir cosas que no sabía que estuvieran en él, que fueran él mismo, que no sabe explicar y que le hace volver una y otra vez al cine, como un rito inacabado que promete un final y una solución siempre inalcanzable. El cine habla a toda la inmensa capacidad de ensueño que hay en el hombre. Y, por último, tiene mucho de pseudorreligión, su mística, su fanatismo, la tentación y lo prohibido, (los locales cinematográficos con su silencio, su oscuridad, sus ritos tendrían algo de ridículos templos decapitados). Siguiendo este camino, se penetraría en terrenos espirituales y morales ajenos a la intención de este trabajo.

Vemos, pues, que el cine y el hombre de esta nueva centuria están hechos para entenderse. El cine porque está hecho a su medida, y el hombre porque lo acepta, se conforma y sueña. No es extraño, pues, que los cines del mundo se llenen. Sigamos a un espectador, a nuestro espectador hasta su butaca de cine donde se dispone a contemplar una película.

- **Cine y psicología, vidas paralelas:** Como cualquier oficio que sea importante para la vida de las personas, el de psicólogo ha tenido desde hace décadas un importante reflejo en las pantallas cinematográficas.

Pese a que en los últimos años aparecen cada vez más psicólogos (as) en pantalla, la relación entre cine y psicología no es reciente. De hecho se podría afirmar que prácticamente nacieron al tiempo, al final del siglo XIX. La llamada psicología filosófica, el estudio del alma humana, es tan antigua como la historia del pensamiento, pero es habitual situar el nacimiento de la psicología científica en el año 1879, cuando Wilhelm Wundt crea en Alemania el primer laboratorio de psicología experimental.

La relación con la psicología no podía ser más estrecha en sus orígenes, ya que lo que estudian los primeros psicólogos son cuestiones relacionadas con la percepción y la sensación. Lo que realmente les interesaba era vincular el mundo físico y el mental a partir de experimentos contrastados. El cine encajaba perfectamente en estas preocupaciones iniciales de los psicólogos experimentales. Imágenes fijas que nos parecen que están en movimiento. Es en nuestra mente donde se produce lo que entonces se consideraba poco menos que un milagro y los primeros psicólogos se afanaban por explicar con técnicas muy rudimentarias.

Aquellos últimos cinco años del siglo XIX y los primeros del XX fueron muy importantes para la consolidación del cine y para el arranque de la psicología como "credo" y como profesión. El año en que nació el cine, Sigmund Freud y su colega Breuer publicaron el libro "estudios sobre la histeria", que todo el mundo coincide en señalar como el comienzo del psicoanálisis. Un año después el psicólogo americano John Dewey escribe un artículo que da origen al movimiento funcionalista que es el antecedente directo del conductismo junto a la escuela rusa de psicología. Y fue el fisiólogo ruso más ilustre de la época, Ivan Pavlov el que

en 1904 presentó en Madrid su teoría sobre los reflejos condicionados. Mientras el prestidigitador francés George Méliès monta su pequeño estudio de grabación en París iniciando la ficción cinematográfica con películas como Viaje a la Luna; Alfred Binet construye en su gabinete los primeros test para la medida de la inteligencia. Y por no seguir con más detalles, el mismo año en que los Lumière jugaban con su invento se leía en París el libro "Psicología de las masas" de Gustavo Le Bon (1895), uno de los primeros textos de Psicología social.

Desde su nacimiento, el cine y la psicología han establecido sólidos lazos.

- Cientos de películas basan su argumento en teorías o experimentos psicológicos. Algunas están basadas en experimentos clásicos como los de Milgram (I como Ícaro), Zimbardo (El experimento) ó Kubrick (La naranja mecánica – Terapia Ludovico/Conductual).
- Miles de ellas explotan los principios básicos de la atención, la memoria o la percepción para sorprendernos, emocionarnos o atemorizarnos.
- El cine marca a veces lo prioritario del debate periodístico y de algún modo también condiciona la vida política.
- Del cine, y de su sucedáneo televisivo, han saltado a la realidad comportamientos, modas y estilos.
- El cine sacó de los elitistas gabinetes vieneses los principios del psicoanálisis.
- Popularizó la profesión del psicólogo y, sobre todo:
- Amplió el abanico de actitudes, emociones y conductas que antes se propagaban lentamente a través de la literatura o el teatro

6.1.3 Análisis de la obra de arte:

- **Psicobiografía Vs Naturaleza – Ello:** El material psicológico nos permite señalar la interacción de factores (objetos y las relaciones que se edifican alrededor de estos) que hacen que un individuo se dedique a las artes – ciencia, sea ya la construcción o contemplación.

“...cualquiera que sea la interpretación “cultural” presupone una correcta e inclusiva interpretación psicológica”²⁰.

Como abre bocas plasmamos el anterior párrafo, la interacción del artista con la trayectoria psicológica o más bien psicoanalítica, es más que extensa, y la interpretación muchas veces violenta por parte del analista, admite la incurrencia de valores inconscientes, que dos de los autores aquí mencionados unguirá con nombres distintos y etiología similar. Ernst Kris y su osada Psicobiografía, Georg Groddeck y su trascendencia espiritual – la deidad del ello.

- **Ernst Kris – Sigmund Freud;** *la psicobiografía y Un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci.*

La premisa de Kris partía al igual que Freud (un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci), observando el conflicto psicológico, no solo como un accesorio inevitable del desarrollo de la personalidad, sino también, como un ingrediente e incentivo, elementos de los cuales se hará valer el artista para crear sus obras, en el momento en el cual la problemática se encuentre exarcebada.

“...Es probable que el artista cuyas dotes personales están determinadas por lo menos en parte, por la “flexibilidad de la expresión” a que aludió Freud – el artista

²⁰ KANZER. El complejo paso de Edipo en el drama Griego, Diario internacional de Psicoanálisis, 1950.

que raya la patología y la domina con su trabajo – aparezca como líder artístico en ciertos periodos y no en otros”²¹.

La relación del ello con el yo, permite la conducta creadora; gran parte de los artistas contemporáneos han estado empapados de las ilustraciones psicoanalíticas, lo cual ha permitido sustraer herramientas terapéuticas del diván al óleo, cinta, hoja y pluma, tales son los ejemplos de Buñuel y Dalí,

“...Los conocimientos psicoanalíticos de los procesos de la creación artística se han convertido ellos mismos en parte del arte. Los artistas de nuestro tiempo acostumbran emplear la asociación libre como campo de entrenamiento para el pensamiento creador o como modo independiente de expresión, y algunos surrealistas han asignado a su obra la función de documentar el proceso mismo de la creación, tornando de tal la manera explícito lo que antes había sido implícito”²².

Estar medianamente enfermo es una bendición dada la libre interacción de los impulsos del ello, el artista expresa sus tendencias patológicas, pero es aquí donde la funcionalidad del yo, en su capacidad de sublimar entrega estabilidad psíquica.

- **Relación Ello – Yo, como conducta creadora:** “existen individuos – normales en todos los aspectos esenciales – que jamás se alejan de la costumbre de tejer con sus esperanzas y temores unas “narraciones continuadas”, a las que vuelven cada vez que la vida les inflige una frustración. Por variadas que sean las narraciones, no solo contienen un núcleo de temas recurrentes, sino que comparten también un destino común”²³.

