

REVISTA PSINE | N° 3 | ABRIL 2017 | PROGRAMA DE INVESTIGACIÓN: CINE, PSICOANÁLISIS Y OTRAS MIRADAS | CIEC



UNA PAREJA IMPERFECTA
CINE Y PSICOANÁLISIS

DIRECTORA DEL CIEC

Sonia **Mankoff**

PROGRAMA DE INVESTIGACIÓN: CINE, PSICOANÁLISIS Y OTRAS MIRADAS

Diana **Paulozky** (coordinadora)

Gisela **Smania**

Jorge **Castillo**

Claudia **Lijtinstens**

José **Vidal**

Mariana **Gómez**

Beatriz **Gregoret**

Jorge **Assef**

COMITÉ EDITORIAL

Diana **Paulozky**

José **Vidal**

Gisela **Smania**

Jorge **Assef**

ASESORA

Hilda **Vittar**

DIRECTOR

José **Vidal**

SECRETARÍA DE REDACCIÓN

Lourdes **Marini**

Milagros **Rodríguez**

Jesica **Wainscheinker**

Gonzalo **Zabala**

DISEÑO MULTIMEDIAL

Gonzalo **Zabala**



EDITORIAL

Por Diana Paulozky

06

¿POR QUÉ CINE Y PSICOANÁLISIS?



ENTREVISTA A JORGE CHAMORRO

Por Diana Paulozky

09



ENTREVISTA A SÉRGIO LAIA

Por Mariana Gómez

13



CONFIAR EN ESAS IMÁGENES

Por Pilar Ordóñez

16



CINE Y PSICOANÁLISIS: SÍNTOMA Y SABER EN ABISMO

Por Marcela Antelo y Felipe Monteiro

20



SOBRE LA "MUERTE DEL CINE" Y LOS PSICOANALISTAS

Por Marcelo Barros

26

DOSSIER *HOMELAND*



EL PODER, EL GOCE Y UN REAL: LA DESTRUCCIÓN

Por Ana Simonetti

29



HOMELAND Y LA EUFORIA MANÍACA

Por José Vidal

31



ANYONE CAN BE THE ENEMY

Por María Soledad Arraes

33



HOMELAND Y EL SACRIFICIO

Por Lourdes Marini

36

PSINÉFILOS



EL PASADO, FAMILIA Y CUERPO

Por Gabriela Alluz

38



HASTA QUE LA MUERTE NOS SEPARE

Por Estefanía Diana y Milagros González

42



LAS VIDAS POSIBLES DE MR. NOBODY

Por Olga Monton

44



SER DIGNO DE SER

Por María Rosa Cantos

47



GUILLAUME Y LA COMEDIA DE LOS SEXOS

Por Ana Meyer

49



NERUDA. LA FICCIÓN COMO POLÍTICA

Por Miguel Reyes Silva

51



ALMODÓVAR: DE MUJERES AL BORDE... A HABLE CON ELLA

Por Constanza Meyer

54



LA INTRODUCCIÓN DE UNA PAUSA

Por Ana Lubatti

57



CARNICERÍA SALVAJE. PEDACITOS DE GOCE Y LO IMPOSIBLE DE SOPORTAR

Por Mariana Gómez

60



LO FEMENINO EN EL CINE

Por Diana Paulozky

63

DEPARTAMENTOS DEL CIEC



BODY COMBAT

Por Bárbara Navarro

65



TEA CONSENT

Por Carolina Aiassa

68



PUEDE SER TU GRAN NOCHE

Por María Pía Marchese

70



DE LE BALLON ROUGE A STRANGERS THINGS

Por Eugenia Molina

73

ZAPPING POR LAS SERIES



15.000.000 DE MÉRITOS, UNA PANTALLA QUE NOS HACE MIRADA

Por Norma Alicia Sierra

76



CUATRO MODOS DE FRACASAR EN EL ACCESO A LA POSICIÓN FEMENINA

Por Gabriela Campero

78



¿DE QUÉ MIERDA HABLAN *HOUSE OF CARDS* Y *SHOW ME A HERO*?

