

XIV Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología. XXIX Jornadas de Investigación. XVIII Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. IV Encuentro de Investigación de Terapia Ocupacional. IV Encuentro de Musicoterapia. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2022.

# **Zama: reflexiones en torno de la subjetividad desde una perspectiva lacaniana.**

Bravo Grosjean, Julio C.

Cita:

Bravo Grosjean, Julio C. (2022). *Zama: reflexiones en torno de la subjetividad desde una perspectiva lacaniana*. XIV Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología. XXIX Jornadas de Investigación. XVIII Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. IV Encuentro de Investigación de Terapia Ocupacional. IV Encuentro de Musicoterapia. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-084/391>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/eoq6/6rk>

*Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.*

# ZAMA: REFLEXIONES EN TORNO DE LA SUBJETIVIDAD DESDE UNA PERSPECTIVA LACANIANA

Bravo Grosjean, Julio C.

Universidad de Buenos Aires. Facultad de Psicología. Buenos Aires, Argentina.

## RESUMEN

La cuarta película de Lucrecia Martel, *Zama* (2017) se despliega en los finales del s. XVIII en el nordeste del Virreinato del Río de la Plata. El presente artículo aborda la producción fílmica de *Zama* desde el punto de vista de la subjetividad desde una perspectiva lacaniana. Así, dentro de un marco teórico psicoanalítico, se ubica cómo *Zama* ofrece elementos para pensar la problemática del advenimiento del sujeto en una situación particular que implica, según las hipótesis que guían este trabajo, una lábil inscripción en el deseo del Otro, una severa falla en la Función Paterna y coyunturas que ofrecen una promisoría articulación entre las operaciones de Alienación, Separación y Pasaje al Acto. Se plantea, además, que la narrativa en *Zama* no es sino una referencia al contexto histórico del Virreinato del Río de la Plata, cuyo discurso es entendido aquí en el nivel del Gran Otro. La pregunta de investigación que guía este trabajo es ¿qué enseña *Zama*, de Lucrecia Martel respecto de la articulación posible entre Alienación, Separación y Pasaje al Acto; teniendo en cuenta el nivel del Otro y la Función Paterna? Y ¿cómo estas nociones, articuladas al film, arrojan luz a una lectura sobre el advenimiento de la subjetividad?

## Palabras clave

Función Paterna - Alienación - Separación - Pasaje al Acto

## ABSTRACT

ZAMA: SUBJECTIVITY'S REFLECTIONS FROM A LACANIAN PERSPECTIVE

Lucrecia Martel's fourth film, *Zama* (2017) unfolds at the end of the s. XVIII in the Virreynato del Río de la Plata's northeast. This article addresses the *Zama*'s film production from a Lacanian perspective's point of view about subjectivity. Thus, within a psychoanalytic theoretical framework, *Zama* offers elements to think about the problem of the advent of the subject in a particular situation that implies, according to the hypotheses that guide this work, a labile inscription in the Other's desire, a Paternal's Function with severe failures and joints that offer a promising articulation between the operations of Alienation, Separation and Passage to Act. The narrative in *Zama* is nothing more than a reference to the Virreynato del Río de la Plata's historical context, whose discourse is understood here at the level of the Great Other. The research question that guides this work is, what does *Zama*, by Lucrecia Martel, teach about the possible articulation between Alienation, Separation and Passage

to the Act; taking into account the level of the Other and the Paternal Function? And how do these notions, articulated in the film, shed light on a reading of the advent of subjectivity?

## Keywords

Paternal function - Alienation - Separation - Passage to Act

## Introducción

La cuarta película de Lucrecia Martel, *Zama* (2017), es la adaptación de una novela fundamental de la literatura argentina cuya narrativa se despliega en los fines del s. XVIII en el nordeste del Virreinato del Río de la Plata (Asunción). El presente artículo aborda la producción fílmica de *Zama*, en relación con su versión literaria, desde el punto de vista de la subjetividad desde una perspectiva lacaniana. Así, dentro de un marco teórico psicoanalítico, se ubica cómo *Zama*, en tanto película “de época” (Koza, 2017), ofrece elementos para pensar la problemática del advenimiento del sujeto en una situación particular que implica, según las hipótesis que guían este trabajo, una lábil inscripción en el deseo del Otro, una severa falla en la Función Paterna y coyunturas que, a su vez, ofrecen una promisoría articulación teórica entre las operaciones de Alienación, Separación y Pasaje al Acto. El despliegue narrativo en *Zama* no es sino la referencia al contexto histórico del Virreinato del Río de la Plata, cuyo discurso es interpretado aquí en el nivel del Gran Otro.

Se aborda también cómo las transgresiones estilísticas que lleva a cabo Martel, respecto de la fidelidad a los referentes históricos (Bardauil, 2018), tal como sucede en la novela homónima (Saer, 2014), ofrecen la posibilidad de leer la subjetividad según las coordenadas de nuestro tiempo presente desde donde eventualmente se podrán asir posibles elucidaciones sobre la estructura de la subjetividad sudamericana actual, teniendo en cuenta que *Zama*, tal como ya lo presentó Di Benedetto, es interpretado como el fenómeno de transición entre un período colonial regido por un discurso monárquico y el advenimiento de una forma social burguesa (Criach, 2015).

La pregunta de investigación que guía este trabajo es ¿qué enseña *Zama*, de Lucrecia Martel —en relación con la versión literaria de Di Benedetto—, respecto de la articulación posible entre Alienación, Separación y Pasaje al Acto; teniendo en cuenta el nivel del Otro y la Función Paterna? Y ¿Cómo estas nociones, principalmente articuladas al film, arrojan luz a una lectura sobre el advenimiento de la subjetividad?

## Sinopsis

A los efectos de conceptualizar las elaboraciones que se articulan en el film, basado en la novela homónima *Zama*, de Benedetto (1956), a continuación se ofrece una breve sinopsis de la película.

Diego de Zama es un funcionario americano que trabaja para la colonia española a fines del siglo XVIII en una zona del nordeste del Virreinato del Río de la Plata. Él espera del Rey el permiso de un traslado para alejarse del puesto de frontera, donde se encuentra “estancado” —según lo sugiere la narrativa—. La quietud existencial que plantea Di Benedetto en su novela homónima —y que Martel logra retratar mediante nítidos recursos estilísticos— se despliega en el tiempo en que Zama estanca sus propios actos con el afán de preservar que nada empañe la posibilidad de su traslado; razón por la cual se dispone a aceptar con sumisión toda tarea que le ordenan los Gobernadores, quienes notablemente van sucediendo cargos y se desplazan mientras él permanece en su quietud.