²⁰ FREUD, Sigmund. Personajes psicopáticos en el teatro. Incluido en Obras completas, Tomo II, Biblioteca Nueva, Tercera edición, p. 1272.

²² KRIS, Psicoanálisis y arte, Paidós, 1984, p. 36.

²³ Ibid., p. 47.

Utilizar elementos artísticos para reconfortar el dolor expuesto presenta una directa relación, con la infancia y el impacto que esta tiene sobre todas las actividades humanas permanentes, y la conexión imborrables y perdurable de elementos mnemicos con una posible función artística.

“La historia de la literatura esta llena de ejemplos en los que, en el relato de un escritor, predomina el elemento biográfico, y es de común conocimiento entre los críticos que existe un tipo de escritor en el cual ese elemento determina el éxito”²⁴.

El producto artístico o la contemplación de esta corresponden a la biografía – autobiografía, y la relación de la obra con el ensueño en el que ha vivido.

“La observación de la vida cotidiana de los hombres nos muestra que en su mayoría consigue derivar hacia su actividad profesional una parte muy considerable de sus fuerzas instintivas sexuales”²⁵.

Entonces pues el pulsión sexual es apropiado para suministrar aportes artísticos, que son aun más valioso que el fin inicial (libidar), el más elaborado desprovisto de todo carácter sexual.

La flexibilidad de la represión, en el artista o analista de la obra, conlleva al material psíquico reprimido (a la motivación del Ello), y solo esto permite la plena demostración de la interacción e interconexión de elementos derivados de distintos estadios de conciencia, explorando componentes del Eros (fantasía), procesos oníricos y diferentes materiales del Ello, todo esto canalizado en la producción artística.

²⁴ Ibid., p. 70.

²⁵ FREUD, Sigmund. Un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci. Incluido en Obras completas, Tomo II, Biblioteca Nueva, Tercera edición, p. 1577

Es pues así como Freud hace referencia a un sueño recurrente que Leonardo Da Vinci registro y que se intensificaba en la cúspide de los momentos de producción artística, el sueño constaba de 3 elementos relevantes: cuna, buitre, nutrir; el sueño se desarrollaba con la visita de un buitre que se colaba por una ventana a la habitación, allí un bebe se mecía en su cuna, el ave aterrizaba en un vértice de la cuna e introduce su cola en la boca del neonato; Leonardo Da Vinci siempre inquietado por el sueño, abandonaba la posición artística y abrazaba el rol de investigador (el Yo y sus mecanismos de defensa blandían aquí la racionalización), encontrándose con respuestas insatisfactorias; el despiadado y doloroso sueño solo desaparecía al culminarse la obra (la sublimación/acto creador canalizaba la libido – aprehensión al seno de la madre y el calor/protección que le brindaba su estado primitivo/amnésico: niñez, carente en el renacimiento/estado conciente: adultez).

Ernest Kris también se vale de un caso interesante de Anna Freud, una joven carente del afecto paterno se refugiaba en novelas de caballería, en donde se identificaba (proyectaba su actual problemática) con la doncella/coprotagonista de la obra (elemento pasivo), saliendo siempre airoso del conflicto, gracias a la intervención del caballero (padre, elemento dinámico); para la joven fue funcional y satisfactorio el acto de la lectura, ya que allí para el contemplador – espectador el producto artístico cobra un valor agregado a lo estético, esta es la relación de la obra con el ensueño en el que ha vivido (espectador- contemplado), en este caso el deseo de protección, se vio satisfecho.

- **Georg Groddeck – Sigmund Freud;** *La naturaleza – Ello y El “Moisés” de Miguel Ángel:* “...Las admiramos, nos sentimos subyugados por ellas (obras de arte), pero no sabemos que es lo que representan” ²⁶.

²⁶ FREUD, El “Moisés” de Miguel Angel, Op. cit p. 1876.

Para el hombre (común) resulta imposible interactuar con el arte (concebido el arte por Groddeck como expresión de la “Naturaleza”: Ello), resulta imposible penetrar en el inconsciente y explorar el contenido del gran ello.

“Las obras de arte, son igualmente obras de la naturaleza”²⁷.

La obra como tal representa una pincelada del inconsciente, “...El hombre rodeada de esta y constreñido por ella” Goethe; la impotencia para salir de ella es proyectada por el artista en la obra, extrayendo del seno de la verdad un trozo, modificando, adulterando y representando como la verdad total: el producto. El hombre común solo logra tener una exploración a ciegas de su naturaleza, transfigurando su muerte (sueño) en vida, dándole rienda suelta a la evocación del ello (a la realidad/verdad del ello, no las reminiscencias distorsionadas del despertar).

- **Muere y transfórmate:** El estudio y exploración del inconsciente lograda en parte por el artista se observa tergiversado, el lenguaje miente, esta obligado a mentir, y en su propia naturaleza humana radica el que siempre tome la parte por el todo; la obra/producto siendo aprehensible por el contemplador permite la interacción con los elementos del ello.

El lenguaje no permite plasmar la naturaleza del hombre lo inconsciente permanece puro – irrefutable de la oscuridad; pecaminoso e impúdico resultara para el poeta – artista irrumpir en su naturaleza.

“...El inconsciente se perdería a sí mismo y dejaría de existir como ser particular, si pudiera entregarse por completo”²⁸.

²⁷ GRODDECK, Georg. Estudios psicoanalíticos sobre arte y literatura. Monte Avila Editores, p. 9.

²⁸ GRODDECK, Op. cit., p. 10.

Existe entonces una traba que reprime saludablemente la naturaleza/inconsciente, manifestándose solo la esencia por medio de lo erótico y artístico (siendo placenteramente ejecutados y contemplados), ¡nunca el lenguaje, la barrera es insuperable!

“Lo que tan poderosamente nos impresiona no puede ser, a mi juicio, más que la intención del artista, en cuanto el mismo a logrado expresarla en la obra y hacérsela aprehensible”²⁹.

6.1.4 Función psíquica del cine en el espectador:

- **“La proyección del espectador igual al juego como espectáculo”.**
Donald Winnicott, Bruno Bettelheim – realidad y juego.

Partamos de la premisa, que observar una película por parte del espectador común es ponderada por el factor distracción, esparcimiento, romper la rutina (como se le quiera llamar), y el trasfondo psíquico de la obra queda neutro (el estímulo de la obra, no repercute); ahora bien el espectador culto busca ese valor agregado al entretenimiento, canalizar sus problemáticas en el transcurso del filme, proyectándolas allí, y algunas veces identificándose con protagonistas, antagonistas, tiempos, espacios, elementos estéticos, al igual que técnicos.

- **Cine y juego:** El lugar del juego postula según Winnicott, “la existencia de un espacio potencial entre el ejecutor y el objeto maternante”³⁰.

Entregando el constructor la sublimación de su pulsión al espectador, siendo este acto de admiración erógena satisfactorio. El cine regala al espectador el espacio ya construido, siendo este primero el ejecutor (similar al niño), ahora el espectador

²⁹ FREUD, Op. cit., p. 1877.