Por Juan Pablo Duarte

82



EL CINE EN CRISIS Y EL ADVENIMIENTO DE LAS SEIS ESCENAS

Por Lorena Beloso

84



BLACK MIRROR Y EL IMPERIO DE LAS IMÁGENES

Por Jessica Wainscheinker

87

LO QUE SE ESCUCHA



LA LIMUSINA. EL CEO-CLAUSTRO DEL CAPITALISMO

Por José Halac

89

CINE Y PSICOANÁLISIS: SÍNTOMA Y SABER EN ABISMO



MARCELA ANTELO Y LUIS FELIPE MONTEIRO

Núcleo de Psicanálise e Audiovisual–Instituto de Psicanálise da Bahia

Conjugar cine y psicoanálisis sin caer en el psicoanálisis aplicado al cine, hermenéutica que se satisface en sustraerle al cine sus contenidos, en deleitarse con la psicobiografía de los cineastas o hacer gala de nuestra supervisión de la verdad sobre sus intenciones, es el horizonte para abrir otras perspectivas sobre la histórica bisagra. El psicoanálisis interpretante o el psicoanálisis interpretado por lo real, como lo dice Marie-Hélène Brousse (2015) en el primer número de la Revista *PSIne*.

La primera modalidad más freudiana, descifrar fantasmas y extraer sentidos de lo contemporáneo y la otra modalidad más lacaniana, por el lado de lo real, del objeto tal

como recuperado por el arte. Ellas conviven. A lo largo de los nueve años de existencia del *Núcleo de Psicoanálisis y Audiovisual en Bahía* —antes llamado *Cinema ao pôr do sol*— hemos elegido, primero sin saberlo, orientarnos por la segunda modalidad. Nuevo nombre y nuevo objeto, ya que dejamos de proyectar largometrajes y ahora solo vemos cortos. No distribuimos más pochoclo.

Provocados por la reciente entrevista a Eric Laurent (2016) brindada a la Revista *PSIne* N°2, que aporta cuestiones fundamentales e instigantes para cualquier reflexión en este campo, rescatamos para la polémica: el cine como síntoma del psicoanálisis, la muerte del cine, un desplazamiento libidinal en la época de la pantalla generalizada.



CINE = Σ

Su rotundo diagnóstico sobre el cine como un síntoma del psicoanálisis, obliga una primera interrogación, ¿de qué síntoma está hablando? El primer intento de orientarnos en esa oscuridad es apoyarnos en el Lacan de *Lituratierra*: "Que el síntoma instituya el orden en el que se revela nuestra política, implica por otro lado, que todo lo que se articula de ese orden sea pasible de interpretación" (Lacan, 1971 [2012]), p. 26). Lectura, primera modalidad.

Orientarnos por la política del síntoma no implica identificarnos a la época del *Cogito ergo vídeo* pronunciado por Godard. Como bien lo dijo Javier Aramburu (2000) si bien los analistas nos dirigimos a la época

[...] no estamos identificados a ella, estamos un poco más allá de la norma, del modelo común, identificados con el síntoma y no con la época pero en la época, pues esta distancia es la que nos permite hacer legibles los síntomas de la época sin ser idénticos a ellos. (Aramburu, 2000, p. 303)

Nuestro punto de distancia con la época es el tesoro que el cine, cuando es arte, nos hace ver, las pulgas de la cultura como Lacan nombrara.

El nuestro [punto de distancia] es el de identificados con el síntoma que está más allá de la época, no más acá; la época es la realidad del fantasma, es la realidad sostenida en el fantasma [...] Nosotros nos ocupamos de los inquietos de la época, una inquietud por saber más que no se conforma con ser víctimas quejas y pasivas de la época. (Aramburu, 2000, p. 303)

Una posición se desprende, no quejarse del cogito godardiano y seguir a los inquietos, en este caso, algunos cineastas y algunos otros a los que estos se dirigen.

Hay lugar para una segunda interrogación. Laurent (2016), ¿habla del síntoma freudiano o del *sinthome* lacaniano?

Si reducimos el síntoma a su función obstáculo quedaremos desolados. Aquí, el cine sería una especie de intruso impertinente que insiste en hacer pareja con el psicoanálisis, que lo seduce y lo extravía. Si el cine está muerto ¿qué buscan allí los analistas cinéfilos? ¿El falo perdido de Osiris?