Transcurren ciertos años y la carta nunca llega. Al advertir que la espera parecería no tener la resolución que él pretende, en un intento por llamar la atención decide sumarse a una expedición en tierras lejanas para buscar al bandido Vicuña Porto. Su acción no es tenida en cuenta por las autoridades y, despojado de posibilidades de traslado, de ascenso, de trasiego alguno, Diego asume un movimiento por sí mismo.

## Puntos de contacto y distancia entre ambas narrativas

### *Puntos de contacto entre ambas narrativas*

Se presentan a continuación los puntos de contacto pertinentes entre ambas narrativas a los efectos de contextualizar las articulaciones desde donde se despliega la elaboración de este trabajo, el cual asume la importancia de considerar una genealogía entre ambas producciones para una lectura estructural.

### *La cuestión de lo histórico*

Tanto la obra de Lucrecia Martel como la de Antonio Di Benedetto muestran un primer punto de contacto en el nivel de la rigurosidad estilística: no se tratan, en modo alguno, de producciones históricas en sentido estricto. Incluso Martel prefiere adjetivar su obra como “de época” y no “película histórica” (Koza, 2017). En la misma dirección, Di Benedetto propone una interesante modificación de las convenciones de la novela histórica tradicional de moda en los años cincuenta: ante la clásica reconstrucción del pasado, propone la imaginación creativa de un momento histórico; por ejemplo, despliega un lenguaje contemporáneo y no la usual búsqueda de un supuesto lenguaje de época (Dámaso Martínez, 2018). Asimismo, Martel elige música de los años cincuenta (acaso un guiño que permite asir su rebeldía estilística con la obra de Di Benedetto, escrita precisamente en los años cincuenta) para sonorizar un relato que transcurre en el siglo XVIII, al mismo tiempo que el vestuario de los criollos habla más del actual ideal estético francés que de lo que ocurría

en ese tiempo (Koza, 2018).

La lógica de estas cuestiones solidariza con la propuesta del presente artículo: reflexionar sobre el problema de la subjetividad no desde la perspectiva de una formalidad histórica, racional o realista en el nivel de una lógica preconsciente, sino más bien desde una lectura estructural del sujeto del inconsciente; y desde donde se propone, al modo de lo que ya designa Freud (1900), en *La interpretación de los sueños*, como “el trabajo del sueño”, cuyas operaciones (entre las cuales se ubica la condensación y el desplazamiento) implican el trastocamiento de los elementos en función de una moción psíquica, que es la del acto psíquico inconsciente (p. 285); porque si bien hay transformaciones respecto de la fidelidad histórica en ambas producciones, y más aún, la película de Martel persiste en transmutar ciertos elementos de la novela homónima, de todos modos algo sigue constante en cada una de las narrativas: la estructura, que enuncia ciertos posicionamientos subjetivos y la cuestión del deseo.

### *Decadencia y declinación. La cuestión de la quietud*

Ya propone Dámaso Martínez (2018) que en la novela de Di Benedetto se percibe el dejarse ir en la desesperanza y angustia del personaje narrador, en la dimensión perturbadora de la espera, hacia una autodestrucción voluntaria. Cuestión que, tal como señala Bardauil (2018), se retrata en la película de Martel a la vista de una declinación progresiva y sin atenuantes, mediante ciertos recursos cinematográficos como el hecho de que el vestuario del elenco y el aspecto del protagonista va en descenso conforme avanza el rodaje. Asimismo, la cuestión de la quietud existencial en Di Benedetto —que no es sino lo que aquí se propone como una no puesta en acto, en los términos de una alienación, donde prima la identificación imaginaria— se ve en el hecho de que Zama “siempre está necesitando asirse de algo o de alguien” (Lespada, 2008, p.168) para transitar la existencia. En este sentido, en la película de Martel se logra apreciar que los encuadres y cámaras permanecen quietos; e incluso en la composición escenográfica se retrata con éxito la sofocación propia del no movimiento. Un ejemplo de ello aparece ya en la primera escena, donde Zama se encuentra estático mirando hacia la costa de un río, la cual representa el acto que no lleva a cabo; y de espaldas a un paisaje sordo constituido por mesetas altas que obturan la vista hacia el paisaje, como si detrás de sí, detrás de su no-acto, no hubiera más que una pared concreta. Se representa entonces la ausencia de futuro y pasado, la falta de movimiento, y por consiguiente, la ausencia de un relato que pudiera alojar a Zama; cuestión que aquí se ubica en relación con la no inscripción en el deseo del Otro (la no inscripción en el discurso de la Corona española); y como el fundamento de una tragedia: la ubicación de una (des)esperanza y el esperar, allí donde -como se plantea a continuación- no hay lugar para la emergencia de un sujeto sino por la vía de un acto propio, fuera del campo del Otro.

### Diego de Zama. Alienación-Separación

Respecto de la novela, es habitual encontrar como interpretación literaria una falta que fundamenta la angustia de Zama. Esto es así porque la obra de Di Benedetto es escrita bajo la influencia del existencialismo de Sartre y Camus, que tuvo un notable impacto en el contexto cultural de mediados del siglo XX (Dámaso Martínez, 2018). Dice, por ejemplo, Lespada (2008), “La novela se abre con la manifestación de una ausencia, con la falta que reside en una espera” (p. 165). Se colige entonces que el problema de “la ausencia” y “la falta” es interpretado según el estatuto que cobra la *ausencia de significado* en Camus, y la *nada* en Sartre, cuyas nociones filosóficas no se abordan en este artículo porque exceden su propósito. No obstante, es preciso advertir que la propuesta de este trabajo se orienta en otra dirección, a saber, el problema en la ausencia de la falta.

