

UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA
FACULTAD DE PSICOLOGÍA

Trabajo Final de Grado
Modalidad: Monografía

Un caso clínico, ¿ficción?

Montevideo, 30 de Julio, 2015

Autor:

Santiago RadoLacuesta

C.I.: 4.948.230-2

Tutora: Prof. Adj. Irene Barros Vieitez

Resumen

Se pretende estudiar una situación de abuso sexual infantil articulando aspectos intrafamiliares, desde el análisis de la película *Mentiras a simple vista*, eje vertebral respecto a la realización y construcción de este ensayo; desde la relación- articulación teórica cine y psicoanálisis.

Dilucidar la relación, conjunción ficción y realidad como constructora de caso clínico es el objetivo de este trabajo.

En la película se visibiliza la temática de silencio y ocultamiento, respecto a la familia.

Estudiar qué enuncian dichos silencios y dónde se instauran será uno de los destinos a conjeturar; he aquí, pensar las diferentes ópticas y voces que se ven limitadas en accionar hacia la verdad.

Lies in Plain Sight, Mentiras a simple vista, es un film de género drama, se estrena en el 2010; narra el acontecer en el tiempo de una familia, expone la historia de Eva y su prima ciega Sofía inseparables desde niñas.

Eva fue la fiel compañera que ayudó a Sofía a través de sus difíciles años de adolescencia.

Se realizará una lectura para la construcción de caso desde la perspectiva de diferentes autores psicoanalíticos; aportes realizados por Sigmund Freud, Melanie Klein, Jacques Lacan y autores contemporáneos.

Palabras claves:

Cine, Incesto, Psicoanálisis, Estudio de caso.

Índice

I.	INTRODUCCIÓN.....	1
II.	FUNDAMENTACIÓN.....	3
III.	METODOLOGÍA.....	4
IV.	MARCO TEÓRICO.....	6
1.1	Cine, ¿ficción la realidad?.....	6
1.2	La imagen-escena ¿lo imaginario, lo simbólico?.....	10
1.3	Ficción: construcción de caso.....	16
V.	Construcción de un caso, “Mentiras a simple vista”.....	18
2.1	Psicoanálisis y perversión: aquel anzuelo que mi inocente encarnó.....	20
2.2	Incesto: lo que el trauma sepultó.....	24
2.3	El trauma en la obra de Sigmund Freud.....	29
3.1	La envidia, una visión desde Melanie Klein: Si me pasó a mí a ella también...30	
3.2	Suicidio, desvelamiento: ¿mate a mi padre?.....	32
3.3	Consideraciones finales: la ciega que lo vio todo.....	34
4.1	Referencias bibliográficas.....	36
4.2	Referencias films.....	39

I. Introducción

El presente escrito pretende pensar la ficción del género cinematográfico como caso clínico desde la visualización de realidades cotidianas.

La realidad de la ficción tendría como objetivo deslindar pensamientos que estructuran y limitan pensar lo ficticio como realidad; he aquí, la posibilidad de visualizar en la ficción aquello posible de ser verídico.

Saganogo (2007) manifiesta:

El término "Realidad" recubre las acepciones: real, hecho de existir, el mundo real, lo que existe, lo efectivo y práctico; pone de manifiesto la idea de verdad. Tocante a la "Ficción", encierra dos términos muy variados: mimesis, verosimilitud e imaginación

(p. 54).

En este sentido se tomará el origen y la concepción del término mimesis para los posteriores razonamientos; Aristóteles utiliza este concepto en el arte de la poesía.

Suñol (2008) plantea que:

Lo que el autor pretende expresar es que la naturaleza de la cosa, o de las cosas, representan los hechos que vivencian los sujetos para con ellos y para los otros. Señala los tres tipos de división de los cuales el sujeto perpetra en las artes; la realidad y la naturaleza de ella, considerando el arte como técnica representativa de reales realidades (p. 23-24).

De esta forma continuando con los planteos anteriores se abordará la causa de incesto proyectado en el films elegido, tomando los elementos más relevantes; el análisis será sustentado en base a contenidos teóricos desarrollados en el devenir del texto.

Pensar la irrupción de la ficción en los sujetos, permitirá el encuentro entre quien ve en imágenes, la historicidad de un sujeto, su espejo, su imagen.

Como antes se mencionó dicha filmografía hace referencia al abuso sexual infantil y para esto será benéfico posicionarse desde una mirada psicoanalítica adyacente al cine.

La película escogida valdrá de análisis para entrever las temáticas elegidas a abordar en dicha trama cinematográfica.

Es oportuno insinuar que el cine en tanto disciplina que transmite realidades, según, Barros (2014) es un medio audio-visual, un arte, una tekne (técnica), de uso extendido en la formación universitaria [...] se trata de una ficción que recoge y refleja las representaciones y construcciones

sociales, al tiempo que también las produce (p.1).

No obstante se tomará la ficción como objeto de análisis respecto a la narrativa de incesto visualizada en el cine-texto seleccionado y la relación-articulación psicoanálisis y cine.

Martínez y Larrauri (s.f.) expresan que la mirada del cine, y en realidad la mirada de cualquier arte, es aquella que se inscribe sobre la piel de lo real (p.12).

Será pertinente pensar cómo se visualizan las significaciones, sentidos que emergen del espectador ubicado el sujeto como un especto-actor.

[1] *¿Especto- actor?* Alude pensar en aquel sujeto ubicado en una butaca siendo protagonista de la ficción, como así la ficción protagonista de la historia de aquel sujeto que ve.

Situar la ficción como caso clínico nos hace pensar en la vivencia, en el hecho, caso de incesto concebido como verídico y a la vez como ficción estructuradora de reales verdades.

Los films despiertan conmociones y efectos, habilitan el encuentro con la pantalla; imagen cinematográfica creadora de discursos que desencadena un adentro-afuera con el espectador.

Por consiguiente *¿Por qué concebir la ficción como realidad?*

Podríamos concebir a la técnica cinematográfica como un dispositivo que permite la construcción de lo verdadero como aquello verosímil, producto de diversas conjeturas; desde la transferencia-interpretación que se constituye para con la imagen-espectador desde las interpretaciones.

La importancia de la metafiction en este campo de estudio y su relación con la literatura en tanto disciplina expresiva, servirá como herramienta para pensar el borde, moebius, instaurado entre ficción y realidad.

Díaz y Morales (2005) plantean:

La metafiction es una estrategia narrativa que muestra los elementos que hacen posible la ficción, es una ficción dentro de la ficción (o ficción acerca de la ficción), un metalenguaje [...] puesto que la ficción reflexiona en sí misma [...]

Sonidos, matices, luces y sombras dan clima a escenas de silencios y suspenso que predisponen, sumergiendo al sujeto en un mundo de veracidad.

Por ende, ficción que puede despertar en el espectador intriga, duda, ambivalencia en relación a lo realmente acontecido; ficción que provoca sentidos, conjeturas.

Resulta interesante tomar en cuenta la metafiction que consiste en desvelar los elementos que crea el deseo que atraviesa la pantalla en el sujeto sustentándose de la causa de narrativas que son retratos de nuestras vivencias.

Se piensa desde la dimensión aristotélica; la ficción como espejo de realidades, lo que podría materializarse en acontecimientos.

En relación a lo antes expuesto, teorizando lo que el autor plantea, poseemos de otra categoría:

[...] el metacine enseña una ficción que es sujeto y objeto de sí mismo: usa el cine (sujeto) para hablar del cine (objeto). La reflexividad cinematográfica ataca habitualmente la ilusión usando las propias armas realistas: primero adormece al lector con el ilusionismo tradicional para luego despertarlo y sorprenderlo al desvelar los mecanismos sobre los que se ha construido esa ficción y así hacer evidente el hecho de que estamos ante una creación, un mundo posible hecho a discreción y elección del autor (García, 2009, s/p).

II. Fundamentación

El interés de realizar este abordaje temático surge de la creciente visualización del abuso sexual infantil en correspondencia a situaciones de incesto; siendo una causa no del todo concientizada en nuestro contexto social.

No obstante la mayor visibilidad de este problema es estudiado por diversos investigadores lo cual señalan en referencia al ocultamiento de casos de incesto que:

La violencia sexual puede ser comparada con un gran témpano de hielo en medio del océano, donde la punta que se encuentra a simple vista, representa los casos que son reportados en las instituciones encargadas de los mismos y en las cuales están basadas las estadísticas. La base de dicho iceberg, sumergida en la profundidad, y de un tamaño mucho mayor, equivale a todas las víctimas de esta problemática que, en silencio se consumen en la sociedad (Núñez, Tortorello, Verschuur, Camacaro, Mendoza, 2008, p.234).

Las autoras refieren a la importancia de tomar en cuenta las denuncias de los nuevos casos, siendo más importante trabajar aquellas voces que callan, desde miedos que le inculcan al propio sujeto haciendo creer merecedores de estos abusos; requiere repensar la extensión invisible del iceberg manifiesto por las autoras.

Asimismo es oportuno hacer énfasis en relación a lo engeguado, a lo invisibilizado, contextualizando en la familia en tanto lugar donde aquello extraño, manifiesto transita de forma engeguada.

Se aprecia en la complejidad de la problemática la omisión de lo visible, resultado de una

construcción social que disfraza y silencia.

Barros (2014) señala que el denominado horror del incesto opera de diversas maneras en los procesos en los que se hace evidente su dimensión real (p.4).

Lo antedicho permite discernir, apreciar la realidad en la que estamos inmersos hoy en día, complejidad que opera en quehaceres del sujeto, en su cotidianeidad.

Vivimos un hoy donde nos avasalla la incertidumbre virtual, redes entramadas que desdibujan contextos, permitiendo desde divergencias conceptuales la problematización de hechos.

Surge el interés de dirigir la atención sobre el concepto de incesto y las perversiones en tanto este es una respuesta exigida por el victimario en consecuencia al acto incestuoso; por consiguiente, *¿porque callar?, ¿callar para negociar?, ¿negociar para callar?*

Dentro del silencio en el abuso sexual infantil, irrumpe la necesidad de representar aspectos que juegan un rol importante en la instauración de los silencios, como lo es el ocultamiento, aquello oculto que nos dice, que hace imagen convirtiendo silencios desde cegueras que instauran la duda, para devastar con el secreto, un pacto de silencio instaurado en las familias.

No obstante podrían ser pensados estos hechos desde una mirada paradójal lo ocurrido en tanto enceguedido; pudiendo ser un acontecimiento visible e invisible; es decir aquel sujeto que aprecia lo que está ocurriendo cegando su mirar; inscribiéndose un proceso contrario pudiendo ser una invisibilidad-visible del hecho, causando un efecto que hace al silenciar.

III. Metodología

Se despliega el interés de pensar en temáticas que hacen a la clínica psicoanalítica desde los aportes de la ficción en el género cinematográfico.

Este trabajo consistirá en pensar al sujeto inscripto "entre-imagen" subrayando los sentidos que se despiertan al proyectar la mirada en la pantalla.

No obstante se considera a la percepción como una forma en la cual opera la mirada en tanto bloques, partes que devienen construyendo la imagen, piezas edificadoras de un puzle, (puzle-caso), escenas que arman un puzle-caso para su comprensión.

Considerando lo antes esbozado a través del análisis de una película, surge la siguiente interrogante *¿Por qué la elección de la película?*, la película es seleccionada como texto, como historial clínico, estudio de caso que habilitará abordar conceptos de la teoría psicoanalítica concibiendo otras disciplinas en correspondencia a la técnica; teorizaciones clínicas visualizadas

en el discurso guionado; producciones de subjetividad a través de la palabra, se hará ficción de la ficción.