³⁰ WINNICOTT, Donald. Realidad y juego, Gedisa, 1994, Pág. 17

no cumple el rol pasivo del adulto en el juego del niño, entra a interaccionar con elementos nunca estáticos y siempre dinámicos, ya que en varias proyecciones de la misma cinta, se pueden elaborar y rescatar elementos anteriormente no percatados (la problemática no siempre cumple la misma dinámica). Estos dos actos similares (el del niño y el juego, y la proyección del espectador) convergen en el principio universal del juego: jugar es hacer.

“El niño necesita comprender lo que esta ocurriendo en su yo consciente y enfrentarse, también, con lo que sucede en su inconsciente”³¹.

Puede adquirir esta comprensión, y con ella la capacidad de luchar, no a través de la comprensión racional de la naturaleza (de su aparato psíquico) y contenido de su inconsciente, sino ordenando de nuevo y fantaseando (juego proyección del imaginario) sobre los elementos significativos de la historia, en respuesta a las pulsiones inconscientes; el adulto tiene la posibilidad de explorar racionalmente su conflicto elaborando herramientas que lo llevaran a enfrentar su dolencia, abandonando el juego como acto primitivo del cual se avergüenza, y abrazando la fantasía (canalizándola por esta), no es ya un espectáculo, pero como pilar posee el entretenimiento.

El adolescente, joven y adulto le resulta difícil admitir, de modo consciente, los temores que considera infantiles (angustia de separación – humana, morir de hambre, voracidad oral), pero que realmente se dan en todas las edades en el inconsciente (el niño sublima sin temor, ni caridad); razón de más para dejar que los elementos cinematográficos hablen a su ello, den cuerpo a sus angustias inconscientes y las liberen, llegando expresa pero cortamente al conocimiento consciente (sublimación express – necesidad de remitirse al objeto, para lograr satisfacción).

³¹ BETTELHEIM, Bruno. Psicoanálisis de los cuentos de hadas, Crítica, 2002, p. 9,

Fantasía, superación, huida y alivio, son estos cuatro elementos los cuales Bruno Bettelheim, exalta en la elaboración de un cuento de hadas, es esto lo que le permite al niño elaborar sus procesos psíquicos; estos mecanismos inmersos están en la obra cinematográfica, deseando el niño en el cuento justicia, y el hombre en la película compasión.

“Para sentirse aliviado es necesario que se restablezca el orden correcto en el mundo, lo que significa que el personaje cruel debe ser castigado, es decir, que el mal debe ser eliminado del mundo del héroe, y así ya nada podrá impedir que este viva feliz para siempre” ³².

El deseo romántico y utópico del niño, ya no es compartido por el adulto, este prefiere el perdón al exterminio o destierro, convivir con sus demonios, la dualidad del adulto lo reprende.

- **Proyección – Identificación:** El psicoanálisis se creó para que el hombre fuera capaz de aceptar la naturaleza problemática de la vida sin ser vencido por ella o sin ceder a la evasión. Freud afirmó que el hombre solo logra extraer sentido a su existencia luchando valientemente contra lo que aparecen abrumadoras fuerzas superiores. Este es precisamente el trabajo que el espectador por medio del cine elabora, es así como la lucha contra las dificultades vivenciales es inevitable; pero si no huye, sino que se enfrenta a las privaciones inesperadas y a menudo injustas (según la óptica), llega a dominar los obstáculos alejándose, al fin, victorioso.

El placer que experimentamos cuando nos permitimos reaccionar ante una película (obra artística), el encanto sentido, no procede del significado psicológico del mismo (aunque siempre contribuye a ello), sino de la calidad de sus elementos

³² BETTELHEIM, Op. cit., p. 29

argumentales, interpretativos – actorales y técnicos; la película es en si una obra de arte, y no lograría ese impacto psicológico en el espectador si no fuera, ante todo, eso: una obra de arte.

Como en todas las grandes artes, el significado más profundo de este tipo de películas será distinto para cada persona, e incluso para la misma persona en diferentes momentos de su vida. Asimismo, se obtendrá un significado distinto de la misma historia según sus intereses y necesidades del momento. Si se le ofrece la oportunidad, recurrirá a la misma historia cuando este preparado para ampliar los viejos significados o para sustituirlos por otros nuevos.

El adulto encontrándose en su atolladero (problemática) cohibe la dimensionalidad para hacerle frente; la película como acto artístico sublimatorio (por el creador y contemplador), castra la unilateralidad con que el hombre vivencia su ahora “caótica” problemática, ofreciéndole nuevas alternativas a las que le sería imposible llegar por si solo;

“...los profundos conflictos internos que se originan en nuestros impulsos primarios y violentas emociones están presentes en una corta pero representativa muestra del séptimo arte, enfrentando al sujeto a sus temores” ³³.

6.1.5 Evaluemos pues la herramienta cinematográfica como elemento terapéutico:

- **El Proceso De Apreciación Cinematográfica Como Acto Simbólico Vinculado Al Juego:** La función psicológica básica del drama es: despertar la piedad y el temor, y Freud lo afirma en su ensayo “Personajes Psicopáticos en el teatro”, dando a entender que este proceso permite la catarsis de las emociones,

³³ BETTELHEIM, Op. cit., p. 153

las cuales en el ámbito concerniente a lo real fueron punitivas y encuentran en el medio artístico (cine en este caso) la canalización de sus deseos.

“El drama psicológico se convierte en psicopatológico cuando la fuente de ese sufrimiento, (obra dramaturgica – cine) no es un conflicto entre dos motivaciones inconscientes, sino entre motivaciones conscientes y reprimidas”³⁴.

la liberación que entrega la contemplación resulta placentera, la fuerza originaria de la represión – conciente – esta siempre a punto de colapsar, el sistema de apreciación sirve entonces como “ariete” derrumbando la presa “super yoica” evidenciando así las problemáticas,

“La contemplación apreciativa de una representación dramática cumple en el adulto la misma función que el juego en el niño”³⁵.

El niño ofrece su juego como un espectáculo (aunque este sea un sistema psíquico cerrado),

“El adulto no se permite este goce; ya que el juego de los niños es regido por sus deseos”³⁶.

Rigurosamente aquel deseo que ayuda a su educación: el niño siempre juega a “ser mayor”, por lo tanto el adulto, sabe que de el se espera que ya no juegue, por esto se avergüenza de sus fantasías, como algo pueril e ilícito; el proceso de identificación y proyección supuesto aquí (apreciación obra artística) permite al adulto interactuar con sus fantasías y no avergonzarse de estas, aliviando el peso psíquico de sus culpas.

³⁴ FREUD, Sigmund. Personajes psicopáticos en el teatro. Incluido en Obras completas, Tomo II, Biblioteca Nueva, Tercera edición, p. 1272.

³⁵ Ibid., p. 1273.

³⁶ FREUD, El poeta y los sueños diurnos. Op. cit., p. 1343.

El juego del infante como acto sublimatorio y comunicacional tiene un nexo increíblemente agudo al goce y placer encontrado por el adulto en la apreciación de la ilusión, el espectador del drama como el niño son individuos sedientos de experiencia, anhelando la posibilidad de identificarse con un protagonista – adulto – o representar fielmente un rol – infante – la gratificación de los dos actos siendo meramente transitoria, deja una huella mnémica, anclada por el siguiente principio: los dos actos poseen un placer implícito.

