Ética & Cine | Vol. 16 | No. 2 | Jul 2026 | Nov 2026 | pp. 131-140

La mirada deseante y el goce de la locura: una lectura psicoanalítica del horror femenino

Pearl | Ti West | 2022

Yi Wang*

Universidad Complutense de Madrid (UCM)

Recibido 12/01/2026; aprobado 15/06/2026

Resumen

El presente artículo ofrece un análisis psicoanalítico de la película *Pearl* (2022), explorando la relación entre mirada, deseo y locura en la construcción del sujeto. Se utiliza el esquema óptico de Lacan y conceptos clave como superyó, goce, yo especular e idealización para interpretar la interacción de Pearl con figuras parentales, objetos de deseo y proyecciones fantásticas en la pantalla. La película se examina no solo como narrativa, sino también como construcción estética, considerando cómo la composición visual, los encuadres y la iluminación refuerzan la fragmentación subjetiva y la tensión entre deseo y represión. Este enfoque permite una lectura que articula teoría psicoanalítica y análisis cinematográfico, ofreciendo nuevas perspectivas sobre la representación de la locura y la subjetividad en el cine contemporáneo.

Palabras clave: *Pearl* | mirada | deseo | *jouissance* | Lacan | estética cinematográfica

The desiring gaze and the enjoyment of madness: a psychoanalytic reading of feminine horror

Abstract

This article presents a psychoanalytic analysis of the film *Pearl* (2022), exploring the relationship between gaze, desire, and madness in the construction of the subject. It employs Lacan's optical schema and key concepts such as superego, jouissance, mirror-I, and idealization to interpret Pearl's interactions with parental figures, objects of desire, and fantastical projections on the screen. The film is examined not only as a narrative but also as an aesthetic construction, considering how visual composition, framing, and lighting reinforce subjective fragmentation and the tension between desire and repression. This approach offers a reading that bridges psychoanalytic theory and cinematic analysis, providing new perspectives on the representation of madness and subjectivity in contemporary cinema.

Keywords: *Pearl* | gaze | desire | *jouissance* | Lacan | cinematic aesthetics

Introducción

Pearl (Ti West, 2022) se presenta como una precuela de *X* (2022) y, a la vez, como un estudio de personaje sobre los orígenes de una figura femenina cuya locura y violencia se manifiestan de manera extrema. Ambientada en la América rural de 1918, la película narra la historia de Pearl, una joven atrapada entre la rigidez de las normas familiares, su anhelo de reconocimiento social y su deseo de trascender los límites de su existencia cotidiana. El relato combina elementos del melodrama, el musical y el horror, construyendo un universo visual saturado de colores y composiciones teatrales que contrastan con la violencia y la desesperación de su protagonista. Este contexto narrativo no solo establece la tensión dramática, sino que también ofrece un terreno fértil para explorar la dinámica del deseo y la locura desde una perspectiva psicoanalítica.

El enfoque del presente artículo se justifica en la posibilidad de articular el psicoanálisis lacaniano con la estética cinematográfica. La obra de Ti West no se limita a narrar eventos, sino que estructura la experiencia del espectador en torno a la mirada, la pulsión y el goce, conceptos centrales en Lacan. Esta intersección permite analizar cómo la construcción de la imagen, la composición de los planos y el uso del color participan en la formación de significados inconscientes, así como en la representación de conflictos psíquicos y deseos reprimidos. En particular, la película ofrece un caso paradigmático para examinar cómo el cine puede hacer visible aquello que Freud y Lacan han descrito como el núcleo del inconsciente: la tensión entre deseo, falta y goce.

* yiwang07@ucm.es

Ética & Cine | Vol. 16 | No. 2 | Jul 2026 | Nov 2026 | pp. 131-140

Pearl | Ti West | 2022

El objetivo de este artículo es explorar cómo la mirada, el deseo y la locura se articulan tanto visual como narrativamente en *Pearl*. Se propone examinar la película no solo como relato de horror, sino como un dispositivo que permite pensar la estructura del deseo femenino y la forma en que el sujeto se enfrenta a su propia falta y a la imposibilidad de reconocimiento. Para ello, se combinarán herramientas interpretativas provenientes de Freud –en torno a la pulsión de muerte, la represión, el complejo de Edipo y la castración– con los aportes de Lacan, en particular su teoría de la mirada y el goce, el esquema óptico, el grafo del deseo y los procesos de identificación.

En suma, esta lectura busca mostrar que *Pearl* no es solo un filme de horror, sino un espacio donde el cine y el psicoanálisis se cruzan, ofreciendo un modelo de análisis que pone en evidencia la complejidad del deseo femenino, la irrupción de la locura y la fuerza de la mirada como eje de la experiencia subjetiva y cinematográfica.

Todo empieza desde la familia: el superyó y la represión

En *Pearl*, el drama familiar se ubica en el núcleo de la configuración psíquica de la protagonista. La relación entre Pearl y su madre estructura el conflicto fundamental del relato: una tensión entre obediencia y deseo que encarna, desde el psicoanálisis freudiano, la dialéctica entre el superyó y la represión.

