

# **¿Qué puede un film?**

## **Presentaciones del cine en los dispositivos analíticos.**

Amatriain, Lucía, Schneider, Ursula, Carriles, Paula y Mastandrea, Paula.

Cita:

Amatriain, Lucía, Schneider, Ursula, Carriles, Paula y Mastandrea, Paula (2025). *¿Qué puede un film? Presentaciones del cine en los dispositivos analíticos. XVII Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología. XXXII Jornadas de Investigación XXI Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. VII Encuentro de Investigación de Terapia Ocupacional. VII Encuentro de Musicoterapia. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-004/250>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/eNDN/AXy>

# ¿QUÉ PUEDE UN FILM? PRESENTACIONES DEL CINE EN LOS DISPOSITIVOS ANALÍTICOS

Amatriain, Lucía; Schneider, Ursula; Carriles, Paula; Mastandrea, Paula  
Universidad de Buenos Aires. Facultad de Psicología. Buenos Aires, Argentina.

## RESUMEN

¿Hasta qué punto el cine nos permite acceder a temas complejos sobre la subjetividad?, ¿qué posibilidades abre al respecto? El visionado de films y series constituye una experiencia estética que incide directamente sobre la subjetividad. En este caso, nos despegamos de las historias de los personajes para volver a los espectadores, al otro lado de la pantalla, a los efectos que producen las idas y vueltas de las tramas donde lo real de nuestros padecimientos se cuela en los intersticios simbólico-imaginarios. ¿Cómo nos afecta un film o una serie? ¿Estos pueden modificar nuestra concepción de la realidad? ¿Pueden hacer-nos recordar, revivir o resignificar un suceso? El cine despierta transferencia y nos introduce en una temporalidad que posibilita un espacio diverso, de vacilación e inscripción psíquica, demora que no es un vacío, sino un movimiento en la estructura misma del deseo. Proponemos entonces la categoría de cine-análisis para explorar sus posibilidades y efectos.

## Palabras clave

Cine-análisis - Transferencia - Acontecimiento - Psicoanálisis

## ABSTRACT

WHAT CAN A FILM DO? FILM PRESENTATIONS IN ANALYTICAL DEVICES

To what extent does cinema allow us to access complex themes about subjectivity? What possibilities does it open in this regard? Watching films and series constitutes an aesthetic experience that directly impacts subjectivity. In this case, we detach ourselves from the characters' stories to return, as viewers, on the other side of the screen, to the effects produced by the twists and turns of the plots where the reality of our suffering seeps into the symbolic-imaginary interstices. How does a film or series affect us? Can they alter our conception of reality? Can they make us remember, relive, or redefine an event? Cinema awakens transference and introduces us to a temporality that enables a diverse space of psychic hesitation and inscription, a delay that is not a void, but a movement in the very structure of desire. We therefore propose the category of cinema-analysis to explore its possibilities and effects.

## Keywords

Cine-analysis - Transference - Event - Psychoanalysis

¿De qué modos nos vinculamos con el cine? Su lazo con la subjetividad es amplio. Las narrativas audiovisuales nos conmueven, entretienen, adormecen o despiertan. En este caso, nos interesa problematizar hasta qué punto las películas y series nos permiten acceder a temas complejos sobre el padecimiento psíquico y qué posibilidades abren para su tratamiento.

Desde sus infinitas puestas, variadas en recursos técnico estéticos, el cine nos concede la posibilidad de acercarnos de otro modo a historias que muchas veces se asemejan a las nuestras, proponiendo una distancia que posibilita cierta mediación al respecto.