La identificación con el personaje trasciende el acto gratificante para el observador, permitiéndole el lujo de ser un héroe – antagonista, cuando abandona sus impulsos cuartados (se permite entregar a la dinámica poética del arte), aflora lo reprimido.

6.1.6 Ensayos psicoanalíticos sobre cine. ¿Cuándo se decidió desmigajar psicológicamente las obras de los más relevantes directores (a propia concepción)? Es algo que simplemente germina a raíz, de una posible admiración o aturdimiento del producto visual de un “genio”.

Al hacer referencia a un desmembramiento de la película (fragmentos), nos referimos al hecho concreto de evaluar y plasmar, impresiones Freudianas y post Freudianas (relaciones objetales, simbiosis, objetos y fenómenos transicionales, mecanismos de defensa) de elementos inmersos en la cinta.

- **Luis Buñuel (1900 – 1983) – El Surrealismo:** Español de nacimiento, exquisitamente Francés y Mexicano de corazón, es una de las figuras más representativas que ha entregado la historia del cine, autor de una serie de películas muy personales en las que se hace patente la influencia del movimiento surrealista y de la tradición del más crudo realismo español.

A los 17 años ingreso a la institución Krausista donde conoció al poeta y dramaturgo Federico García Lorca, al multifacético artista Salvador Dalí y Rafael Albertí, que más adelante serian los representantes reconocidos como la generación del 27'. Buñuel atraído por el vanguardismo incursiono en la poesía (creacionismo, ultraísmo), interés que nunca abandono y observamos en muchas de sus obras cinematográficas.

Encandilado por la prolífica realización de Fritz Lang "Las Tres Luces" se traslado a París, en donde laboro como critico cinematográfico para Madrid y su presente París, dando a conocer sus concepciones que más adelante aludiría comentar.

Adscrito al surrealismo, pidió el favor a Dalí para escribir el guión de "Un Perro Andaluz" (uno de los pocos logros de Dalí en el cine, conjunto a un medimetroaje con uno de los hermanos Marx y varios trabajos inconclusos), financiado con dinero de la madre de Buñuel, tuvo un gran éxito entre la academia Parisina y recibió elogios de Eisenstein; consiguiente a esto filmo una de las películas consideradas obra maestra del cine de vanguardia "La Edad de Oro", su anticlericalismo provocaría gran escándalo.

Reclamado por productoras estadounidenses, no se adapto al sistema de Hollywood (los intereses progresistas chocaban con la satisfacción de un cine de entretenimiento); hasta 1947 Buñuel trabajo en los Estados Unidos ocupándose en aspectos periféricos a la industria, y a partir de esta fecha se estableció en México, donde alterno sus "películas alimenticias" con las realmente personales (La más destacada de sus obras es "Los olvidados" filmada en el año de 1950 y reseñada por la ONU como patrimonio de la Humanidad, conjunto a "Metrópolis" del Alemán Fritz Lang).

Retorna a Europa en 1961 después de una serie de éxitos realizados en América, portando el estandarte del surrealismo (Sí Breton seguía en Francia vivo e

incorrupible, Buñuel había conseguido esa misma inmunidad intelectual) y su interacción con el realismo español.

La última película de Buñuel fue cometida en Francia (las producciones en este país abarcan casi toda su obra desde 1963) en el año de 1977 y es conocida como “Ese Oscuro Objeto del Deseo”, elaborando una oda al Psicoanálisis.

Las raíces de su humor absurdo y brutal, del minucioso, casi morboso, análisis de la moral y la represión burguesa (“El Ángel Exterminador” pacta la descomposición social de esta esfera), de su obsesión por la religión, el desenfrenado erotismo, las referencias Freudianas o surrealistas subyacentes, la muerte y las miserias humanas, son un común denominador de su impactante obra.

La película a examinar en la filmografía de Luis Buñuel, es: Los Olvidados – 1950.

- **Los Olvidados – La Ansia Del Dios:** A mediados de 1949 Buñuel realiza la película que lo consagra ante las “masas” – “Los Olvidados”, argumento centrado en la vida de los niños abandonados, haciendo relevante las condiciones sociales, la falta de afecto, la pobreza y finalmente desembocando en la criminalización de varios niños. Entregando así la problemática a las “fuerzas del progreso”, con el fin de que estas encuentren cuidadosamente una solución.

“Los Olvidados, es efectivamente un film de lucha social (siendo así la única película analizada con tintes neorrealistas), inscribiéndose en la tradición de Films con tendencias a la vez sociales y pedagógicas”³⁷.

Luis Buñuel siempre con esa especie de amor que tiene por lo instintivo y lo irracional, seducido por el simbolismo, introduciendo en un sinnúmero de escenas elementos surrealistas (Salvador Dalí, Breton), completamente disparatados para

³⁷ ARANDA, Francisco. Luis Buñuel biografía crítica. Lumen, 1975, p. 211.

muchos espectadores y algunos críticos; aquí nos detendremos para elaborar el análisis de algunos actos.

“Trate de denunciar la triste condición de los humildes sin embellecerla, por que odio la dulcificación del carácter de los pobres”³⁸.

Buñuel haciendo todo lo posible para que el espectador no sienta una impresión estética agradable, manipula elementos técnicos a su antojo – fotografía, muy quemada, gamas grises perlado y ofreciendo blancos y negros violentos, planos radicales. Estos contrastes dan al film toda su calidad, hacen de él un “Buñuel”.

La niña, por quien Pedro está muy interesado en su primer despertar sexual, se hecha leche sobre sus muslos para hacer su piel más suave. Unas gallinas (símbolo de coquetería sexual femenina) cacareando tontamente alrededor – muerte de Julián – a una mujer enferma, el ciego, también curandero (músico callejero/plaza, expositor del folclor Mexicano), le pasa repetidamente una paloma por la espalda. Un señor bien vestido ronda una vitrina seduciendo a un niño.

Estos son solo algunos elementos subliminales, relevantes en la cinta, se hará énfasis en dos: elementos – sueños. (Sueño de Pedro y muerte del Jaibo).

La escena nos muestra – enseña a Pedro ingresando en la sucia habitación, en donde encuentra a su madre durmiendo, Pedro se acuesta al lado de ella, su madre hostilmente le ha dicho que no hay cena; aquí Buñuel introduce un sueño de complejo edípico: la madre se levanta flotando de su cama, y como un “hada” se acerca a él. De pronto le ofrece un gigantesco trozo de carne con cebos – “gordos” y nervios colgando, que hace despertar a Pedro con un grito de horror.

³⁸ TUÑÓN, Julia. La familia: ausencia y deseo en la película los olvidados de Luis Buñuel. Presencia, p. 273.

La madre acercándose a Pedro por medio de un salto antigravitatorio y la dulcificación de sus gustos, proyectan la ausencia y necesidad del niño de una figura “correctiva” y no punitiva – severa, y ante todo de un objeto maternante ausente desde los primeros años de vida. La necesidad imperante de un potencial neurótico, de un bastón que huye al normativo vínculo simbiótico.