Cuando Freud introduce la noción de superyó –especialmente en *El yo y el ello* (1923) y en su conferencia "La descomposición de la personalidad psíquica" (1933)– lo hace para describir la instancia moral heredera de las primeras identificaciones del ello, particularmente las ligadas al padre. El superyó representa la interiorización de la ley, de la moral y del deber; actúa como juez y censor del yo, imponiendo ideales y castigando transgresiones. Freud señala que, entre todas las servidumbres del yo, la que lo liga al superyó es la más intensa, pues su severidad puede llegar a ser tan cruel como las exigencias pulsionales del ello (Freud, 1993b, p. 57).

En *Pearl*, la constitución de esta instancia aparece profundamente marcada por una relación materna dominante y por la debilidad de las mediaciones simbólicas que permitirían una separación subjetiva. La madre ocupa una posición de autoridad, pero no como transmisora de la ley simbólica. Sus prohibiciones aparecen ligadas a su propia voluntad y a sus exigencias particulares, de modo que la relación con Pearl queda atrapada en una dinámica dual donde la separación simbólica resulta problemática. Su discurso religioso, el control que ejerce sobre el cuerpo y los deseos de su hija, así como la ausencia de una mediación paterna operativa, configuran un escenario en el que la regulación del deseo aparece ligada a la culpa y a la coerción más que a la inscripción simbólica de la ley. Pearl parece una joven obediente, dedicada a la granja y al cuidado familiar, pero esta apariencia de normalidad encubre una intensa represión sostenida a costa de la renuncia a sus propias aspiraciones.

La ausencia del padre –un padre paralizado, tanto en el plano físico como en el simbólico– produce un importante desequilibrio en la economía subjetiva de la protagonista. Desde la teoría de Lacan, el padre no constituye únicamente una figura biográfica, sino una función simbólica: el Nombre-del-Padre, encargado de introducir la ley y operar una separación respecto de la relación dual con la madre (Dor, 1985, p. 107). La debilidad de esta función dificulta la articulación del deseo dentro del orden simbólico y favorece la emergencia de formas de goce que exceden la capacidad de regulación del sujeto. En este contexto, Pearl permanece fuertemente ligada a la órbita materna, con dificultades para acceder a una mediación simbólica estable que le permita elaborar sus impulsos y articularlos bajo la forma del deseo.

Pearl | Ti West | 2022

La madre aparece investida de autoridad, pero bajo una forma que no logra operar plenamente como ley simbólica, funcionando como un superyó tiránico que encarna lo que Lacan describe como "la ley y su destrucción" (Lacan, 1981, p. 161): una autoridad que no limita el goce sino que lo intensifica mediante la culpa. Esta configuración explica por qué la represión en *Pearl* no logra estabilizar el yo, sino que deriva en comportamientos compulsivos, en una oscilación entre sumisión y violencia. La ausencia de una mediación simbólica suficiente convierte la represión en una presión insoportable, donde la obediencia y la culpa se entrelazan con el resentimiento, la agresividad y las fantasías de liberación. El complejo de Edipo y el complejo de castración permiten leer esta estructura en términos de deseo y prohibición. En la teoría freudiana, el Edipo representa el momento en que el niño internaliza la ley que prohíbe el incesto y funda el acceso al deseo simbólico. En *Pearl*, esta operación aparece profundamente dificultada. La función paterna se presenta debilitada, mientras que la autoridad materna adquiere un peso predominante en la organización de la vida psíquica de la protagonista. Sin una mediación simbólica suficientemente operativa que introduzca una separación respecto de la relación dual con la madre, el deseo encuentra dificultades para articularse de manera estable. En lugar de favorecer una elaboración simbólica de la falta, la dinámica familiar tiende a reforzar formas de dependencia, culpa y coerción que mantienen a Pearl atrapada en una relación tan punitiva como asfixiante. El resultado es una regulación subjetiva marcada por la tensión entre exigencias morales rígidas y aspiraciones que no encuentran una vía de elaboración simbólica. Pearl intenta afirmarse, ser vista y reconocida, pero sus intentos de construir una posición propia se ven constantemente obstaculizados por la culpa y la coerción interiorizadas. En este contexto, la dificultad para tramitar la falta bajo la forma del deseo favorece la emergencia de modalidades de goce cada vez más destructivas, cuya expresión más extrema aparece en la violencia que atraviesa el desenlace de la película.

En definitiva, *Pearl* articula visual y narrativamente una estructura donde la presencia asfixiante de la madre y la ausencia del padre simbólico configuran el núcleo de la represión y del superyó. El resultado no es una moral ordenada, sino un conflicto pulsional que desemboca en el horror y la locura: el superyó, desprovisto de mediación, se convierte en la fuente misma del goce que intenta reprimir.

Los hombres y el goce: la presencia del proyeccionista y la ausencia del marido

En *Pearl*, la presencia masculina se articula a través de dos figuras opuestas: el marido ausente y el proyeccionista. Ambas encarnan modos distintos de relación con el deseo, y su contraste permite leer la dinámica entre goce, carencia y fantasía que estructura la subjetividad de la protagonista.