Tradicionalmente, los estudios sobre la cinematografía han relevado sus posibilidades técnicas, manifestaciones artísticas, los aspectos ligados a su estructura y su utilización como herramienta didáctica -a modo de ilustración de un tema- (Cambra Badii, 2018). El Método Clínico-Analítico de lectura de films propuesto por Michel Fariña (2015) inaugura otra vía: permite estructurar nuevos modelos metodológicos de comprensión abarcando el análisis de la complejidad, el detalle, la sorpresa, el contexto y la singularidad. Ya no se trata de utilizar un film como ejemplo de un tema o concepto dado, sino de un movimiento diverso: partimos de lo que el cine y las series provocan, incluyendo los afectos que despiertan, para repensar conceptualizaciones a partir de una singularidad en situación. De esta forma, la metodología propuesta constituye un sistema epistemológico diferente a la intención generalizante que suele utilizarse en algunos contextos científicos, al mismo tiempo que mantiene en movimiento las propuestas teóricas (Cambra Badii, 2018). Estos motivos nos llevan a concebir a las películas y series como una *vía de acceso* que, como propone Alain Badiou (2004) en "Pensar el cine", no solo conlleva una experiencia artística, sino que nos introduce en vivencias llevándonos a sentirlas y pensarlas. Desde sus comienzos, la narrativa audiovisual despliega grandes dilemas *psi* logrando, a la manera de un moderno teatro griego, recuperar la puesta en escena de la dimensión trágica presente en toda situación disyuntiva. Así, como plantean Solbakk y Michel Fariña (2012), habilita la catarsis en la audiencia que por el efecto de la mimesis se han identificado con los personajes de la obra. Su potencia se observa allí cuando consigue, a través de la conmoción, de la afección, aproximarnos diversas singularidades desplegando escenarios que nos convocan a punto tal de involucrarnos en el acto mismo de la creación -fenómeno creciente que se observa, por ejemplo, a partir de la participación activa de

los espectadores en la continuación de temporadas de las series o incluso en giros importantes en las tramas.

Los mecanismos de proyección e identificación hacen posible que la película nos interpele y dé lugar a un acontecimiento. Este, a su vez, introduce una ruptura en la situación, dejando una marca que la resignifica (Badiou, 1999). Pero no solo eso. También advertimos que, a partir de su visionado, ciertos afectos pueden ser manifestados. Es por esto que nos preguntamos por sus aptitudes terapéuticas o, más bien, analíticas: ¿Qué posibilidades comportan el cine y las series para abordar afecciones de la subjetividad? (1)

Según Cambra Badii et al. (2017) la cineterapia es una estrategia terapéutica que recurre al cine como dispositivo para la elaboración simbólica de conflictos psíquicos, incluyendo los dilemas éticos. Esta práctica apunta a generar un espacio de análisis y de construcción subjetiva en torno a la experiencia cinematográfica, promoviendo un espacio de reflexión en el que “el foco está puesto en la relación del espectador con el film en tanto experiencia individual, subjetiva y estética” (p. 15).

Desde dicha perspectiva, la cineterapia no busca ofrecer respuestas unívocas o modelos identificatorios ideales, ni “la mejor solución, en términos morales, a los problemas planteados por el film” (Cambra Badii et al., 2017, p. 11), sino abrir un espacio de escucha y acompañamiento donde los espectadores puedan proyectar sus vivencias y emociones a partir de los personajes y situaciones representadas. En este sentido, el cine se convierte en una herramienta para la exploración simbólica de conflictos personales y sociales, permitiendo un abordaje distinto a través del “pathos situacional”, es decir, a partir de la carga emocional que despiertan las escenas y narrativas cinematográficas.

En el ámbito de la psicología, este enfoque resulta particularmente valioso para analizar problemáticas complejas. Al trabajar con el cine, se promueve una reflexión más allá de los juicios morales convencionales, permitiendo una comprensión afectada de las experiencias humanas en su singularidad.

Si la cineterapia pone el foco en lo que la experiencia del cine nos enseña, en esta oportunidad nos interrogamos qué nos hace esta experiencia, es decir, cómo nos transforma. Para ello, proponemos revisar el concepto de temporalidad en la experiencia cinematográfica en relación con la transferencia psicoanalítica.