Jaibo, descubierto y acorralado en un solar por la policía (acusado de la muerte de Julián y Pedro), es muerto a tiros. En el suelo lucha con la agonía, queriendo huir todavía, pero su mundo se ha derrumbado. Su cabeza se mueve mecánicamente de un lado a otro, sin poder respirar. Se escucha su voz sin que se muevan sus labios: es la voz en off de su delirio mortal, a la que responde la voz de su madre (también ausente, Jaibo seduce a la madre de Pedro, deseoso de cuidado y protección, la penetración de ella refleja el deseo de poseer un vínculo simbiótico con el novedoso objeto edípico).

Jaibo: “Ya caigo en el agujero negro... estoy solo...”

Madre: “Como siempre, mi hijito, como siempre... duérmete, duérmete”

Jaibo: “Estoy solo... (En superposición se ve un perro famélico avanzando, es su muerte) ¡el perro sarnoso! Estoy solo, solo...”

Un monólogo, que termina evolucionando a diálogo por su propia dinámica; la idealización de una madre desconocida, lo confortable de su compañía y su dulce aliento de amor; no son más que la proyección utópica de su deseo, los brazos de otras mujeres, pero refugiado en la más oscura de sus esferas permitiendo la exploración en la exhalación de la vida cuando las barreras ya se han desmoronado.

El poeta mexicano Octavio Paz puntualizó la esencia trágica de los olvidados: “Jaibo (...) muere, pero hace suya su muerte. La colisión entre la conciencia

humana y la fatalidad externa es la esencia de la tragedia. Buñuel ha redescubierto esta ambigüedad fundamental; sin la complicidad humana el destino no se cumple y la tragedia es imposible. La fatalidad lleva la máscara de la libertad, ésta la máscara del destino. La vieja fatalidad vuelve a funcionar, solo que despojada de sus atributos sobrenaturales: ahora nos enfrentamos a una fatalidad social y psicológica”³⁹.

A los ojos de todo niño su madre es Dios.

- **Alfred Hitchcock (1899 – 1980) – La Zozobra: Otro** director británico, otro un poco genio un poco loco. Alfred Hitchcock, expositor de películas con infinidad de elementos psicóticos, perversos y neuróticos. “El maestro del Suspense” como se le cataloga a finales de los 30`, por películas como “The Thirty - Nine Steps” Y “The Lady Vanishes”, nace en el año de 1899, recibiendo una educación acorde al deceso de la época victoriana, el joven Hitchcock siente una dulce seducción infrenable por el párvulo arte del cine.

En los inicios de su carrera como cineasta, solía reunirse con un reducido grupo de amigos autoproclamados “el club del odio” (un bloque de resistencia y crítica, en donde se evaluaba el personal y las vicisitudes de la industria cinematográfica). Ya en 1925 dirigió su primera película, “el jardín de la alegría”, al que pronto siguió “el enemigo de las rubias”, en donde se evidencia su fijación por un fenotipo de mujer característico (sus inolvidables musas increíblemente hermosas y siempre rubias). Admitiendo que las películas que elaboraba las hace solamente para un público: la prensa – críticos (las líneas de sus personajes son inquietantemente extensas y elaborados, igualmente la escenografía y las tomas de cada escena).

Su aflorante histrionismo, persistente y profesional autopromoción (nombre sobre el título de las películas, brevísimos papeles, sin texto; retomando el rol

³⁹ ARANDA, Op. cit., p. 220.

“Hitchconiano” por dos de los directores más representativos de los rebeldes 90’ Oliver Stone, Quentin Tarantino).

Comprometido con el dogma que dicta: directores responsables de que la película triunfe, la mente del público asocia el nombre del director a un producto de calidad. Los actores van y vienen pero el nombre del director permanece indeleble en la mente del público.

Debido a la concentración en los aspectos técnicos de su trabajo, Hitchcock se mostraba como un artesano (afirmación que se contraria a la propia apreciación de Hitchcock sobre su obra, “No me considero un artista, me interesa más la técnica de la narración de historias a través del cine que el contenido de una película”⁴⁰), visionando el proceso de preparación de sus películas con el trabajo de un compositor que escribe una partitura para los músicos.

Hitchcock siempre con el deseo de quebrantar la complacencia humana, exponiendo la catástrofe psíquica, no analizaba sus trabajos, como ilusionista que fue y aun es, sintió ajeno el arte cinematográfico, refugiándose en el disfrute de escandalizar a nosotros sus espectadores con referencias a los matices sexuales de sus películas, como el recurrente fetiche de las esposas y los deliciosos placeres sexuales ocultos tras la gélida apariencia de sus rubias protagonistas (la relación de amor y desden hacia y con ellas, reflejo la sensibilidad y cobardía escudadas en la fanfarronería y bravuconería que mostraba en el plato).

David Thomson crítico de cine inglés señala: “Hitchcock se convirtió en un modo de definir una película, un hombre centrado exclusivamente en la imagen conmovedora y las emociones compulsivas del espectador..., exponiendo el tema

⁴⁰ MAGAZINE MOVIE. Interview previous premier of “The Birds”, 1963.

más logrado y profundo como la contraposición entre la cordura y la locura, entre la ordinariedad burguesa y la atrocidad criminal”⁴¹.

Para finalizar y darle paso a la interpretación de sus obras, basta decir que la fuerza de Hitchcock como cineasta consiste en la capacidad para visualizar los miedos y deseos subconscientes (siempre latentes) del medio, pernearse de ellos y convertirlos en pesadillas para la gran pantalla.

Las películas a examinar en la filmografía de Alfred Hitchcock, son (en su orden): Rope – 1948, Psycho – 1960.

- **Rope (La Soga) – Una Única Toma:** Un único plano, un carrete de 35mm, con una duración de 10 minutos de rodaje y una obra prima de 75 minutos, nos recuerdan el deseo humano por la muerte, el poderío y la exploración profana de las pulsiones del Thanatos.

Dos victimarios, una víctima, jugar con la muerte puede ser divertido, gozar de la catástrofe ajena, nos entrega poder – superioridad, el exterminio del débil por parte del fuerte, un superhombre blasfemito, ideales filosóficos, siempre utópicos, siempre orates, la asfixia – el asesinato primitivo, satisfacción el Ello es el rey, y larga vida a este, simios con trajes.

La asociación de actos perversos con estructuras psicóticas es simbiótica y se ejecutan con una satisfacción sublime.

“Aquel que no pierda la razón, no tiene ninguna razón por perder”⁴².

⁴¹ DUNCAN, Paul. Alfred Hitchcock “El arquitecto de la angustia”, Taschen, 2003, p. 14.

⁴² SKOLVSKI, Víctor. Cine y lenguaje. Anagrama, p. 121.

El espacio y la organizada distribución de los elementos reflejan la ausencia de la mujer y el control total por parte del hombre; personificando uno de ellos un rol delicado, dulce, avergonzado del asesinato, indeciso, en conjunto suplantando la figura femenina; el otro encaja ampliamente en el estereotipo de virilidad, tosco, fuerte, decidido, orgulloso (hace constantemente referencia a su logro, como hombre superior: asesinar).