El marido, enviado a la guerra, aparece solo a través de su ausencia. Pearl duerme junto a su fotografía, le habla, le implora y, finalmente, le dirige un extenso monólogo de ocho minutos hacia el final de la película, en el que se condensa su deseo de ser amada y comprendida. La frase *"What are you staring at?"*, dirigida a la imagen de su esposo, y *"Stop staring at me"*, pronunciada cuando se encuentra sola y dirigida al caballo, condensan la paradoja de su experiencia: Pearl teme la mirada moralizante, aquella que encarna la ley y la represión del deseo. El marido opera como un factor moralizante que reactiva la culpa. Investido inicialmente como promesa de salida, su ausencia confronta a Pearl con su propia responsabilidad en el fracaso del deseo y, abre un vacío en su economía subjetiva, donde la pulsión se despliega sin contención simbólica hacia el goce.

El proyeccionista, en cambio, introduce el polo opuesto: no la ley, sino la promesa del deseo. Su oficio mismo –"proyectar" imágenes– lo convierte en metáfora del mecanismo imaginario del deseo. Él mira a Pearl, la invita a soñar con verse en la pantalla, a ocupar el lugar de la imagen deseada. Este hombre no existe como sujeto pleno, sino como "proyección del deseo" de Pearl: un espejismo que encarna su anhelo de ser vista, amada y reconocida. Sin embargo, cuando esta ilusión se quiebra –cuando él la rechaza y retira su mirada–, el goce se transforma en destrucción. Pearl lo mata, intentando retener en lo real aquello que solo existía como fantasma.

Desde la teoría lacaniana, este pasaje puede leerse a la luz de la fórmula de la sexuación y de las formas del goce (jouissance). Lacan distingue entre el goce fálico, regido por la ley simbólica y la castración, y un goce suplementario o femenino, que se sitúa más allá del significante, en la experiencia de lo ilimitado, lo indecible, lo imposible de inscribir (Lacan, 2013c, pp. 96-101). Esta "jouissance no-toda" no pertenece exclusivamente al sexo biológico femenino, sino a una posición del sujeto frente al deseo: aquella que no se cierra bajo la lógica de la excepción. Néstor Braunstein, en "Deseo y goce en la enseñanza de Lacan", explica que la *jouissance* del Otro es un fantasma

Ética & Cine | Vol. 16 | No. 2 | Jul 2026 | Nov 2026 | pp. 131-140

imposible de aprehender, "algo imaginario que pertenece a lo real" (Braunstein, 2004, p. 25). Esta forma de goce excede la representación, resiste la inscripción simbólica y se vive como un impulso que "no cesa de no escribirse" (Lacan, 2013c, p. 174). En *Pearl*, la protagonista parece encarnar justamente esta posición. No obstante, cabe preguntarse hasta qué punto puede hablarse aquí de deseo en sentido estricto. Más que un deseo articulado por la falta y mediado por el orden simbólico, lo que emerge es una experiencia de goce que desborda los límites de la ley y del discurso. Al no encontrar una inscripción estable en el campo simbólico, su relación con la falta se desplaza hacia modalidades de satisfacción tan intensas como destructivas.

Pearl | **Ti West | 2022**

El proyeccionista, en este sentido, introduce una fisura en el universo cerrado que organiza la vida de Pearl. Su mirada le permite verse a sí misma como deseante y deseada, inaugurando una experiencia que desborda parcialmente las identificaciones impuestas por el entorno familiar. Sin constituir una salida de la lógica fálica, esta experiencia abre un espacio de goce cuya articulación resulta central para comprender la deriva posterior del personaje. La pantalla y la luz del proyector funcionan como un esquema óptico lacaniano, donde el sujeto se ve a sí mismo reflejado en una imagen ideal. Pero esa misma mirada que otorga consistencia al yo también lo fragmenta: cuando desaparece, deja al sujeto frente al vacío del deseo, frente al abismo del goce.

Ti West traduce visualmente esta tensión a través de la luz del proyector y los reflejos sobre el rostro de Pearl. La iluminación crea un espacio intermedio entre realidad, fantasía e identificación, donde la mirada adquiere una función central. Pearl no solo mira las imágenes proyectadas, sino que se constituye a sí misma a partir de ellas, intentando encontrar en ellas una respuesta a sus aspiraciones y a su demanda de reconocimiento. El espectador queda igualmente implicado en esta dinámica, confrontado con el poder de unas imágenes capaces de sostener fantasías e identificaciones, pero también de revelar sus límites.

En suma, la presencia del proyeccionista y la ausencia del marido articulan en *Pearl* una tensión constante entre fantasía, reconocimiento y goce. La retirada de esa mirada confronta a Pearl con una experiencia de pérdida cuya elaboración resulta central para el desarrollo posterior del personaje. Incapaz de encontrar una mediación simbólica estable para esa pérdida, la protagonista queda progresivamente atrapada en modalidades de goce cada vez más destructivas. La violencia final no aparece entonces como la realización de un deseo, sino como el retorno de aquello que no logra ser elaborado simbólicamente.

