

## **La enunciación, un cierto real. Límites del psicoanálisis frente al análisis fílmico<sup>i</sup>.**

Camila Bejarano Petersen y E. Carolina Bejarano

### **El cine, por el psicoanálisis<sup>ii</sup>.**

No existen, sin dudas, ni un modo específico ni un interés único para aproximarse a lo cinematográfico.

En tal sentido, sería difícil demarcar un enfoque y señalarlo como aquel cuya pertinencia, desafiando a lo diverso, pueda arrogarse el dominio del saber –de un supuesto verdadero saber– sobre el universo cinematográfico. No obstante, podemos preguntarnos si cualquier modalidad, si todo procedimiento, es igualmente adecuado a la hora de convocar nuestra atención con la promesa de hablar de cine. Dicho de otro modo, la pregunta se refiere a si todo enfoque establece con el cine la relación que promete establecer.

Estos interrogantes, que introducen a las cuestiones que organizan la tarea propuesta en este lugar, permiten de entrada distinguir que nos ocuparemos de aquellos recorridos que señalan, que junto al cine, se hablará de otra cosa. Particularmente referiremos aquí, y como el título que abre esta introducción lo anticipa, a la relación sostenida entre el cine y el psicoanálisis, y más puntualmente a la relación que el psicoanálisis establece con el cine cuando desde la teoría psicoanalítica se propone hablar de él. En tal sentido, debemos decir invirtiendo la relación antes propuesta, que se trabajará sobre aquellos casos en los que junto al psicoanálisis se señala que se hablará de otra cosa, del cine.

Como primer aspecto, consideramos importante señalar que la relación entre distintos campos discursivos –esto es, distintos espacios de producción de sentido–, parece no sólo interesante, sino necesaria, por cuanto nadie es lo demasiado ingenuo para seguir pensando que la complejidad de lo fílmico puede ser agotada a través de enfoques “intrínsecos” –lo que sería un “sin otros”–, o bien, de lo que se suele llamar como enfoques específicamente cinematográficos. Por lo demás, no es en vano añadir que tal característica –el recurso a otros discursos–, no se restringe a lo cinematográfico o a lo psicoanalítico, sino que cabe para todo campo semiótico, puesto que como se sabe, el sentido opera de modo intertextual, sin poder reclamar condición de inmanencia alguna o de clausura absoluta. Ahora bien, es en el espacio de las múltiples relaciones intertextuales posibles, que aquí nos ocuparemos de aquella que pone en escena el encuentro entre universos discursivos heterogéneos –en varios niveles–, el psicoanálisis y el cine, con el objetivo de plantear ciertos problemas, los cuales resultan de la indagación sobre los modos en que se da lugar a dicho encuentro. En tal sentido, es posible advertir que en determinadas modalidades de abordaje, dicho encuentro lejos de habilitar un juego de lecturas complejo –en el que se propongan nuevos interrogantes que repercutan en ambos campos, al modo, incluso, de abrir problematizaciones con respecto a los límites mismos de cada uno–, supone la reducción de uno a la mirada del otro. Se trata de lo que podemos conceptualizar inicialmente, como la simplificación de lo cinematográfico bajo la mirada que el psicoanálisis tiende sobre él. Aunque, es importante aclararlo, esta simplificación asociada a determinadas modalidades de abordaje, excede al encuentro del cine con el campo del psicoanálisis. Es decir, que no sólo es practicada por psicoanalistas, sino que se detecta también en la tarea que realizan psicólogos de otros campos teóricos, así como también se da en el caso de críticos y legos. No obstante, es nuestro interés privilegiar la relación cine-psicoanálisis, ya que la simplificación sobre la que trabajaremos resulta por efecto, tanto de una lectura restringida de lo cinematográfico, como de ciertos saltos teóricos altamente discutibles, cuyo planteo es particularmente pertinente respecto de un campo como el del psicoanálisis, caracterizado por sostener una mirada que evita las simplificaciones y que pone en escena una perspectiva ciertamente compleja sobre los fenómenos de producción de sentido.

Las líneas que siguen se proponen delimitar esta situación, con el objetivo de hacer manifiestas ciertas distinciones y dificultades, incluso las metodológicas, que desde algún tiempo parecen pasar desapercibidas.