Si precisamos hablar sobre el cine es porque la experiencia de asistirlo no cabe en si misma. El cine se sale de la vaina de la pantalla que lo da a ver. Tal vez hablamos porque hay ciertas películas que no queremos que acaben. El apetito del ojo es evidente alrededor de lo que de forma pertinente se traduce en términos de cinefilia.

Por otro lado, cabe preguntarse si Laurent está hablando de los analistas cinéfilos. ¿Encarnamos un tipo clínico? ¿Los argentinos lo padecen más? ¿O es su cine en ascensión el responsable? José Vidal (2016) habla de movimiento internacional espontáneo que crece en la periferia de las Escuelas. En nuestra ciudad solo sobrevive en la periferia.

Así es que podemos pensar que Eric Laurent habla del síntoma como nudo de sentido y goce. Nudo que atraía a Freud en la literatura. ¿Goethe es un síntoma de Freud y Joyce de Lacan? El significante psicoanálisis nace del vientre del Goethe de *Las Afinidades Electivas* (1809) ¿no es el cúmulo del síntoma?

Podríamos decir, eligiendo la modalidad psicoanálisis interpretado, la del objeto, que el síntoma como el nudo de cada uno, está en el opio de Baudelaire, en el amarillo de Van Gogh, en el asma de Proust, en el banquito de Glenn Gould, en la artesanía de Mizoguchi, en el tumor de Woody Allen. Parafraseando al crítico Thierry de Duve (1999) que dice que el arte es una colección singular de ejemplos, podríamos decir que el arte es una colección de síntomas.

Por otro lado, está la dimensión que abre Miquel Bassols (2016) en la misma *PSIne* N°2. Aunque el lenguaje cinematográfico esté menos afecto a las grandes narrativas y se haya desplazado a los micro-relatos, aún son las ficciones las que continúan llevando mejor los fantasmas de la época. Aunque sea en la pantalla del móvil que acompañemos frenéticamente los últimos episodios de la serie que está consumiéndonos, es atrás de fantasmas que nos movemos.

Acompañar un relato cinestésico respecto del cual nos reconocemos en extimidad, es lo más próximo de la emulación de un sueño, de la propia fantasía. El ansia por el sentido de los episodios que siempre terminan con un gancho en abierto, como nos recuerda Marie-Hélène Brousse (2015), adormece los cuerpos extendidos en camas y sillones iluminados por la pantalla. El deseo de dormir en su afinidad con el sueño

encuentra una satisfacción con hora marcada en las largas sesiones de episodios en serie. Narcos es uno de sus nombres. Si pensamos a los cinéfilos como amantes de refugiarse en el mito ¿Son los analistas cinéfilos los últimos en perseverar, como cierta intelectualidad al decir de Eric Laurent, en encarnar el espectador ideal en vías de extinción que se sienta y lee la imagen descifrando la trama del sentido?

Aparece la dimensión defensiva, la ficción en la pantalla sirve para velar, cubrir, vendar el agujero de la estructura, lo real del sexo y de la muerte. Su figuración máxima podemos leerla en el comentario de Miller sobre *Avatar* (Cameron, 2009) como un más allá del cine, una inmersión psicósomática en un universo: "Es la debilidad que nos manda a todos para la caverna para dormir de ojos bien abiertos" (Miller, 2010).

El hecho de que el cine sea hoy el último refugio del mito, no lo exonera de su responsabilidad frente a lo real, dice Yves Delepsenaire (2010), lo que nos deja pensar que puede haber un cine que, de vez en cuando, despierte. ¿De qué otro modo entender la afirmación de Lacan sobre la película *Calcuta* (Malle 1969): "Calcuta, eso es lo real" (Lacan, 1968-1969 [2008], p. 273).

Así como la tela de los sueños tiene su ombligo, la pantalla del fantasma su punto ciego, la fotografía tiene su *punctum*, la experiencia del cine puede provocar el objeto mirada causando lo inquietante familiar.

Roland Barthes (1980) habla de una afinidad erótica entre el espectador y la película, provocada por la penetración de la luz del proyector en los cuerpos que los hace vibrar en su radio de acción, bailar de acuerdo a la diseminación de sus partículas. Lacan (1960-1961 [2003]) también se detuvo en los rayos danzantes y en la caverna.