Idealización y fantasía: las chicas de la pantalla

En *Pearl*, la fascinación por las películas y las estrellas del cine clásico constituye el eje central de la construcción del deseo y las fantasías de la protagonista. Pearl proyecta sobre las chicas de la pantalla un ideal de perfección, glamour y libertad que contrasta radicalmente con las limitaciones de su vida cotidiana en la granja. Este proceso de idealización no es solo un rasgo narrativo, sino un fenómeno que puede leerse a la luz del estadio del espejo, lo imaginario y el esquema óptico lacaniano, dispositivos conceptuales que articulan la relación entre el sujeto, la mirada y el objeto en el campo visual.

La célebre prueba del espejo propuesta por Henri Wallon en 1931 reveló que el reconocimiento del propio reflejo no se produce inmediatamente, sino hacia los seis meses de vida (Wallon, 1931). Mientras los niños humanos manifiestan fascinación ante su imagen especular, los chimpancés reaccionan con indiferencia, reconociendo que se trata de una mera representación. Inspirado por este experimento, Lacan desarrolla el concepto de "estadio del espejo", presentado por primera vez en 1936 y reelaborado en su conferencia de 1949, "El estadio del espejo como formador de la función del yo". Según Lacan, el infante, inicialmente fragmentado en su percepción corporal, se reconoce en la imagen del espejo como totalidad por primera vez, constituyendo así su yo ideal. Este reconocimiento jubiloso inaugura simultáneamente una escisión entre el sujeto y su imagen: el yo se forma como ilusión unificadora, pero también como fuente de alienación (Lacan, 2013a, p. 104).

Ética & Cine | Vol. 16 | No. 2 | Jul 2026 | Nov 2026 | pp. 131-140

La intervención del Otro –encarnado primero por la madre y luego por la función paterna– es fundamental para mediar esta identificación. La imagen especular no es pura, sino que está atravesada por el deseo del Otro: el sujeto se ve a sí mismo a través de la mirada de quien lo mira. Este punto resulta crucial para comprender a *Pearl*, quien, al carecer de la mediación simbólica del padre y al vivir bajo la mirada opresiva de la madre, fija su yo ideal en los modelos femeninos del cine. Las "chicas de la pantalla" funcionan como espejos imaginarios que prometen unidad, belleza y reconocimiento, pero que, en realidad, profundizan la escisión entre su yo real y su yo ideal.

El esquema óptico de Lacan, inspirado en los experimentos ópticos descritos por Henri Bouasse, ayuda a visualizar este proceso (Lacan, 1981, p. 126). En dicho esquema, un ramillete de flores reales se refleja en un espejo cóncavo y luego en uno plano, generando una imagen ilusoria de un florero completo. Si el ojo se ubica en el punto correcto, percibe la ilusión como una totalidad coherente. El ojo representa al sujeto, las flores simbolizan las pulsiones y el espejo plano encarna el ideal del yo: las normas, significantes y valores interiorizados. Así, el sujeto, al mirar, ve lo real (sus pulsiones fragmentadas) reflejado en una forma ilusoria (el yo ideal). La ilusión es necesaria: sostiene la coherencia imaginaria del yo frente a la fragmentación interna.

Pearl | **Ti West | 2022**

De manera análoga, *Pearl* se sitúa ante la pantalla de cine como el sujeto ante el espejo. El dispositivo cinematográfico funciona como el *esquema óptico*: una maquinaria de proyección que transforma pulsiones dispersas en una imagen coherente, ideal. Pearl busca en las figuras femeninas del cine –bailarinas, actrices, estrellas– el reflejo de un yo posible, un ideal de belleza y libertad. Pero ese reflejo es ilusorio: el espejo de la pantalla devuelve una imagen deseada que nunca podrá ser habitada del todo. En este sentido, las "chicas de la pantalla" funcionan como figuras del yo ideal: imágenes de plenitud, libertad y brillo que se oponen al yo ideal promovido por la madre, una imagen normativa de feminidad sustentada en la obediencia, el trabajo y la renuncia.

La puesta en escena –technicolor, teatralidad y primeros planos– refuerza esta dinámica especular, en la que Pearl se identifica con una imagen que promete reconocimiento, pero que nunca consigue estabilizar plenamente su relación con la falta. El cine organiza esta experiencia a través de imágenes capaces de sostener identificaciones y fantasías, manteniendo abierto el intervalo entre aquello que el sujeto es y aquello que imagina poder llegar a ser.

Deseo y culpa: *Pearl*, la perla

Pearl, cuyo nombre en inglés significa "perla", se presenta metafóricamente como un objeto de deseo que, a su vez, desea ser vista y reconocida. La frase icónica de *Pearl* –"One day the whole world's gonna know my name… I'm a star… I'm special"–, junto con la confesión final del monólogo –"*I want to be loved by as many people as possible… The truth is, I'm not really a good person… Mom's right. I was weak*"– condensa el núcleo de su conflicto psíquico: la necesidad de ser reconocida y amada frente al sentimiento de culpa que emerge del superyó interiorizado. En esta tensión entre deseo y represión, *Pearl* encarna la paradoja estructural del sujeto lacaniano: un ser definido por la falta, cuyo deseo se sostiene precisamente en la imposibilidad de ser plenamente satisfecho.