Exponen su logro, se vanaglorian de su juego y es así regalado (como el niño que presenta su primer producto a la madre) a el maestro – objeto cargado de erotismo (al cual se quiere seducir con la tarea), encarnando este ultimo el rol de objeto maternante, inicialmente comprensivo pero progresivamente punitivo.

- **Psycho (Psicosis) – La Distorsión De La Realidad: Como** psicosis es reconocida la disfuncionalidad del aparato psíquico, en donde el empoderamiento del ello frente al yo, es catastrófico, un superyo endeble y escueto ó llanamente inexistente; aloplasticidad (transformación del medio) obedecen a las demandas de las pulsiones del Thanatos, el ello se refleja afuera encontrando espacios amplios para la satisfacción de sus demandas primitivas.

¡Hi my name is Norman, and wellcome to the motel!, es ahí donde la angustia y el temor invaden cada una de las 256 piezas de calcio, en 1962 el Thriller se ajeo, sobresaliendo por encima del “Film Noir”, y el genero Romano y Religioso, mostrando un sabor, olor y colores diferentes se tomaron las pantallas del mundo y Hollywood mostró una cara renovada, entregándole espacio a un genero que tomaba fuerza y adeptos y desde finales de los 30’ con una película de Hitchcock (“39 steps”) marcaba la senda triunfante del thriller, que en los 60’ alcanzaría la sublimidad a manos del más grande expositor cinematográfico del genero (Alfred Hitchcock), sin olvidar igualmente a su contemporánea, Agatha Cristie (novela policial) y sus personajes (Hercules Poirot y Miss Marple), que gozamos en libros y posteriormente en cines.

En el “trabajo del delirio” es el propio sujeto quien toma a su cargo, solitariamente, no el retorno de lo reprimido como en la neurosis, sino los “retornos en lo real” que lo abruman. El delirio es una “autoelaboración” en la que se manifiesta la “eficacia del sujeto” como lo denominaba Lacan.

La realidad se hace más soportable en pos de una estabilización a través de una metáfora delirante que da sentido y orden a la vivencia. “Si ves lo mismo que los personajes sientes empatía”⁴³, Hitchcock se rompía la cabeza para que sus secuencias en donde se combina el movimiento de la cámara y el montaje el espectador se coloque en el lugar de los personajes, si un personaje mira algo, el espectador ve lo mismo que él y, a continuación, también ve cómo reacciona ante dicha visión.

Norman Bates quien fisgonea a través del orificio de una pared (ubicada en su oficina), como en la cabaña contigua, se desnuda para así tomar su fatídica ducha, la hermosa joven; nosotros aquí como en ninguna otra película, espectadores y ejecutores de lo malvado y lo heroico (del Ello y del Superyo), capaz de ponernos al otro lado para satisfacer nuestra pulsión primitiva como el civilizado.

Como apunto Hitchcock: “Los que miramos somos criminales. Todos somos voyeurs, y todos acatamos el undécimo mandamiento: No serás descubierto”⁴⁴.

- **Stanley Kubrick (1928 – 1999) – El Conspirador:** El primer afortunado o desafortunado cliente (según sea la perspectiva del lector), el cual se desplazara en el diván reclinable metamorfeado, en una antigua pero cómoda silla de cine (como aquellas que existían en el desaparecido “Odeon”), es el único y verdadero

⁴³ DUNCAN, Op. cit., p. 11.

⁴⁴ DUNCAN, Op. cit., p. 15

maestro de la “conspiración cultural”, el señor Stanley Kubrick, el artista al cual le tenemos más aprecio, y como dicta nuestro refrán “como te quiero te aporrio”, con toda seguridad laceraremos la obra de Kubrick y este se revolcara en su tumba Neoyorquina.

Ahora bien, se debe hacer una pequeña referencia al autor al cual hacemos reseña (para aquellos que no lo conozcan). Don Stanley Kubrick, nace en 1928 en la ciudad de New York, a la temprana edad de los 17 años ingresa a la revista “Look” como fotógrafo y es allí donde sus dotes y su obsesivo talento emergen, dándose a conocer en el medio publicitario de la USA, para no mencionar precozmente sus películas, anotaremos la primera y la ultima, en 1950 realiza el cortometraje “Days of the Fight” aunque esta cinta no fue un largo sino un cortometraje, técnicamente cuenta como tal (una película), en 1999 cargando con la edad de 82 años y una barba más tenue que antes (la cual inmortalizo su imagen), murió con la cabeza puesta en su cuarto de edición y su 13^o película “Eyes Wide Shut”, protagonizada por un sorprendente Tom Cruise y una Sensual y brevemente mortal (a gusto de Kubrick, por que ese sabor está en todas sus mujeres) Nicole Kidman; se puede apuntar que Kubrick era un amante perdido de la literatura, y así muchas de sus películas estuvieron basadas en el libro de algún gran escritor (Vladimir Nabokov – “Lolita”, Arthur C. Clarke – “2001: A Space Odyssey”, Stephen King – “The Shining”, Arthur Schnitzler (este era parcerero de Freud) – “Eyes Wide Shut”).

Vale anotar que Kubrick con su extravagante y original forma de ver el cine, se caso a lo largo de su carrera artística con tres interesantes actores (replanteamiento de las “musas” de Hitchcock y, posteriormente las “mujeres de Almodóvar”), revolucionando la óptica sexual del séptimo arte (la belleza masculina como promotora de pulsiones irrefrenables), estos actores fueron: Kirk Douglas – “Paths of Glory”, “Spartacus” (“¡Yo soy Espartaco!”), Peter Sellers – “Lolita”, “Dr. Strangelove”, Malcolm McDowell – “A Clockwork Orange”.

Resulta interesante que el propio Kubrick en profusas ocasiones, diese una interpretación psicoanalítica de sus obras, una de estas fue acerca de su “A Clockwork Orange”, en donde declara: “Alex representa al hombre natural en el estado en que vino al mundo: Sin frenos ni represiones. Cuando recibe el tratamiento Ludovico, puede afirmarse que éste simboliza la neurosis creada por el conflicto entre las restricciones impuestas por nuestra sociedad y nuestra naturaleza primitiva”⁴⁵.

Para Kubrick los impulsos irrefrenados eran palpables, pero estos no eran la explicación de todo en su ilógico universo fílmico. Las pulsiones propias de cada personaje, pasaban a sumarse a todos los elementos externos, que forjaban la maldita fortuna de sus protagonistas: Lolita y su toxica sensualidad, Espartaco y su absurda ambición, La bomba atómica ya en rumbo, ya irreversible, una computadora asesina, Sexo, Drogas y Beethoven, la maldición del cuarto de hotel 237, y finalmente perplejos espectadores movilizados por las obras de un genio.

¿Obsesivo o exigente?, pregunta sin una clara contestación, ¿es este mismo interrogatorio el cual llega, en el momento en el que se piensa en ese Danés un poco genio un poco loco!, el Sr. Lars Von Traer – Creador del dogma junto a Thomas Vinterberg’s (“Festen”); ¿acaso los magnánimos talentosos fueron cuerdos, en su época de fertilidad creativa?