El testimonio que da razón a la hipótesis de que en Diego de Zama el problema es la ausencia de la falta es aportado por cuestiones que dan cuenta de un estado de Alienación subjetiva al sentido que le viene del Otro (en este caso, el discurso del Virreinato del Río de la Plata), porque esa misma Alienación es lo que señala, al decir de Lacan (1964), tanto una ausencia de la falta en el intervalo de los significantes como una ausencia de la falta en el Otro. En principio, se ve que Zama permanece estático y espera que el designio de la Corona coincida con su pretensión (trasladarse de Asunción). Esto por sí mismo habla, no solo de un sujeto en *fading* (Lacan, 2006), en estado de alienación, sino también de una idealización imaginaria de ese Otro, a quien Zama entrega el designio de su deseo y, en efecto, no actúa. Se trata, precisamente, de la pretensión de obtener la falta en el Otro con su ser, porque Zama no cuestiona y permanece quieto. De hecho, se puede inferir que Zama en esta instancia no desea, sino que permanece en la lógica de la demanda: espera la carta del Rey para que se efectivice su traslado. Esta permanencia en la demanda es, a su vez, lo que señala que no opera el relevo de una terceridad que pudiera remitir al sujeto en la Ley que barra al Otro, operación propia del segundo tiempo del Edipo, cuyo efecto, precisamente, introduce la falta (Lacan, 1957-58). Otra de las características que testimonian la no puesta en acto ante el deseo, que por lo demás es, justamente, el relato de un sujeto desvanecido ante el goce del Otro —lo cual avisa sobre la ausencia de una falta—, es el carácter estático que Zama adopta ante las cuestiones eróticas. Zama se deja estar y se entrega a todo acontecimiento que le adviene. En la novela, se describe cómo Zama resigna el deseo romántico por las españolas blancas para entregarse a la primera mujer descalza y “mulata” que se cruza en el camino (Di Benedetto, 2018). Asimismo, la película de Martel muestra una escena en la que Zama espía a unas mujeres guaraníes que posan en la orilla del río mientras se bañan. *Voyeur* de aventuras ajenas, como dice Lespada (2008), “sus actos nunca están a la altura de sus deseos”. Y es que Zama no actúa, más bien, podríamos decir, es actuado por el Otro; y esto es lo que se identifica aquí como

una idealización imaginaria del Otro que da la primera razón para pensar en Zama la quietud de un sujeto alienado, donde permanece la ausencia de la falta.

Ahora bien, profundizar sobre el concepto de Alienación, se propone en lo que sigue una breve introducción conceptual. Es posible encontrar las nociones y conceptos desde los cuales Lacan (1955) aborda la cuestión del sujeto en articulación con el lenguaje ya en el *Libro II de su Seminario: El Yo en la Teoría de Freud y en la Técnica psicoanalítica*. Allí, Lacan establece que el sujeto ingresa al mundo en cuanto que determinado por una estructura simbólica, a la vez que ésta se encuentra regulada por lo que en un comienzo denomina, en el *Libro III de su Seminario: Las psicosis* (Lacan, 1955-1956), el Nombre del Padre. Estas nociones entran en articulación con la lectura estructuralista que Lacan hace del Edipo freudiano, dentro de cuyo contexto se despliegan las características lógicas desde las cuales se establece que el sujeto es efecto del lenguaje. En el *Libro XI de su Seminario: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Lacan (1964) establece las operaciones de Alienación y Separación como dos momentos lógicos que operan dialécticamente y constituyen la operación de la castración; y ubica a estas operaciones como el fundamento de la emergencia del sujeto, puesto que las mismas implican en sí la instauración de una falta, una hiancia en la cadena significante. Dentro de la lectura del Edipo freudiano, se sitúa esta cuestión como la condición de posibilidad para la instauración de una falta, a partir de la inscripción de la función paterna, que posibilita la metaforización del deseo materno y produce una nueva significación: la significación fálica, cuyo estatuto implica, entre otras cosas, la regulación del goce. Entonces, tal como se puede colegir, en Zama de lo que se trata es de una falta que no opera y, por consiguiente, se infiere una falla en la cadena significante: no hay hiancia desde donde pueda surgir el deseo y tampoco el sujeto en acto, y en efecto, Zama, “espera”.

La Alienación constituye un primer momento lógico donde el sujeto que ingresa al mundo simbólico está alienado al sentido que le viene del Otro, es decir, está como “pegoteado” al significante del Otro. Luego, la Separación es el momento lógico a través del cual el sujeto se desprende de esa Alienación a partir de la instauración de la metáfora, que es precisamente lo que introduce la hiancia en la cadena significante que da lugar a la emergencia del sujeto.

Ahora bien, en relación con el film, es importante pensar la singularidad en Zama y su permanencia en la Alienación. Esta cuestión, en primer lugar, insiste como consecuencia de aquello que es una de las hipótesis que orientan este trabajo: una severa falla en la Función Paterna. En el *Libro V de su Seminario: Las formaciones del inconsciente*, Lacan (1957-58) establece que la culminación de la separación se da en el tercer tiempo del Edipo, cuando el sujeto “se identifica con la ley más allá de la madre, a la cual fue remitido” (p.189). Y es en esta dirección que se hace aprehensible el fundamento de la Alienación en Zama:

no hay, entre el sujeto en cuestión y el Otro, una terceridad respecto de la Ley omnipotente y gozosa de ese Otro encarnado en la Corona española. Zama es un personaje que no ha asumido otra ley que la de ese Otro estragante, y ahí radica el drama de transitar como un fantasma sobre el territorio americano, tal como quien fuera condenado al ostracismo de sí mismo.

En esta misma dirección, se ve en *Zama* el despliegue y la orquestación de personajes arrojados a un goce desregulado, lo cual precisamente testimonia la ausencia de una ley paterna. La producción de Martel plantea una escenografía donde no hay límites claros ni bien comandados u obedecidos entre las personas que comparten un mismo espacio. El film marca desde un comienzo que, si bien existen claras diferencias de clase y estatus social, las mismas no determinan una relación menos interconectada e interdependiente, más bien la convivencia entre los personajes retrata lo que aquí se ubica como un “pegoteo” entre los significantes de la cadena. Se ve en la composición de los espacios interiores la intromisión de animales sueltos en espacios oficiales de gobernación, lo que indica una fuerte dificultad de administrar el espacio (Gemünden, 2019). Otra de las escenas en las que se ve el carácter de esto que se indica como un “pegoteo” en la cadena significativa, y más aún, el carácter de una cuestión incestuosa sin interdicción de la Ley paterna, se hace evidente a través de la actividad y el deseo sexual. En una escena donde transcurre una situación social en espacios interiores. Al ingresar Zama, un grupo de mujeres trans elegantemente vestidas lo saluda. Luego, Zama cruza hacia otra habitación, lo que resulta ser un estable. Allí se encuentra con un hombre, quien pinta el pecho de un joven esclavo africano. Detrás, hay una sala a la que se ingresa sin ropas para participar en encuentros orgiásticos o, más bien, para pagar y recibir servicios sexuales. Zama conversa con el hombre mientras otro mira desde adentro con curiosidad al muchacho negro que está afuera. Esto sugiere un interés sexual del hombre blanco hacia el joven africano. Finalmente, Zama se va y se encuentra con Luciana, quien ya había sido presentada formalmente a los demás asistentes (Severiche, 2017).