Esta dinámica puede comprenderse a partir del grafo del deseo formulado por Jacques Lacan, especialmente en su texto "Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano" (1960) (Lacan, 2013b, p. 786). En dicho modelo, el deseo del sujeto se articula en una red de relaciones entre el lenguaje, la falta y el Otro. El sujeto –siempre barrado, incompleto– busca su consistencia en la mirada y el reconocimiento del Otro, pero el deseo nunca se dirige hacia un objeto concreto, sino hacia el lugar desde el cual el Otro lo desea. El "quiero ser amada" de Pearl no apunta tanto a un amor específico como a una posición dentro del campo del deseo: ser el objeto que colma al Otro, ser aquello que el Otro necesita. Pero ese lugar, como demuestra Lacan, es estructuralmente inalcanzable.

En la película, esta estructura se traduce en imágenes precisas: Pearl frente al proyector, reflejada en la pantalla, o dirigiéndose a una cámara invisible que parece

Ética & Cine | Vol. 16 | No. 2 | Jul 2026 | Nov 2026 | pp. 131-140

ocupar el lugar del Otro. Cada gesto de autoafirmación –bailar, sonreír– es simultáneamente un acto de súplica. La protagonista busca fijar su identidad a través de la mirada del Otro (la madre, el proyeccionista, el público imaginario), pero esta mirada siempre falla en devolverle una certeza estable. Lo que obtiene, en cambio, es el reflejo vacío de su deseo, una proyección que la consume.

El grafo del deseo permite entender esta oscilación como el recorrido entre el sujeto barrado ($) y el objeto *a*, causa del deseo. Pearl se mueve de un punto a otro –de la madre al marido ausente, del proyeccionista al público fantaseado– intentando sostener su yo ideal mediante el reconocimiento externo. Sin embargo, cada mirada que la valida se revela insuficiente, forzándola a repetir la búsqueda. La insistencia de su deseo no produce satisfacción, sino una acumulación de goce, ligada al mandato superyoico que Lacan formuló como "¡Goza!" (Lacan, 2013b, 781). En Pearl, este imperativo se manifiesta como una voz interna que la empuja a destacar, a ser vista, incluso a través de la violencia. La escena del monólogo final, en la que confiesa su culpa y su debilidad, no representa un arrepentimiento real, sino la confrontación con el vacío del deseo: la comprensión de que el amor que anhela no existe más allá de su fantasía.

La culpabilidad, por tanto, no es un efecto moral, sino estructural. Ti West traduce esta estructura en una puesta en escena rigurosamente controlada. Los planos fijos, los encuadres frontales y el uso del color saturado convierten el rostro de Pearl en un LIENZO de deseo y culpa. La cámara actúa como el Otro: la mira, la valida, pero también la expone en su vulnerabilidad. Cuando Pearl sostiene su sonrisa final –forzada, interminable– ante el regreso del marido, la película muestra el esfuerzo desesperado por mantener una imagen coherente de sí misma. La persistencia de esa sonrisa no revela una superación de la falta, sino la fragilidad de las defensas imaginarias que intentan velarla.

La pulsión de muerte y el horror femenino [1]: más allá del principio del placer

La violencia que atraviesa *Pearl* no puede reducirse a un simple recurso narrativo del género de horror: constituye una manifestación de la pulsión de muerte (*Todestrieb*), conceptualizada por Freud como la tendencia del aparato psíquico hacia la repetición, la destrucción y el retorno a un estado inorgánico. En la protagonista, esta pulsión se articula con la imposibilidad de reconocimiento por parte del Otro y con una búsqueda de goce que desborda los límites de la regulación simbólica, configurando una modalidad de horror que excede la brutalidad física y remite a un conflicto estructural entre falta, identificación y goce.

Freud define la pulsión como una instancia fronteriza entre lo somático y lo psíquico: una fuerza constante que emerge del cuerpo y busca representación en la psique. Inicialmente, distinguió entre pulsiones del yo y pulsiones sexuales, esto es, entre la autoconservación y la conservación de la especie (Freud, 1993, p. 250). Sin embargo, con la introducción del narcisismo –concepto clave para Lacan–, Freud reformula esta división en términos de pulsiones de vida (Eros) y pulsiones de muerte, estableciendo una dialéctica entre las fuerzas que tienden a unir y las que tienden a disolver.

En *Más allá del principio del placer* (1920), Freud muestra que la vida psíquica no se rige solo por la búsqueda de placer, sino también por una compulsión a la repetición que conduce más allá de toda economía libidinal (Freud, 1993, p. 20). La pulsión de muerte, entonces, no se opone al placer, sino que lo desborda: implica una forma de *jouissance* en la que el sujeto obtiene satisfacción en el exceso, en el dolor y en la destrucción. En *Pearl*, esta dinámica se hace visible cuando la protagonista encuentra placer en los actos de violencia, en la contemplación estética del horror y en la puesta en escena de su propio delirio.

