

Acting: La puesta en abismo en el cine como recurso de la clínica analítica

Juan Jorge Michel Fariña*

Universidad de Buenos Aires

Eduardo Laso**

Universidad de Buenos Aires

Recibido 08/03/2024; aprobado 12/05/2024

Resumen

El recurso de la puesta en abismo en el cine puede ser leído en sintonía con el fenómeno del acting en la clínica psicoanalítica. La presencia de una escena dentro de otra escena, cuando la segunda establece un diálogo con la primera arrojando una nueva luz sobre ella, es una potente analogía clínico-metodológica. Este escrito presenta una decena de escenarios en que se verifica esta hipótesis, analizando el valor de obras de teatro, pinturas, segmentos musicales o directamente películas dentro de películas.

Palabras Clave: Acting out | cineterapia | psicoanálisis | metodología

Acting: The mise en abys in cinema as a resource of the analytical clinic

Abstract

The resource of the mise en abys in cinema can be read in harmony with the phenomenon of acting in the psychoanalytic clinic. The presence of a scene within another scene, when the second establishes a dialogue with the first, shedding new light on it, is a powerful clinical-methodological analogy. This paper presents a dozen scenarios in which this hypothesis is verified, analyzing the value of plays, paintings, musical segments or directly films within films.

Keywords: Acting out | film therapy | psychoanalysis | methodology

Introducción

En 1994 se descubrió en el sudeste de Francia una caverna cuya entrada había permanecido cerrada durante miles de años a causa de un alud. En su interior se encontraron las pinturas más antiguas de que se tenga registro, algunas de las cuales datan de hace 30.000 años. Pero lo sorprendente es que muchas de ellas están concebidas a la manera de fotogramas de un film, de modo que animando las imágenes con una antorcha se genere la idea de movimiento.¹

Pocos años más tarde, la película *La era de hielo* (2002), rindió homenaje a este descubrimiento, a partir de una escena ambientada en el interior de una caverna paleolítica. Los tres personajes, el mamut, el tigre dientes de sable y el marsupial, se encuentran con una pintura rupestre que resulta ser evocación de la historia de uno de ellos.



Se trata de las figuras de un mamut adulto, junto a su pareja y su cría. Pero los contornos de los dibujos están diseñados a la manera de las pinturas de la cueva de Chauvet, sugiriendo movimiento... y efectivamente la imagen cobra vida.

* jjmf@psi.uba.ar

** lasale_2000@yahoo.com



Tenemos entonces una película dentro de la película: al interior del film *La era de hielo*, asistimos a la “proyección” de una secuencia animada en el muro interior de la caverna. Es una escena de tres minutos, en la cual esta familia de mamuts es atacada por humanos quienes asesinan a la hembra y a su cría... Cuando finaliza, vemos a Many, el mamut, que, con lágrimas en los ojos, extiende su trompa para acariciar el contorno de las figuras sin vida... Es entonces cuando se encuentra con el dedo del pequeño niño que también acaricia la imagen. En ese momento el mamut alza a la criatura y la pone sobre su grupa, dispuesto a restituirla a su familia de la que se ha extraviado.

De este modo, la escena dentro de la escena permite comprender, de manera silente, lo que las palabras todavía no llegan a representar. Se trata de la puesta en acto de una decisión: mientras que los humanos fueron depredadores de mamuts, ahora el mamut se convertirá, junto a sus amigos, en el salvador de una cría humana. El real traumático deviene rudimento simbólico a partir de las imágenes en movimiento.

Mis en abyme y acting

La expresión francesa “mise en abîme”, o “mis en abyme”, que se traduce como “puesta en abismo”, es un concepto que refiere a una obra al interior de otra, cuando la segunda establece un diálogo con la primera y arroja una nueva luz sobre ella. Una película dentro de una película, una obra de teatro dentro de otra –como la célebre *play scene* de los comediantes en *Hamlet*, que termina delatando al asesino del Rey.