Surgen preguntas respecto a cómo abordar, vislumbrar en el cine, lo discursivo, el texto proyectado en la pantalla, creador de un corpus lingüístico entre significantes.

En efecto ante lo denotado surge la siguiente interrogante, mirar *¿habilita la construcción de discursos en imágenes?*

Otro aspecto metodológico es pensar en cómo una película ofrece modelos identificatorios para el espectador.

Hablar de modelos identificatorios refiere pensar la posibilidad de que Otro construya aspectos de su identidad pudiendo ser traumáticos o no.

Por ende un concepto esencial en la teoría freudiana para pensar el desarrollo psicosexual del individuo sería la identificación, proceso que ayuda a transformar o apropiarse de aspectos o rasgos de los seres humanos del entorno.

(Roudinesco, Plon, 1998, p.503)

Se visualiza un hoy dónde la técnica cineasta se ve favorecida en poder inscribir realidades en la pantalla, impactada por los procesos de subjetivación de los sujetos.

Concluyendo *¿qué de la verdad de los sujetos pliega con su propio fantasma?*

Hoy en día vemos en la pantalla realidades, vivencias pasadas del sujeto manifiestas hoy. Ante la noción esbozada, he de considerar la prevalencia, énfasis en la cotidianización de la psicología respecto a la construcción de un film, la realidad.

En este sentido Barros (2014) señala:

Ficción, realidad y producción de saber se ubican en esta propuesta en un lugar diferente que el de la demostración empírica puesto que el campo disciplinar del psicoanálisis y las articulaciones que aquí se realizan se definirían para este objeto de estudio por su valor conjetural. El mismo adquiere su sentido por su valor heurístico en tanto y en cuanto se eleva la cualidad y el proceso por encima de la cantidad. El valor heurístico de un caso opera por diseminación, pudiendo generar nuevas formulaciones, derivar en nuevas hipótesis, cercano a lo planteado por Foucault (1970) como ,árbol de derivación de un discurso

(p.19-20).

Ante lo ilustrado, ficción que instauro realidad es lo que refleja el encuentro imagen-discurso.

La finalidad de este texto será ir más allá de lo superfluo hacia una lectura clínica psicoanalítica del conflicto que se despliega en pensar la fábula como realidad.

Distinguir aspectos vividos presentificados en una película; protagonistas que tornan reales permitiendo a los sujetos visibilizar vivencias ajenas como propias, será el objetivo, pensar la vida misma a modo de ficción, nuestra realidad.

IV. Marco Teórico

1.1. Cine, ¿ficción la realidad?

*“las imágenes son como las cosas sensibles mismas,
excepto que no tienen materia”*

Aristóteles (s.f.)

El cine en tanto técnica surge en el año 1825 en la ciudad de París época donde se lo concebía como cine clásico, imperaban diversas formas de construcción de la imagen; se lo pensaba como una magia, efectos que eran producidos por el actor en escena para con el público.

Este arte juega con las formas, con las dimensiones de espacio, tiempo, interjuego de planos que emergen de la unión de escenificaciones.

En los inicios primaba el cine de tipo mudo, más tarde se adiciona lo sonoro, la audiovisión, donde lo mudo se traslada a otro lugar teniendo otro enfoque, otra prevalencia donde quizás la cualidad de lo mudo tenía otro sentido ya que en sus orígenes se tomaban objetos materiales para construir la imagen, la palabra, los sonidos, para su encuentro con el espectador.

Posterior a las formas de cine anterior enunciadas irrumpe el lenguaje como forma de transmisión de la imagen, hacer lo mudo, lo sonoro en palabra para el espectador.

El cine como el psicoanálisis son escenarios donde la imagen se convierte en el goce estético que revela lo inaprensible de la mirada, es decir su límite y su inminencia; la relación entre ambos indica que en la imagen, no solo se lee, sino que la imagen es y de ella se escribe. Podemos señalar que la técnica cinematográfica y el psicoanálisis han creado un espacio que trabaja sobre el deseo oculto y sobre la posibilidad de interpretarlo, aunque cada interpretación sugiera una nueva escritura.

Lacan en 1962 postula que en psicoanálisis la verdad surge del falso reconocimiento es así que para ilustrar su ejemplo cita la película “Rashomon” donde la verdad acerca de un crimen

surge de la incorrecta declaración de los testigos.

Se observa una gran cantidad de películas relacionadas con el psicoanálisis como he a destacar “Un perro andaluz” en la que colaboró Salvador Dalí en 1929, “MonseieurVerdoux” 1947, “La ventana indiscreta” y “Psicosis” de Alfred Hitchcock, entre otras.

En estas películas mencionadas como en muchas otras lo que las caracteriza es el estilo psicológico pudiéndose observar deseos reprimidos sobre los que trabaja el psicoanálisis que inspiran la acción de los personajes; así como el psicoanálisis se ve influido en el cine, éste debe desarrollar su posición en la historia del pensamiento ya que se trata de una disciplina aun joven en tanto orientada a describir el futuro.

Invocando a las enunciaciones ilustradas, en la época moderna en la que prevalece la conjunción de todos los elementos que en la historicidad del cine construyeron esta arte en la modernidad respecto a cómo operar:

El cine se convirtió, sin duda, en el arte que mejor expresa las contradicciones y el devenir de la vida moderna, porque surge como una tecnología que permite la circulación, la movilidad de la mirada y la restitución de lo efímero, pero también como un medio de expresión constitutivo de una nueva colectividad, esto es, un tipo de público receptivo a las imágenes y con una mirada capaz de asumir la dificultad de percepción del espacio y el tiempo que la modernidad trae consigo Peña (2012, p.122).

Esto nos lleva a pensar que el cine en tanto disciplina que apela vislumbrar hechos reales, ha permitido a autores trabajar la relación con la teoría y praxis psicoanalítica, posibilitando apreciar en escenas contenidos psicoanalíticos.

Con el cine, el mundo pasa a ser su propia imagen, no es que una imagen se convierta en mundo, pero si en un aspecto verídico de la realidad.

En relación a lo planteado respecto a la tekne-cine resulta oportuno destacar como la ficción, género cinematográfico, representa realidades, aquello ficticio pudiendo ser veraz, se sumerge en el psiquismo de los sujetos habilitando incertidumbre en lo que acontece, en lo que es.

En obra a lo expuesto surge pensar lo paradójal en relación a lo verdadero y lo irreal en la ficción proyectada en la escena cinematográfica como estudio de caso clínico.

El espectador puede posicionarse ante la mirada de una historia cinematográfica pudiendo expresar que lo que muestra la pantalla pudo haber sido vivenciado en él. No obstante, realidad del sujeto, encuentro para el con otro, sujeto en un mismo escenario, en un encuentro de dos; entre la pantalla y quien mira.

Como se mencionaba antes, lo paradójal permite pensar las diferentes visiones y controversias que surgen en considerar a la ficción como realidad. Es decir pensar la dimensión de la teoría y técnica psicoanalítica en paradoja, lo paradójal inscripto en el texto cinematográfico; aquello ficticio entendido cómo irreal o real.

Respecto a lo expuesto es de interés hacer referencia a Flora Singer citada por (Núñez, Prieto, 2002) quien señala:

[...] las nociones psicoanalíticas no se dejan aprehender en una definición precisa sino que ponen en evidencia un movimiento de la teoría que lejos de representar un proceso lineal hacia una eventual aprehensión de la verdad pone de manifiesto la paradójalidad con que la teoría acompaña a su objeto (Núñez y Prieto, p.1).

Las autoras, estudian lo paradójal en el psicoanálisis desde lo enunciado por Singer; plantean deconstruir el campo de estudio del psicoanálisis, heterogenizar conceptualizaciones en la praxis analítica.

Singer nos quiere manifestar el poder viabilizar la movilidad de concepciones en la clínica psicoanalítica.

Paradojas que permiten deconstruir aquello estático, sujeto móvil, acompañado de subjetivaciones, permitiendo construcciones subjetivas, un objeto variante, en tiempos y destiempos habilitando la producción de nuevos conocimientos en el psicoanálisis.

Rodrigo Taruella mencionado por Barros (2014) plantea que los poetas cinematográficos trabajan sobre la vida: contradicciones, paradojas. Hablar y escribir sobre cine es también trabajar conviviendo con paradojas y contradicciones (p.14).

En tal sentido es pertinente aclarar qué se entiende por paradoja y su relación con el psicoanálisis.

La Paradoja es un concepto que está en íntima relación con lo inconsciente, por tanto los significados que podamos atribuir surgen desde la particularidad de la visión de cada sujeto.

De esta forma pensar la ficción y su realidad conlleva desanudar viejos entramados y anudar nuevos significados a los ya establecidos, naturalizados, deslindándonos de aquello estático, el efecto de deconstruir verdades pensadas como indiscutibles, siendo que en el campo de la subjetividad se instauro lo indiscutible, desentramar lo estático permite problematizar paradojas es decir pensar en aquel conocimiento que acontece siendo.

Al respecto Singer plantea:

[...] Llamamos paradójal en el caso de las nociones psicoanalíticas, toda dinámica en la cual hay

transformación de la significación de un término en otra, pero no obstante siguen coexistiendo todas las significaciones, diferentes, y aún, opuestas (Singer, año, p.133).

No obstante ante lo esbozado podemos decir que la ficción es realidad que insta a repensar la verdad de lo verdadero; no se define como un encuentro con lo real, la ficción incita preguntarse *¿qué de la realidad posee la ficción?*; es decir aquello verídico que hace convertir a la ficción en un hecho posible.

Dadas las enunciaciones; el concepto de ficción:

[...] alude a una forma de referirse a la realidad; porque tanto la acción y el efecto de fingir, como la invención implican una relación con la realidad y la verdad. Podemos afirmar que toda ficción existe con respecto a un referente real; al que oculta, distorsiona; exagera o representa [...] desde el punto de vista del psicoanálisis; el fantaseo es una actividad normal, hasta el punto de construir lo que llamamos la realidad psíquica (Badner, 2011, s/p).

Según se ha citado, significa entonces poder destacar la importancia del tiempo, variable que separa la ficción de la realidad, descifrar los límites de la ficción que hacen que pueda pensarse como realidad. Asimismo la realidad es construida por los sentidos; apreciaciones que edifican la realidad a partir de la propia narrativa de los sujetos.

Los sujetos precisan de historias para comprender el mundo, o para olvidarse del mundo, por ende podríamos preguntarnos: *¿Cómo nos explicamos la realidad?*

En correspondencia a esta interrogante Fiennes citado por Martínez y Larrauri señalan que:

El cine es un arte perverso pues no puede evitar señalar el objeto del deseo, no puede no decir cómo vive alguien ya sea en lo individual y/o en lo grupal su búsqueda del objeto perdido, nada más alejado del psicoanálisis para quien el objeto del deseo está perdido, es inefable e inasible y por ende indica que el señalamiento en cualquier forma de tal objeto es una impostura (Fiennes, 2006, s/p).

1.2. La Imagen-escena cinematográfica ¿lo imaginario, lo simbólico?

“el movimiento constituye justamente

En el marco de las observaciones anteriores se despliega la interrogante expuesta y surge el interés de indagar en la construcción de las imágenes, el lugar que ocupan en la subjetividad de los sujetos y su posible relación con la topología lacaniana.

En primera instancia cabe destacar que desde el pensamiento lacaniano se considera que la imagen es imagen.

Empero, diferir en ciertas concepciones hechas por el autor, permiten pensar la siguiente interrogante *¿por qué no diferir respecto a su concepto de imagen?*

Se podría enunciar que la imagen es palabra, la palabra construye al lenguaje, como las imágenes al lenguaje.