Volvamos a lo que nos atañe Kubrick y su cine, las películas a examinar en la filmografía de Stanley Kubrick, son (en su orden): Dr. Strangelove or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb – 1963, 2001: A Space Odyssey – 1968, A Clockwork Orange – 1971, The Shining – 1980.

⁴⁵ BAYLEY, Andrew. A Clockwork Utopia, en revista Rolling Stone, 20 de enero de 1973

- **Dr. Strangelove Or How I Learned To Stop Worrying And Love The Bomb (Dr. Insólito) – Aprendiendo Ha Amar La Naturaleza:** El deseo de poder, la filantropía solo es una ilusión, el caos siempre llegara, este apenas se pospone, es la naturaleza, la insatisfacción sexual constante lleva a las desgastadas crisis nerviosas.

Megalomaniacos sedientos de lagrimas, la segunda guerra mundial no acabo en Abril del 45', fue solo un pequeño despertar, no es una pesadilla, es el intervalo de un largo sueño (fue tomar un respiro), el Thanatos es nuestra naturaleza, el Eros es la belleza ¡no vivimos convulsionados!

El conflicto mundial se repite constantemente solo que en pequeña escala, lo impulsivo Vs lo normativo, y la victima es el mismo aparato psíquico lacerado, el Yo siempre se escuda tras sus mecanismos de defensa y emplea su plasticidad para modificarse según sea la circunstancia, pero este siempre llega ha ser alcanzado por proyectiles que inestabilizan una siempre inconforme y utópica homeostasis psíquica.

Será por esto que Peter Seller interpretando al presidente y Coronel como infructuosos salvadores (consciente), también al científico fascista como amante de la destrucción (inconsciente), a lo largo de la existencia luchan por el poder, fluctuando la posesión de este, se termina rindiendo los roles más acartonados y aprendiendo ha dejar de aborrecer la bomba y empezar ha amarla, abrazando apasionadamente la naturaleza neurótica del hombre.

- **2001 A Space Odyssey (Odisea En El Espacio 2001) – Una Epopeya En El Universo:** En 1968 el Sci-Fi llegaría a su clímax con (2001 A Space Odyssey); cinta que profesa la relación del hombre con el cosmos (del Yo con el Ello, inexplorable, inexpugnable), es un cuento atrás hacia el futuro (desde la simbiosis

primitiva hasta el proceso de autonomía, llamado independencia), un mapa del destino humano, una conquista del infinito.

La naturaleza primitiva es un común denominador en la obras de Kubrick y esta no podía ser la excepción, en cada fotograma se encuentra desde la evolución canibalista del hombre hasta el desden cívico por el otro; la obra es una representación del dolor y satisfacción humana “somos víctimas de los mismos conflictos de él” ⁴⁶, allí proyectados sexualidad y agresión en vía a la entropía.

Una provocación constante que despierta “la contemplación” apreciativa de una increíble representación dramática cumpliendo en el adulto la misma función que el juego desempeña en el niño: proyección del deseo. Acá todos hacemos parte del elenco primero con menos vellos y posterior menos esterilizados.

Hall 5000, la computadora punitiva, sería el reflejo de un superyo higiénico y rígido (neurótico – obsesivo), desatante del caos pandémico autómatas, renunciante de lo instintivo-libidinal.

El espectador de este drama es un individuo sediento de experiencia, la cual le posibilita un “**insight express**”.

- **A Clockwork Orange (La Naranja Mecánica) – La Anarquía Naranja:** Frenética, inestable, acida, primitiva única, estos son algunos adjetivos con los cuales se califico una obra icono del cine; una primera escena tan calma, es solo la apertura al desastre (símil a la calma del más antes de la tormenta).

El bar Moloko, convertido en uno de los símbolos de la cultura pop; reproducido ininidad de veces y por mencionar solo algunas, la escena en la cual Mark Renton interpretado por Ewan McGregor, comparte con sus amigos en una zona oscura de

⁴⁶ JARVIE, I.C. Sicoología del cine. Punto Omega, p. 141.

Edimburgo, la naturaleza sodomica del hombre, un baso de ron en su mano izquierda y su sexualidad demandante, el bar Moloko te respalda; Velvet Underground, aquella banda épica neoyorquina, liderada por la voz de Lou Reed y apadrinada bajo las alas esquizoides del expositor y principal gestor del Pop Art, Andy Warhol, el bar Moloko para Velvet Underground era la proyección de la contracultura naciente. Rob Zombie recrea con gran fidelidad en uno de sus videos titulado "Never Gonna Stop" (The red red Kroovy), la bizarra belleza de las féminas de Kubrick y la interacción social entre seres con una marcada influencia anarquista.

Malcolm Macdowell en el rol de Alex (comparte rasgos sobre la energía del aparato psíquico – sexualización, libidinal, agresividad – con el "Jaibo" personaje primario de la obra mas reconocida del director Luis Buñuel: Los olvidados, analizada en uno de los siguientes capítulos) recrea al hombre sin limites, sin reglas, sin represiones, sin un Superyo flagelante y al servicio incondicional de un insaciable Ello, convergiendo esto en un inestable Yo que se proyecta continuamente y con actos avercivos e instintivos en un juego del cual no se avergüenza, solo se goza.

Kubrick, por medio de su adonis – Alex, ofrece al espectador los momentos de conflicto como un espectáculo sublime.

La renuncia de la adultez de Alex y el fiel apego a la figura infantil, es proyectado en todos los sketch, observándose relevantemente en el transcurso de la torturante y agónica aplicación de la terapia Ludovico, el sufrimiento aquí desplegado desnuda la rudeza del hombre y pone al descubierto la fragilidad del infante, demandante de una fémina protección cuando el dolor es increíblemente agudo.

Alex como psicótico potencial no diferencia entre el “jugar” infantil, del “fantasear” adulto; la realidad insatisfactoria le permite al adulto fantasear para satisfacer sus fuerzas impulsoras (primitivas); por el contrario el juego de los niños es regido por sus deseos.

La carga de afecto con la cual satura Alex (personaje psicopático) el juego y los refuerza con objetos tangibles y visibles del mundo real (realidad fáctica), no le permite conformar una imagen del mismo.

- **Shining (El Resplandor) – El Segundo Tópico:** La transmutación de un homeostático aparato psíquico a la inestabilidad patógena de los protagonistas de esta macabra obra, solo es evidenciada en la estadía psíquicamente interminable (Jack y su inmortal fiesta de año nuevo de 1924/25).

Son solo tres en un vasto hotel, son solo tres alojados en un vasto universo, madre – hijo – padre (normas, procesos, deseos), cuatro meses, un por siempre, la evolución de cada uno de los elementos, la interacción con los objetos, la protección (madre – hijo/Superyo – Yo), la hostilidad (padre – madre, hijo/ Ello – Superyo, Yo), la interacción de el Yo con otros.

El brillo es la capacidad de comunicación con los otros (con el aparato), de entablar una relación y elaborar un equilibrio (ofreciendo un espacio al segundo tópico).

El deseo creciente de Jack por abandonar un monótono y fatigante rol de periodista, equivale al desgaste del papel de padre que a tan temprana edad ha ejercido con una responsabilidad dolorosamente constreñida, observando a la madre e hijo como lastres que castran su imaginario – creatividad.

