

Editorial

Puesta en abismo

Paula Mastandrea*

Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires

Lucía Amatriaín**

Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires

Laura Olivares Waisman***

Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires

Úrsula Schneider****

Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires

Ignacio Trovato*****

Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires

La expresión francesa *mise en abyme*, cuya traducción literal es «puesta en abismo», es una figura retórica tomada de un motivo de la heráldica que designa un dibujo en el centro del escudo de armas que reproduce, en menor escala, los contornos exactos de ese mismo escudo. La expresión se utiliza para referirse a una obra que se muestra en el interior de otra, que habla de ella, cuando los dos sistemas significantes son idénticos: relato dentro del relato, pintura representada en una pintura. (Nota de la traductora del seminario *El Otro que no existe y sus comités de ética*, de Eric Laurent y Jacques-Alain Miller, 2005, p.110)

En este seminario, publicado por primera vez hace veinte años, Laurent y Miller introducen el valor ético-clínico de la puesta en abismo. Y lo hacen a través de un comentario cinematográfico:

La estructura de redoblamiento es subrayada por el genio de Cukor, quien en medio del filme *La costilla de Adán* presenta una escena en la que Hepburn y Tracy muestran a sus amigos una peliculita de aficionado, instalando de este modo una escena del filme en la película, que subraya perfectamente la estructura de la puesta en abismo y sitúa el divorcio en el divorcio (como la escena

del teatro en la obra de Hamlet refería el asesinato en el asesinato). Se expone así una puesta en abismo de la verdad. (2005, p. 109)

Se introduce así el valor de este recurso de la retórica del cual el cine nos ofrece, efectivamente, valiosos ejemplos. Este número de *Ética y Cine Journal* está destinado a presentar algunos de esos hallazgos que permiten anudar el acontecimiento creador y el acto ético.¹

Ante todo, el artículo de Michel Fariña y Laso “*Acting: La puesta en abismo en el cine como recurso de la clínica analítica*”, la primera sistematización teórica de la cuestión, en el que se repasan una docena de películas, desde *La era de hielo* (Wedge, 2002) hasta la última temporada de *Black Mirror* (Brooker, 2011-2023), para mostrar el valor de verdad que emerge de sus tramas.

O el escrito de Luis Ángel Campillos “*Eraserhead* de David Lynch como secuela de *Crímenes del futuro* de David Cronenberg. La potencia subversiva del Cuerpo-sin-Órgano”, que pone en interlocución ambos films centrándose en las posibilidades que conlleva la desorganización de los cuerpos. En esta perspectiva, el film de Cronenberg se desdobra en la grotesca y extraña figura protagónica del clásico de Lynch lo cual

* mastandreapaula@gmail.com

** uamatr@gmail.com

*** lauraolivaresw@gmail.com

**** psicurs@gmail.com

***** ignacio.trovato@gmail.com

nos abisma a la emergencia de nuevos sentidos y significaciones del cuerpo.

En una línea análoga, Juan Dardón en su artículo “*La chienne* y *Scarlet Street*: la función femme fatale en el filme noir y el realismo poético” produce una lectura de ambas narrativas cinematográficas en la indagación de la figura de la *femme fatale* y el femicidio al proponer que *La chienne* anticipa las modalidades de adecuación y naturalización de la violencia patriarcal que se retoman en *Scarlet Street*.

En esta misma vertiente de pensar interlocuciones entre planos conceptuales, se inscribe el artículo de Mireille Berton “*Freud y la “intuición cinematográfica”: psicoanálisis, cine y epistemología*”, que aborda las redes de relaciones entre psicoanálisis y cine según una nueva modalidad que atravesaría estas dos esferas “gemelas” en una perspectiva epistemológica. Las relaciones que propone entre cine y sueño, por ejemplo, permiten pensar un desdoblamiento en abismo de escenas estéticas y clínicas. Para ello la autora incluye fotogramas del clásico de Buster Keaton «*Sherlock Jr.*» (1924), una de las primeras puestas en abismo en la historia del cine. Una película dentro de la película en la que el sueño del proyectorista se abisma en la Otra escena de la pantalla.² como lo muestra el reciente estreno de la serie *Ripley* (Netflix, 2024), tal vez la mejor recreación en la pantalla del clásico de Patricia Highsmith. En el quinto episodio, titulado “Lucio”, el personaje visita una iglesia en Roma, en la que ve la célebre obra de Caravaggio “*David con la cabeza de Goliat*”. En el fondo se escucha parte de la explicación del guía, quien realiza una interpretación vinculada con las emociones que sintió David, enfatizando una cierta “ternura” por Goliat, luego de haber cometido el asesinato. Más adelante en el capítulo, Ripley asesina a un personaje (Finn), por haber descubierto su participación en la desaparición de un amigo en común, Dickie. Después de asestar un golpe mortal en la sien de Finn, Ripley alza la cabeza del difunto sosteniéndola por el cabello ensangrentado, y vuelve a él la imagen del cuadro de Caravaggio.