La clínica psicoanalítica, por su parte, ha definido al fenómeno del *acting out* como una escena sobre la escena dirigida al Otro por parte del analizante, en la que se muestra algo que escapó a la simbolización por parte del analista. Aquello que el Otro rechaza simbolizar o es incapaz de hacerlo retorna, así, como *acting out* en tanto lla-

mado al Otro a que signifique eso que quedó fuera de la palabra.

Los ingleses llaman *play scene* al recurso teatral de jugar una escena sobre la escena. La más famosa *play scene* de la literatura es justamente la de *Hamlet*: aquella en la que el príncipe de Dinamarca busca atrapar la conciencia del rey Claudio mostrándole una representación teatral en la que se actúa el crimen cometido contra su padre.

To act out significa en inglés representar dramáticamente o teatralmente, jugar una escena, una historia o una acción como opuesta a la lectura. Mientras la lectura remite a la inscripción de la palabra, el *acting out* remite a la acción, una mostración al Otro, sea por ausencia de inscripción, sea por falta de lectura de lo inscripto. León Grinberg definía al *acting out* como un sueño que no pudo ser soñado. Y como no pudo ser plasmado en la Otra escena, se actúa como escena en la escena de la realidad.

El cine como intervención clínica

Ciertos films se aproximan a estas formas de *acting out*, tal como las situamos en la clínica. Hay incluso un tipo de cine que se lo propone de manera explícita: un *acting out* calculado por el director, en el que algo que no fue simbolizado por el Otro social encuentra un modo de presentarse en escena, haciéndose así pasador de lo real en un llamado a su significación. De esa naturaleza son los documentales de Joshua Oppenheimer *The act of killing* y “*The look of silence*”. Estos excepcionales films no se reducen a un registro documental de denuncia, en este caso, del genocidio perpetrado en Indonesia entre 1965 y 1966. Aquí la realización de los films constituye una intervención en acto sobre el pasado horroroso y tergiversado que documentan, una singularidad ética que apunta a producir un efecto en lo real y en los sujetos involucrados en el film, en el esfuerzo por significar un genocidio que, a 50 años de su realización, sigue teniendo la actualidad de un trauma.

The act of killing se propone no sólo un buceo en el corazón de las tinieblas de los perpetradores de un genocidio, sino también una intervención ética sobre el mismo, llevando el paradigma de la “escena sobre la escena” hamletiana a una nueva y poderosa dimensión en la que ya no se busca atrapar la conciencia del rey, sino de unos genocidas e, indirectamente, de toda una nación.²

Veamos un nuevo ejemplo del poder de la puesta en abismo, en este caso en un conocido film que hace interlocución “en abismo” con el monólogo de Hamlet. En *El discurso del rey* (Hooper, 2010), el príncipe Alberto hereda el trono de Inglaterra, pero no está preparado para esa función. Por un lado, debido a lo imprevisto de la designación, motivada por una imposibilidad de su hermano mayor, pero fundamentalmente por una tartamudez que lo aqueja desde la infancia y que le impide hablar en público. Acude entonces a un terapeuta del lenguaje, quien le indica que lea en voz alta una página de un libro. Ante la imposibilidad de hacerlo, el profesional recurre a un dispositivo que fuerza al paciente a leer sin oír su propia voz, a la vez que toma registro de ella. Al finalizar la sesión, le entrega a su paciente el disco con la grabación para que, a solas, se confronte con el resultado.

Toda la escena es una sutil puesta en abismo, ya que la página que se da a leer al príncipe es justamente el célebre monólogo de Hamlet. Como se sabe, el drama de Shakespeare relata las tribulaciones del príncipe de Dinamarca, cuando no puede hacerse cargo del legado de su padre. Así, el film pone a dos príncipes en línea, ambos herederos de un trono que no logran asumir. Y en ambos casos debido a puntos neuróticos no resueltos.