El cine como festival de afectos. En este erotismo difuso el goce es doble, por la imagen y por lo que la excede. Hipnotizado por una distancia amorosa y no intelectual, el espectador se despegas de su butaca, vuela. Caja agujereada y alada, por donde pasar a Otra escena dentro de la escena. (Antelo, 2015, p. 162).

Este pliegue de la película es el rastro que seguimos para situar la bisagra del comienzo. Veamos.

¿Acaso no es a título de ombligo, hueso, agujero, que lo real marca su inminencia? En la misma narcolepsia que arrastra los ojos a gozar con las pantallas reside el susto, la pesadilla, el recuerdo insospechado y por qué no, el propio insomnio.

Si seguimos el sendero de Lacan en *Lituratierra* también podemos localizar, en el rastro de la literatura de vanguardia del siglo XX, no toda montada en el semblante, un cine menos sonámbulo. Un cine que enseña sobre el arte de cortar. Dominique Laurent (2008) indica con precisión un ejemplar *sui generis* de cómo el estilo literario litoraneo entre letra y goce tiene su vez gracias al cuchillo de un realizador como Robert Altman.

De modo más contemporáneo, los cuentos de Raymond Carver, en cuanto a ellos, interrogan el semblante por su corte en terminos de goce. Short Cuts, (Ciudad de ángeles) el fim de Robert Altman en el que hay un escenario plagado de fragmentos de los cuentos de Carver, mantiene juntas las historias en las que el corte no se apoya tanto sobre el relato o lo significado propiamente al hablar, como sobre el goce. El modo de filmar de Altman acentúa, bien escuchado, las modalidades del corte que encontramos en Carver sobre los que documentos recientes ponen en valor el rol decisivo del editor. (TRAD. J.V.)

De facon plus contemporaine, les nouvelles de Raymond Carver, quant à elles, interrogent le semblant par sa coupure en termes de jouissance. Short cuts, le film de Robert Altman dont le scénario tiré du recueil de nouvelles de Carver fait tenir ensemble des histoires dont la coupure ne repose plus sur le récit ou le signifié à proprement parler, mais sur la jouissance. La façon de filmer d'Altman accentue, bien entendu, les modalités de la coupure chez Carver dont des documents récents font valoir le rôle décisif de l'éditeur. (Laurent, 2008, s/n)

Precisamos acompañarla de cerca :

La literatura contemporánea está acosada por lo que sería el buen corte. Corte sobre el sentido, el fuera de sentido o el goce. Es exactamente eso la que fue la preocupación científica de Lacan, quien acompañó la literatura siguiendo su objetivo propio, aquel de la construcción del buen corte para la sesión analítica. (Laurent, 2008, s/n) (Trad. J.V.)

La littérature contemporaine est hantée par ce qui serait la bonne coupure. Coupure sur le sens, le hors sens ou la jouissance. C'est exactement ce qui a été la préoccupation scientifique de Lacan, qui a accompagné la littérature tout en suivant son objectif propre, celui de la construction de la bonne coupure pour la séance psychanalytique. (Laurent, 2008, s/n)

Por otro lado, vemos que lo digital no hace más que llevar al límite esta potencia disolvente de la integridad del sentido que nos interesa destacar. Teóricos del cine y psicoanalistas lo analizan. Laura Marks (2000), canadiense, ha escrito *La piel del cine*, donde dice que lo digital es como lo fractal, desintegra la imagen. Esta desintegración puede sugerir una especie de alimento nuevo para el ojo, del cual ya podía rastrear algo en el barroco. Podemos recoger cierta tendencia, sobre todo en video arte, de pasar a filmar formas que no forman figura, que obstaculicen la pasión gestáltica de formar figura.