En efecto a lo cuestionado se podría concebir a la imagen como palabra, es decir significante, siendo la imagen un registro de lo simbólico.

Diferir en sus postulado posibilita pensar que las imágenes habilitarían la creación de discursos; un espectador que en su accionar a lo visual proyectado por la pantalla crearía discursos desde la asociación de imágenes, asimilando, creando narrativas que hacen imagen de su historia en tanto palabras enlazadas que devienen construyendo la historia de un sujeto.

En correspondencia a lo mencionado respecto a la imagen y su función;

Bustos (2007) plantea que: [...] la imagen constituye el material fundamental del lenguaje cinematográfico. El cine es el arte de las imágenes en movimiento. Es una realidad en movimiento [...] (s/p).

Lo que el autor enuncia hace preguntarse lo siguiente: *¿Qué connotaciones adquiere la imagen en el registro de lo imaginario? ¿Cómo pensar la ficción en el plano de lo imaginario?*

En consecuencia a las preguntas esbozadas, Chemama basándose en las teorizaciones de Jacques Lacan, plantea que lo imaginario:

[...] debe entenderse a partir de la imagen [...] es el registro de la impostura, señuelo/impostura, de la identificación. En la relación intersubjetiva siempre se introduce algo ficticio que es la proyección imaginaria de uno sobre la simple pantalla que deviene el otro [...] (Chemama, 1996, p.218).

Acentuando en relación a lo postulado por el autor podríamos situar al Sujeto-Otro que al avistar la pantalla visualiza en escena, su espejo.

Es decir las imágenes incitarían preguntarse los sentidos que podrían manifestarse en los

sujetos emergiendo en aquel sujeto procesos de identificación, siendo la imagen un semejante, es decir una imagen que toma cuerpo en un sujeto pudiendo representar aspectos yóicos del individuo. Esto refiere pensar a la pantalla como espejo del sujeto, donde se inscribe un encuentro, “especto-actor” de la realidad manifiesta; es decir una pluralización de escenas personificadas desde la singularidad de los sujetos.

Ante lo planteado *¿Cómo se inscribe la imagen cinematográfica en el orden de lo imaginario?*

Jacques Lacan expresa que en el orden de lo imaginario es donde se instaura el proceso de identificación; nos dice que refiere a un proceso primario de auto-identificación que realiza la niña/o en correspondencia a un Otro, este proceso se da en sus estudios sobre el estadio del espejo.

Al respecto en consideración a lo citado en 1950 Lacan agrega otras significaciones a este concepto enunciando que:

[...] dicho proceso no lo considera simplemente a un momento de la vida del infante, sino que también lo ve como representativo de una estructura permanente de la subjetividad, paradigma del orden imaginario, es un estadio en el cual el sujeto es permanentemente captado y cautivado por su propia imagen (Evans, 1997, p.143).

Considerando la enunciación antes expuesta adjudicándola en el terreno de la ficción se podría establecer que la imagen produce procesos de subjetivación, permitiendo al sujeto organizarse, observarse; desde su modo de pensar, actuar, operar; su proceso de identificación.

En tanto la imagen podría ser concebida como espejo para el sujeto, pero *¿Desde qué posicionamiento?*

Podemos manifestar lo siguiente; la pantalla proyecta imágenes conformadoras de escenas, por ende lo visual habilitaría ser asociado por los sujetos teniendo como resultado la asociación del sujeto en imágenes en tanto, escenas.

Verse reflejado en las escenas implicaría un encuentro, realidad para con el sujeto, instancia donde lo visual sale al afuera, encuentro con el espectador; escenas que son espejos, de hechos acaecidos, manifestados por el espectador al salir la imagen hacia el afuera.

De esta forma evocando a la pregunta inicial en referencia a estas conjeturas, se podría preguntar *¿por qué no una relación en entre la imagen cinematográfica instaurada en lo imaginario empero relación con lo simbólico?*

Ante lo cuestionado lo simbólico es el segundo registro que constituye al sujeto para Jacques Lacan, en referencia a la estructura de la palabra de los sujetos.

Desde estas concepciones; Ananda (2010) expresa que el lenguaje tiene relación con la cultura por lo tanto señala que el simbolismo es el arte de pensar en imágenes (s/p).

Retomando a Lacan, el autor manifiesta que cuando hablamos, las palabras se descomponen en significantes y significados es decir el significado sería la imagen acústica el concepto que queremos expresar con las palabras, con los sonidos, expresa que un significante representa un sujeto para otro.

Reanudando las consideraciones echas en torno a la imagen y los posibles procesos identificatorios que se pueden dar en el sujeto, es pertinente citar lo expuesto por Sigmund Freud y su posición respecto a la identificación.

El autor señala que:

El término identificación designa el proceso por el cual un sujeto adopta como suyos uno o más atributos de otro sujeto [...] desarrollaba la idea de que el yo y el superyó se construyen sobre la base de una serie de identificaciones, el concepto de identificación llegó finalmente a designar la operación por la cual se constituye el sujeto humano

(Laplanche, Pontalis, 1974, p.206).

Lo ante expuesto permite razonar que el proceso de identificación estudiado en Psicología de las masas y análisis del yo refiere a que la identificación es conocida en psicoanálisis como la manifestación más temprana de un enlace afectivo a otra persona, y desempeña un gran papel en el complejo de Edipo.

A diferenciada desde Lacan el concepto de identificación:

Ocupa una posición igualmente importante en su obra. Éste pone un énfasis especial en el papel de la imagen y define a la identificación como la transformación que se produce en el sujeto cuando asume una imagen, asumir una imagen es reconocerse en ella y apropiarse en ella, como si fuera uno mismo

(Evans, 1996, p.108).

El autor refiere a dos concepciones de identificación; identificación imaginaria e identificación simbólica.

Por consiguiente nos centraremos en la identificación imaginaria:

[...] es el mecanismo por el cual se crea el yo en el estadio del espejo: pertenece absolutamente al

orden imaginario. Cuando el infante ve su reflejo en el espejo se identifica con esa imagen. La constitución del yo por identificación con algo que esta fuera del sujeto e incluso contra el sujeto, es lo que estructura al sujeto como un rival de sí mismo y por lo tanto involucra agresividad y alienación. El estadio del espejo constituye la identificación primaria y da origen al yo ideal (Evans, 1996, p.108).

Siguiendo estas definiciones, se podría decir que en las escenas los sujetos podrían revivir vivencias, su espejo; desde un hecho representado en un films, de esta forma se origina la siguiente pregunta: *¿Cómo aflora en escenas la identificación?*

Situándonos en el modelo de identificación postulado por Jacques Lacan podríamos hacer referencia a su conceptualización, para así entender el lugar que ocupa la imagen en el sujeto más allá de su relación con el estadio del espejo.

El autor pone su énfasis en el pliego de la imagen, concibiendo a la identificación como la transformación que se produce en el sujeto cuando asume una imagen, asumir una imagen es reconocerse en ella y apropiarse en ella, como si fuera uno mismo.

De esta forma podemos entender a la imagen como una fotografía que permite a la identificación, sujeto que ante la imagen pudo verse movilizado, transformando su instancia de ser frente a la pantalla, zona de regresión que lo permite sentirse identificado por la historia reflejada en el films.

Si antes se mencionaba a la regresión como mecanismo de defensa de los sujetos, es de importancia destacar que el sujeto puede reconocer aspectos yoicos en la imagen, es decir sujeto que se inscribe en la imagen permitiendo un encuentro de sí, su espejo.

En tanto se puede entender por regresión, a la instancia de recordar hechos vividos en el pasado, dejando en claro que revivir para el psicoanálisis no significa recordar.

Por lo tanto Freud fue quien introdujo el concepto de regresión en la interpretación de los sueños para explicar la naturaleza del soñar, Freud decía que:

[...] durante el dormir se bloquea progresivamente el acceso a la actividad motriz, lo cual fuerza a los pensamientos a desplazarse regresivamente a través de estos hacia el sistema de la percepción.

Más tarde agrego a esta sección un pasaje que distinguía entre esta regresión de tipo tópico, lo que entonces denominó regresión temporal, en la que el sujeto vuelve a fases anteriores de desarrollo y la regresión formal el empleo de modos de expresión menos complejos; pasaje añadido en el 1914 (Evans, 1996, p.164).

Se puede entender ante lo señalado que el sujeto solo recuerda, memoriza al verse

movilizado, desde su intelecto revive pensamientos que tuvo en ese momento, sus emociones, todo la riqueza emocional incluso reacciones corporales, todo está archivado en su aparato psíquico, pudiendo así revivir un hecho acaecido, realidades que atraviesan al sujeto.

Martínez y Larraurri (s.f.) señalan que el cine siempre es tensión, cada imagen es una metonimia del deseo. De aquí bien puede desprenderse que el cine es malestar, escollo de sentido en la trama y en la imagen (s/p).

Sobre la base de las consideraciones anteriores es de interés hacer referencia a Benyakar, autor contemporáneo, que implementa un término nuevo en el estudio de cine y psicoanálisis; la Disrupción su relación con la regresión y con el trauma.

Lo disruptivo en el cine, en un capítulo del escrito el autor refiere al cine que nos mira; al respecto he de considerar el proceso de mirar como una instancia bidireccional donde puede instaurarse el arte visual en tanto imagen, mirada para con el espectador.

En el insinuado capítulo el autor hace referencia a Morin (2001) quien señala:

El arte del cine, la industria de las películas no son más que partes emergidas de nuestra conciencia de un fenómeno de que debemos captar en su plenitud. Pero la parte sumergida, esa evidencia oscura, se confunde con nuestra propia sustancia humana que es también evidente y oscura (p.34).

Ante lo mencionado podemos entender al cine, como arte y creación, es decir entendiendo a dicha técnica como modo de conocimiento, descubrimiento del mundo, como un modo de expresión, y por otro lado dar a conocer a los sujetos un universo cinematográfico. Entender al cine como arte y creación es también ubicarse en el lugar del creador, desde sus procesos creativos, que permiten pensar la práctica con el visionado, el espectador.

También pensar un cine-otro, alejado de niños y jóvenes, es el cine que irrumpe en el sujeto, es el cine que más les puede hablar, que se les interpela, el que les concierne descubrirse.

En correlación a lo ya escrito Benyakar y Fariña pretenden también, plasmar sus conceptualizaciones en el corpus teórico de los procesos subjetivos del sujeto, pensar lo disruptivo en el cine desde una perspectiva ético-psicoanalítica.

Permite pensar dentro de ésta conceptualización qué le está pasando al hombre del siglo XX, ponderar en como los factores externos determinan al hombre; pudiendo pensar donde está la enfermedad y donde está el problema y de qué manera tenemos que abordarlo; refieren a poder razonar su concepción de lo disruptivo en relación a problemáticas que habitan en los sujetos.

Retomando el concepto esbozado por los autores manifiestan que lo disruptivo:

[...] no siempre va de la mano del estrés o del trauma, sino que abre diferentes posibilidades y

perspectivas, como pueden serlo en este caso las que emergieron de mi experiencia con el film – tanto constructivas y elaborativas, como angustiantes (Benyakar y Fariña, 2014, p.11).

En tanto la disrupción habla de lo que hace el entorno al psiquismo humano, cuando ese entorno provoca un shock, un golpe; lo disruptivo puede ser cualquier tipo de evento o de entorno (p.11-12).