A partir de esta analogía que puede establecerse entre ambas escenas, la serie da a explorar las vinculaciones entre el análisis que se presenta en la galería y la figura de Ripley contemplando a Finn. Amplifica la comparación el hecho de que Finn sea un personaje que desagrada a Ripley desde el inicio, por considerarlo un “farsante”; adjetivo que describe cabalmente la situación vital del propio Mr. Ripley.³

Esta variante de puesta en abismo que consiste en incluir una pintura al interior de un film tiene innume-

rables ejemplos en la historia del cine. Como la escena de *Psicosis* (1960), de Hitchcock, en la que Norman Bates espía a Marion a través de un agujero en la pared disimulado tras un cuadro. Cuando retira la pintura para mirar al otro lado, vemos que se trata de una versión de “*Susana y los viejos*”, obra del Renacimiento que representa a dos ancianos espionando el baño de una mujer desnuda, subrayando así la posición voyerista del personaje. O en la más reciente versión de *La voz humana* (2020), de Almodóvar, en la que la escenografía reproduce obras de Artemisa Gentileschi, la revolucionaria pintora renacentista italiana, ella misma empoderada luego de haber sido objeto de ultraje por un hombre, anticipando así la gesta del personaje del film.

O en el bello ejemplo que hemos tomado para la portada de este número del Journal, el del clásico film *Labyrinth* (Henson, 1986), con David Bowie. Cuando la adolescente de 15 años Sarah Williams se ve forzada a ingresar en un laberinto para recuperar a su hermanito Toby, resulta que el laberinto en cuestión es el interior de un grabado de Escher que Sarah tiene como póster en su habitación. Así, las obras “*Relatividad*” y “*Cóncavo y Convexo*”, de M.C. Escher, con sus escaleras que al mismo tiempo suben y bajan, o sus desafíos a la gravedad, indican la vía de lo imposible para la travesía de Sarah. Subrayando este carácter de fantasma que tiene para ella el personaje del duende que protagoniza David Bowie, la escena concluye con una toma del detalle de la reproducción de Escher:





El número está integrado también por aportes de autores internacionales vinculados con distintas temáticas sobre la relación entre la ética y el cine.

En el artículo «*El fin de la humanidad según Interstellar*» María Marta Preziosa explora el alcance del film de Nolan para pensar temáticas que conciernen a la humanidad, como la esperanza, la eternidad, la culpa y la confianza sirviéndose de la *Encíclica Spe Salvi* (Benedicto XVI, 2007) como analogía para ofrecer una lectura novedosa al respecto.

Por su parte, en «*La heroicidad como arena de lucha del género. El caso de la serie Robin Hood*», Cecilia Luque analiza los significados de femineidad y masculinidad a partir de la serie televisiva *Robin Hood* (BBC, 2006-2009) donde observa de qué modo las perspectivas *queer* y posfeministas se disputan el sentido de la

heroicidad a lo largo del relato y cómo la inicial innovación de la serie da un vuelco hacia el sector conservador.

El trabajo «*Tarantino y la sutil violencia de la ideología*» gira en torno a la temática del *film noir* y a la categoría de violencia en el cine, aportando una novedosa lectura al respecto. Rodolfo Vera García propone una reflexión en torno a dicha categoría y a su relación con el concepto de ideología, analizando a tal efecto distintos escenarios de la obra cinematográfica de Quentin Tarantino.

El estudio sobre la violencia en el cine se hace presente también en el artículo «*Del horror a la trasmutación corporal en el cine de David Cronenberg*», de Xavier Brito-Alvarado. El autor analiza la representación del cuerpo en la filmografía del director con el objetivo de debatir sobre la metamorfosis no solo de cuerpo biológico, sino psíquico que está atravesando la especie humana.

En «*Metales hipersónicos, mujeres insecto cantantes, orquídeas sinfónicas. Cuerpos híbridos en Vermillion Sands*, de J. G. Ballard», Franziska Humphreys propone una reflexión a partir de distintas obras literarias provenientes de la ciencia ficción, poniendo el foco sobre la emblemática colección de relatos cortos *Vermillion Sands* de James Graham Ballard, para establecer un análisis centrado en la tensión entre el campo biotecnológico y la subjetividad humana. Asimismo, la autora presenta un intertexto entre *Crash*, otra de las obras icónicas del novelista inglés, y su primer versión cinematográfica (estrenada en 1996 y dirigida por David Cronenberg), abriendo una reflexión atinente tanto a la dimensión de la corporalidad como a aspectos de género en las narrativas ficcionales.