Contrariar la saturación del ojo voraz. Volver a encontrar algo que disminuya ese exceso de luz, encontrar el agujerito de la cerradura, encontrar ventanas cerradas, pantallas en blanco, primeros planos que desbaraten el disparate del caos de imágenes, que hagan objeción a los todos. (Antelo, 2015, p. 61)

En suma, atenerse al elemento de real en la composición-semblante puede ser tomado como una orientación de método para un psicoanálisis en tensión con el cine. Célio García (2012) ilustró el argumento en los términos siguientes:

[...] un "Psicoanálisis con el Cine" que no reduce lo visual a lo visto, pero que conserva y explota la heterogeneidad (la esquizie, dice Lacan) de la mirada y el ojo, se inscribe en el abordaje que nos es presentado. Lo que está en juego no es la representación, velo encubridor que protege el sujeto, pero si lo que se presenta como real. (García, 2012, s/n)

Lacan nos indica ese recorte en un detalle de *Litraterra*. A pesar del contexto, es decir sobre la relación entre el psicoanálisis y la crítica literaria, ¿por qué no tomarlo para pensar la tensión entre el psicoanálisis y el cine?

Nos interesa aquí constatar cómo Lacan toma

posición cuando es convocado a hablar sobre la relación del psicoanálisis con otro campo del saber. Veamos lo que dice:

En todo caso, lejos de comprometerme en ese manoseo literario en el que se denota al psicoanalista como incapaz de invención, yo denuncié en él la infaltable tentativa de demostrar la desigualdad de su práctica para motivar el menor juicio literario. (Lacan, 2012, p. 21)

La práctica del analista no es equivalente a la del crítico, entonces por lo menos desde su práctica no se justifica ningún juicio literario. Al analista no le cabe interpretar la obra. Es la obra la que se propone al psicoanálisis y no al contrario.

Por mi parte, si propongo al psicoanálisis la letra/carta como en espera [en souffrance], es que muestra allí su fracaso. Y es por eso que allí lo aclaro: cuando invoco las luces es para demostrar donde hace agujero. Se lo sabe desde hace mucho tiempo. (Lacan, 2012, p. 21)

La condición para el psicoanálisis entrometerse en un campo ajeno como el del cine es a través de la demostración de su imposibilidad. El psicoanálisis se vuelve pertinente cuando funciona como agujero en el saber.

"Un método peligroso" podríamos evocar aquí. Permanecer del lado del enigma al revés de ocupar el lugar del que dice lo que hay por detrás de la obra; vale para el detrás del diván o para el adelante de la pantalla. "Insisto en corregir mi tiro con un saber en fracaso: como se dice figura en abismo, que no es fracaso del saber" (Lacan, 2012, p. 21).

La referencia al *mise en abyme*¹ cae aquí como un guante por su estructura sin fin. Tal como una mancha o el *punctum*, la *mise en abyme* es un agujero en la consistencia narrativa y de la imagen. En su repetición sin fin, es un elemento figurativo que da testimonio del abismo que hay entre el semblante y lo real, haciendo uso de la propia malla simbólico-imaginaria para apuntar su inconsistencia. Por esa razón Lacan hace cuestión de señalar que el saber en fracaso no es el fracaso del saber. Hay que dejar capturarse por la escena para, a través de ella mostrar su hienda, los no incautos vuelven a errar en el oscurito del cine.

LA MUERTE DEL CINE

La crónica de la muerte anunciada del cine se escribe desde su nacimiento. Se parece al psicoanálisis, su pareja- síntoma.

Para Godard el cine se murió en Auschwitz, cuando tomó conciencia de su fracaso representacional. En su *Historia(s) del cine* (Godard, 1988-1998), hecha para la televisión, acompañamos su argumento. Para Greenaway el cine se murió en septiembre del 1983 cuando se introdujo el control remoto en el salón de estar de las casas, porque ahora el cine tiene que ser arte interactivo y multimedia. El fantasma de su muerte lo acompaña desde su nacimiento cuando los hermanos Lumière no daban dos centavos por el invento. Orson Wells lo creyó tempranamente muerto, por eso fue necesario reanimarlo con el sonido, con el color, y no le daba más que cuarenta años de vida. En el reciente *Diccionario del pensamiento de cine* (2012) de Antoine de Baecque y Philippe Chevallier se puede leer que el debate acerca de su muerte sólo es un síntoma de su vitalidad.

La cinefilia nacida con la *Nouvelle Vague* murió de *overdosis* arrastrada por la agonía del cine y la proliferación de críticos facilitada por la web. El post-cinema de Serge Daney (1994) marca un encuentro con la soledad del espectador y el uno aqueja tanto a la trama como al director. Los clichés publicitarios han cometido el asesinato.