## CINE EN TRANSFERENCIA

Tanto el cine como el psicoanálisis emprenden por distintos caminos la tarea de inscribir, de asir, lo imposible de poner en palabras. Consiste en representar, bordear, lo que en principio permanece latente, silenciado, rechazado. Laso y Michel Fariña (2019) se preguntan cómo simbolizar lo real traumático y sugieren pensar el fenómeno cinematográfico como “pasador de lo real” en tanto expone lo real a través de las imágenes para que sea “pasado” a un registro simbólico que posibilita su elaboración:

Se trata de pensar al cine como un arte que, vía artificio ficcional,

sea pasador de un real traumático impensable, inimaginable. Cine al mismo tiempo como mediador entre lo real traumático y lo simbólico, en el esfuerzo de capturar en imágenes lo imposible de representarse, para poder así ser puesto a pensar. (p. 8)

¿Puede entonces la experiencia de un film resignificar un recuerdo?, ¿permitirnos revivirlo o incluso elaborarlo?

El cine introduce un tiempo suspendido, una espera que no es solo una pausa, sino una forma de diferimiento que abre un espacio de vacilación e inscripción psíquica. En un análisis, en transferencia, esta demora no es un vacío, sino un movimiento en la estructura misma del deseo, donde lo que retorna no lo hace de manera inmediata, sino a través de desplazamientos y resignificaciones que requieren una temporalidad. En este sentido, el cine no solo presenta una narración, sino que genera un ritmo y una duración que afectan la experiencia del espectador, modulando su implicación y su posición subjetiva en el proceso clínico.

De esta manera, la posibilidad de narrar aquello de lo experimentado frente al visionado de un film implica una reproducción donde lo que se repite, al igual que con otras narraciones, no es sin una diferencia, “dado que sabemos que la repetición sin diferencia nunca se puede reproducir totalmente, dada la insalvable diferencia temporal: retorna el pasado ya perdido bajo la forma del recuerdo en el cual se pasa de ser agente a ser testigo” (Milmane, 2005, p. 21). Sin embargo, lo particular de la narración de un material audiovisual dentro de un encuadre transferencial, tiene la característica de apelar a un posible testigo conjunto al que se convoca a compartir un espacio temporal nuevo que se abre entre el pasado nunca cancelado y un futuro por venir, dando lugar a la temporalidad del deseo.

Por otro lado, el visionado de películas y series crea un espacio de “des-identificación” temporal, en el que se produce una reconfiguración del “yo”. En este espacio, el espectador se enfrenta al extrañamiento y lo “otro”, confrontando experiencias subjetivas ajenas que, lejos de perder su potencia por ser ficcionales —en todo caso, todo relato encarna una ficción— afectan sus creencias y emociones. Esta dinámica es similar a la de una intervención analítica, en la que el sujeto es invitado a confrontarse con aspectos de sí mismo que no reconocía o que habían sido desplazados. Quienes miran un film pueden proyectarse en el mundo propuesto por la ficción audiovisual, reconocer sus experiencias vividas o temidas, ya sea a través de las situaciones o de los afectos representados, y considerar al contenido del film como una proyección del mundo y de su vida anímica (Cavell, 1971; Metz, 2002). Así como la interpretación provoca como efecto la transferencia analítica, es decir, la ficción que eleva al analista al lugar del sujeto supuesto saber; el cine también despierta transferencia en tanto ofrece múltiples sentidos y aloja afectos desplazados. Transferimos a un personaje, historia o escena, el amor, las tristezas y expectativas que encuentran en el marco ilusorio de la proyección un sostén donde plasmarse. Esta proyección se logra a través de un proceso de identificación del espectador con los personajes y contenido del film, ya que la misma favorece su involucración afectiva e intelectual (Aumont y Marie, 2006).

## ¿CINE-ANÁLISIS?

Hallamos en la práctica analítica al menos dos formas en las que el cine se presenta. En primer lugar, desde las asociaciones de analizantes que se refieren a un film o serie sin que este material difiera del comentario que puede realizarse, por ejemplo, sobre un sueño. Ya Borges en el prólogo de su compilación “Libro de sueños” (1976) se refería a los sueños como el género artístico más antiguo y complejo. En estos tiempos, el séptimo arte se introduce en los análisis abriendo interrogantes sobre la posibilidad de tomar estos comentarios como el texto de un sueño a descifrar. Surgen así otras líneas de investigación al respecto: ¿También en este caso implicaría su desciframiento a partir de la descomposición en fragmentos de lo que se menciona?, ¿qué vivencias se anudan al visionado?, ¿qué influye en la selección del material que se recorta del film?, ¿puede una película figurar material inconsciente?, ¿de qué manera?