En sintonía con esta propuesta, en «*Una multiplicación, un brote del cuerpo: cine, cuerpo y política en el pensamiento de Foucault*» Lautaro Colautt se aboca al análisis de distintas publicaciones y entrevistas en las que el filósofo Michel Foucault se ha ocupado de la temática del cine, proponiendo una indagación en torno a los distintos modos en los que la narrativa cinematográfica se ha ocupado de representar las relaciones entre cuerpo y política.

Por su parte, el autor Ander Goikoetxea Pérez se enfoca en el estudio del cine de fantasía. El artículo «*Los desafíos de la sociedad a través del cine de fantasía: el cometido del bosque en Errementari e Irati*, de Paul Urkijo Alij» analiza la función ética del bosque en la narrativa audiovisual a partir de la filmografía del director vasco.

Por último, desde la Universidad de Ciencias Médicas de Camagüey, Pablo Hernández Figaredo relata una

actividad comunitaria realizada a partir de ficciones cinematográficas con el fin de promover la salud mental de las personas de la comunidad. El artículo “*PSICO-CINE: un espacio para la promoción de salud mental en Camagüey, Cuba*” explora el valor del cine en espacios de formación formales y no formales.

Completan este número dos reseñas. En la primera, titulada “*Un curso sobre los derechos humanos en la gran pantalla*”, Francisco Pérez Fernández comenta el libro “*Los derechos humanos en el cine*”, cuya autoría

corresponde a Benjamín Rivaya García. La obra propone explicar la forma en que el cine se relaciona con el mundo jurídico para poder utilizarlo como recurso educativo.

La segunda reseña, a cargo de Tamara Ajzensztat, es sobre el cortometraje de animación *Latimos* (2020). La autora invita a la visualización de la producción con el fin de que los estímulos audiovisuales permitan “acercarnos a ese imposible que es acceder a la fuente de inspiración artística”.

Referencias

Laurent, E., y Miller, J.A. (2005). *El Otro que no existe y sus comités de ética*. Ediciones Paidós

¹ Agradecemos las contribuciones de Juan Jorge Michel Fariña en las ideas y redacción de esta Editorial.

² Ver al respecto el abordaje del corto de Buster Keaton en <https://www.deseodecine.org/sherlockjr> y el excelente artículo de la propia Mireille Berton «L'illusion de la réalité à l'épreuve de la scène : Théâtre et rêve dans Sherlock Junior, de Buster Keaton»]

También por cierto esta estructura de puesta en abismo se puede apreciar en el uso de la pintura en el cine [[Sobre la puesta en abismo generada a partir del uso del teatro dentro del cine, podemos recuperar la escena del film *Birdman* (González Iñárritu, 2014). Luego de que el protagonista, Riggan, queda por accidente fuera del teatro en ropa interior, reingresa al mismo y retoma el diálogo de la escena en curso, escena que a lo largo del film vemos repetirse y que tiene como suceso central el suicidio del personaje, interpretado por Riggan, quien se dispara tras un desengaño amoroso: “¿Por qué, dime por qué? ¿Qué pasa conmigo? ¿Por qué siempre le ruego a la gente que me ame? Solo quería ser lo que tú quisieras. Ahora paso cada maldito día intentando ser alguien que no soy”. Posiciona su mano con el gesto de un arma debajo de su mentón. Estas líneas del guion nos invitan a reflexionar sobre la interacción que se establece con el relato al interior de la historia de Riggan, permitiéndonos reconocer en esta conexión la técnica de puesta en abismo. Esas líneas del guion de alguna manera se convierten en la enunciación que subyace a la historia de Riggan y que él mismo ratifica de la siguiente manera: «Y esta obra comienza a parecer una versión en miniatura y distorsionada de mí mismo que me sigue a todas partes y me golpea con un pequeño martillito». Si la voz de Birdman lo golpea como el picoteo de un pájaro en la cabeza que le dice que siga siendo ese quien que todo lo tiene, la obra de Carver lo enfrenta con la insoportable idea de que sólo se puede ser-alguien que no se es.

³ Respecto del nombre del capítulo, “Lucio”, resulta interesante vincularlo con el movimiento artístico en el que se enmarca Caravaggio, el Barroco, tomando como eje de posibles relaciones el valor que tiene la luz (y por ende, las sombras) dentro del mismo. Justamente el “claroscuro” distintivo del Barroco podría bien ser lo que caracteriza a toda la serie, ya que la apuesta estética de la producción de *Ripley* es completamente en blanco y negro, siendo justamente el contraste y la danza de matices lo que va marcando el paso en el desarrollo de la historia. Como refuerzos del *topoi*, podrían pensarse la etimología de “Lucio” vinculada con la luz (de latín “luce”) y el comentario de un sacerdote a Ripley, mientras este observa un primer cuadro de Caravaggio; momento en el cual el clérigo desliza una suerte de enigma, clave en el futuro desenlace de la trama: “*Todo está en la luz*”.