En la escena principal Alberto no logra heredar cabalmente a su padre, y en la escena dentro de la escena, Hamlet se debate en el célebre “ser o no ser”, con el que duda frente a su herencia. Se nos indica así, en abismo, cuál es el drama del príncipe de Inglaterra y cuál el camino para superar su tartamudez. Así como Hamlet deberá superar su neurosis para vengar el asesinato de su padre y devenir rey, Alberto deberá confrontarse con ese padre terrible y asumir, finalmente, su propio discurso.³

Una puesta en abismo cinematográfico-musical

También la puesta en abismo puede encontrarse en el cine a partir de la música. Veamos el ejemplo del premiado film *Argentina 1985*. El fiscal Julio César Strassera, además de un destacado jurista, era un gran amante de la ópera y asiduo asistente a las funciones del teatro Colón de Buenos Aires. La recreación que hace Ricardo Darín de su figura en el film expresa de manera cabal esta pasión por la lírica. En distintos pasajes de la película lo vemos escuchando arias de ópera. Son momentos diegéticos, es decir, en los que la audición musical forma parte del argumento, pero cuyas arias se elevan más allá

de la trama, ofreciendo un conmovedor subtexto sobre el personaje. Y, por cierto, acerca de las ominosas circunstancias con las que Strassera debió lidiar durante ese histórico juicio.

¿Cuáles son esos pasajes de ópera que escuchamos a lo largo del film? Se trata de *Tannhäuser*, de Richard Wagner, inspirada en leyendas germánicas sobre las almas que transitan este mundo y el del más allá, entre el mundo material y el espiritual... entre el mundo y el inframundo. ¿Qué es un desaparecido, sino un alma atormentada entre dos mundos? Así, el film *Argentina, 1985* nos sorprende ofreciéndonos una puesta en abismo, en virtud de la cual los pasajes de ópera operan como subtexto de la trama arrojando una nueva luz sobre ella.⁴

En un hallazgo de su director, Santiago Mitre, las arias de ópera introducen el pathos situacional, desdoblado la escena. Los desgarradores testimonios del juicio evocan a quienes ya no están en este mundo... pero que, ante la ausencia de cuerpos y sepulturas, tampoco pueden ser duelados y despedidos.⁵

Otro ejemplo magnífico de puesta en abismo lo tenemos en la comedia de enredo matrimonial *La costilla de Adán* (Cukor, 1949). El film relata la historia de un matrimonio, protagonizado por Spencer Tracy y Katharine Hepburn (que además eran marido y mujer en la vida real), ambos abogados y que deben litigar en un caso en el que se enfrentan, ella defendiendo a la parte acusada, él como fiscal de la acusación. Tenemos entonces, ante todo, la puesta en abismo de la escena jurídica, el juicio en el cual se dirime la culpabilidad de una mujer que intentó asesinar a su marido cuando lo descubrió engañándola con otra mujer. La disputa en la sala de tribunales resulta ser un desdoblamiento de los conflictos de la pareja, de manera que las escenas en las audiencias van indicando el pulso de la crisis matrimonial.

Pero hay una segunda puesta en abismo, esta decididamente cinematográfica. En un momento el matrimonio exhibe ante amigos un film casero, una película dentro de la película, en la que imprevistamente se ventilan cuestiones de la intimidad de ambos, que nuevamente desdoblamos la escena conyugal. Tanto el *acting* de enfrentarse en el juicio, como el de exhibir el film casero, están allí en lugar de aquello que no se logra dirimir a través de las palabras. Una actuación que es un llamado al Otro a que simbolice aquello que quedó fuera de la trama discursiva.⁶

Una película dentro de una película

Otro recurso de puesta en abismo en el cine es hacer una película... sobre la filmación de una película. Son muy recordadas *8 ½* de Federico Fellini (1963), y *La noche americana*, de François Truffaut (1973), como ejemplos de puesta en abismo que abarcan prácticamente la totalidad de la película. Pero hay casos en los que a su vez el director decide incluir dentro de la “película sobre una película”, un fragmento que se recorta como escena para producir una mise en abîme dentro de la mise en scene que ya es la película misma. Es el caso del film de Atom Egoyan *Ararat* (2002), en el que se narra la filmación de una película llamada *Ararat*, que recrea el genocidio armenio perpetrado por el Estado turco durante la Primera Guerra Mundial, sistemáticamente negado por Turquía desde entonces. La película dentro de la película propone la filmación (im)posible de un genocidio negado que nos llega a través de la memoria transmitida por generaciones de los testigos y víctimas. Egoyan expone aquí el artificio mismo de una filmación, para indirectamente alcanzar un efecto de transmisión que no se lograría si se narrara la historia en estilo épico o realista, como los films de Hollywood.