En segundo lugar, cuando las asociaciones evocan, esta vez del lado del analista, ciertas reminiscencias referidas al cine. Como observamos en el cortometraje *Candela* (2014) realizado por la psicoanalista Hilda Catz, que presenta la asociación de una analista que, tras percibir la situación ominosa que se encontraba latente en la consulta que una pareja le hacía sobre el mutismo selectivo de su pequeña hija, es tomada por el recuerdo de una escena del film *Brazil* (Gilliam, 1985) que modifica las siguientes intervenciones y permite que lo no-dicho sea puesto en palabras. En la escena del film, un grupo de soldados irrumpen en un hogar en medio de la noche para secuestrar a uno de los protagonistas. Frente a este recuerdo, la analista inaugura una pregunta respecto de lo no-dicho en esa familia, que saca a la luz el secuestro ilegal por parte de la última dictadura militar del abuelo de Candela (2). Nos preguntamos si, como tercer punto de encuentro entre el cine y la práctica del psicoanálisis, podemos incluir la invitación por parte del analista a ver un film. Existen antecedentes que han explorado como estrategia terapéutica la asignación de films para visualizar entre las sesiones psicoterapéuticas. Es lo que algunos autores norteamericanos han nombrado como “video-work” (Hesley y Hesley, 1998; Solomon, 1995, 2001). Sin embargo, lo que proponemos se trataría de una intervención de un orden distinto, de una apuesta que requiere que el analista se encuentre advertido de sus posibles efectos ya que, como dice Lacan (1960) al referirse a la “vacilación calculada de la neutralidad”, puede traer consigo riesgos. Se trataría de una intervención contingente, de una maniobra irrepetible que apunta a dislocar la inercia en la que alguien se presenta, se narra, poniendo de relieve su posición padeciente para así interpellarla. Son estas presentaciones las que nos llevan a introducir la categoría de cine-análisis con el objetivo de continuar delimitando sus posibilidades y efectos.

## VER CON OTROS

El uso de películas y series en intervenciones con grupos tiene una amplia trayectoria y se ha implementado a través de diferentes formatos. Es por ello que nos interesa proponer algunas coordenadas sobre nuestra modalidad de trabajo con estas ficciones desde lo que entendemos que constituye un dispositivo analítico grupal. En estos casos, el propósito es generar la apertura apropiada para que se produzca un encuentro con la ficción y se construya un intercambio colectivo de las sensaciones e ideas que surgen entre y desde el grupo. Entendiendo que estas pueden ser distintas a las que se producen en una instancia de visionado individual.

Para ello, nos apoyamos en la metodología del dispositivo que proponen Miglorín y Pipano (2014), que habilita un principio de horizontalidad y de igualdad a partir de una serie de pautas o consignas que constituyen cierto encuadre para el espacio propuesto. La horizontalidad hace referencia a que no se demanda una única narrativa o respuesta a ser dada a partir de la ficción propuesta; mientras que la igualdad apunta a la posibilidad de la copresencia de múltiples miradas que permiten transformar la realidad. Como postula Vázquez (2016) “es en el intercambio colectivo de formas de mirar donde puede construirse una visión compleja y conjunta de formar ideas” (p. 144).

Partiendo de esta idea de horizontalidad o copresencia de múltiples miradas, nos proponemos valernos aquí de la figura del testigo para situar qué es lo que podría suceder en cada singularidad a partir del visionado en conjunto con otros de un mismo material audiovisual.