La clásica nota del New York Times publicada por Susan Sontag (1996) sobre la decadencia del cine apunta a lo que Eric Laurent (2015) llama la nueva libidinal provocada por la invención de la televisión y el *cocooning* asociados. Todos en casa, el *delivery* de la cultura audiovisual. Un cine sin peso, sin cuerpo, fantasmagoría pura.

Lo que ha muerto es lo caliente lateral de la sala oscura del cine, según el nombre que la poeta brasileña Ana Cristina César (1979 [1999]) le supo dar. La proximidad intimista de los cuerpos en las butacas.

La cuestión es que el cine como medio no se queda tranquilo en su *médium*, se expande como una peste y ahora se ha metido en el bolsillo de cada uno, impregnado cada cotidiano. Francesco Casetti (2005), historiador del medio cinematográfico, se ha ocupado de distinguir la experiencia del cine de su aparato y ha recogido proyecciones fuera del *setting*, como decimos en psicoanálisis al hecho de practicarse fuera de un consultorio, en la cumbre de una colina como le ocurriera a Freud. Re-localación del

cine. La imagen digital ha empujado al cine fuera de las salas pero esta operación es causa de una mutación del cine² y no de su muerte. O en todo caso, un muerto vivo insidioso. ¿Qué erotismo sobrevive a la mutación del cine? es una pregunta para un próximo artículo.

DESPLAZAMIENTO LIBIDINAL, NUEVA MIRADA, LA SERIALIDAD

Una pista para el desplazamiento libidinal que, según Laurent, padece la época. La serialidad es el banquete del ojo voraz. Si nos metemos adentro de lo que los *pixels* escriben es porque en ellos reside un real íntimo e inquietante que se exhibe en un exterior 'para todos'. La imagen es luz encarnada enseñó Lacan, el goce del ojo es adictivo, el hambre de drama³ es propio de la poca naturaleza del ser hablante. El cine como cárcel luminosa del goce, caverna sombría de semblantes.

Podemos no demonizar la efervescencia serial de esta época si la leemos como un dispositivo fértil donde se hacen experimentos. Es un error pensarla como la cómoda renuncia a la invención, nos enseña la dupla compuesta por Jordi Balló y Xavier Pérez (2005) en su libro *Yo ya he estado aquí. Ficciones de la repetición*. Es la realización de un deseo de devenir que se realiza en el pacto entre una comunidad que cría y una potencia receptora. El libro acompaña los universos seriales previos a la ficción de masas, desde el patrón periódico de Hércules y sus trabajos hasta las aventuras del rey Arturo y sus caballeros. La serialidad celebra el placer de la repetición, el juego iterativo e interactivo que implica su puesta en escena.

Para concluir, nada mejor que traer la palabra de Freud al que injustamente se le imputa un descaso por el cine. El desplazamiento libidinal que se avecinaba hechiza a Freud en la *Piazza Colonna* en Roma 1907, frente a una pantalla de proyección pública, tal como cuenta en una carta a sus hijos:

Cuando me doy la vuelta para irme, detecto una cierta tensión en la multitud atenta [der Mengeaufmerksam], que hace que vuelva a mirar, y ahí está, ha empezado una nueva pieza, así que me quedo. Normalmente, me quedo hechizado [so der Zauber zuwirken] hasta las nueve de la noche, después comienzo a sentirme demasiado solo entre la multitud, así que vuelvo a mi cuarto para escribiros después de pedir una botella de agua fresca (Freud [1907] apud Crary, 2008, p. 343)

¹ "Ese tipo de construcción ocurre siempre que la imagen que vemos enmarcada en el cuadrado es repetida nuevamente dentro del mismo cuadro, por entero o en partes, de forma idéntica, invertida, o aún modificada. Una típica construcción de esa especie ocurre en lugares donde hay pares de espejos contrapuestos o formando un ángulo igual o menor que 90 grados: en este caso, cada espejo refleja e invierte la imagen del otro, produciendo una vertiginosa multiplicación de los motivos, con inversión alternada de posiciones y disminución gradual de dimensiones hasta el infinito" (Machado, 2000, p. 160).

² Para profundizar se puede leer el intercambio de cinéfilos de diversas generaciones y nacionalidades promovido por el Festival de cine independiente de Buenos Aires: *Movie Mutations. Cartas de cine* (Rosenbaum, J.; Martin, A. et al., 2002).