El recurso de exponer la artificialidad de una ficción cinematográfica lo lleva a su punto culminante al introducir una puesta en abismo que permite que algo de la historia negada se encarne en la ficción: Ani, asesora del film, decide apartarse de la realización de *Ararat* e interrumpe la filmación para hablar con el director. Atraviesa el decorado de un pueblo, donde hay extras tendidos en el campo, representando a cadáveres, y en medio de la masacre un actor, que encarna al Dr. Ussher, intentando salvar a un armenio moribundo. Ani le habla al sorprendido director, en un acto de indiferencia ante esa ficción de cartón piedra. Entonces súbitamente la escena de ficción cobra vida para interpelarla: el actor que encarna a Ussher la increpa a Ani, pero no como un intérprete fastidiado al que le interrumpieron la actuación. Quien le habla es el Dr. Ussher, que le dice que está tratando de salvarle la vida a un herido, que los turcos están perpetrando atrocidades y le pregunta enfurecido qué está ella haciendo allí. Ani queda interpelada ante la emergencia de una escena que desde el pasado olvidado se hace soporte en un actor y en un escenario, para señalarle que también el poder del cine es capaz de evocar y recordar, al mismo tiempo que interrogarla por su posición como sujeto, no en relación al film, sino en relación a la verdad.⁷

Otra variante, también para representar a través del cine algo del orden de lo real, pero en este caso al interior

de una sesión terapéutica, la encontramos en el cortometraje *Candela*, ideado por Hilda Catz y realizado por Nacho Steimberg. Se trata de una pieza que encuentra su mayor mérito justamente en su economía de recursos, a la manera de otras formas estéticas de gran valor analítico, como los “minutos Lumière” o los “film Haiku”, que se caracterizan por sus “efectos de estilo”, es decir por el valor del corte/corto que impone la sesión breve.

Dentro de las distintas líneas de lectura que abre el material, interesa aquí tomar la de su puesta en abismo. Un matrimonio consulta por su hija de cuatro años, quien padece de mutismo selectivo. La terapeuta advierte, por los dibujos de la niña, que puede haber alguna situación potencialmente traumática en la familia. Interroga a los padres al respecto, pero ellos niegan tal posibilidad. Es allí cuando la toma por asalto una imagen de la película *Brasil*, la escena en la que un padre de familia es secuestrado frente a su esposa e hijos. Importa analizar el valor de esta imagen cinematográfica y la entrada que la analista decide darle a ese fantasma, que, perteneciéndole, acontece sin embargo en transferencia con el clima ominoso de la sesión. En este caso la escena de la película al interior del corto *Candela* cumple esa función. La imagen del secuestro del padre en el film pone en marcha la intervención de la psicoanalista, que a su vez quiebra al padre, revelando así la otra escena reprimida que explica el síntoma de la niña.

Efectivamente, cuando relata la escena de la desaparición de su propio padre, su esposa queda consternada este hombre, porque se trata de una escena que nunca había contado. Ni a su mujer, ni a su analista... y en rigor, ni siquiera a sí mismo. No se trata de una escena que este hombre ocultó deliberadamente, sino de una escena que “apareció” en transferencia, con la marca ominosa del silencio que sigue pesando sobre ella... pero que súbitamente comienza a ceder.⁸

La puesta en abismo cinematográfica adquiere así el valor de acting, de escena dentro de la escena, y genera un efecto suplementario, introduciendo un segundo movimiento de la ética. Se trata de la intervención, intencional, pero no del todo calculada, que posibilita la entrada del abuelo (reprimida en el relato) organizando los tiempos generacionales y permitiendo tramitar de otra manera el mutismo de la niña. En este efecto, también la analista se inventa a sí misma a partir de este efecto de verdad que suplementa los emblemas del saber que abrieron la situación.