### **La naturaleza del encuentro.**

Si recorremos la historia de la teoría cinematográfica en su relación con el campo de la psicología –y luego del psicoanálisis–, podemos advertir que la misma se ha dado muy inicialmente, en un vínculo propiciado por los estudios ligados a la percepción y a la estética. Entre ellos, encontramos los importantes aportes de Hugo Münsterberg, quien en el año 1916 publicaba *The Photoplay: a Psychological Study*, inaugurando de tal modo un campo clave de tareas. Conviene recordar que por aquellos tiempos el cine ligado al espectáculo –diferenciado del cine vinculado a la ciencia y a la tecnología–, lejos de ser considerado «el séptimo arte», era predominantemente descalificado y ubicado del lado de la muy poco valorada cultura popular. El cine, por lo tanto, era tratado como a

un espectáculo de feria, no siendo pensado por los sectores de la “alta cultura” como portador de valores artísticos o culturales que merecieran mayor atención. El mérito de Mustenberg es, por lo tanto, doble, ya que es justamente en este contexto en el que este investigador, a pesar de los prejuicios existentes, funda un campo de trabajo, ciertamente original, que será luego retomado por otros autores y enfoques complementarios.

Ahora bien, dada la preeminencia de esta tradición, resulta necesario precisar que en este lugar nos ocuparemos fundamentalmente de aquellos enfoques que trabajan, no del lado de las condiciones de reconocimiento o de la “recepción” (o lo que Aumont y Marie definen como los efectos subjetivos) –vertiente habilitada por los aportes de Munsterberg-, sino de aquellos abordajes que pueden ser acotados en torno al análisis de los films, en el sentido de que se trata de enfoques que proponen lecturas o interpretaciones de los films sin avanzar en aspectos relativos al análisis de las condiciones empíricas de reconocimiento. Es decir, abordajes que podríamos situar, con ciertas restricciones, en proximidad al llamado análisis textual<sup>iii</sup>. Esta distinción es importante, y sus alcances se advertirán más adelante. No obstante, es conveniente añadir en este punto, que en algunos casos las referencias a las conductas del público, como lo son las alusiones que intentan dar cuenta de los efectos que un film tiene en los espectadores o del tipo de lecturas que el film habilita, podrían hacer pensar que esos enfoques trabajan sobre las condiciones de reconocimiento. Sin embargo, en la mayoría de los casos se asiste a meras especulaciones sin ningún basamento empírico o metodológico. Es decir, que se trata mayormente de generalizaciones que apuntan a la pérdida de la singularidad y que, podemos decir, parten de una concepción lineal y unívoca de la comunicación, ya que como señala Eliseo Verón, no es posible prever desde el análisis en producción efectos en reconocimiento. Entre el análisis del film y el análisis de las condiciones de reconocimiento hay un cambio de nivel y dicho paso de nivel exige, a su vez, un pasaje de tipo metodológico que muy pocas veces se manifiesta.

Tras esta especificación, señalemos que entre estos enfoques que se ocupan del análisis del film, es posible distinguir -al menos- dos grandes modalidades, las que resultan del modo en que se realiza dicho abordaje, es decir, del modo en que se propone este encuentro con el cine, ese discurso otro. Así, por un lado, encontramos los enfoques que toman al film o al conjunto de films restringiendo su abordaje a lo argumental, y por el otro, enfoques que articulan lo argumental con aspectos relativos al lenguaje y a la estética audiovisual. Esta modalidad segunda, a diferencia de la primera, no se limita sólo a dar cuenta de la historia, siendo tal diferencia, como veremos, fundamental, puesto que el primer caso limita el alcance del cine a aquello de lo que se supone que habla, la historia. De este modo, lo que el film dice, su universo referencial, es lo que le interesa. Se trata de un abordaje altamente restringido, ya que el interés por aquello que el cine cuenta sólo recae en la descripción de las acciones y personajes que las realizan. Y decimos que esta modalidad es restrictiva, porque, como todos sabemos, la sinopsis de una película no es la película. Del mismo modo, el relato de la sucesión de acontecimientos sólo da cuenta de una dimensión de análisis posible.

En el segundo caso, la diferencia radica en que el analista se interesa, no sólo en la historia, sino, y especialmente, en los modos en que ha sido construido ese universo. Es decir, en los modos de producción de sentido. De esta manera, se pregunta por las estrategias estéticas, los recursos de lenguaje, los modos de articulación espacio-temporal, es decir: por lo que hace que eso que ha dicho el film sea fílmico y no otra cosa. Que sea, en definitiva, singular e intraducible. Esto es: esta segunda modalidad introduce como dimensión de análisis la mirada del cine como lenguaje y como campo estético o artístico.