El hotel y su magnificencia, son el vehiculo que conducen a Jack al feroz cuidado territorial y a su desvinculación del núcleo familiar, atentando hacia ellos por la presunta invasión de su espacio psíquico vital.

El resultado: la imposibilidad de crear, la novela infructuosamente edificada desencadena la angustia, potencializa una psicosis, plasmando así en actos e ilusiones, lo pretendido inicialmente en la novela. La desaparición del Yo (escisión), empuja al Ello a la creación de un suplente que así interaccione con un ya desestabilizado mundo factico, la “mitosis” reflejara así el desequilibrio.

Los elementos alucinatorios guardan relación con la libido (y la capacidad de libidar) de Jack, la sexualidad es expuesta en sus visiones, el deseo y gusto por penetrar ya no es saciado por su esposa y es así necesario buscar un suplente (acuchillar).

El simbolismo de la sangre, la cantidad industrial en el derramamiento castra al Superyó (madre), deja en shock/ “out of the game” al Yo (hijo) y sacia temporalmente al Ello.

CAPITULO 5. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

7. CONCLUSIONES

- La sublimación como ente propulsor de la creación, admite proyectar su dolor en la obra y así mismo crea un vínculo de asociación con el espectador – contemplador que sufra el drama similar, tomando así uno de los principios del arte – comunicación de uno con muchos.
- El episodio artístico, inutiliza la esterilidad con que el hombre vive su enmarañado suceso, ofreciendo alternativas que resultaban ajenas.
- Los elementos cinematográficos hablan de sucesos que el adulto prefiere cohibir y olvidar, generando malestares psíquicos, la proyección e identificación del drama da cuerpo a sus angustias inconscientes y las liberan, alcanzando expresamente la comprensión.
- Se encuentra en el espectador después del dulce aroma de involucramiento que deja la obra y de la identificación con esta, una singular canalización de la energía psíquica, que es transitoria, a esta la llamamos *insight express*, ya no observado como el éxtasis en el campo artístico, sino como el ensueño “saludable” de encontrar en la obra apreciada, una inmediata contestación a su malestar, esta resultando temporalmente sublimatoria.
- La seducción de una obra artística (cinematográfica en este caso), para el público expectante, no yace exclusivamente en elementos estéticos y técnicos, también se halla en la incitación de su creador, a la exploración del ello, y usurpación de las reglas de oro impuestas en la cultura, y ha infringir las puertas del inconsciente.

- La identificación que genera un espectador con la obra, se sostiene en la satisfacción conseguida al equipararse con un personaje, el cual se sitúa en una situación determinada, explicando gran parte de la compleja respuesta anhelada; convirtiéndose entonces el cine en un placebo, elemento canalizador de ansiedad.
- El cine es una experiencia dramática que al establecer nuestro deseo en esta experiencia, con sus muchos modos de satisfacer, es un punto de partida suficiente para un estudio psicológico.
- La asistencia masiva al cine, la cual vemos actualmente, refleja la adherencia al arte como acto evasivo de la realidad; evaluando ya no el precio, sino el contenido, lo que influye en la popularidad de una película.
- El cine no opera como la simple imagen, sino como semántica; los hombres que se mueven en las pantallas son como jeroglíficos. No son cine – imágenes sino cine – palabras y cine – conceptos, mientras el montaje es la sintaxis y la etimología del lenguaje cinematográfico; por consiguiente no se puede afirmar, que el lenguaje cinematográfico es comprensible a todos. No, únicamente que es fácilmente aceptado por todos.
- El imaginario que la mayoría tenemos del mundo se ha alimentado para bien y mal de las imágenes fílmicas, magnéticas o ahora digitales que de manera tan dispuesta hemos consumido. Si la academia tomará partido de esa capacidad pedagógica inherente al cine – si apostamos por este medio sobre otros audiovisuales por presumir su mayor grado de elaboración técnica y estética - tendría la oportunidad de generar un diálogo sistemático y crítico con las representaciones del mundo que allí se han planteado.

8. RECOMENDACIONES

- Desarrollar investigaciones teóricas, de arte y psicología, ampliarían una puerta de exploración, hasta hoy bastante comprimida.
- Estudiar a nivel terapéutico, los aportes e hipótesis que en este trabajo fueron expuestos.

CAPITULO 6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICOS Y ANEXOS

BIBLIOGRAFÍA

ARANDA, Francisco. Luis Buñuel biografía crítica. Lumen, 1975, p. 211 – 220.

BAYLEY, Andrew. A Clockwork Utopia, en revista Rolling Stone, 20 de enero de 1973.

BETTELHEIM, Bruno. Psicoanálisis de los cuentos de hadas, Crítica, 2002, p. 9 – 28, 29 – 35, 153 – 160.

BORDEU, R. Psicoanálisis y Literatura: Alejandra Pizarnik y el silencio. (1995), En Anuario del Magíster. Universidad de Chile. Facultad de Filosofía y Humanidades. Pag. 47 – 57.

DUNCAN, Paul. Alfred Hitchcock “El arquitecto de la angustia”, Taschen, 2003, p. 11 – 23.

FREUD, Sigmund. Los instintos y sus destinos, incluido en Obras completas, Tomo II, Biblioteca Nueva, Tercera edición, p. 2039.

----- El poeta y los sueños diurnos. Incluido en Obras completas, Tomo II, Biblioteca Nueva, Tercera edición, p. 1343.

----- El “Moisés” de Miguel Angel. Incluido en Obras completas, Tomo II, Biblioteca Nueva, Tercera edición, p. 1876.

----- Personajes psicopáticos en el teatro. Incluido en Obras completas, Tomo II, Biblioteca Nueva, Tercera edición, p. 1272.

----- Un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci. Incluido en Obras completas, Tomo II, Biblioteca Nueva, Tercera edición, p. 1577.

GRIMBERG, Leonard. Teoría de la identificación. Paidós, 1976, Capítulo I.

GRODDECK, Georg. Estudios psicoanalíticos sobre arte y literatura. Monte Avila Editores, p. 9.

JARVIE, I.C. Psicología del cine. Punto Omega, p. 141.

KANZER. El complejo paso de Edipo en el drama Griego, Diario internacional de Psicoanálisis, 1950, p. 33 – 35.

KLEIN, Melanie. Naturaleza y función de la fantasía, incluido en Obras completas, Tomo III, Paidós – Hormé, Capítulo III.

----- Proyección e identificación, incluido en Obras completas, Tomo III, Paidós – Hormé, Capítulo IV.

----- “Juego como lenguaje”, incluido en Obras completas, Tomo III, Paidós – Hormé, Capítulo V.

KRIS, Ernst. Psicoanálisis y arte, Paidos, 1984, Capítulo I – II.

MAGAZINE MOVIE. Interview previous premier of “The Birds”, 1963.

SEGAL. Introducción a la obra de Melanie Klein, Paidós, 1987, p. 123.

SKOLVSKI, Víctor. Cine y lenguaje. Anagrama, p. 121.

TUÑON, Julia. La familia: ausencia y deseo en la película los olvidados de Luis Buñuel. Presencia, p. 273.

WINNICOTT, Donald. Realidad y juego, Gedisa, 1994, p. 17 - 61