Un ejemplo en déficit: las rocas de Kador

En 1912 el film francés de Leonce Perret *El misterio de los acantilados de Kador*, marca un hito cinematográfico, al cruzar por primera vez psicoterapia y cine. Se trata de un thriller psicológico en el que un tal Dr. Williams trata a la joven Suzanne, que cayó en un estado de catatonía producto de un trauma. Ella había sido misteriosamente encontrada en un bote a la deriva cerca de los acantilados de Kador con su novio, herido de bala e inconsciente. El film presenta un tratamiento psicológico basado en el uso del cine. El Dr. Williams filma una película con actores y monta una puesta en escena, en la que se reconstruyen las circunstancias que afectaron a la paciente. Luego la exhibe ante ella, en la esperanza de hacerla reaccionar para que salga de su estado estuporoso. Vemos así una escena dentro de la escena, en la que la potencia del cine se revelaría, supuestamente, como una vía terapéutica.

Pero ocurre que la apuesta a un tratamiento por la imagen en vez de la palabra, además de las evidentes imposibilidades técnicas que involucra (¿Cómo podría saber el Dr. Williams el modo adecuado del montaje para conmovir a su paciente y producir una escena similar a la que vivió? El experimento presupone que habría una vía de acceso al psiquismo de manera directa a través de la imagen, en un símil entre aparato psíquico y recurso cinematográfico. Pero en un trauma ocurrido –como es el caso que se narra aquí– no es la falta de imágenes, sino de palabras que lo signifiquen lo que se requiere para ligar la escena a representaciones.

La propuesta de forzar a la paciente a que “vea” la escena en la que sufrió el trauma, no parece tan terapéutica, en tanto le propone no recordar sino revivir la situación que la afectó, pero no a través de recuerdos puestos en palabras que lo evoquen (lo que implica un trabajo ligado al tiempo de elaboración y de escucha atenta), sino de la inmediatez de imágenes que repiten lo sucedido, cual una pesadilla. Es como tratar de curar a un traumado de guerra haciéndole ver escenas de guerra. El cine (como el teatro u otros recursos estéticos) son capaces de interpelarnos y conmovernos. Pero de eso no se sigue que sean en sí mismos terapéuticos.

Una escenificación como la propuesta en el film de Perret se ubica del lado del pasaje al acto y puede operar paradójicamente como una interpretación salvaje, que afecte al sujeto mismo de modos incalculables o, peor aún, como una repetición del trauma mismo. La puesta en abismo, en cambio, opera en la dimensión del acting, es decir, produciendo una escena que establece un diálogo con la escena

en la que se incluye. Este efecto de suplementación hace posible la interpretación que ponga en palabras algo de la verdad del sujeto sobre lo sucedido.

El soporte fantasmático de la realidad

El género del cine fantástico permite hacer un uso original de la puesta en abismo. Es el caso del clásico de Woody Allen, *La rosa púrpura del Cairo* (1985), ambientada durante la era de la Gran Depresión en Estados Unidos. Cecilia (Mia Farrow), tiene una vida triste por convivir con un marido que la maltrata. Así que acude diariamente al cine a huir a la fantasía para vivir la vida de otros. Como plantea Slavoj Žižek en el documental *The Pervert's Guide to Cinema* de Sophie Fiennes (2006), el cine no se propone tanto ofrecer lo que el espectador desea, sino ayudarnos a convivir mejor con nuestro deseo, ofrecer un saber acerca de qué es lo que en el fondo deseamos: “El arte del cine consiste en despertar el deseo, pero al mismo tiempo, domesticarlo, hacerlo palpable y mantenerlo a una distancia prudente”.