Ahora bien, teniendo en cuenta los elementos del film que dan cuenta de una falla en la inscripción del Nombre del Padre, el agravante de la falla en la función paterna reside ya en una cuestión estructural, a saber: es precisamente porque no opera la Función Paterna como terceridad respecto de la Ley omnipotente del Otro, que no se da lugar a la metáfora en articulación con la significación fálica y, por consiguiente, Zama no cuenta con un soporte simbólico desde donde pudiera responder para ejercer la separación; más bien, entregado a la desregulación del goce, y a lo mortífero del goce del Otro, le resta un único camino para efectuar la misa: un salto a lo real.

## Diego de Zama. Pasaje al Acto y Separación

### *Identificación al a. Hipótesis del Pasaje al Acto como intento de separación*

En dirección de lo anterior, en ausencia de esa terceridad que pudiera introducir la falta, a partir de la cual se instaurase el encauzamiento del goce desregulado por la vía de la significación fálica, se dilucida que Zama deberá ejercer su propio acto de separación por fuera de las coordenadas de la cadena significativa, como consecuencia de lo que aquí se ubica como una grave falla en la inscripción del Nombre del Padre en articulación con el discurso omnipotente de ese Otro que se instituye como el Virreinato del Río de la Plata. El discurso del Otro se presenta, desde la perspectiva de la subjetividad en *Zama*, según la lógica de un deseo omnipotente, no atravesado por la castración, y que por tal deviene mortífero, como de un goce para sí mismo, propiciando así una labilidad simbólica en la construcción subjetiva de Zama, desde donde eventualmente el protagonista no puede ubicar un significante en cuanto que Nombre del Padre para establecer la instauración de un Otro barrado y, en efecto, una falta en la cadena significativa desde donde pueda emerger el deseo en los términos de un sujeto del inconsciente.

Respecto del film, el desenlace culmina en un acto de mutilación de Zama, propio de un **dejarse caer**. La cuestión notable de esta escena, en la que Zama es mutilado por el villano Vicuña Porto, quien corta sus dos brazos, radica no solo en que hace las veces de un desenlace, sino que además representa el hecho de que la solución que Zama encuentra no es sino por la vía de la moción mortífera. Este es un punto destacable, ya que, si se tiene en cuenta que el sujeto alienado inscribe en esa estructura en la que no opera la significación fálica, se colige entonces que el goce emerge en cuanto que goce desregulado (Szapiro, 2015), y como tal, implica precisamente eso que en términos de Freud (1976) se ubica como la dimensión de la pulsión que no hizo lazo con la palabra, a saber, la pulsión de muerte. Ahora bien, teniendo en cuenta la consideración de lo mortífero, acaso lo que se inscribe como pulsión de muerte, en relación con un **dejarse caer** por parte de Zama ante el asedio estragante de un Otro que no lo asume sino como resto, se hace inteligible una vía para pensar el intento de separación en articulación con el estatuto del pasaje al acto. Incluso parece que la propia literatura orienta la dilucidación de este ensayo, puesto que es precisamente en *El Seminario 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (Lacan, 1964) donde el pasaje al acto es mencionado a propósito del caso Dora, y donde Lacan forja como operador conceptual central el par alienación-separación, si bien no lo articula allí específicamente con el pasaje al acto. Esta cuestión se ensaya aquí, al igual que lo hace Muñoz (2009) en su libro *La invención lacaniana del pasaje al acto. De la psiquiatría al psicoanálisis*, con la expectativa de que Alienación y Separación, en relación con la narrativa que se despliega en *Zama*, permiten develar aspectos esenciales de la estructura del pasaje al acto.

Ya desde un principio cabe distinguir, a propósito de la moción mortífera que Zama protagoniza al entregarse a la sentencia del villano Vicuña Porto, a partir de lo cual sus brazos son mutilados, que en tanto el sujeto se encuentra desdibujado en esa relación dialéctica entre el objeto *a* y el Otro —esto es, entre el resto y el Otro—, se pone en juego en el sujeto el fantasma de su propia muerte como primer elemento que el sujeto encuentra para poner en marcha la pregunta “¿puede perderme?” (Muñoz, 2015), donde la propuesta de la propia desaparición testimonia un modo de respuesta ante la captura originaria de la alienación, que tiene la implicancia de una nítida captura del Otro que toma al sujeto —alienado— como objeto de goce.

Pero una vía abierta y más evidente para establecer nexos entre el pasaje al acto, alienación y separación está indicada luminosamente por Lacan cuando, a propósito de las relaciones del sujeto con el Otro, propone retomar el rombo del algoritmo del fantasma como un borde dotado de una dirección vectorial, donde la *V* de la mitad inferior del rombo es el vel de la alienación, y la *V* de la mitad superior del rombo es el vel de la separación. (Lacan, 1964; Muñoz, 2015). Así, en *La invención lacaniana del pasaje al acto. De la psiquiatría al psicoanálisis*, Muñoz (2015) propone que la relación entre pasaje al acto y acting out se escribe a partir del fantasma: *a* ? *A*, en tanto que el primero es la caída del Otro y del sujeto en su valor de *a* (vector superior), mientras que el segundo es su mostración al Otro (vector inferior). Al conjugar estos dos vectores; queda conformado el rombo, el cual se expresa de la siguiente manera: *a* ? *A*.

Continuando en la dirección de la propuesta de Muñoz (2015), se infiere que si al pasaje al acto corresponde la caída del sujeto respecto del Otro, identificado al *a*, y el acting out su mostración; este encarna mejor la Alienación. Mientras que el pasaje al acto corresponde, del lado del vector superior del rombo, a la Separación.

Así, el pasaje al acto es concebible como una alienación ya no en el nivel del significante, sino como una alienación en alguna dimensión más allá del significante, la cual constituye por sí misma el intento de separación que no pudo darse en el nivel de lo simbólico.

Vemos cómo en *Zama* la inscripción del Nombre del Padre está en cuestión, y por consiguiente, el personaje responde precisamente allí desde donde puede: la dimensión del más allá del significante, esto es, desde la moción mortífera, es decir, desde aquello que Freud (1976) en *Más allá del principio del placer* designa con el nombre de pulsión de muerte.