Ha entender lo que nos señala lo disruptivo es que el medio lleva al hombre que estaba funcionando en forma normal a una transformación que puede tornarse patológica y el sujeto empieza a reaccionar. Esto quiere decir que cuando hablamos de lo Disruptivo hablamos del impacto, que tiene el medio, que lleva al hombre a diferentes tipos de reacciones; nos lleva a razonar y a tener en cuenta el medio ambiente, el entorno y ver de qué manera se relaciona la persona en relación al otro, en su entorno.

[...] el cine no nos da una imagen a la que se la añadiría como movimiento, sino que nos da inmediatamente una imagen-movimiento. Nos da, en efecto, un corte, pero un corte móvil, y no un corte inmóvil [...] En este sentido es que el cine constituye el sistema que reproduce el movimiento en función del momento cualquiera, es decir, en función de instantes equidistantes elegidos de tal manera que den impresión discontinuidad (Bergson, citado por Deleuze, 1983, p.18).

En base a los lineamientos mencionados, es de interés evocar a los estudios sobre cine realizados por Gilles Deleuze en su escrito, *La imagen movimiento*, donde expresa:

El movimiento tiene, pues, dos caras, en cierto modo. Por una parte, es lo que acontece entre objetos o partes; por la otra, lo que expresa la duración o el todo. El hace que la duración, al cambiar de naturaleza, se divida en los objetos, y que los objetos, al profundizarse, al perder sus contornos, se reúnan en la duración (p.26).

En tanto imagen movimiento significa el conjunto acentrado de elementos variables que actúan y reaccionan unos sobre otro, podemos decir que una escena actúa en otra creando otra y así sucesivamente (Deleuze, 1983, p.301).

El encuentro con la imagen y la cadena significativa de imágenes conectadas crean un corpus, un órgano, que deviene siendo, en consecuencia bloques conformadores de una historia; estos bloques poseen una cadena significativa de escenas que producen sentidos a partir de la diferencia, diferencia que tiene un igual de la anterior divergencia, de aquella escena que se ubica en el lugar desemejante, es también pensar que en la cadena de sentido, un desenlace las conecta.

Por lo tanto *¿Qué movimiento producen las imágenes?*; las imágenes están en movimiento

tras segundo, en tiempo. Tiempo que determina cómo el espectador da sentido a lo observado, en su espacio; lógicas de sentidos que operan desde la movilidad incitada por el tiempo.

1.3. Ficción: construcción de caso

La realidad es la mayor ficción que existe.

Blue Jeans

Pensar en la clínica, estudio de caso-ficción nos permite trasladar los elementos clínicos que construyen una historia clínica en tanto realidad; permite pensar la ficción como un real encuentro.

Si se piensa a la ficción como una aproximación a la realidad, podríamos decir que somos sujetos pensados desde el cine y sujeto que se piensa en cine.

Tener la posibilidad de interpretar las imágenes-palabras en el espectador nos deja pensar la capacidad de simbolizar lo visualizado.

Ante lo mencionado Casas de Pereda (2007) expresa que:

Freud delimita nuestro campo al proponer lo simbólico (simbolización) perteneciendo al trabajo del inconsciente, que acontece entre representaciones-imágenes “entre la imagen visual del objeto la imagen sonora de la palabra” [...] “y no entre el objeto y la representación objeto”.

Se puede pensar el encuentro con los actores como sujetos portadores de vivencias tocantes a los sujetos.

En la pantalla visualizamos tiempos (timing), silencios, movilizaciones en el transcurso de las escenas, escenas que se conectan para luego concretar una escena.

Luego concretarían el hecho (caso), el nodo de cada escena despertaría pensar cada una de ellas, emergiendo sentidos desde el acontecimiento presentificado en correlación a cada escena abordando la base predominante de éstas.

Para esto es fundamental preguntarse *¿Qué significado adquiere la palabra caso respecto a su construcción?*

Ante la interrogante, la palabra caso es concebida como acontecimiento, suceso, asunto o situación determinada, problema planteado o pregunta hecha; relato de un hecho real o ficticio.

Respecto a lo concebido he aquí interrogarse dicha conceptualización en relación al estudio de caso clínico.

¿Cómo se construye el estudio de un caso clínico verídico?; al respecto Nasio (2000) expresa: Yo mismo me sorprendo al comprobar que mis observaciones de enfermos se leen como novelas y que no llevan, por así decirlo, el sello de la seriedad, propio de los escritos de los hombres de ciencia (p.15).

No obstante ante las interrogantes esbozadas, he aquí hacer énfasis en pensar la relación caso clínico – discurso; enunciaciones que construyen discurso desde la escritura-palabra, desde la conjunción de éstas, habilitando desde la deconstrucción-construcción de caso, imágenes que evocan palabras construyendo discursividades.

Como se ha mencionado, Derrida (1997) se cuestiona *¿Cómo es posible establecer una relación entre texto y prácticas sociales?* [...] La deconstrucción pone en duda la idea de que la lectura deba finalmente descubrir la presencia de un sentido a una verdad oculta en el texto (p.2-3).

El estudio de caso, texto, podría ser entendido como construcción-deconstrucción de realidad; la posibilidad de pensar y deconstruir texto, en relación a habitus sociales.

El autor sugiere pensar la noción de texto mucho más de un soporte limitado, donde afirma que un gesto o un trabajo son también textos [...] toda práctica social pasa por textos y todo texto es en sí mismo una práctica social.

Barros (2014) expresa:

[...] el cine es un texto, un relato con el que se propone aquí construir un estudio de caso. Como tal podría considerarse una *situación clínica*, probablemente un lugar menos incómodo que el « psicoanálisis aplicado » (p.14)

Respecto a lo planteado por la autora nos permite vislumbrar que el cine es un lenguaje, el cine como se menciona es un texto edificado por la palabra, como también un lenguaje de imágenes, imágenes que poseen sintaxis y gramática produciendo sentidos en los espectadores; *situación clínica* que produce una narrativa donde se instala una trama, un final; finalidad que despierta aún construir otros textos, desde el desentramado de escenas; escenas conformadoras del texto. Hechas las consideraciones podemos decir que el cine es otra forma de narrar.

Sobre lo antes señalado, Michel de Certeau, citado por González (1999), señala un aspecto interesante sobre la relación entre caso clínico, discurso psicoanalítico y ficción; plantea que: [...] El discurso psicoanalítico tiene como forma lo que, utilizando un término freudiano, podemos llamar la ficción teórica (p.67).

Su teorización de llamar ficción teórica a la palabra psicoanalítica permite estudiar la

intertextualidad de un corpus teórico creador de una teoría; basado en la asimilación y representación de hechos fácticos.

V. Construcción de un caso, “Mentiras a simple vista”

La ficción es la verdad dentro de la mentira.

(Stephen King, 1947)

A partir de la película seleccionada se construirá el estudio de caso clínico, se tomarán elementos a visualizar en relación a un hecho de incesto.

Mentiras a simple vista, “Lies in Plain Sight” es una película donde se desencadenan los sucesos que han tenido lugar en una casa de familia; todo parecía estar estable, pero los hechos se ocultaban.

La familia compuesta por Alexa hermana menor de Eva, Marisol (madre de Eva) y Rafael (su padre).

En principio todo aparentaba estar bien pero repentinamente el suicidio de Eva, adolescente de 16 años, rompe con esa falacia.

Sofía, estudiante universitaria no vidente, regresa a la casa familiar tras el suicidio de su prima Eva, en busca de respuestas. Allí fue Alexa encontró a su hermana Eva, en el cuarto que le pertenecía.

Sofía se sumerge en incertidumbres que la avasallan tras muchas interrogantes que la perturban respecto a lo acontecido. Comienza a dirigirse a todas las personas con las cuales su prima tenía vínculo, en principio se acerca a Ethan novio de Eva para desentrañar el misterio de la compleja relación que tuvo con su prima.

En la casa de Ethan encuentra una carta basándose en pistas relacionadas a secretos compartidos de su infancia con Eva que la llevan a Sofía desenterrar las claves de lo acontecido.

Decide hacer frente a oscuros secretos que la familia esconde los cuales ha negado por mucho tiempo la madre de Eva, (Marisol); arriesgándolo todo incluso su propia vida cuanto más se acerca a la verdad.

Sofía revive escenas de su infancia con su prima para llegar a la verdad, la carta encontrada es llevada por Sofía a Marisol quien la lee y luego la quema; se instaura en la madre de Eva el mecanismo de defensa al querer evadir la verdad, estando perturbada. Al pasar los días en una cena familiar Sofía como estrategia comienza a seducir a Rafael recordando momentos de la niñez; luego de la cena el padre de Eva como ritual de sus noches decide tomar un baño en la

piscina como lo acostumbraba; Sofía vuelve a la casa sabiendo que encontraría a Rafael en la piscina, al llegar comienza a seducirlo queriendo despertar la verdad ya desenterrada.

Rafael se ve impactado ante las palabras de su sobrina, a lo que responde agresivamente queriendo ahogarla; se da cuenta que Sofía sabe la verdad, el secreto.

No logra matar a Sofía; pasan los días Sofía se desvincula de la familia y quien decide terminar con esta oscura tormenta es Marisol su esposa con dolor y enojo quita la vida a su esposo.

En consideración, luego de lo esbozado se tomarán escenas y fragmentos para la construcción de un caso clínico de incesto, que refleja aspectos de esta problemática.

Estudio de caso desde una mirada psicoanalítica fundamentados en conceptualizaciones de Jacques Lacan, Sigmund Freud y Melanie Klein, basándonos en las teorizaciones hechas por los autores.

La película será el dispositivo clínico a indagar, permitirá visualizar aspectos que hacen a la construcción del caso a estudiar.

Se enfatizará en lo que predomina como estructura perversa del sujeto protagónico del film y su relación al hecho visualizado de incesto. Pensar la estructura perversa del sujeto, su relación con su entorno será el eje central de éste análisis.

Se hará énfasis en el personaje que actúa en el rol de padre (Rafael) y en el modelo identificatorio que le ofrece al personaje que ocupa el rol de hija, (Eva).

Es decir, cómo este padre que actúa de determinada forma le ofrece un espejo a su hija instaurando una forma de ser y estar en su vida cotidiana.

Proponemos que se trataría de una estructura perversa basándonos en que se observan en este personaje indicios que darían cuenta de ello, la constante seducción, la mirada y el discurso como forma de poder sobre la víctima, ocultando sus comportamientos e imponiendo el silencio como intento de velar la realidad.

2.1. Psicoanálisis y perversión: aquel anzueto que mi inocente encarnó.

Sigmund Freud influido por su época y tiempo, en los inicios de sus investigaciones comienza a conceptualizar la perversión como “inmadurez sexual”. Mas adelante cambia su

posicionamiento respecto a lo que en sus comienzos señalaba.

Considera en primera instancia que la perversión forma parte de toda sexualidad humana primeramente es planteada como organización con su

Freud desde su perspectiva de lo inconsciente es quien esboza que toda sexualidad entendida al menos en sus orígenes es perversa.

El psicoanálisis adopta con Freud y sus respectivas investigaciones el concepto de perversión, concediendo a la perversión en un principio el carácter de infantilismo:

Se considera que el placer perverso para el psicoanálisis, es inicialmente el retorno o regresión, el mantenimiento o fijación, de una práctica sexual infantil (López, 2013, p.33).

Los antecedentes de estos señalamientos se encuentran en la obra de Krafft Ebing en especial en la *Psychopathia Sexualis* conformadora de una verdadera enciclopedia de las perversiones. Obras como las de Havelock Ellis incentivaron a Freud a dar un giro a sus primeras conceptualizaciones, para así tener nuevas formas de pensamientos respecto a esta temática.