³ "Es de la naturaleza humana dramatizar. Dramatizamos el clima, el tránsito y otros fenómenos impersonales recurriendo a la exageración, a la yuxtaposición irónica, a la inversión y a la proyección, todos los instrumentos que el dramaturgo utiliza para crear y el psicoanalista usa para interpretar fenómenos significativos. Dramatizamos un incidente tomando los eventos y reordenándolos, estirándolos o comprimiéndolos, a fin de poder comprender su significado personal, para nosotros, como protagonistas del drama individual que entendemos sea nuestra propia vida" (Mamet, 2001, p.11).



ANTELO, M. (2015). La inquietante extrañeza del cine. Inédito.

ARAMBURU, J. (2000) "La época y la pulsión" en *El deseo del analista*, Buenos Aires: Tres Haches

BAECQUE, A.; CHEVALLIER, P. (dir.) (2012). *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, Paris : Presses Universitaires de France, «Quadrige».

BALLÓ, J.; PÉREZ, X. (2005), *Yo ya he estado aquí. Ficciones de la repetición*. Barcelona: Anagrama.

BARTHES, R. (1980) "Saindo do cinema" en *Psicanálise e Cinema*. São Paulo: Global editora.

BASSOLS, M. (2016), "Entrevistado por Diana Paulozky", *Del relato al detalle*, Revista Psine, N° 2. Disponible AQUÍ

BROUSSE, M-H. (2015), "Entrevistada por Jorge Assef", *El instante de la mirada*, Revista Psine, nN°1, Disponible AQUÍ

CASETTI, F. (2005), *The Lumière Galaxy: Seven key words for the cinema to come*, University of California Press.

CÉSAR, A. "Anônimo", (1979 [1999]) en *A teus pés*, São Paulo: Editora Ática.

CRARY, J. (2008), *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna*, Madrid: Akal.

DANEY, S. (1994), *Persévérance, Entretien avec Serge Toubiana*, París : P.O.L.

DE DUVE, T. (1999), "Five remarks on aesthetic judgement", *Umbr(a) A Journal of the Unconscious* n. 1, Buffalo, Nueva York.

DEPELSENAIRE, Y. (2010) "O Cinema e o Mito", en *Agente digital* n. 6, Salvador, EBP Seção Bahia, Brasil.

FREUD, S. (1975) *The Letters of Sigmund Freud*. Nueva York: Basic Books.

GARCIA, C. Cinematicidade. Nota em Projeto Análise. Jorge Forbes Clínica e Pesquisa em Psicanálise, São Paulo, 2012. Disponible AQUÍ

LACAN, J. (1960-1961 [2003]) *El seminario, Libro 8, La transferencia*. Buenos Aires: Paidós.

LACAN, J. (1968-1969 [2008]). *El seminario, Libro 16, De un Otro al otro*, Buenos Aires: Paidós.

LACAN, J. (1971 [2012]) "Lituratierra". En: *Otros escritos*, Buenos Aires: Paidós.

LAURENT, E. (2008), "D'un discours qui ne serait pas du semblant. Introduction à la lecture du livre XVIII", *La Lettre mensuelle*, n. 264, Spécial LNA. Disponible AQUÍ

LAURENT, E. (2016) "Entrevistado por Diana Paulozky", *Del relato al detalle*, Revista Psine, N°2. Disponible AQUÍ

MACHADO, A. (2000). *A televisão levada a sério*. São Paulo: Senac.

MAMET, D. (2001) *Três usos da faca. Sobre a natureza e finalidade do drama*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira.

MARKS, L. (2000), *The skin of the film*. Londres, Duke University Press.

MILLER, J. (2010), "Sobre Avatar. Entrevistado por Christophe Labbé and Olivia Recasens", *Le Point*. Disponible AQUÍ

ROSENBAUM, J.; MARTIN, A. (2002) *Movie Mutations. Cartas de cine*. Buenos Aires: Ediciones Nuevos Tiempos.

SONTAG, S. (1996) "The Decay of Cinema". *New York Times*. New York. Disponible AQUÍ

VIDAL, J. (2016) Editorial, *Revista PSine*, n.2. Disponible AQUÍ