En este punto, se hace importante articular de qué manera el film testimonia la cuestión del sujeto tomado como resto respecto del deseo del Otro. Pues bien, se ve en la composición de vestuario que los esclavos visten casacas aristocráticas al tiempo que andan descalzos y en taparrabos. Asimismo, Martel construye un confín del mundo en donde se reciben noticias más actuales en los periódicos que envuelven las copas encargadas en Buenos Aires que a través de la propia prensa (Bar-

dauil, 2018). Estas cuestiones dan aviso del entorno social en *Zama*, el cual se ubica como lo desplazado, segregado, como aquello que funciona como un resto respecto de ese Otro encarnado en la Corona española. Es notable, en este sentido, la reflexión que hace Bardauil (2018) a propósito de que *Zama*, de Martel, presenta un horizonte insólito, por momentos fantástico, en donde se palpitan en cada imagen —acaso mucho más que en la novela de Di Benedetto— aquellas condiciones que llevaron al sistema colonial a su desintegración, la tierra fértil en la que luego germinan los movimientos de independencia durante las primeras décadas del siguiente siglo. Es evidente que la narrativa no habla sino de sujetos identificados al resto, que cargan sobre sí el destino mortífero que tal cuestión suscita.

### *Diego de Zama. Pasaje al acto*

Ahora bien, introducida la cuestión teórica, en articulación con el film, se ve que en el tiempo en que Zama se ve ya declinado, abatido y en una indiscutible decadencia, toma su última decisión: sumarse a la expedición contra el bandido Vicuña Porto para poder así reclamar su traslado como retribución, lo cual terminará por alejarlo de sus propósitos para siempre, porque uno de los reclutas encomendado en la expedición es precisamente Vicuña Porto, a quien Zama, cuando descubre su identidad, decide ofender intencionalmente lo cual deriva en la mutilación de sus dos brazos como contraofensiva. Como dice Bardauil (2018), en *Zama* no hay recuperación del equilibrio perdido, no hay homeostasis. El “accidente” inicial ha desencadenado una cadena de desajustes cada vez más profundos que terminarán por arrojar al protagonista al borde del abismo (Bardauil, 2018). En fin, se trata aquí de un pasaje al acto en el sentido de un salto por fuera del campo del Otro, es decir, un salto al vacío.

### **Diego de Zama y Vicuña Porto. Identificación al resto: diferentes formas de identificación al *a***

#### *El objeto a. La noción de resto*

Dice Lacan (2006), en el capítulo IX del *Libro 10 de su Seminario: La angustia*, que “el aislamiento del *a* se produce a partir del Otro, y es en la relación del sujeto con el Otro que se constituye como resto” (p. 127). Es decir, en cuanto que el sujeto tiene su punto de partida en la función del significante, el sujeto tachado, por su parte, se constituye en el lugar del Otro como marca del significante, en el tiempo que, inversamente, toda la existencia del Otro queda suspendida de una garantía que falta, a saber, el advenimiento del Otro tachado. Ahora bien, de esta operación surge un resto: el *a* (Lacan, 2006, p. 128). A la característica estructural de la relación del sujeto con el *a*, cuya connotación más característica está ligada a la función de resto, Lacan la denomina a partir de un término tomado del vocabulario de Freud a propósito del pasaje al acto que le plantea su “caso de homosexualidad femenina”, el caso Dora, el *dejar caer*, el *niederkommen lassen* (Freud, 1905; Lacan, 2006). Ahora bien, este *dejar*

*caer* es el correlato mismo del pasaje al acto. Dice Lacan (2006), desde la perspectiva de la fórmula del fantasma, el pasaje al acto está del lado del sujeto en tanto que éste aparece borrado al máximo por la barra; es decir, la hiancia estructural que atraviesa el lenguaje y desde lo cual surge el sujeto como efecto del significante opera aquí en un sustancial borramiento del sujeto, y esto se entiende muy bien luego de tener en cuenta que de lo que se trata aquí es de una lábil inscripción en el deseo del Otro, en tanto que el sujeto no ha encontrado una dimensión para estar en el lugar del significante del Otro. —Es en este sentido que Lacan (2007) dice, en su *Conferencia en Ginebra sobre el síntoma*, que el sujeto llevará la marca de cómo ha sido aceptado, o no, en el deseo del Otro—. Así, el momento del pasaje al acto es cuando, desde el lugar de la escena en la que el sujeto puede únicamente mantenerse en su estatuto de sujeto, se precipita y bascula fuera de la escena. Esta es la estructura misma del pasaje al acto, el cual no es sino, tal como lo establece Lacan (2006) en el *Libro 10 de su Seminario: La angustia*, mediante “la identificación absoluta del sujeto con el *a* al que se reduce” (p. 124) y que podemos entender esto en los términos de una alienación radical, pero al objeto, y no al significante.

Ahora bien, caben unas consideraciones respecto de la noción del lugar en el deseo del Otro en la obra de Lacan. En favor de ciertos puntos de contacto por analogía, dice Szapiro (2011) que si un padre no ha podido, o no ha querido, alojar a un hijo en su deseo, por los motivos que sean, esto tiene graves consecuencias en la estructuración simbólica de ese hijo. Se considera aquí que tanto *Zama* de Martel como de la novela homónima de Di Benedetto, nos presenta el discurso de un Otro —en este caso el Virreinato del Río de la Plata— que ha arrojado a la segregación a los sujetos que habitan el territorio americano. Primer testimonio de ello es el hecho de que la Corona hace oídos sordos a la demanda de Zama cuando este pide su traslado, pero la cuestión emblemática es lo que retrata Martel cuando muestra que llegan más temprano las noticias en los envoltorios de las copas que desembarcan en Buenos Aires que la propia prensa oficial. Estas cuestiones dan cuenta de la ubicación de los sujetos, en cuanto que segregados, como un resto respecto de la Corona. Asimismo, en relación con la novela de Di Benedetto, Saer (1997) afirma que la narrativa se desvía hacia el pasado para representar, oblicuamente, la condición de América, a saber, la agonía de un continente que desde siempre ha frustrado las ilusiones de quienes lo habitan. Asimismo, la producción de Martel muestra cómo en un siglo XVIII las costumbres civilizadas del viejo continente se trasplantan a la nueva geografía salvaje y bárbara de un modo tosco y brutal. La versión afrancesada de la corte, representada en el vestuario, no hace sino reforzar y volver más grotesco el contraste que retrata una sociedad que está caída en lo cerril y bárbaro (Bardauil, 2018), cuestión que aquí se propone pensar en el nivel del goce desregulado en articulación con la identificación a lo que funciona como resto del Otro —en este caso, encarnado en la Corona—.