En sus conocidas cartas dirigidas a Fliess, destaca la temática y su interés por abordar las perversiones. En la carta 52 de diciembre 1896, refiere a la perversión como una entidad distinta a las neurosis y a la paranoia; y afirma que la histeria no es una sexualidad desautorizada, sino una perversión desautorizada a consecuencia de la seducción del niño por un adulto perverso (el padre) (López, 2013, p.34).

Luego en la carta 55 del 11 de enero de 1897, Freud alude a las perversiones de la siguiente forma:

Las perversiones por regla general desembocan en zoofilias y tienen carácter animal. No se explican por un funcionar de zonas erógenas después resignadas, sino por el efecto de unas sensaciones erógenas que después pierden ese poder. A raíz de esto, uno recuerda que en el animal el sentido rector, también para la sexualidad es el olfato, que es de puesto en el ser humano [...] Mientras gobierna el olfato o el gusto, los cabellos, la caca y toda la superficie del cuerpo, y hasta la sangre producen el efecto de excitar sexualmente (p.282).

Esto permite reflexionar que a veces en la clínica vemos pacientes erotizados emergentes de alguna parte de su cuerpo siendo éste indicador de síntomas o traumas fijados en las mencionadas zonas que Freud mencionaba; es decir impresiones sexuales sin respuestas a su estímulo y origen permitiendo al sujeto interrogarse el porqué de su erotización, causando asco en algunos casos, como también placer.

Podemos pensar a las mencionadas impresiones sexuales como huellas del cuerpo que hablan, que remiten a la regresión de algo vivido por el sujeto.

Cabe destacar la distinción hecha por Freud dónde nos deja claro que la perversión polimorfa que aborda en los comienzos de su obra es infantilismo sexual, no perversión propiamente dicha.

Freud señala que:

La sexualidad perversa está, por regla general, notablemente centrada; todas las acciones presionan hacia una meta-casi siempre única- y una pulsión parcial tiene la primacía: o bien es la única pesquizable o bien ha sometido a las otras a sus propósitos. En este sentido, no ha y entre la sexualidad perversa y la normal, más diferencia que la diversidad de las pulsiones parciales dominantes (Freud, 1920, p.50-51).

En “Tres Ensayos” es donde Freud hace una inédita propuesta que le había hecho saber a Fliess en la carta 57; en ella expresa que “la neurosis es el negativo de la perversión”.

¿Cómo nos explicamos el negativo propuesto por Freud?, [...] se entiende lo siguiente: la perversión es la foto revelada del negativo que es la neurosis [...] es el acto producido efectivamente en positivo por el perverso (López, 2013, p.53).

Por consiguiente entre otros razonamientos hechos, en este momento de su teoría es donde se pensaba a la perversión como un cargo de las neurosis.

Más tarde Freud descubre un problema; diferenció la estructura neurótica de la perversa; de esta forma el problema que se le despierta es que además de la represión, está la renegación o denegación; mecanismo psíquico de la perversión pudiendo ser entendido como otra forma de represión.

López señala desde Lacan que el perverso no puede dejar de convertirse obsesivamente en el objeto de goce del otro [...] el perverso actúa en lo real (2013, p.53-60).

No obstante hablar de goce, desde una traducción correcta (gozo), permite pensar que el goce es inconsciente.

Hechas las puntualizaciones en referencia a los estudios de las perversiones surgen interrogantes, conjeturas en relación a la película a trabajar.

¿De qué goza el perverso?, ¿de que goza el padre de Eva en sus sucesivos actos incestuosos? ¿Qué simboliza incestuar de su progenie?

De las interrogantes expuestas se estudiarán conceptos de la clínica psicoanalítica visualizado en la película.

Introduciéndonos en la familia donde todo lo acontece; en esta instancia se hará foco en la estructura perversa y las manipulaciones de Rafael (padre de Eva); es quien efectuaba conductas abusivas en ella. También las teorizaciones ilustradas permitirán qué aspectos seleccionar del padre de Eva para las posibles conjeturas.

Ante lo expuesto se dará comienzo:

El padre de Eva al abusarla podría estar reviviendo una escena ya vivida inconscientemente que le produce goce, representa esto podría estar simbolizando poder repetir vivencias de su infancia en su hija; haciendo presente posibles traumas.

Se podría pensar que el perverso sabe que lo hace pero sin saber por qué, solo sabe que le produce goce lo que efectúa en otro.

Repetición que en Rafael representarían vivencias no resueltas, podemos también decir que es la representación de algo que ya no está, un adulto que fue niño queriendo cicatrizar aquel niño que fue; en cambio en él predomina el placer, toma como objeto de deseo a su hija quien podría estar escenificando-personificado un posible trauma de su niñez; en Eva hace cuerpo un hecho traumático vivido por su padre.

Como ya antes se expuso, se podría decir que Rafael sabe lo que hace, su manipulación sujetando su síntoma. Busca un efecto en el otro (Eva), producto de su manipulación, siendo ésta su arma. Se estaría acercando por medio de la manipulación a su hija, víctima de su perversión. En Rafael vemos que se acerca con mucha sutileza respecto al posible sometimiento de otras víctimas que agravan su depravación; se podría decir que goza al adquirir el sufrimiento de su hija, incitando a su hija a sentir sensaciones de asco; si hacemos referencia a lo escrito por ella en su carta dirigida a Sofía.

Podríamos decir que el perverso estudia a su víctima para dar comienzo a su manipulación.

No obstante *¿el perverso tiene defensas?*, el mecanismo de defensa primordial del sujeto perverso es la desmentida.

Desde las teorizaciones echas por Freud, la desmentida refiere a una defensa fallida, solo logra a medias su objetivo; su dinámica nunca permanece del todo inactiva. Generalmente suele expresarse en el lenguaje bajo la fórmula privilegiada del "ya lo sé... pero aun así", desafiando así la ley de incesto.

Es de importancia subrayar que es el mecanismo que organiza la estructura del sujeto perverso.

Siguiendo con las consideraciones hechas por el autor, el sujeto rechaza la castración particularmente materna en el nivel inconsciente a causa del monto de ansiedad que produce en él.

En 1927 en los estudios sobre el fetichismo es donde Freud estudia al mencionado mecanismo refiriéndose a la castración de la madre, produciendo en el sujeto displacer; explica que es colocado un objeto como sustituto del objeto faltante; considerando que lo faltante es el falo materno.

Aclarando las conceptualizaciones hechas, en referencia a cómo actúa el mencionado

mecanismo en la víctima; la desmentida es un mecanismo mediante el cual la percepción del horror proveniente del exterior es dada como inexistente [...] el yo del niño/a queda dañado, porque ataca su capacidad de reconocer una percepción (Muller y López, 2011, p.46).

Al respecto es importante señalar que para el sujeto perverso lo que ocurrió no sucedió aun pudiendo acceder a ese recuerdo; consiguiendo conservar o salvar a sus figuras parentales idealizadas; el sujeto perverso actúa en lo manifiesto.

Ante lo expuesto e inscribiendo estas conceptualizaciones en relación a la figura del padre y sus comportamientos reflejados en la película; he aquí mencionar que la perversión está ligada al raciocinio, el sujeto perverso planifica su acto a ejecutar. Asimismo hay una cuestión de poder y su renuncia a él.

En referencia Rafael; se estarían presentando falencias, haciendo precio otro sujeto a causa de su incompletud; se supliría el vacío interno de éste padre depositando en otro su propia repulsión.

Otro término que es estudiado en el sujeto perverso es el goce interiorizado que le produce el daño al otro; tal es que:

Evans (1997) señala, el término goce expresa [...] la satisfacción paradójica que el sujeto obtiene de su síntoma o para decirlo de otras palabras, el sufrimiento que deriva de su propia satisfacción [...] (p.103).

Por consiguiente *¿Cómo pensar el goce producido por el manipulador (perverso) ante la angustia en la cual somete a su víctima?*

Laplanche, Pontalis (1974), basándose en fundamentaciones hechas por Freud escriben: [...] la perversión es la manifestación en bruto, no reprimida, de la sexualidad infantil [...] (p.286).

Esto refiere entonces a que el perverso no podría enriquecer su vida sexual adulta quedando desbordado por su acto, en efecto *¿la falta de goce en causación del deseo mutila al sujeto perverso?*

Freud concebía a la perversión como una estructura más cercana a la psicótica que a la neurótica. Sus planteamientos y teorizaciones hacen al surgimiento de interrogantes, es así que: *¿la perversión es producto de una mala fijación de la etapa perversa llamada infantilismo, del niño? , ¿Aquel adulto que incestua a su hija revive en acto, su vivencia infantil en tanto perversa para con otro, repitiendo un hecho traumático de su infancia?*

Respecto a las consideraciones planteadas surge también seguir interrogando a causa de la complejidad de la temática, en tanto *¿la perversión es una psicopatía? ¿Un hecho traumático no procesado? ¿Es de naturaleza traumática para el sujeto?*

Algunos autores suponen que el termino perversión tanto en psicoanálisis como en psiquiatría refiere a patologías de la sexualidad (López, 2013, p.76).

En correspondencia a lo enunciado por los autores hace poder pensar en diferir a lo afirmado siendo una causa que ya no se sustenta solo desde una perspectiva psiquiátrica sino poder discernir la mencionada visión desde otras ópticas disciplinarias que acatan y contextualiza a la temática.

Es de importancia destacar las fallas en la represión en el sujeto perverso en tanto mecanismo de defensas que utiliza el yo de estos sujetos para silenciar lo ocurrido.

Por ende *¿Qué lugar ocupa la regresión en la estructura perversa de un sujeto?*

2.2. Incesto: lo que el trauma sepultó

Hablar de incesto nos hace pensar en las connotaciones que el vocablo tuvo en su historia, es decir su semántica que infiere en sus significaciones respecto a las diversas culturas.

El concepto de incesto en sus orígenes no es concebido como hoy en día, lo que si se observa es una aproximación a su estudio en los textos de Sigmund Freud en *Tótem y tabú*; donde el autor propuso como explicación del incesto: [...] el arrepentimiento de los hermanos luego del parricidio, y el pacto entre ellos, como mecanismo regular de las relaciones sociales [...] (1912, p.192)

El hecho de saber si esta regla es de origen natural o cultural ha alimentado la polémica entre numerosos autores.

Levi-Strauss indica que:

[...] en este caso el límite entre lo natural y lo social es muy difícil de establecer y que esta prohibición como regla sería de origen social, pero puede suponerse la existencia de un componente "presocial" que sería natural. Este autor defiende la idea fundamental que marca el paso de la naturaleza a la cultura [...] (1967, s/p)

Desde la perspectiva psicoanalítica el incesto refiere a aquel sujeto "padre" que está inscribiéndose en el ejercicio de poder respecto a un Otro. Aquel sujeto que supone que su progenie es también una propiedad, una propiedad llamada carnal, la hija del victimario es vista como un disfrute sexual. El padre que incestua a su hija piensa que su poder es lo suficientemente importante para poder actuar sobre el cuerpo de la niña; reincorpora a su progenie para que forme parte de sí.

Ante lo esbozado, Bataille (1957) citado por Tesone, expresa que el acto incestuoso, negando la existencia de la falta, impide al niño constituir su propia subjetividad, consecuencia de la negación de su alteridad (2004, p.4).

El victimario ve a la niña, la desea, desea aquello que el cuerpo de una niña puede ofrecerle. Asimismo el poder de estos sujetos actúa en otros escenarios que no son solo psicológicos. .

Uno de los aspectos más característico del victimario es el ejercicio de poder sobre la víctima adopta una forma de poder sexual, el perpetrador se identifica con su hija para poder relacionarse sexualmente.