Al decir intraducible no nos referimos a que no pueda ser abordado a través de la palabra, puesto que no estamos asumiendo una suerte de perspectiva croceana -la cual supondría el estatuto inmanente de la obra de arte-, lo que transpuesto al espacio de las relaciones entre universos o sistemas semióticos distintos, implicaría que todo metadiscurso no fílmico quedase fuera de discurso, es decir, sin poder decir nada acerca del cine o de su arte. Simplemente, referimos al hecho de que esa relación entre dos universos semióticos (todo lenguaje delimita un universo), implica en el intento del pasaje del film a la palabra, la puesta en escena de cierta imposibilidad: la de la traducción absoluta. Esta observación pone de manifiesto que en la relación «cine y psicoanálisis», junto al encuentro de campo teóricos particulares, se da el de aquel que pone de relieve el encuentro de universos semióticos diferentes con sus reglas de lenguaje también específicas y singulares.

Ahora bien, comparando ambas modalidades, lo primero que se advierte es que para la primera modalidad descrita, esta imposibilidad de traducción absoluta no es asumida como restricción o como límite, puesto que la misma asume en la lectura restrictiva del film como historia, la negación del conjunto de procedimientos que participan en la configuración del film -pero lo hace sin señalar el tipo de recorte que establece y llama a eso hablar de cine-. Sin embargo, y como ha dicho Émile Benveniste, el hombre no cuenta con diversos sistemas semióticos (diversos modos de comunicarse o de producir sentido) para establecer con todos ellos el mismo nexo de significación.

Por ello, consideramos que además de referir al encuentro entre campos teóricos, es importante insistir en ese otro encuentro –al menos parcial- que suscita la relación entre el lenguaje cinematográfico y la lengua, y asumir el desafío de pensarlos en sus diferencias. Suponer la existencia de un mismo nexo de significación entre todos los lenguajes, o suponer que los modos específicos de producción de sentido de campos semióticos no lingüísticos pueden ser llanamente traducidos a palabras –en una suerte de tiranía vococentrista-, es una simplificación total, que se percibe, desde el lado de los lenguajes no lingüísticos –en nuestro caso el cinematográfico-, como un verdadero ‘achatamiento’. De tal modo, se advierte que no se asume el desafío de trabajar sobre la diferencia, y muy por el contrario, se la niega, se la desconoce.

Por ello, entre un enfoque y otro, es importante señalarlo, se extiende un abismo. Ya que la diferencia entre ambos reside en que el primero se contenta con hacer del film “una película contada” -respecto de la cual no importa en verdad cómo se cuenta lo que se cuenta (no habría mayor diferencia si se tratara de una obra literaria)-, dado que lo importante es el “mensaje”, la historia. En tanto que, al segundo enfoque le inquieta la especificidad que lo fílmico establece en la configuración de determinado universo temático. De este modo, el abismo del que se trata, el que aparece instaurado, se constituye, nada más ni nada menos, que en la pérdida de la enunciación cinematográfica.

Esta afirmación podría sorprender a quien sólo reconozca en la noción de enunciación una localización de tipo lingüística, característica de un primer momento, pero sorprenderá mucho menos, o no lo hará, a quienes recuperen de ella los desarrollos propiciados tanto, desde las corrientes estructuralistas del análisis cinematográfico, como los recorridos establecidos por la semiótica. En tal sentido, es importante recuperar la observación de Jacques Aumont y Michel Marie cuando señalan que el encuentro entre el psicoanálisis y el cine se vio históricamente habilitado por el desarrollo del estructuralismo y de los primeros momentos de la semiología –más aún, para ver las confluencias de pensamiento, recordemos que Christian Metz señala a la lingüística y al psicoanálisis como las dos fuentes fundamentales de la semiología-. Ahora bien, ¿qué quiere decir que, según la primera modalidad descrita, se pierda la enunciación cinematográfica? Para comprender esta cuestión deberemos precisar qué es lo que entendemos aquí por enunciación, aclarando breve e inicialmente, que nos alejamos de la idea más fuertemente difundida que liga la enunciación a lo subjetivo del lenguaje y a lo específicamente lingüístico. Así, y siguiendo a Oscar Steimberg, diremos que entendemos por enunciación al *campo de efectos de sentido producido por una determinada configuración de los discursos*<sup>iv</sup>. Este campo de efectos de sentido, puede ser definido de modo general, como aquella dimensión que pone de manifiesto los modos del decir, o si se quiere considerando nuestro objeto, los modos del realizar. Así, por una parte, la enunciación se despliega en la configuración que el film establece de las figuras textuales del enunciatario y del enunciatario, y por otra, en el tipo de relación propuesta entre ambas figuras, es decir, el tipo de contacto que el film habilita. Al decir figuras textuales, pretendemos especificar que no se trata de figuras empíricas (lo que sería el «director» o los «espectadores»), sino de instancias del texto, del film, a saber, una instancia dadora y otra destinataria, ambas construidas - como una relación- por el film.