### *El film y la identificación al resto*

Para pensar los distintos modos de identificación al resto, se propone ahora, también, como punto de partida, ubicar eso que ya en la novela homónima de Di Benedetto es, al decir de Saer (1997), el “relato de una decadencia física y moral” (p. 51); en el mismo sentido en que Bardauil (2018) afirma que la producción de Martel se dirige hacia una declinación sin atenuantes. Ambas visiones coinciden, incluso, con la interpretación de Lespada (2008) respecto de la obra de Di Benedetto, la cual plantea que la tragedia de Zama reside en una especie de abulia y de abandono existencial. Y es que todo lo que ocurre en *Zama* no es sino el anticipo de un suicidio que se deriva en el final, el cual aquí se propone como el pasaje al acto en los términos de la identificación al resto del Otro.

Una anticipación que señala desde un comienzo las condiciones subjetivas en cuanto que resto se ve subrayada en la adaptación de Martel en la escena en que la voz de un niño oráculo, si bien al principio recuerda el pasado glorioso del protagonista (“*el doctor don Diego de Zama, el enérgico, el ejecutivo, el pacificador de indios, el que hizo justicia sin empuñar la espada, [...] el corregidor, un corregidor de espíritu justiciero, un hombre de derecho, un juez, un hombre sin miedo*”), enuncia, precisamente, que aquella gloria no alcanza para obtener su traslado (Bardauil, 2018), lo cual deja ver el estado de segregación que sufre Zama, en cuanto que sus proezas no reverberan sino en el eco del silencio.

Otra cuestión que retrata la decadencia progresiva en articulación con lo que aquí se plantea como un continuo *dejarse caer*, propio de la identificación al resto, es una composición del vestuario y el maquillaje donde se ve que Zama usa, a lo largo de todo el film un mismo traje que cada vez está más raído, y su cabello y su barba cada vez más crecidos y desprolijos. Asimismo, otro recurso cinematográfico, en relación con este declinamiento en *Zama*, es un efecto de sonido llamado *escala de Shepard*, que consiste en una ilusión auditiva que incita la percepción de que un sonido eleva o disminuye su tono en forma progresiva e infinita. Ese efecto, que el cine de temporalidad “evolutiva” suele usar en forma ascendente para acrecentar la tensión dramática, en *Zama* se repite en forma descendente en distintos momentos claves del protagonista para anticipar su irreversible caída (Bardauil, 2018).

Estos recursos retratan la situación de un sujeto que está del lado de un resto en relación con el deseo del Otro. Se propone aquí entender esta cuestión según las coordenadas de lo que Lacan (1964) llamó, en el *Libro 11 de su Seminario: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, sujeto en *fading* para referirse al sujeto que está del lado de la alienación.

El caso es que Zama, hacia el final de la película, consuma la identificación (total) al *a*, en el marco de un pasaje al acto como intento de separación respecto de la alienación al Otro, tal como se elabora en apartados anteriores. Pero ahora, según estas coordenadas, desde las cuales se asume que el film representa

a ambos personajes identificados como un resto respecto del deseo del Otro, se propone a continuación el ensayo de una hipótesis respecto de la relación entre Zama y Vicuña Porto — cada uno en sus distintas versiones de identificación al *a*—, puesto que es allí, precisamente, en ese vínculo entre los personajes, donde se da el pasaje al acto en cuestión.

#### *Vicuña Porto. Otra versión el objeto a*

El bandido en *Zama* es Vicuña Porto. Este es un personaje que, en su carácter antitético, despliega un campo de posibilidad de análisis gracias al contrapunto que ofrece respecto del protagonista, a partir de cuyos puntos de diferenciación es posible comprender, asimismo, qué elementos del Pasaje al Acto en *Zama* se ponen en marcha en su constitución. Así, tal como señala Dámaso Martínez (2018), *Zama* puede ser concebido como el drama de quien vive en una doble otredad, la de los españoles, y la de los americanos que resisten el poder colonial desde los márgenes de ese orden; y de ahí la importancia de pensar la subjetividad en *Zama* en articulación con el bandido que se ubica contra del orden colonial: Vicuña Porto. El dato más importante a tener en cuenta es que Vicuña Porto vive en otro orden, en la marginalidad, no acepta las reglas ni los poderes del estado colonial, y entonces se puede decir que, en cierta manera, se constituye como el representante de esa Otra Ley que trasciende el designio del Otro encarnado en la Corona. Y es a partir de esto que se hace inteligible que en *Zama* se ve una resolución respecto de la identidad y la emergencia subjetiva a través de un pasaje al acto que representa un *dejarse caer* junto con Vicuña Porto, en tanto que ambos representan, según las hipótesis que orientan esta investigación, una identificación al resto.

Cabe señalar qué elementos permiten, puntualmente, asir la cuestión de la identificación al resto con el personaje Vicuña Porto. A saber, en primer lugar, en *Zama* no vemos sino el declinamiento constante, irresoluble, en el sentido de la tragedia, de todos los personajes que representan la narrativa —incluyendo al protagonista y los personajes secundarios—. Y en segundo lugar, la identificación al resto de Vicuña Porto se ubica aquí como una de las versiones del objeto *a*: el superyó en su cara real, lo cual permite (re)pensar algo de lo fallido de la Función Paterna en *Zama*.

Vicuña Porto es el representante más visible de la cuestión del sujeto como resto, en cuanto que vive en un orden marginal respecto del discurso colonial, pues no acepta las reglas del Virreinato ni sus poderes. Más aún, Vicuña Porto asume su propia legalidad, y es por eso que despliega un odio particular hacia Zama, ya que considera a este un traidor, un sudamericano asimilado al sistema colonial. Asimismo, el nombre de este personaje remite a una de las familias de las llamas del paisaje sudamericano, para retratar a éste en lo marginal que representa este animal en la geografía (Dámaso Martínez, 2018).