De esta manera se entiende pertinente la concepción de Legendre (1985) mencionado por Tesone, señala que, el deseo incestuoso es un deseo de ser todopoderoso: es desear lo imposible. La ley de prohibición de incesto está ahí para poner un límite a ese deseo absoluto (s/p).

Al respecto Tesone (2004) manifiesta que el acto incestuoso deniega la incompletud. Es un intento desesperado para evitar la confrontación a la que está sujeto todo ser humano con la ambivalencia y la pérdida del objeto [...] Si Derrida nos recuerda que “la falta no falta nunca” , el padre abusador pretende, por el contrario , que no pueda haber falta (p.10)

Ante las consideraciones planteadas en referencia a la película he aquí destacar algunas escenas donde se refleja la construcción de un caso de incesto.

La escena que estimula a indagar en este aspecto a inferir es la escena en la que Sofía se dirige a casa de Ethan (ex novio de Eva); a causa de las demandas realizadas por Sofía a Ethan.

Ante lo enunciado, Sofía llega a confirmar que Eva estaba embarazada de su padre, posterior a la escena que se concreta con la doctora, donde ésta al estar informada por Sofía de la muerte de su prima, le informa el haber estado de tres semanas de embarazo; desde ahí Sofía camina en busca de respuestas.

He aquí hacer referencias a diálogos entre Ethan y Sofía vislumbrado en la película:

Ethan le manifiesta a Sofía que su prima tenía ciertas reglas de cómo Eva quería las cosas, Sofía le pregunta cuales en dicha instancia. A lo que Ethan le responde que no le gustaba que usara pantuflas en el apartamento.

« Podía usar zapatos o estar descalzo, pero no le gustaba que usara pantuflas».

Las pantuflas podrían estar personificando a su padre, alguien las usaba que a ella le producían asco, aislamiento; “pantuflas” que las usaba un “hombre”; en Ethan podría haber estado depositando el asco que su padre le generaba.

En ese momento Sofía enunciaba si él la amaba a Eva, a lo que Ethan le afirma que sí. Sofía en dicha instancia le enuncia que estaba en su casa para pedirle un favor. Le muestra el diario íntimo de su prima manifestando que era el diario que tenían desde niñas; a lo que le pide que lo leyera, Ethan le pregunta porque él, respondiéndole que no quería que nadie de la familia lo leyera; hasta no saber que contenía; Ethan acepta abrir el diario y comienza a leer lo siguiente:

« El que lea esto es un fisgón, con una mente sucia y si da vuelta la página también es un maniaco mugriento y apestoso que espero que apeste toda su vida ».

En esta instancia Eva, deja un mensaje, expresa que quien lea su diario podría estar ubicándose en el lugar de su padre, quizás Eva también quiere transmitir que es el asco que a ella le producía los actos sexuales de su padre hacía para con ella; con sus manifestaciones “apestoso, y apeste toda su vida” podría aludir a que su padre estando vivo sintiera lo que ella sentía.

Ethan cierra el diario.

En este fragmento del texto se intentará presumir que hace un padre dejar embarazada a su hija, *¿Qué cicatriza de él, en ella?*, La hija *¿Aquel objeto en el cual aquel niño (Rafael) que fue no pudo cicatrizar?*, esta pregunta se intentará contestar esbozando estudios sobre incesto en relación a las perversiones y las presunciones ya realizadas.

He aquí hacer referencia a las postulaciones de Giberti (1998) quien aborda el estudio de incesto, la autora señala en sus investigaciones acerca de incesto, expresa:

[...] que la niña-hija [...] La violación que implica la puesta en acto de un incesto con una niña/hija constituye un episodio mayor como parte de un proceso complejo, uno de cuyos orígenes podría encontrarse en la ilusión masculina de reproducirse mediante el cuerpo de su hija como otra alternativa de placer-poder (p.80).

Interpretando lo que la autora afirma hace pensar en el placer que le produce a un padre en este caso a Rafael tener relaciones sexuales con su hija.

¿Qué le produce placer a Rafael?, hablamos de *¿placer que causa aún más poder?*

Tal se ha cuestionado:

[...] el principio de placer es la prohibición del incesto [...] Puesto que son las pulsiones las que le permite al sujeto transgredir el principio de placer; se sigue que toda pulsión es una pulsión de muerte [...] (Evans, 1997, p.151).

Es decir el placer es aquello que satisface, es la fuente de satisfacción a través de un objeto vinculado a la realidad externa e interna en el marco consciente.

En efecto Eva en Rafael es objeto de satisfacción, en consideración: *¿Como un padre deja embarazada a su hija?*

Ante lo cuestionado, Giberti señala que:

“Hacerle un hijo” a una mujer denota incorporarse en el cuerpo de esa mujer no solo mediante la penetración [...] sino en ejercicio de eyaculación y de deseo de posesión/apropiación de esa mujer. La frase hacerle un hijo opaca una angustia conocida por los varones, la que corresponde a la fantasía de vaciamiento ante la eyaculación. Ponerlo en práctica con la propia hija que es parte de él mismo, lo cual la diferencia de otras mujeres, tal vez apunte a la fantasía de preservar sus contenidos resguardándolos en quien lo prolonga cromosómicamente, como si se pretendiese persistir (trascender) volcándose sobre sí mismo [...] concebir un hijo con la propia hija autoriza a inferir la existencia de una fantasía especular omnipotente (yo concibo conmigo mismo) [...] (1998, p.80-81).

El padre de Eva opera como omnipotente ya que en ciertos episodios expresaba:

« Yo la amaba mucho». Rafael siente poderlo todo, que está dotado de gran poder para sus víctimas.

¿Hablamos de un sujeto escindido-dividido, que llena su ruptura desde la vejación para con su hija? ¿Qué lugar ocupa el cuerpo de su hija ante este comportamiento aberrante?

Ante las interrogantes planteadas es de importancia destacar lo ominoso planteado desde Freud (1919) donde expresa que:

Lo ominoso es aquella variedad de lo terrorífico de lo que excita angustia y horror, que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo [...] sería siempre, en verdad algo dentro del cual no se orienta, nos dice que ominoso es todo lo que estando destinado a permanecer en secreto, en lo oculto, ha salido a la luz (p.220)

Podríamos enunciar que en Eva lo ominoso es el hijo engendrado por su padre, es lo oculto, es decir se instaura la verdad en su vientre; es la verdad oculta para la familia; que luego es desvelada por Sofía al entregarle la carta a su tía.

El ocultamiento es el secreto tal es que en referencia al secreto los autores Sanz, Molina (1999) afirman que:

[...] el secreto es alcanzado por medios sutiles y explícitos desde el control ejercido a través de gestos, miradas y códigos establecidos que presionan para silenciar, hasta las amenazas explícitas, todo impregna en la relación de una cualidad amor-temor que va girando cada vez más hacia el lado del temor (p.71).

Ante lo citado ¿qué relación se inscribe entre el secreto y el silencio?

En 1894, Freud introduce el conflicto psíquico en la investigación de las histerias, tratadas casi como afasias funcionales, siendo que positivizó los síntomas negativos y convirtió al silencio clínico en la expresión activa de una defensa.

Con la expresión “*se convierte el silencio en la expresión activa de una defensa*”; permite pensar que dichos silencios causados en casos de incesto son defensas, encubren un hecho, silencio que es defensa para quien abusa.

Es decir cuantos más silencios se construyan en una familia más defensas tendrá el abusador para encubrirse; en las familias no solo el abusador es el causante de lo acaecido, sino los demás actores podrían funcionar como cómplices de esta omisión.

Como se ha mencionado Loureiro (2007) plantea que el silencio:

[...] puede estar determinado y representar diferentes significados, ya sea en la víctima como en el victimario [...] hay silencios que pueden construir un secreto, tal como el del abusador que lo mantiene sobre el abuso sexual infantil que está cometiendo, silenciando al mismo tiempo al abusado [...] (p10).

La autora nos da ciertos elementos para razonar; el silencio podría ser representado por aquello que nos dice pero es silenciado, refiere a significaciones y representaciones que velan una realidad, el silencio podría representar lo que en palabras no se dijo.

López (2005), expresó, que el abuso sexual infantil es la historia real de un largo silencio (p.33).

Sobre las bases de las consideraciones anteriores: el hecho de hacerle un hijo implica de una forma *¿embarazarse?*; *¿Completo?*, *¿querer sentir el placer que produce en una madre el estar embarazada?* *¿Sentimiento de parto?* *¿Se está frente una estructura narcisista donde se desprenden estos procedimientos?*

Giberti nos habla de determinados aspectos propios, yóicos del padre que considere femeninos, por ejemplo sentimientos, y sensibilidad localizados en la hija, siendo la hija su espejo, despertándose en el padre aspectos como lo son atacar o destruir en la hija lo que ve de sí.

La autora expresa: [...] la imaginan depositaria de esos aspectos propios que él considera femeninos [...] necesidad de destruir en ella aspectos yóicos que el padre considera vitales (Giberti, 1998, p.82-83).

Este padre *¿desea ser otro?* *¿Transmutarse en un otro (hija)?*

Por otro lado podríamos hipotetizar que Eva al suicidarse estaría matando a su padre ya que en

ella habitaba un hijo de él, o el.

En correspondencia a lo escrito *¿qué se entiende por trauma? ¿Qué es lo que trauma?*

2.3. El trauma en la obra de Sigmund Freud

Freud desde el comienzo de sus teorizaciones concibe a lo traumático como aquello que es generado en un sujeto emergiendo un estado de terror en él sujeto.

Plantea en sus orígenes dos ejes fundamentados en el psicoanálisis; como primer momento es a partir de las neurosis histérica denominaba al trauma en relación la histeria al trabajar con sus pacientes mujeres; y en segundo momento se dedica a estudiar el trauma en las guerras.

Freud y Breuer en sus inicios entendían al trauma como un acontecimiento singular de la vida adulta capaces de producir efectos desagradables; como la violencia, asco, miedo, vergüenza.; acompañados de excitación.

El autor diferencia las concepciones de terror y angustia interrogándose su utilización en forma indistinta. Refiere a lo terrorífico como la forma en que el en el sujeto un hecho ocurrido sin estar preparado, aquello inesperado produce un efecto sorpresa.

Ante lo enunciado [...] podemos atrevernos a concebir la neurosis traumática común como el resultado de una vasta ruptura de la protección antiestímulo” (Freud, 1979 [1920-1922], p. 8).

A diferencia de lo traumático, la angustia es concebida como la expectativa al miedo. El sujeto está preparado para el peligro siendo desconocido; en el sujeto la angustia no desencadenará una neurosis traumática.

Asimismo se considera al traumatismo como un acontecimiento impredecible imposible de dominar, ya que implica una cierta efracción de la sensibilidad.

Lo traumático es aquel evento súbito, brusco e inesperado que se inscribe en el sujeto perjudicando su funcionamiento.

El trauma está relacionado con el fantasma, pensar el fantasma como interpretación de lo que no pudo ser realmente nombrado o la simbolización en el curso de la vida de un sujeto. Asimismo un hecho traumático puede ser concebido como aquella imagen que tiene sentido, movimiento impacto en el sujeto.

Freud (1916) establece que la expresión “traumática” refiere a [...] una vivencia que en un breve lapso provoca en la vida anímica un exceso tal en la intensidad de estímulo que su tramitación o finiquitación por las vías habituales fracasa, de donde, por fuerza, resultan trastornos duraderos para la economía energética [...] (p. 252).

Concluyendo: *¿qué de la verdad de los sujetos pliega con su propio fantasma?*

Se entiende que el trauma no es lo que ocurre, es lo que calla; superar un trauma es poner en palabra lo ocurrido.