Ahora bien, si sostenemos que la enunciación es el campo de efectos de sentido construido por una determinada, una específica, configuración de los discursos, resultará evidente que no puede ser lo mismo que se trate de una obra literaria o de un film, de una escena interpersonal o de una mediada, tal es el caso de la situación fílmica. En tal sentido, la introducción de la enunciación como problemática clave en la tarea de análisis, permite en el caso del cine, habilitar la mirada tanto sobre la condición textual de las llamadas instancias de la enunciación, como sobre toda la serie de elementos no lingüísticos que configuran al film, y que ciertamente hacen a lo singular del universo construido.

Como ejemplo, tomemos el caso de Medea. Si bien uno puede advertir que en la transposición fílmica de Pier Paolo Pasolini de la Medea clásica, se mantienen ciertos elementos claves de la obra de Eurípides, como lo es que se recupere la configuración de la Medea filicida, en la transposición fílmica se proponen claves de lectura sobre las razones del asesinato de los niños que juegan en un nivel que no es el de la acción verbal, como lo son las complejas relaciones espacio-temporales que el film establece, el trabajo de encuadre y composición del plano, el trabajo de luz y paleta, la construcción de la mirada y los silencios. Todos estos elementos y muchos otros, operan como elementos indispensables en la configuración de Medea y del universo propuesto por el film. Entonces, si bien es cierto que se los puede omitir y simplemente decir que el film trata de la historia de Jasón y Medea y de la venganza feroz de esta última, no debemos perder de vista lo que se pierde de la vista en una síntesis, preferimos decir más bien, en una reducción tal. Puesto que el hecho de que ello se pueda hacer –y que se haga incluso por la crítica cinematográfica-, no quiere decir que sea la práctica más enriquecedora ni la que deba caracterizar la posición del analista. Habiendo incluso que añadir, que en tal caso no se trataría de un encuentro (en el sentido de cierta simetría) entre el psicoanálisis y el cine, sino más bien, de un

tipo de apropiación que se hace del cine, tomándolo no ya con el objetivo de hablar de cine en sentido fuerte, sino de hacerlo hablar, hacerlo funcionar al modo de ilustración: como una suerte de ejemplo con relación a un eje temático previamente establecido, una suerte de uso pedagógico del film.

Cabría hacer, no obstante, una demanda a nuestra afirmación. Para manifestarla, recuperemos rápidamente el aspecto de una pregunta con la que abríamos este trabajo: ¿carece de toda pertinencia, estará rotundamente mal, tomar al cine como un campo de la cultura que provee de ejemplos o ilustra problemas que interesan al analista? -sobre todo considerando que al fin de cuentas el analista es un psicoanalista y no un, llamémoslo, experto en cine-. Pues bien, respondamos que no, que no es que esté mal, siempre y cuando se reconozca que esa modalidad de relación que toma al film por su historia para ilustrar un tema, por ejemplo una estructura psíquica –aspecto con el que, de algún modo, habría que tener cuidado de no arrastrar algo de la tradición psiquiátrica de la mostración de enfermos-, deja por fuera el problema de la enunciación, retirando con ello la dimensión del encuentro en la que el cine, además de mostrar y habilitar el apacible contacto, manifieste su límite, haga presente el problema de un resto que no puede ser dicho, pero que puede hacer hablar. De eso se trata.