El personaje de Vicuña Porto de Martel transversaliza la trama. Es un personaje misterioso que, desde su ausencia, está pre-

sente en todo momento —a diferencia del Vicuña Porto de la versión literaria, que no aparece sino hacia el final de la novela (Dámaso Martínez, 2018)—. Así, Vicuña Porto discurre entre el decir de los personajes, quienes arrojan acusaciones y cuentan sobre las damnificaciones a las que han sido sometidos. A su vez, se despliega en el film la intriga en torno de la pregunta de si el temido bandido está vivo o muerto. La versión que repiten los empleados de la corona española es que Vicuña Porto ha sido ajusticiado; cuestión que será desmentida y a partir de lo cual se organiza la expedición para su captura, a la cual Zama incurre como un intento desesperado por obtener como recompensa el permiso de su traslado (Bardauil, 2018).

Ahora bien, a la luz de las hipótesis que plantean este artículo, respecto de que Vicuña Porto funciona como el *a* en tanto que resto, cabe señalar, en este sentido, que, si se identifica a este objeto, no es sino en la versión superyoica. Lacan (2006) ubica, en el *Libro 10 de su Seminario: La angustia*, que el objeto *a* asume cinco formas: oral, anal, fálica, mirada y voz, las cuales responden a la estructura de separación en relación con la constitución del sujeto en el lugar del Otro (Mazzuca, 2012). En este sentido, “la función del *a* está representada por una falta, a saber, la ausencia del falo en tanto que constituye la disyunción que une el deseo con el goce” (Lacan, 2006, p.128). Se ve entonces que el falo, en su forma negativa, resulta colocado en la serie de formas del objeto *a* como uno de sus eslabones, y es que se trata aquí de un resto que surge como efecto de la operación de separación, la cual, a su vez, solidariza con la inscripción de la significación fálica. Según esta perspectiva, se colige que Vicuña Porto queda identificado a la versión del objeto *a* que surge como el resto de la Separación —a diferencia de Zama, quien se ubica del lado de la Alienación—, y más específicamente, a la versión superyoica del objeto *a*.

Si bien el film no aporta elementos para ubicar la procedencia de Vicuña Porto, desde donde se pudiera señalar su relación histórica con el Otro, sí ofrece elementos para pensar, en un sentido estructural, a este personaje desde la dimensión superyoica en sí. En primer lugar, la omnipresencia; en relación con la cual se ubica la mirada o la voz del superyó como objeto caído de la escena, en su presencia real (Shejtman, 2012). Se propone a continuación, a partir de un sueño de Freud (1892), que ese resto caído no es sino un objeto (*a*). Le relata a Fliess en la “Carta 50” un sueño que tuvo poco después de la muerte de su padre: “...Tengo que contarte un lindo sueño de la noche que siguió al entierro; estaba en un local y leía ahí un cartel: *Se ruega cerrar los ojos*. Al local lo reconocí enseguida como la peluquería que visito diariamente. El día del sepelio tuve que esperar algo ahí y por eso llegué un poco tarde a la casa del duelo. Mi familia se mostró entonces descontenta conmigo por haber yo dispuesto que los funerales fueran discretos y sencillos, lo cual luego se reconoció muy atinado. También me echaron un poco en cara el retardo. La frase del cartel es de doble sentido y quiere decir, en ambas direcciones: ‘uno tiene que cumplir con su deber hacia el

muerto'. (Una disculpa, como si yo no lo hubiera hecho y necesitara indulgencia; y el deber tomado literalmente)...” (p. 272-3). Hay aquí dos sentidos: por un lado, que la familia mostrara indulgencia, que “cerraran los ojos”, y más contundentemente, por el otro, el deber: cerrar los ojos del padre muerto; ante lo cual, Freud agrega: “el sueño emana entonces, de aquella inclinación el autorreproche que regularmente se instala en los supérstites” (Freud, 1892, p. 273), y sugiere así, en complicidad con la noción de autorreproche, la pregunta por el lugar que ocupa el superyó en ese sueño (Schejtman, 2012).

Así las cosas, ¿qué lugar tiene el superyó aquí, sino el de esa mirada del padre ya muerto, que Freud no termina de matar? El superyó, entonces, es mirada. Causa del soñar. Resto (diurno) no tramitado: la mirada viva del padre muerto.

Ahora bien, Vicuña Porto recuerda a este carácter omnipresente que opera desde lo que no puede ser dicho, ese real que motriz la tramitación simbólica. Tanto la Corona como los sujetos que habitan el territorio americano, sean originarios, criollos, españoles, hombres o mujeres tienen incertidumbre respecto de la vida o la muerte de Vicuña, más algo es constante: en todo momento, cada uno de ellos teme su llegada, con lo cual, precisamente, se efectiviza su presencia simbólica.

Vale destacar otro de los recursos notables que testimonian la presencia del objeto mirada, a saber, la escena en que Vicuña Porto, antes de ser descubierto durante la expedición, enseña a Diego de Zama la caminata de los ancianos indígenas ciegos que caminan por la selva durante la noche después de haber sido castigados con la mutilación de sus ojos. Esta escena muestra de nuevo un Vicuña Porto omnipresente, y omnipotente desde su carácter de objeto mirada, tal como lo es la mirada constante del padre del sueño de Freud (1892).

Asimismo, el carácter superyoico se vuelve inteligible a partir de que Vicuña se constituye a sí mismo en una Otra Ley respecto del designio del Otro de la corona, al tiempo en que, a su vez, despliega un sadismo mortífero incluso para sí mismo, cuestión que recuerda el carácter de ley insensata que Lacan designa a la lógica superyoica cuando establece en el *Libro 1 de su Seminario: Los escritos técnicos de Freud* que “el superyó es, simultáneamente, la ley y su destrucción” (Lacan, 1953, p.161).

### A modo de cierre y conclusión

Ahora bien, hacia el final de la película, dentro de lo que se puede ubicar como el desenlace del film, surge la puesta en acto de una moción mortífera: se trata de un sujeto que se deja caer como resto y, en efecto, se conduce hacia la mutilación de su cuerpo. Este pasaje al acto consiste en que Zama se deja cortar los brazos por quien es el bandido americano que encarna esa Otra Ley —insensata y sádica, por supuesto—, superyoica, que trasciende la Ley omnipotente del Otro y en cierto punto muestra su castración. Es decir, Zama, mediante el acto mortífero, el pasaje al acto, logra constituir por sí mismo la operación de la Separación. Lacan (2006) ubica lo mortífero del goce como

el efecto de una desregulación del goce ante la ausencia de la significación fálica, y es en este punto que Zama no logra sino a través de la moción mortífera ejercer por sí mismo la Separación.