Eva pone sus vivencias en palabra en la carta dirigida a Eva, y en el casete, estos son dos elementos característicos donde se ve la inscripción de su dolor dirigido a su prima, prima que ocupa el lugar de confianza pero de quien también descarga su angustia y dolor, que es fijado en agresión en Sofía.

Eva pone en palabra lo ocurrido cuando le dice a su prima por medio de la carta, lo vivido.

3.1 La envidia una visión desde Melanie Klein: Si me pasó a mí a ella también

La envidia y gratitud en términos generales refiere a que la gratitud es un concepto que se lo conoce por su opuesto, por la ingratitud.

La autora refiere a que la envidia es un sentimiento negativo contra otro, hacia quien sentimos que tiene algo que deberíamos tener, o que está disfrutando de un hecho acaecido aún más que los integrantes que lo rodean.

Roudinesco, Plon (2008) señalan que el término introducido por Melanie Klein en 1924, es concebido, para designar un sentimiento primario inconsciente de avidez respecto de un objeto al que se quiere destruir o dañar (p.266).

Se envidia a quien es un potencial enemigo; la gratitud tendría que estar después que la envidia; esto se explicaría de la siguiente forma: primero alguien me ayuda, y después tendría que agradecerle, resulta que después está el sujeto contaminado por el sentimiento de envidia, y eso conlleva a razonar a que no exista la gratitud, el agradecimiento.

Lo que ocurre en Eva y su vínculo con su prima Sofía se visualiza en la siguiente escena y se podría inscribir en lo que esbozado por Klein.

Escena en casa de Ethan:

Sofía recurre a él para que le lea el diario íntimo de Eva y le indica, « busca a fines de julio; Ethan, aquí está, 29 de julio, hoy en la fiesta Derek no dejaba de mirarme, así que envié a Sofía con él al cuarto de planchado, pobre tipo creyó que me tendría, pero en cambio tubo a mi prima ciega; Ethan interrumpe y le dice a Sofía, ¿crees que debería parar? a lo que Sofía responde conmovida, no continua...

No es que no le importara solo quería impresionar a los chicos espere afuera y escuche lo que pasaba oía a Sofía llorar, decirle que se detuviera, que la dejara ir.

Ethan le insinúa a Sofía que en verdad debería dejar de leer, Sofía se altera y de forma abrupta le

dice a Ethan no te dije que continuaras. Continúa ».

Sofía manifiesta: «Ethan continúa leyendo»: la escuche llorar y continúa reviviendo lo escrito por Eva: « pero no hice nada, solo pensé que debería sentir como era, quería amor, ahí lo tienes Sofía, eso es amor. En esta instancia Sofía comienza a conmoverse a lo que, se levanta y le enuncia a Ethan: « dame el diario ».

Lo que podría suceder en Eva es que Sofía pudo haber sido la persona idealizada por su tío. Esto podría ser visualizado en una de las escenas donde Rafael expresa: « La familia funciona mejor cuando tú estás aquí »; incita pensar que Sofía podría operar en Rafael como objeto de amor para él.

En el paso de las escenas se observa que desde su infancia Sofía fue la protegida, objeto de deseo para la familia, en este pasaje de tiempo Eva fue asimilando hechos tras hechos, adquiriendo un odio respecto a su prima, su compañera de cuarto y de momentos de su infancia.

Sofía pasa de ser su prima deseada a ser su prima odiada, por el lugar que le otorga su padre a su prima. Desde esta observación se podría razonar que Eva desplaza a aquella prima amada e idealizada al lugar del odio.

¿Cómo se origina esto? Podría ser causado a partir de las conductas generadas por Rafael, a lo que pudo haber asimilado desde aspecto revivido de su infancia en su hija; Eva la hace pasar “mal” reviviendo las escenas vividas con su padre en Sofía; planificando una escena similar a la ya vivida dirigida a su prima; esto significaría una forma de repetir y revivir lo traumático en Sofía.

De lo manifestado *¿Eva podía estar repitiendo en Sofía lo que su padre le hacía?*

A lo que refiere el vínculo de ambas primas, para Eva su prima porta de un ideal y se exterioriza en ella querer que su prima sufra, Eva ama, odia a su prima, pero le es persecutoria por ende, intentaría destruirla.

El lugar que ocupa como objeto (Sofía) se refleja en las manifestaciones de Klein, expresa [...] la envidia ataca al objeto bueno para convertirse en objeto malo, produciendo así un estado de confusión psicótica [...] (Roudinesco, Pon, 2008, p.266).

Todas las concepciones klenianas; el de envidia se opone a otro, al de gratitud antes enunciado. Envidia y gratitud refiere a la extensión y eje central de las relaciones objetales. El denominado del odio, de la muerte y de la destrucción y sobre todo la agresividad es lo que podría haberse inscripto en el la personalidad de Eva.

Desde la perspectiva kleniana la existencia de la gratitud no aprueba los límites respecto a la naturaleza invasora de la envidia.

Posicionarse desde las teorizaciones de Melanie Klein nos permite considerar la

posibilidad de problematizar que pasa en sujetos cuya relación objetal primaria fue vivida desde una modalidad destructiva.

3.2. Suicidio, desvelamiento ¿maté a mi padre?

En esta instancia se hará énfasis en la muerte de Eva, incestuada por su padre Rafael, la película despierta cuestionarse acerca de quien se suicida luego de ser víctima de la violación ejecutada por su padre; que hay detrás de la mirada de quien llega al extremo de quitarse la vida en caso de violación, como así también sus significaciones que se despiertan luego de realizado el hecho.

Sustraerse de un horror de un indecible; el llegar a parir un hijo del padre lleva al suicidio de Eva.

Es así que surge la interrogante de *¿Quién fue víctima de incesto el acto de suicida sería una forma de matar al padre?*, el lugar que elige la víctima para suicidarse es el cuarto, *¿Qué simboliza el lugar del cuarto? Eva ¿qué fue lo que quiso comunicar a su familia a través de su muerte en el cuarto? ¿Quería comunicar que ahí era abusada, que ahí lo ocurría todo?*

Para esto pensar el significado del suicidio dará lugar a una aproximación a respuestas que surgen desde las interrogantes enunciadas.

El embarazo de Eva es lo siniestro, lleva consigo un hijo de su padre; el padre lo familiarmente conocido pudo haberse tornado en desconocido para Eva, un extraño que se apropiaba de sí; despertando en ella la muerte, efecto de la angustia producida por el horror al cual estaba sometida. Asimismo el cuarto es lugar de la muerte, el lugar de incesto como antes se mencionaba es el lugar de la catástrofe, de lo impensable.

En consideración lo siniestro es entendido como aquello opuesto a lo diestro; Freud expresa que lo siniestro es aquello que siendo terriblemente familiar, muestra un aura de extrañeza; que inquieta, es como que súbitamente lo familiarmente conocido se vuelve desconocido, hostil, peligroso. Es una vivencia familiar entre lo extraño que le parece propio al sujeto y lo propia que torna extraño; produciendo catástrofes (1919,p.1).

Es claro que el hecho de incesto es el desencadenante de su pasaje al acto, al suicidio. *¿Podría ser pensado el recuerdo de lo vivenciado como el desencadenante que se instaura para quitar su vida?*

En consecuencia a lo cuestionado se entiende por pasaje al acto a:

Aquellos actos impulsivos de naturaleza violenta o criminal que a veces indican el inicio de un episodio psicótico agudo [...] se supone que estos actos marcan el punto en que el sujeto pasa de

una idea o intención violentas al acto correspondiente diferencia del [...] acting out que refiere a un mensaje simbólico dirigido a un gran Otro, mientras que un pasaje al acto es una huida del Otro, hacia la dimensión de lo real. El pasaje al acto es una salida de la simbólica, una disolución del lazo social [...] según Lacan una disolución del sujeto; por un momento, el sujeto se convierte en puro objeto (Evans, 1997, p.148).

Se entiende que el suicida dirige un mensaje a otro, un mensaje de desesperación, o un mensaje de culpa o de una apelación; intenta resolver algo con el acto suicida.

Asimismo hace pensar la posible construcción de un duelo que no pudo ser procesado por la víctima; duelo no elaborado: *¿qué Eva quite haya quitado su vida es una forma de elaborar su duelo?, Eva ¿quita su vida para olvidar, para sentirse limpia, desde la vergüenza?, ¿culpa que se despierta en su callar?*

No obstante en referencia a lo traumático, lo que trauma *¿sería elaborado quitándose la vida en donde fue construido, fijado el trauma? ¿El cuarto lugar de fijación del trauma?, en fin ¿la muerte la única salida?*

Como es visto se despiertan muchas interrogantes siendo de interés intentar responderlas a causa de la globalidad de la temática. Pensar el cuarto en tanto lugar del incesto; refiere asimilar el simbolismo y las significaciones que connota la muerte de Eva; su lugar, refiere pensar que el cuarto en tanto lugar de intimidad, su espacio fue des- censurado por su padre se mata donde era abusada; Eva se podría estar despidiendo de su familia, pero más aun de su padre fijando su recuerdo, su trauma, un fantasma en su padre. El cuarto podría ocupar el lugar del fantasma para su padre, fantasma inscripto en la casa; en su terreno, en su lugar de poder.

Eva podría haberle dejado el siguiente mensaje a su padre: "abusabas de mí, en mi cuarto, estaba vivía mientras lo hacías, pero me mato aquí para que lo recuerdes".

Por consiguiente:

¿Eva castra a su padre desde el acto suicida?, Rafael como hombre ¿deja de ser padre?, ¿se convierte en un otro desconocido?, si se concibe a la muerte de un hijo como una perdida a no cicatrizar en un padre, en el victimario ¿qué sentido tiene la muerte de su hija en Rafael?

3.3. Consideraciones finales: La ciega que lo vio todo

(...) *Es que darle la vista a quien nunca vio
es más un deseo del vidente que de aquel que
nació privado de luz.*

En la película *Sofía (la ciega)* es quien llega en busca de respuestas, quiere desenterrar todas sus preguntas desde que llega a la casa de Eva al enterarse de su muerte; es quien pone en palabra lo vivenciado por Eva.

¿Cómo sus imágenes hacen a su discurso? Es una pregunta que surge a primera instancia respecto al rol de Sofía al mirar la película.

Pensar el universo de las imágenes que se entrecruzan desde la escucha del ciego es lo que conlleva a problematizar las teorizaciones anteriores hechas.

Cómo Sofía desde la escucha, de las enunciaciones hechas por las personas de su entorno va construyendo el camino hacia la verdad. Podríamos decir que Sofía simbólicamente pudo verse en escenas revividas junto a su prima siendo que revivirlas hizo revelar la verdad desde las mencionadas escenas; Sofía es quien pudo ver la verdad.

Se cuestiona desde lo que hace su creación de lo que sería posible ver, para luego preguntarse y buscar respuestas. Hay preguntas que se realiza Sofía, que son creadas desde su capacidad de crear imágenes para luego enunciarlas.

Sofía más se adentra a la verdad, se cuestiona, piensa: « ¿Quién la encontró?, ¿dejo una nota?, ¿buscaron bien? » Enuncia en cierta oportunidad: « conozco bien a Eva papá, habría dejado una nota muy larga o muy dramática o algo, hay algo que no me estás diciendo ». En relación a lo cuestionado por Sofía en una escena también recuerda que Eva le insinuaba su habilidad de no dejar pasar nada.

Todo conlleva a pensar que es quien lo ve todo, desde sus movimientos que realiza en la casa, la importancia de hacer énfasis en Sofía permite contrastar en aquellas personas que lo ven y ciegan lo ocurrido; es decir cabe hacer énfasis en cómo una persona que no lo ve, no ciega la verdad.