En el libro *Destinos del testimonio: víctima, autor, silencio*, Gutiérrez (2017) retoma de la Grecia arcaica la relación establecida entre la visión y la mirada respecto a la figura del testigo. En ese sentido, el autor señala lo siguiente:

En las diferentes vías para preguntarse en qué consiste un testigo y cuál es su función puede aislarse aquella que refiere a quien ha visto. [...] el ojo es el testigo. Se reclama al poseedor de ese ojo una referencia de orden documental que consiste en reproducir por el recuerdo la imagen que registró su retina. (p. 13) Por este motivo, Gutiérrez refiere que en nuestro tiempo, en el marco del sistema judicial, el “testigo ocular” tiene un papel preponderante al momento de ser considerado su testimonio. Se ubica precisamente este lugar del espectador que mira a quien vio a través del testimonio que se le ofrece proyectado en la pantalla (Gutiérrez y Michel Fariña, 2010).

Esta última referencia nos parece fundamental para poder dar cuenta de que en un dispositivo grupal el visionado de un film puede evocar en cada participante su singularidad, tal como lo venimos planteando, pero al mismo tiempo le ofrecería la posibilidad de *ver* a través de los otros. La apertura al diálogo que ofrece un film y la circulación de la palabra que permite un dispositivo grupal, podría así alojar a aquel que ha quedado como único testigo de sus propias vivencias brindándole la oportunidad

de hacerle lugar a otras miradas que valen por sí mismas más allá del sentido que puedan darle a las imágenes.

Para que esto sea posible, quienes coordinan el dispositivo grupal deben posicionarse desde un lugar de atención y escucha frente a lo que allí acontece. Acordamos con Percia (1997) en su invitación a que el rol del coordinador de un grupo es sostener un lugar de ignorancia: “saber coordinar no es decir lo que se sabe sino escuchar lo que no se sabe. Y sostener desde ese lugar (sin saber) a cada uno en lo que dice y hace” (p.5). Se trata de inventar un tiempo para que otros lugares se pongan en juego y se reconozca la producción de saber como una producción colectiva.

Posicionarnos desde este lugar de ignorancia nos permite un encuentro con la novedad, considerando que la propuesta de visionado de un mismo film o serie puede producir efectos diversos en función de las características del grupo. Así, la experiencia del cine resulta transformadora para las personas que participan del encuentro, independientemente del rol que ocupen.

## REFLEXIONES FINALES

Lejos de resultar meramente un recurso ilustrativo, el cine se presenta como una experiencia estética que incide directamente sobre la subjetividad. Siguiendo la línea de ideas que parten de *pensar el cine*, de preguntarse qué nos enseñan estas narrativas, hoy nos cuestionamos cómo nos afectan. Nos despegamos de las historias de los personajes para volver a los espectadores, al otro lado de la pantalla, a los efectos que producen las idas y vueltas de las tramas donde lo real de nuestros padecimientos se cuela en los intersticios simbólico-imaginarios. ¿Cómo nos afecta el cine? Sobre esto nos advierten los analizantes que traen sus historias teñidas de retazos de las películas que, como mitología de nuestra época, sostienen las vivencias. Algunas veces, a modo de ejemplo o sugerencia, y otras tantas, a partir de asociaciones impensadas. Se trata de desarmar la unidad del relato para encontrarnos con lo singular de la película de cada quien, ya no la guionada por su director: ¿Qué películas habilita el visionado de un film? ¿Qué historias recupera? Advertimos de este modo que el espectador, con su *proyección del mundo* (Cavell, 1971), le otorga al film su realidad ya que este no existe por fuera de la visualización, que le da su realidad.

El cine-análisis, en tanto dispositivo individual o grupal, no busca ofrecer soluciones o moralejas, sino abrir un espacio de afectación y elaboración subjetiva. Su potencia no radica únicamente en la representación de conflictos, sino en la posibilidad de hacerlos acontecer en el espectador. De esta forma, la experiencia cinematográfica constituye una práctica que, como el psicoanálisis, bordea lo indecible, lo trama en imágenes y lo devuelve al espectador como posibilidad de pensamiento, recuerdo y creación.