Lacan retomará esta noción freudiana al situarla en relación con el goce (*jouissance*). Para él, la pulsión de muerte no es simplemente una tendencia biológica hacia la inercia, sino la insistencia del goce en su dimensión más real –más allá del principio del placer–, donde el sujeto se confronta con lo imposible de simbolizar. En este sentido, la violencia de Pearl no obedece a una lógica racional. Lo que inicialmente se presenta como una demanda de reconocimiento y como una búsqueda de satisfacción para su deseo deriva progresivamente en una dinámica marcada por el empuje al goce. Sus actos ya no

Ética & Cine | Vol. 16 | No. 2 | Jul 2026 | Nov 2026 | pp. 131-140

persiguen un objeto capaz de sostener el deseo, sino una satisfacción imposible que excede los límites de la regulación simbólica.

Pearl | **Ti West | 2022**

Desde esta perspectiva, el horror femenino en *Pearl* se configura como una puesta en escena del conflicto entre deseo y goce. La protagonista encarna la paradoja de la *femme fatale* lacaniana: aquella que, en su búsqueda de amor y reconocimiento, se precipita hacia el exceso y la destrucción. Su violencia no puede entenderse únicamente como una reacción defensiva. En numerosos momentos de la película, sus actos adquieren la forma de un *acting out* dirigido al Otro, una puesta en escena mediante la cual Pearl intenta hacerse visible y obtener un reconocimiento que percibe como permanentemente negado.

Visualmente, Ti West refuerza esta estructura a través de una estética que transforma la violencia en espectáculo. Los planos fijos y frontales, la saturación del *technicolor* y los prolongados encuadres del rostro de Pearl –particularmente en el célebre plano final de su sonrisa forzada– confrontan al espectador con el goce mismo de la pulsión. La cámara sitúa al espectador en una posición próxima a la del Otro, haciéndolo partícipe de la dinámica de reconocimiento, demanda y frustración que estructura la experiencia subjetiva de Pearl. De este modo, la violencia deja de funcionar únicamente como espectáculo y se convierte en una vía privilegiada para interrogar las formas de goce que atraviesan al personaje.

Cada acto destructivo –la muerte del padre, de la madre o del proyeccionista– puede leerse como una iteración de la compulsión a la repetición freudiana: un intento de dominar el trauma mediante la acción y de transformar la pasividad en una ilusoria forma de agencia. La repetición que organiza la conducta de Pearl puede ponerse en relación con la lógica del *fort-da* [2], aunque con una diferencia fundamental: mientras que el juego infantil permite simbolizar la ausencia, en Pearl la repetición parece responder a una dificultad persistente para tramitar la falta en el campo simbólico. De ahí que sus actos adopten con frecuencia la forma de intervenciones dirigidas a provocar una respuesta en el Otro.

Pearl repite, mata y sonríe no porque encuentre placer, sino porque permanece atrapada en una dinámica de goce que la empuja a reiterar una y otra vez aquello que no logra simbolizar. La pulsión de muerte se revela así como una fuerza que desborda el principio del placer y conduce a una repetición cada vez más destructiva. La violencia no constituye el reverso del deseo, sino más bien el índice de una dificultad en su constitución. Si el deseo surge a partir de la castración y de la inscripción de la ley simbólica, en Pearl asistimos precisamente al fracaso de esa operación. Incapaz de encontrar una mediación simbólica estable, la protagonista queda atrapada en modalidades de goce que retornan bajo formas cada vez más destructivas. La violencia no viene a colmar la falta, sino que testimonia la imposibilidad de elaborarla bajo la forma del deseo.

En conclusión, la violencia y el horror en *Pearl* pueden leerse como la materialización estética y psicoanalítica de la pulsión de muerte y de las dificultades que encuentra la protagonista para constituir una posición deseante mediada por la ley simbólica. Cada gesto sangriento, cada mirada directa a cámara y cada sonrisa que se prolonga más allá del límite del placer inscriben en la pantalla el retorno de un goce que escapa a la mediación simbólica y adquiere formas cada vez más destructivas. La película muestra así cómo, allí donde la falta no logra elaborarse bajo la forma del deseo, pueden emerger modalidades de satisfacción tan intensas como mortíferas. De este modo, *Pearl* no solo representa el horror, sino que encarna una experiencia subjetiva marcada por la tensión entre la falta, el goce y la imposibilidad de una inscripción simbólica estable.

La mirada omnipresente en Pearl: dispositivo cinematográfico de la locura

Pearl no es únicamente una película de horror, sino un dispositivo cinematográfico que articula deseo, locura y goce a través de la construcción visual y narrativa de su protagonista. A lo largo del filme, la mirada se erige como eje central: no solo la mirada de Pearl, que busca

Ética & Cine | Vol. 16 | No. 2 | Jul 2026 | Nov 2026 | pp. 131-140

reconocimiento y validación, sino también la mirada que la película dirige al espectador. La cámara actúa como mediadora de la pulsión, situando al espectador en la posición del Otro que observa y, al mismo tiempo, es interpelado por la demanda del sujeto en escena. Este juego de miradas genera una experiencia en la que la tensión entre deseo y falta se vuelve perceptible y se convierte en el motor de la narrativa.