Así, el film culmina con la escena de un Zama que, mutilado y sangrando, pero vivo, reposa en la canoa que es timoneada por un niño originario de América. Zama ha dejado una parte de su cuerpo, ha ejercido una separación por la vía de lo real, en tanto que la separación hizo mella en su propio cuerpo. No obstante, es a partir de este acto que se inaugura un nuevo campo de posibilidad para la emergencia de un sujeto —incluso es aquí cuando por fin Zama realiza algo de lo que en un principio no era más que una demanda, y que ahora cobra estatuto de deseo: moverse de su quietud—, y no es sino a través del sentido cuya dirección está dada por el remar de un niño originario, acaso el representante de una nueva generación que nada sobre el remanso de un río americano, que Zama logra la separación de ese Otro, logra desprenderse de la Alienación al sentido que le es dado por el Virreinato, y se arroja entonces hacia una nueva apertura que aguarda, acaso, la emergencia y constitución de un nuevo sujeto: el criollo.

Se hace interesante la pregunta por esta cuestión en los términos históricos, teniendo en cuenta que el Virreinato opera según la lógica de la monarquía, y acaso el conflicto de la alienación que se ve en Zama puede representar, entonces, la generalidad en situación de una sociedad próxima a la influencia de la Revolución Francesa, que precisamente no ejecuta la separación sino a través del acto mortífero —la toma de la bastilla y la decapitación de Luis XVI—, tal como sucede en *Zama*. Pues bien, a falta del significante del Nombre del Padre, lo cual habría de señalar la castración en el Otro y propiciar la instauración de la metáfora en la cadena significativa y, consecuentemente, la significación fálica, se ve en Zama un personaje alienado al Otro, que no se desplaza en su acto psíquico sino a partir de la idealización imaginaria a ese Otro: Zama aguarda órdenes y no pone en acto su deseo, espera las indicaciones del Virreinato, está identificado imaginariamente al deseo del Otro y, en efecto, espera... hasta el momento en que asume su propio movimiento.

### BIBLIOGRAFÍA

- Bardauil, P. (2018) *Zama, de Lucrecia Martel: reflexiones en torno del tiempo. Montajes*. Revista De Análisis Cinematográfico.
- Bernini, E. (2017) *El hundimiento. A propósito de Zama, de Lucrecia Martel*, en Kilómetro 111.
- Cabrera, J. (2017) *Cine atropellado: de Wenders a Martel*. La Cueva de Chauvet.
- Cabrera, J. (26 de octubre de 2021) *La inserción del cine en la filosofía del lenguaje, el pensamiento latinoamericano y la ontología existencial (de los conceptos-imagen al cine vacío)* [Discurso principal]. Conferencia de la Práctica de Investigación Cine y Subjetividad: El Método de Lectura Ético-Analítico de películas y series televisivas, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina.

- Criach, S. (2015) *El hombre americano en Zama de Antonio Di Benedetto: una lectura desde la filosofía de Arturo Roig*. Revista Intersticio de la política y de la cultura.
- Di Benedetto, A. (2018) *Zama. Trilogía: Zama, El silenciero, Los suicidas: las novelas de la espera*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Fernandez, A. (1986) *El campo grupal. Notas para una genealogía*. Buenos Aires. Nueva Visión.
- Freud, S. (1892) *Fragmentos de la correspondencia con Fliess*. En Obras Completas, Buenos Aires, Amorrortu.
- Freud, S. (1900) *La interpretación de los sueños (Primera parte)*. En Obras completas, Buenos Aires, Amorrortu editores, T. IV.
- Freud, S. (1905) *Fragmento de análisis de un caso de histeria (Dora)*. En Obras completas, Buenos Aires, Amorrortu editores.
- Freud, S. (1976) *Más allá del principio de placer*. En Obras completas, Buenos Aires, Amorrortu editores, XVIII.
- Gemünden, G. (2019) *Lucrecia Martel*. Chicago: University of Illinois Press.
- Koza, R. (2017) *Una película de 1990 llamada Zama. Un diálogo con Lucrecia Martel*. En Con los ojos abiertos, <http://www.conlosojosabiertos.com/una-pelicula-1990-llamada-zama-dialogo-lucrecia-martel/>
- Lacan, J. (1955-1956) *El Seminario, Libro III, Las psicosis*. Buenos Aires, Paidós.
- Lacan, J. (1957-58) *El Seminario, Libro V: Las formaciones del inconsciente*. Buenos Aires, Paidós.
- Lacan, J. (1964) *El Seminario, Libro XI: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires, Paidós.
- Lacan, J. (1981) *El Seminario, Libro I, Los Escritos Técnicos de Freud*. Buenos Aires, Paidós.
- Lacan, J. (2006) *Pasaje al acto y acting out*. En El seminario de Jacques Lacan: libro 10: la angustia. Primera edición Buenos Aires, Paidós.
- Lacan, J. (2007) *Conferencia en Ginebra sobre el síntoma*. En Intervenciones y textos 2: Manantial.
- Lacan, J. (2009) *Escritos*. México: Siglo XXI.
- Martel, L. (Director) (2001) *La ciénaga* [Película]. Lita Stantic.
- Martel, L. (Director) (2017) *Zama* [Película]. Rei Cine Bananeira Filmes.
- Mazucca, R. (2012) *La neurosis obsesiva en la elaboración lacaniana*. En Elaboraciones lacanianas sobre las neurosis. Buenos Aires, Grama Ediciones.
- Muñoz, P. (2009) *La invención lacaniana del pasaje al acto. De la psiquiatría al psicoanálisis*. Buenos Aires: Manantial.
- Rancière, J. (2017) *“Los tiempos del cine”*. En Tiempos modernos. Ensayos sobre la temporalidad en el arte y la política, Santander: Contracampo.
- Saer, J. J. (2014) *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Schejtman, F. (2012) *Superyó, carozo del padre*. En Elaboraciones lacanianas sobre las neurosis. Buenos Aires, Grama Ediciones.
- Severiche, G. (2017) *Experiencias sensoriales, porosidad y redención en Zama. Una lectura benjaminiana del film de Lucrecia Martel*. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
- Szapiro, L. (2011) *Teorías y testimonios Vol 1. De una lábil inscripción en el Otro*. Grama, Fundación Proyecto asistir.
- Szapiro, L. (2015) *Aportes del Psicoanálisis a la clínica de los fenómenos psicósomáticos*, en el Anuario de Investigaciones. Buenos Aires: Facultad de Psicología. Instituto de Investigaciones. U.B.A. Vol. XXIII.