## NOTAS

(1) Nos interesa en este punto hacer explícita la relación entre el título del artículo “¿Qué puede un film?” y la referencia a la filosofía de Baruch Spinoza: “Nadie sabe lo que puede un cuerpo”. Se afirma a partir de ella la imposibilidad de conocimiento sobre los cuerpos, su potencia ilimitada o la indeterminación de ellos... enfatizando su capacidad para ser afectado y afectar a otros cuerpos, así como para experimentar una amplia gama de afectos.

(2) Para conocer otro ejemplo en esta línea, recomendamos la lectura del artículo “El silencio y la contratransferencia” de Ezequiel Jarolavsky (2008). Allí, el psicoanalista expone cómo la evocación de una escena del film “Alien, el 8° pasajero” (Scott, 1979) durante la sesión con un paciente que solía quedarse en silencio durante largo tiempo, le permitió realizar una intervención que inauguró un movimiento en el análisis.

## BIBLIOGRAFÍA

- Andreas-Salomé, L. (1977). La pequeña zapatilla dorada. En *Aprendiendo con Freud: diario de un año 1912-1913* (pp. 101-102). Laertes.
- Badiou, A. (2004). *Pensar el cine, I: imagen, ética y filosofía*. Manantial.
- Cambra Badii, I., Mastandrea, P.B., Paragis, M.P., Tomas Maier, A., González Pla, F. y Michel Fariña, J.J. (2017). *Cine aplicado a la Psicología: el abordaje ético-clínico de las Tecnologías de Reproducción Humana Asistida*. Premio Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires.
- Cavell, S. (1971). *La proyección de un mundo*. Berlín.
- Gutierrez, C. y Michel Fariña, J.J. (2010). El testigo del cine. *Aesthetika, Revista Internacional de estudio e investigación interdisciplinaria sobre subjetividad, política y arte*, 6(1). <https://www.aesthetika.org/El-testigo-del-cine>
- Gutierrez, C. (2017). *Destinos del testimonio: víctima, autor, silencio. Los testigos en los juicios por crímenes de lesa humanidad*. Letra Viva.
- Hesley, J.W. & Hesley, J.G. (1998). *Rent two films and let's talk in the morning: Using popular movies in psychotherapy*. John Wiley and Sons.
- Jarolavsky, E. (2008). El silencio y la contratransferencia. *Revista de Psicoanálisis*, XV(3). 555-574. Disponible en: [https://www.apa.org.ar/\\_apa/download/REVAPA20086503p0555Jaroslavsky.pdf](https://www.apa.org.ar/_apa/download/REVAPA20086503p0555Jaroslavsky.pdf)
- Jentsch, E. (1904). Zur Psychologie des Unheimliche. *Psychiatrisch, Neurologische Wochenschrift*, (22).
- Lacan, J. (1960-1961). El Seminario, libro 8: *La transferencia*. Paidós.
- Michel Fariña, J.J. (2015). Ética y cine: el método clínico-analítico de lectura de películas y sus aportes a la psicología. [Tesis de Doctorado en Psicología, Universidad de Buenos Aires].
- Michel Fariña, J.J. y Solbakk, J.H. (2012). *(Bio)ética y cine. Tragedia griega y acontecimiento del cuerpo*. Letra Viva Editorial.
- Michel Fariña, J.J. y Laso, E. (2019). *El cine como pasador de lo real*. Ética y Cine Journal, 9(1). <https://doi.org/10.31056/2250.5415.v10.n1.29222>
- Percia, M. (1997). *Notas para pensar lo grupal*. Lugar Editorial.
- Solomon, G. (1995). *The Motion Picture Prescription: Watch This Movie and Call Me in the Morning: 200 Movies to Help You Heal Life's Problems*. Aslan Publishing.



- Solomon, G. (2001). *Reel Therapy: How movies inspire you to overcoming life's problems*. Aslan Publishing.
- Spinoza, B. (2005). Ética demostrada según el orden geométrico (A. Leyte, Trad.). Alianza Editorial. (Obra original publicada en 1677).
- Vazquez, M. (2016). Cine-debate con abordaje filosófico: hacia la posibilidad de una metodología didáctica. *Revista Latinoamericana de Filosofía de la Educación*, 3(5). 139-151.