### **Lo real en juego.**

La importancia atribuida a la enunciación constituye uno de los puntos de enlace entre psicoanálisis y cine, por lo que quizás no deberíamos extendernos más en el argumento sobre la importancia de la dimensión enunciativa en el análisis de fenómenos discursivos, no obstante aún queda algo por decir, ya que, como lo hemos señalado, no es menos cierto que la enunciación cinematográfica -si bien apuntamos a que no sea negada ni desestimada-, no puede ser plena ni absolutamente explicitada, ni traducida de modo total en el encuentro habilitado con el psicoanálisis. Esta tal sentido, una de las cuestiones a considerar en este punto, es aquella que se pregunta qué hacer, entonces, con la enunciación, puesto que aparece como una doble limitación: exige ser considerada y pone de manifiesto la especificidad de lo cinematográfico, pero es al mismo tiempo el límite de una “totalidad” intraducible. No obstante, podemos decir, asumiendo una enunciación si se quiere más psicoanalítica, que algunas preguntas nos servirán para seguir pensando este desajuste ligado al encuentro, a saber: cuando se supone que se está hablando de cine, ¿se introduce su dimensión enunciativa, con sus cualidades y pertinencias?, ¿se la tiene presente, es decir, se la “cuenta”?, ¿se la omite como si no existiera?, ¿se acepta el límite que implica no poder captarla ampliamente o se la desestima para desestimar tal limitación?

Conviene, en este punto, recordar que a partir de la perspectiva psicoanalítica es posible pensar que en todo discurso hay un real en juego. Es decir, un resto que no puede ser dicho, que queda fuera del discurso. Se trata, de algún modo, de un obstáculo que siempre está presente, que es inevitable, de un punto de imposible. Ahora bien, a partir del encuentro entre discursos, encuentro posibilitado en este caso por el interés que lo cinematográfico despierta, la creación de ese encuentro, con su imaginaria a cuestas, nos permite realizar ciertos “saltos”. Se trata de saltos que vinculan los distintos discursos y que intentan –con éxito relativo- traducir, adaptar o interpretar un discurso a otro. Así, podemos hablar de estos saltos: de la literatura al cine, de un film al psicoanálisis, entre otros. Siguiendo este camino, una digresión resulta más que pertinente: en el encuentro discursivo donde estos saltos operan –o lo que podríamos llamar, un poco ligeramente, operaciones meta-transpositivas-, existe un punto a partir del cual se desprende otro resto. Ante la no posibilidad de encuentro absoluto, por efecto de un cierto e inevitable des-encuentro, en el que el intento de abarcar la totalidad de lo cinematográfico fracasa, este resto surge como el testimonio de un punto de fracaso de tal operación: es que nunca se logra la adaptación absoluta ni nunca se alcanza la interpretación total. De este modo, tal resto es un real inevitable, resultado de esta operación de encuentro, al punto de ser inherente a ella. El psicoanálisis asume ese resto, mientras que una posición contraria, más próxima a lo que llamamos “psicologismo”, se impone un cierre, o bien, supone, al intentar clausurar el sentido, que ese límite derivado de la operación de encuentro, no existe.

Ahora bien, lo inadaptable, lo ininterpretable en tanto vestigios de un resto difícil de asimilar, son, si se sostiene la pretensión totalizadora que intenta mediante la transdiscursividad establecer una supuesta totalidad, la puesta en escena de una mirada que en nombre del encuentro o captura de su esencia, de su absoluto, suprime este resto bajo el ideal de que puede ser completamente abordable y abarcable, por la vía de otro discurso.

Así, de todos estos saltos -ciertamente cualitativos- hay uno que se ha extendido como práctica habitual, sin mayor análisis ni evaluación de su función, su pertinencia y sus efectos. Se trata del salto que opera cuando legos, críticos, psicólogos y/o psicoanalistas “saltan” -sin miramientos- del análisis de un film -la obra- a la “realidad psíquica” del realizador –el autor-, suponiendo la

existencia de una contigüidad sin abismos, entre la obra y su autor, práctica a la que Metz denominó «biografismo». Se asiste entonces, al establecimiento de lazos lineales, a través de los cuales, quien realiza tal análisis, asume que rasgos del film pueden ser localizados, sin restricciones, como reflejo de la naturaleza psíquica del realizador. Como ya lo han señalado tanto otros y en particular Metz, en el film, del lado de la enunciación no hay nadie, sólo el film. Las instancias de la enunciación son, si se quiere, funciones del texto. Nada habilita a leer linealmente rasgos del film (esto es: en un análisis sobre el film) como equivalentes verdaderos de la condición psíquica del realizador. Por ello, es conveniente señalar, que en esta operación que construye un arbitrario lazo metonímico entre obra y autor, el salto establecido sobre la enunciación es bastante más complejo y cuestionable que aquel que se ha descrito respecto de la primera modalidad –aquella que focaliza la historia narrada prescindiendo de cualquier descripción del film que contribuya a pensar en esos elementos del lenguaje que configuran un universo singular-. Mientras en este caso se advierte una operación de omisión y de simplificación que, puede no obstante ser útil a efectos explicativos –y no tanto al cine-, en la otra, en el salto, digamos más o menos tramposo, de la obra al autor, se despliega un error que repercute incluso contra el campo de la teoría psicoanalítica. Por todo esto, se trata, no ya de un salto que habilita el encuentro, sino de un salto insalvable.