En el seminario de 1964, *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Lacan desarrolla una noción clave para el arte y el cine: la mirada como objeto *a* en el campo visible. Para ilustrarlo, recurre a una anécdota de su juventud, cuando durante una excursión marítima un pescador, el petit Jean, le muestra una lata de sardinas que brilla al sol y le dice: "¿Ves la lata? Bien, pues ella no te ve" (Lacan, 1995, pp. 90 y 102). Esta observación, aparentemente banal, introduce una ruptura esencial: el sujeto no domina la mirada; es capturado por ella. Antes de ver, somos vistos por el gran Otro –instancia simbólica que nos constituye–, y es en esa captura donde surge el deseo. La mirada, junto con la voz, el pecho y los excrementos, forma parte de los objetos perdidos que configuran la economía del goce. Su estatuto no es el de una función fisiológica, sino el de un objeto real que causa el deseo.

Desde esta perspectiva, la mirada funciona como lo que Recalcati denomina la "estética anamórfica" (Recalcati, 2006, pp. 20-27): aquella que introduce al sujeto en un encuentro con lo real, una experiencia de desajuste o de lo *unheimlich* freudiano. Lo anamórfico –lo que no encaja, lo que interrumpe la armonía del campo visual– revela lo ominoso, aquello que perturba la superficie de la representación. Lacan ejemplifica esta función con el cuadro *Los embajadores* de Holbein el Joven: entre los objetos de vanidad, un cráneo anamórfico irrumpe como resto siniestro, obligando al espectador a desplazarse para verlo (Lacan 1995, p. 95). Este fenómeno corresponde a la "función *tyche*", el encuentro fortuito con lo real, y se articula con la "función mancha", derivada del episodio de la sardina, que muestra cómo el sujeto, bajo la mirada del Otro, se convierte en una marca o mancha del mundo. Ambas funciones configuran la "función cuadro", núcleo de la experiencia estética: allí donde opera esta función, el arte se realiza; donde falta, desaparece. El cuadro, entonces, actúa simultáneamente como imagen y pantalla. Como imagen, ofrece un campo visible en el que la mirada puede depositarse; como pantalla, proyecta lo invisible, aquello que no puede ser representado. En este punto, la mirada del espectador se entrelaza con la del artista, generando un momento de suspensión en el que el deseo se hace visible.

En *Pearl*, el plano del espectador se organiza para incluirlo en la dinámica del deseo de la protagonista: asistimos a su fantasía frente a la pantalla, a su identificación con las figuras del espectáculo y a la violencia que emerge cuando el goce excede los límites del superyó. La película materializa así la noción lacaniana de la mirada como objeto que observa desde un punto inaccesible, más allá del control del sujeto, revelando la imposibilidad estructural de colmar el deseo. Cada encuadre, cada primer plano y cada proyección luminosa refuerzan la tensión entre el yo deseante y la falta constitutiva del Otro.

Pearl | **Ti West | 2022**

En términos de construcción subjetiva, Pearl encarna la colisión entre afirmación del yo, búsqueda de reconocimiento y exceso de goce. La ausencia del padre simbólico, la omnipresencia de la madre y la mediación de las imágenes cinematográficas configuran un escenario en el que las fantasías adquieren una consistencia cada vez mayor. El cine ofrece a Pearl una serie de imágenes ideales con las que intenta identificarse, pero la distancia entre esas imágenes y su realidad cotidiana se vuelve insoportable. La violencia emerge entonces como una respuesta extrema ante la imposibilidad de sostener dicha contradicción.

El espectador queda igualmente implicado en esta estructura, confrontado con la fascinación y la frustración propias del sujeto que busca ser visto y validado. Así, *Pearl* demuestra que el horror no surge únicamente de la violencia literal, sino también de la puesta en escena de una subjetividad atrapada en el fracaso de constituir una posición deseante sostenida por el fantasma. La película actúa como un espejo que devuelve al espectador la locura de su propio mirar: somos invitados a mirar, a identificarnos y, finalmente, a presenciar el

despliegue de un goce que parece no reconocer límite alguno. Es precisamente esa suspensión de los límites simbólicos lo que convierte la fascinación en horror. El dispositivo cinematográfico de Ti West convierte la pantalla en un espacio donde las categorías lacanianas de la mirada, el objeto *a* y el goce adquieren una particular visibilidad. La película muestra cómo las imágenes pueden organizar identificaciones, sostener fantasías y, al mismo tiempo, revelar las consecuencias subjetivas de un goce que escapa a la mediación simbólica. De este modo, el horror no se limita a representar la violencia, sino que pone en escena la dimensión inquietante de un goce que parece sustraerse a los límites que normalmente impone el orden simbólico.