Cecilia acude una y otra vez a ver la misma película, porque hay algo que la ilusiona: el personaje del arqueólogo Tom Baxter, un joven aventurero de cine clásico interpretado por el actor Gil Shepherd. Es así que asiste día tras día al cine a encontrarse con el hombre de sus sueños. En el film de Allen, es la escena en la que va a terminar por romper la cuarta pared, para responder al deseo de Cecilia. Como en un cuento de hadas, de pronto el personaje de Tom Baxter en la pantalla ve a Cecilia, y se sorprende de que esté todas las tardes viendo el film. “Dios mío, realmente te debe gustar esta película” le dice, y sale del marco de la pantalla para saltar a la sala de cine e irse con ella. Es la fantasía realizada de que el hombre ideal se encarna por amor, interpellándola a ella a decidir si quiere lo que desea. El actor Gil Shepherd se presentará para competir con Tom por Cecilia, pero para que el personaje vuelva a la película. El film sigue así las consecuencias del contrapunto entre la idealidad de la “fábrica de los sueños” de Hollywood, y el frustrante desencanto de la realidad cotidiana. Si la escena de ficción ideal interpellaba a Cecilia en el marco del deseo amoroso, la fábula concluye en la imposible conjunción entre fantasía y realidad. Dijo Woody Allen al crítico Roger Ebert sobre *The purple rose of Cairo*: “es una película sobre el hecho de que la fantasía es hermosa y seductora, pero al final uno debe elegir finalmente entre la realidad y la fantasía. Y si eliges la realidad, te estás exponiendo a ser herido, pero eso es lo

que te hace humano”. Pero podríamos agregar con Lacan, que no se trata de la alternativa de la fantasía o la realidad, sino del soporte fantasmático que hay en la realidad misma, que vela el desencuentro estructural con el objeto causa de deseo: para Cecilia, elegir por Gil Shepherd, el actor de carne y hueso, es elegir a alguien que actúa de Tom. Por otro lado, Tom Baxter no es real, y es sólo una fantasía. La elección es entonces entre una fantasía sin soporte real, y un hombre muy real que actúa esa fantasía (por motivos egoístas: también actúa su amor hacia ella para engañarla). No se puede huir a la fantasía, pero la fantasía es la vía por la que el deseo se soporta y puede orientarse para motivar a un acto en el mundo. Al final del día, Cecilia se verá doblemente decepcionada, pero al menos sabe que ya no puede volver con su marido. Otro asunto es qué hará con ese saber adquirido.

A manera de conclusión

¿Cuál es entonces el valor de estas puestas en abismo? Proponer modos ético-clínicos a través del cine, en

los que el sujeto pueda rectificar su deseo. Volviendo al ejemplo inicial de *La era de hielo*, queda claro para los espectadores que el personaje del mamut podría haber decidido infligirle al niño el mismo daño que los humanos perpetraron a su cría. Es la vía de la venganza, por la cual, ojo por ojo y diente por diente, ante la escena criminal, el sujeto responde en el plano especular devolviéndole al otro con la misma moneda. El eje de esa vía es la tensión agresiva con el otro semejante, y no lo inaceptable del acto asesino, lo cual llevaría a que el sujeto condescienda a replicar el acto que él mismo condena.

La alternativa que pone en juego el film a partir de esta puesta en abismo es advertir el carácter criminal del acto en sí mismo independientemente de quien lo comete, lo que lo vuelve inaceptable de ser replicado, saliendo de la vía especular e interminable de la venganza, hacia un acto ético que encarna un universal: el mamut ha entendido que no se debe asesinar, no importa quien sea la víctima. En la salida situacional se sustrae de ser él mismo un asesino que se iguala con los que mataron a su familia, evitando entrar así en un circuito vindicativo que devendría interminable y mortífero.

Referencias

- Laso, E. (2010) Genocidio, Silencio, Justicia y Transmisión. *Aesthetika* 6 (1). Disponible en: <https://aesthetika.org/Genocidio-silencio-justicia-y>
- Laso, E. (2010) El cine como interpelación ética. Disponible en: <https://journal.eticaycine.org/El-cine-como-interpelacion-etica>
- Laso, E. Del amor como reconocimiento a la valentía ante la castración. En *Journal Etica&Cine*. Disponible en: <https://journal.eticaycine.org/Del-amor-como-reconocimiento-a-la-valentia-ante-la-castracion>
- Michel Fariña, J. (2023). Mis en abyme. Actas de la Université Paris Cité.
- Michel Fariña, J. (2022) El goce y la mirada: sus luces y sus sombras, de Rolando Karothy. Reseña en *Aesthetika* 19 (1).
- Miller, J-A y Laurent, E. (2005) *El Otro que no existe y sus comités de ética*. Editorial Paidós, Buenos Aires.
- Olivares Waisman, L. (2022) “Bertie y Hamlet: Dos príncipes en abismo”. Disponible en <https://www.aesthetika.org/Bertie-y-Hamlet-dos-principes-en-abismo>