### **Apertura para un final.**

Todo discurso, todo universo discursivo, establece cierta especificidad que se vincula a sus modos de producción del sentido y, recuperando la palabra de Benveniste, a los nexos de significación que hace posible. El cinematográfico ciertamente no es la excepción. Por ello, decir que el cine es el cine, si bien resuena como si se tratase de una obviedad, nos permite insistir en aquello que lo obvio disimula: que se trata de un universo portador, de lo que aquí nos gustaría llamar, una pregnancia que lo constituye como singular. Tal pregnancia, la que transporta a una dimensión experiencial ajena a otros discursos –como lo es la experiencia propia del dispositivo psicoanalítico- abre, en el encuentro con la palabra, un resto. Vemos pues, de lo que también trata un film, de algo que en algún punto deja fuera a la palabra. Se trata, asimismo, de la no complementariedad entre universos discursivos, de la imposibilidad de lograr encuentros absolutos, o incluso, cabalmente adecuados. Restos inherentes a cada campo, restos enunciativos, restos devenidos de los encuentros entre universos disímiles, restos de lo experiencial. No hay, digámoslo en una afirmación que mucho incomoda y que claramente sitúa al psicoanálisis frente a otras disciplinas, adecuación posible. Tal es el límite del que se trata, y tal es la apuesta del psicoanálisis frente a los “psicologismos”: restablecer el desafío de seguir pensando al límite.

---

<sup>i</sup> Publicado en Arkadin, revista del Departamento de Artes Audiovisuales, FBA, UNLP  
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/pdf/revistas/arkadin/Arkadin-2.pdf>.

<sup>ii</sup> Debemos aclarar, que dado el ámbito de publicación del presente artículo, no nos explayaremos en la explicación de conceptos psicoanalíticos, ni se consignará bibliografía específicamente psicoanalítica.

<sup>iii</sup> Decimos que esta proximidad al análisis textual se plantea con ciertas restricciones, en virtud de que se trata de abordajes que si bien se interesan por el análisis de un film o un corpus fílmico determinado, no es posible en todos los casos sostener que manifiestan un trabajo ordenado según una metodología específica que, por ejemplo, dé lugar a una descripción coherente de los films analizados, siendo tal exigencia necesaria para sostener una perspectiva ligada al análisis textual.

<sup>iv</sup> Cabe señalar, que se toma la noción de discurso en sentido semiótico entendido como “fragmento espacio-temporal de sentido” que incluye tanto a producciones lingüísticas como de otra naturaleza, en este caso, cinematográfica. Esto es, discurso en un modo más amplio que la definición corriente que lo liga a la palabra.

### **Referencias Bibliográficas:**

- AUMONT**, Jacques y **MARIE**, M. (1988), *Análisis del film*, Paidós, Barcelona.[ 2<sup>da</sup> ed cast 1993]  
**BENVENISTE**, Emile. (1974), *Problemas de lingüística general II*, Ed. Siglo XXI, México DF, [1997, 14<sup>o</sup> ed. Cast.]  
**DUCROT**, Oswald (1972), *El decir y lo dicho*, Ed. Edicial, Bs.As.[3era Ed.Cast 2001]  
**METZ**, Christian (1977), *Psicoanálisis y cine. El significante imaginario*, Gilli, Barcelona [1er ed cast. 1979].

---

**METZ**, Christian (1990), *Cuatro pasos por las nubes, en La enunciación impersonal o la cita del film (L'énonciation impersonnelle, ou le site du film)*, París, Méridien-Klincksieck.

**STEIMBERG**, Oscar (1993), *Semiótica de los medios masivos*, ATUEL, Bs. As., 2ª ed. 1998.

**VERÓN**, Eliseo (1997), *La semiosis social, fragmentos de una teoría de la discursividad*, Ed. Gedisa, Bs.As [2da ed. 1998].