Otra conjetura respecto al lugar que ocupa Sofía desde las visualizaciones de las escenas y enunciaciones señaladas es que Sofía comienza a ver a partir de cómo ve a su prima Eva.

Enunciar la ciega que lo vio todo, permite pensar desde el psicoanálisis y desde un posicionamiento paradójal, aquel ciego que lo ve, no viendo y como nos vemos atravesador por la lógica paradójal para pensar en teoría.

De esta forma el interés de este fragmento refiere a pensar que “no lo ve quien ve”, permite razonar como configura aquella persona que no ve sus imágenes mediante la intuición y sus sentimientos que la hacen transitar hacia la verdad.

No obstante destacar que la ficción en tanto acontecimiento se asimila a la realidad de las

familias, en tanto posterior a la muerte de Eva *¿basta con la ausencia de Eva para que su padre no someta a otras personas a vivencias de las que fue sometida su hija?*

Asimismo se podría decir que los secretos creados por Eva y Sofía en su infancia sirvieron a Sofía para desenterrar la verdad.

Mentiras a simple vista es una película que refleja la vida de muchas familias, se observa la importancia del material clínico que ofrece ésta filmografía por la narrativa de la historia construida; en tanto se destacan temáticas que subyacen del abordaje del estudio de incesto, deja un abanico abierto a problematizar- construyendo así nuevos conocimientos de la vida psíquica de los sujetos.

En consideración: ¿Qué a simple vista es mentira?

A veces las verdades más impactantes se encuentran justo en frente de nosotros, aunque siguen siendo invisibles.

(Mentiras a simple vista, 2010)

Referencias Bibliográficas

Ananda, K. (2010). Lo simbólico como el orden necesario del lenguaje y de la ley. Disponible en <http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei/jusmet70.pdf>

Aznavwrian, P. (2011). El camino de la transformación expresiva. Disponible en

<https://books.google.com.uy/books?id=grLWP-9PmVwC&pg=PA49&lpg=PA49&dq>

Badner, G. (2011). Ficción y comprensión en la literatura y el psicoanálisis. Disponible en <http://www.temasdepsicoanalisis.org/ficcion-y-comprension-en-la-literatura-y-el-psicoanalisis/>

Bajtin, M. (2006). Teoría y estética de la novela. Disponible en http://www.ucientifica.com/biblioteca/biblioteca/documentos/web_cientifica/humanidades/teoria-estetica-novela.pdf

Barros, I. (2014). Tesis para optar al Título de Magister en Psicología Clínica, Relaciones entre el abuso sexual intrafamiliar- incesto- y el psicoanálisis. Articulaciones clínicas a partir del cine.

Bergson. (1959). La imagen-movimiento, Estudios sobre cine 1, Gilles Deleuze. Ed. Paidós: Buenos Aires- México, pp.87.

Bodni, O. (2006). El silencio en los niños abusados. En el silencio del abuso sexual infantil, Loureiro, R.

Braustein, (1999). Entre cine y psicoanálisis: un ensayo sobre sus desencuentros y afinidades. Disponible en <http://www.razonypalabra.org.mx/N/N71/TEXTOS/MARTINEZ-REVISADO.pdf>

Bustos, H. (2007). La imagen en el cine. Disponible en <http://cinejojo.blogspot.com/2007/10/la-imagen-en-el-cine.html>

Benyakar, M & Fariña, J.J. (2014). Lo disruptivo en el cine: Ensayo ético-psicoanalítico. Buenos Aires. Letra viva

Brodsky, G. (2014). IX Congreso de la AMP (Asociación Mundial del Psicoanálisis) "Un real para el siglo XXI" – París

Casas de Pereda, M (2007). Simbolización, una puesta en escena inconsciente. Disponible en http://www.apuruguay.org/revista_pdf/rup104/rup104-casas.pdf

Chemama, R. (1996). Diccionario del Psicoanálisis. Diccionario actual de los significantes, conceptos y matemas, del psicoanálisis. Larousse Bordas. París.

Dias Morales (2005). Metaficción. Disponible en <http://apostillasnotas.blogspot.com/2005/09/metaficcin.html>

Deleuze, G. (1983). La imagen-movimiento, Estudios sobre cine 1. Ed. Paidós: Buenos Aires-México.

Derrida, J. (1989). La escritura y la diferencia 1967. Anthropo, Barcelona, 1989, pp.383-401

Derrida, J. (1997). Una filosofía deconstructiva. Disponible en <http://www.mercaba.org/SANLUIS/Filosofia/autores/Contempor%C3%A1nea/Derrida/Derrida%20-%20Una%20Filosofia%20Deconstructiva.pdf>

Eidelsztein, A (2008). La teoría de las ficciones o la ficción en el sentido más verídico. Ficción y realidad en psicoanálisis". Disponible en <http://www.imagoagenda.com/articulo.asp?idarticulo=1516>

Epstein, J (1897-1953). Literatura y cine, una aproximación comparativa. Disponible en http://normarojasveoelcine.blogspot.com/2011/05/literatura-y-cine-una-aproximacion_19.html

Evans, D. (1997). Diccionario introductorio del psicoanálisis lacaniano. Buenos Aires. Paidós

Fernández, D. (2012). Al cine con Foucault. Disponible en <http://www.perfil.com/ediciones/cultura/201212-733-0008.html>

Fiennes, S (2006). The pervert's guide to cinema. Disponible en <http://www.razonypalabra.org.mx/N/N71/TEXTOS/MARTINEZ-REVISADO.pdf>

Freud, S. (1896). Carta de Freud a Fliess el 6 de diciembre de 1896 (Carta 52)
Volumen II. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Freud, S. (1897). Carta de Freud a Fliess el 24 de enero de 1897 (Carta 57) Volumen I. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Freud, S. (1919). Lo ominoso. De la historia de una neurosis infantil, (Caso del Hombre de los lobos), y otras obras (1917-1919) Volumen XVII. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Freud, S. (1978 [1916]) 18ª Conferencia. La fijación al trauma, lo inconsciente. En Obras completas Volumen XVI. Buenos Aires, Amorrortu.

García, A. (2009). Metacine y comunicación. Disponible en

<http://mlinabeth.blogspot.com/2014/04/metacine.html>

Giberti, E., Lamberti, S. (1998). Incesto paterno filial. Buenos Aires: Universidad.

Gonzales, F. (1999). La guerra de las memorias: psicoanálisis, historia e interpretación. México: Plaza y Valdés S. A.

Larrain, S., Boscuñán, C. (2009). Maltrato infantil: una dolorosa realidad puertas adentro Chile, CEPAC-UNICEF www.eclac.org. Unicef.pdf

López, E. (2005). Psicoanálisis y perversión. México: Plaza y Valdés

Loureiro, R. (2007). El silencio en el abuso sexual infantil.

Marietan, S (2008). La complicidad de la madre en el abuso sexual infantil desde la perspectiva de la complementariedad. Disponible en http://www.fepra.org.ar/docs/Actas_XIV_Congreso.pdf

Martinez, J. Laurrauri, G (s.f.).

<http://www.razonypalabra.org.mx/N/N71/TEXTOS/MARTINEZ-REVISADO.pdf>

Morin, E. (2001). El cine o el hombre imaginario. Barcelona: Editorial Paidós

Nasio, D. (2000). Los más famosos casos de psicosis, ¿Qué es un caso? Buenos Aires: Paidós

Núñez, M, Prieto, G. (2002). Lógica paradójica, negatividad y psicoanálisis. Disponible en <http://www.itinerario.psico.edu.uy/revista%20anterior/Logicaparadojalnegatividadypsicoanalisis.htm>

Núñez, A, Tortorello, Y, Verschuur, A, Camacaro, M, Mendoza, S. (2008). Violencia sexual. Un fenómeno oculto en la experticia médico legal Disponible en http://www.scielo.org.ve/scielo.php?pid=S0048-77322008000400005&script=sci_arttext

Oyarzabal, C. (2006). El mundo "visual" del ciego. Acerca de las imágenes y la vida onírica en ciegos (congénitos)- IV. Disponible en http://psychenavegante.net/index.php?option=com_content&view=article&id=1143:el-mundo-visual-del-ciego-acerca-de-las-imagenes-y-la-vida-onirica-en-ciegos-congenitos-iv&catid=181:psicoanalisis

Peña, P. (2012). Memoria, cine y modernidad: una propuesta crítica para aproximarse al pasado. Disponible en http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S1870-23332012000100005&script=sci_arttext

Roudinesco, E. Plon, M. (1998). Diccionario de psicoanálisis. Buenos Aires. Paidós

Saganogo, B. (2007). Realidad y ficción: literatura y sociedad. Disponible en http://is.muni.cz/el/1421/podzim2013/SJ0B786/um/literatura_y_realidad.pdf

Sanz, D. Molina, A. (1999). Violencia y abuso en la familia. Buenos Aires: LUMEN/HVMANITAS

Singer, F. (2002). Un saber de los bordes. Disponible en <http://www.objetoscaidos.cl/wp-content/uploads/2011/12/Singer2.pdf>

Suñol, V. (2008). Mimesis Aristóteles. Reconsideración de su significado y su función en el Corpus Aristotelicum. Disponible en <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.283/te.283.pdf>

Referencias Films

Antidote, Films., Desperate Pictures., (Productora), Araki, G. (Dirección) (2004). *Mysterious Skin*. Estados Unidos.

Armagedon Films. (Productora), del Toro, P. (Dirección). (2009). *Secretos de Familia*. Estados Unidos.

Bros, W., Entertainment, A., (Productora), Spielberg, S. (Dirección) (1985). *The Color Purple*. Estados Unidos.

Cinematográfica, Obr., (Productora), Cadena, J. Colell, J (Dirección) (2010). *Elisa K* España.

Daniels, L., (Productor), Daniels, L. (Director) (2009). *Precious*: Based on the novel Push by Sapphire. Estados Unidos: Lee Daniels Entertainment Smokewood Entertainment Group, Filmmax

Els Quatre Gats Audiovisuals., (Productora), Martínez, A. (Dirección) (2007).

Las películas de mi padre. España.

Geyrhalter, N., (Productora), Schleinzer, S (Director) (2011). *Michael.* Austria.

Had, B., (Productor), Vinterberg, T. (Director) (1998). *Festen.* Dinamarca, Suecia: Danmarks Radio, SVT Drama, Nimbus Film Productions, Nordisk Film & TV-Fond.

King, S., (Productor), Hackford, T., (Director) (1995). *Dolores Claiborne.* Estados Unidos.

Karsch, A., (Productor), Streisand, B. (Directora) (1991). *The prince of tide.* Estados Unidos.

Kassar, M., (Productor), Lyne, A. (Director) (1962). *Lolita.* Estados Unidos.

Lifetime ., (Producción), Cardoso, P. (Directora). (2010). "*Lies in Plain Sight*"; *Mentiras a simple vista.* Estados Unidos.

Oria Films., (Productora), Armendáriz, M. (Dirección) (2011). *No tengas miedo.* España.

Pensa, D. (Productor), Roca, M. A. (Director). (2011). *La mala verdad.* Argentina.

[1] El término especto-actor se encuentra dentro de la técnica teatro foro, género teatral del Teatro del Oprimido; el espectador se vuelve protagonista de la acción, un especto-actor, sin si quiera ser consciente de ello. Es el protagonista de la realidad que ve, pero ignora su origen ficticio: actúa sin saber que lo hace, en una situación que, en sus

aspectos fundamentales, ha sido ensayada... y en la que no ha participado; dispositivo teatral creado por Augusto Boal en los años 60.