Películas

- “*La era de hielo*”, de Chris Wedge y Carlos Saldanha, 2002
- “*Bioética y ópera: el pathos de una decisión*”, de Juan Jorge Michel Fariña y Eduardo Laso, 2024.
- “*Candela*”, de Hilda Catz y Nacho Steimberg, 2010
- “*El misterio de los acantilados de Kador*”, de Leonce Perret, 1912
- “*La cueva de los sueños olvidados*”, de Werner Herzog
- “*The act of killing*”, de Joshua Oppenheimer
- “*The look of silence*”, de Joshua Oppenheimer
- “*Argentina, 1985*”, de Santiago Mitre, 2023
- “*La rosa púrpura del Cairo*”, de Woody Allen, 1985
- “*The Pervert’s Guide to Cinema*”, de Slavoj Žižek y Sophie Fiennes, 2006
- «*Ararat*», de Atom Egoyan Ararat, 2002
-

¹ La caverna fue bautizada con el apellido de su descubridor, Jean-Marie Chauvet, y documentada en el film de Werner Herzog “La cueva de los sueños olvidados”. En un pasaje de la película, Herzog propone un montaje entre las imágenes de la cueva, animadas con antorchas, y un pasaje del film en el que Fred Astaire baila con su sombra.

² Ver Eduardo Laso <https://journal.eticaycine.org/El-cine-como-interpelacion-etica>

³ Ver al respecto el artículo de Laura Olivares Waisman “Bertie y Hamlet: Dos príncipes en abismo”. En <https://www.aesthetika.org/Bertie-y-Hamlet-dos-principes-en-abismo>

⁴ Respecto de la escena dentro de la escena, ver el comentario de Juan Carlos Mosca sobre este mismo film: <https://journal.eticaycine.org/Argentina-1985-el-juicio-a-las-juntas>

⁵ Ver al respecto el tributo al film “Argentina, 1985”, que forma parte del ensayo cinematográfico “Bioética y ópera: el pathos de una decisión”, de Juan Jorge Michel Fariña y Eduardo Laso. En este apartado, se trata del tráiler original de la película, intervenido conceptualmente con pinceladas analíticas y con el fondo del coro de los peregrinos de Tannhäuser, en una puesta en abismo cinematográfico-musical: <https://drive.google.com/file/d/1s4QsWaa5sRzdnxSUw-IWr4Kd5CxSMlgB/view>

⁶ Ver al respecto el tratamiento del tema en Miller y Laurent, *El Otro que no existe y sus comités de ética* (Paidós, 2005). El fragmento referido, junto con el film, se pueden encontrar en <https://www.deseodecine.org/lacostilladeadan>. Ver asimismo el artículo de Eduardo Laso <https://journal.eticaycine.org/Del-amor-como-reconocimiento-a-la-valentia-ante-la-castracion>

⁷ Respecto de esta lectura de Ararat, ver el artículo de Eduardo Laso en: <https://aesthetika.org/Genocidio-silencio-justicia-y>

⁸ En este pasaje del corto “Candela” se impone la interesante analogía con el método abductivo de Peirce y el “disparo en la oscuridad” que orienta la intervención de la analista. Recordemos para ello el “silogismo” de Charles Peirce: tenemos un hecho incomprendible C, pero podemos conjeturar una hipótesis A, que de ser verdadera haría que C se explicara naturalmente. Si este “disparo en la oscuridad” se encontrara en su destino, podríamos considerar que A es verdadera. En síntesis, las abducciones no son sino las conjeturas espontáneas, que requieren de la imaginación, de ese destello que supone ir más allá de lo ya sabido para una situación. En términos de Peirce, ese estado de musement, que hace de la abducción “el primer paso del razonamiento científico” (Collected papers 7.218).