Entre el technicolor exuberante y la violencia latente, *Pearl* construye el retrato de una subjetividad atravesada por la tensión entre deseo, reconocimiento y goce. Desde sus primeros planos –la granja, el campo, la vaca moribunda–, el filme se organiza como un espectáculo de la mirada: todo parece dispuesto para ser visto, pero esta plenitud visual produce una persistente sensación de vacío. La cámara se convierte así en un ojo omnipresente que nunca devuelve la mirada esperada; aquello que Pearl busca –ser vista, reconocida y amada– permanece siempre fuera de su alcance. El insistente "yo quiero ser vista" que atraviesa la película puede leerse como la expresión de una demanda de reconocimiento dirigida al Otro. Sin embargo, lejos de encontrar una respuesta que estabilice su posición subjetiva, Pearl queda confrontada a la experiencia de no ser reconocida en aquello que es. La distancia entre su yo ideal y su realidad cotidiana se vuelve entonces cada vez más insoportable, atrapándola en una dialéctica imaginaria marcada por la frustración, la rivalidad y la destrucción. El incendio que destruye la casa puede interpretarse como el intento de aniquilar aquello que parece impedir la organización de un orden simbólico capaz de acotar el exceso de goce que atraviesa a la protagonista. Sin embargo, la destrucción de ese obstáculo no produce la estabilización esperada. Por el contrario, pone de manifiesto que la dificultad no reside únicamente en una figura externa, sino en la imposibilidad de elaborar simbólicamente la falta, dejando a Pearl cada vez más atrapada en una dinámica de goce destructiva.

De esta manera, *Pearl* ofrece una oportunidad privilegiada para pensar la mirada y el deseo desde el psicoanálisis lacaniano, no como categorías psicológicas, sino como estructuras que atraviesan la experiencia cinematográfica. Ver *Pearl* implica ocupar una posición de mirada que reproduce, en parte, la fascinación que organiza la experiencia de la protagonista. Lo inquietante no reside únicamente en la violencia que se muestra en pantalla, sino en la forma en que las imágenes capturan al espectador y lo confrontan con la dimensión fascinante y perturbadora de la mirada. Allí radica la potencia de la película: en mostrar cómo las imágenes pueden organizar identificaciones, sostener fantasías y revelar las consecuencias subjetivas de un goce que escapa progresivamente a la mediación simbólica.

Más que representar el horror, *Pearl* lo convierte en una experiencia de mirada, allí donde la imagen deja de ofrecer reconocimiento y revela, por un instante, el vacío que la sostiene.

Referencias bibliográficas

Braunstein, N. (2004). *Contexto en psicoanálisis: Los goces*. Ediciones Lazos.

Dor, J. (1985). *Introducción a la lectura de Lacan* (M. Mizraji, Trad.). Gedisa.

Freud, S. (1993). *Obras completas de Sigmund Freud. Volumen XVIII* (J. L. Etcheverry, Trad.). Amorrortu.

Freud, S. (1993b). *Obras completas de Sigmund Freud. Volumen XIX* (J. L. Etcheverry, Trad.). Amorrortu.

Lacan, J. (1995). *El seminario, libro 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Paidós.

Lacan, J. (1981). *El seminario de Jacques Lacan, libro 1: Los escritos técnicos de Freud* (I. Agoff, Trad.). Paidós.

Lacan, J. (2013a). *Escritos I* (T. Segovia, Trad.). Siglo XXI Editores.

Lacan, J. (2013b). *Escritos II* (T. Segovia, Trad.). Siglo XXI Editores.

Lacan, J. (2013c). *El seminario de Jacques Lacan, libro 20: Aun* (D. Rabinovich, Trad.). Paidós Ibérica.

Marqués Rodilla, C. (2013). *El sujeto tachado: Metáforas topológicas de Jacques Lacan (Nuevos temas del psicoanálisis).* Biblioteca Nueva.

Peluchon, C. (2013). *La autonomía quebrada*. Kimpress.

Recalcati, M. (2006). *Las tres estéticas de Lacan* (L. Fefor, Trad.). Ediciones del Cifrado.

Wallon, H. (1931). La evolución psicológica del niño y el problema de la educación. *Revue de psychologie de l'enfant et de pédagogie expérimentale*.

Referencias filmográficas

West, T. (2022) (Director). *Pearl* [Película]. A24.

[1] En este trabajo, el término «horror femenino» no se emplea para designar una posición femenina en sentido estructural o lacaniano estricto, sino una modalidad de horror construida a partir de la experiencia subjetiva de una protagonista femenina y de los conflictos vinculados al deseo, la falta, el reconocimiento y el goce.

[2] El juego consiste en el hábito de un niño "juicioso" de un año y medio (que no llora cuando su madre lo abandona durante horas y obedece todas las prohibiciones de los padres): el niño arrojaba lejos de sí todos los objetos pequeños a su alcance mientras profería un prolongado "o-o-o-o", que significaba "fort" (se fue), y cuando volvía a recuperar el objeto, lo saludaba con un amistoso "da" (allí está).

ISSN 2250-5660 print | ISSN 2250-5415 online