

# Ley y psicosis: Una lectura psicoanalítica de Los hombres que no amaban a las mujeres (Män som hatar kvinnor, Niels Arden Oplev, 2009)

*Legea eta psikosia: Emakumeak maitatzen ez zituzten gizonak (Män som hatar kvinnor, Niels Arden Oplev, 2009) filmaren irakurketa psikoanalitikoa*

Law and Psychosis: An psychoanalytical Reading of “Millennium Part 1 – Men who hate women (Män som hatar kvinnor, Niels Arden Oplev, 2009)

Aarón Rodríguez Serrano<sup>1</sup>

zer

Vol. 16 - Núm. 31  
ISSN: 1137-1102  
pp. 129-149  
2011

*Recibido el 9 de junio de 2010, aprobado el 2 de octubre de 2011.*

## Resumen

La construcción del sujeto postmoderno muestra alguna de sus fallas más notables en los textos que lo configuran. Allí, en ese espacio de experiencia en la que el sujeto se reconoce, se pueden detectar con claridad los elementos que configuran el malestar en las sociedades del bienestar. Una lectura de Los hombres que amaban a las mujeres desde una perspectiva psicoanalítica nos permitirá comprender las modificaciones que se ejercen sobre la tradicional estructura del cuento maravilloso proppiano y, al mismo tiempo, detectar las relaciones entre psicosis, nuevas tecnologías y la crisis del concepto de Ley.

**Palabras clave:** Psicosis, Ley, Millennium, Psicoanálisis, Lisbeth Salander.

## Laburpena

Subjektu postmodernaren eraikuntzak bere akats nabarmenetakoak erakusten ditu berau itxuratzen duten testuetan. Bertan, subjektuak bere burua ezagutzen duen esperientzia espazio horretan, ongizate-gizarteetako ondoeza eratzten duten elementuak argi eta garbi hauteman daitezke. Emakumeak maitatzen ez zituzten gizonak filmaren irakurketa psikoanalitikoari esker, Proppen ipuin miragarriaren ohiko egituraren egiten diren aldaketak uler daitezke eta,

---

<sup>1</sup> Universidad Europea de Madrid, aaron.rodriguez@uem.es

aldi berean, psikosia, teknologia berriak eta Legearen kontzeptoaren krisiaren arteko harremanak antzeman ere.

**Gako-hitzak:** Psikosia, Legea, Millennium, Psikoanalisa, Lisbeth Salander.

**Abstract**

The problems in the configuration of the postmodern subject can be easily detected in the texts who build it. There, in this space of experience in which the subject can recognize itself, we can find clearly the elements who play specific roles in the illnesses of the welfare state. A reading of “Millennium Part 1 – Men who hate women (Män som hatar kvinnor, Niels Arden Oplev, 2009)” from a psychoanalytical perspective will allow us to understand the changes who are taking place in the structure of the propian’s morphology and, at the same time, detect the relations between psychosis, IT and the crisis of the Law’s lacanian concept.

**Key Words:** Psychosis, Law, Millennium, Psychoanalysis, Lisbeth Salander.

## 0. Objeto de estudio, metodología y objetivos

El cine, dentro de su vertiente puramente industrial, ha mantenido fructíferas relaciones con las obras más destacadas de la literatura de masas. Prácticamente desde sus inicios<sup>2</sup>, las adaptaciones de las obras de moda se han utilizado como rentables estrategias económicas que contaban, entre otras ventajas, con un público asegurado que acudiría al texto fílmico con la esperanza de transitar una experiencia similar a la vivida en el texto literario original. Indudablemente, la película *Millennium 1: Los hombres que no amaban a las mujeres* (Män som hatar kvinnor, Niels Arden Oplev, 2009) es uno de los ejemplos más claros de éste tipo de fenómenos cinematográficos durante el último lustro. Gracias a las teorías de la recepción narratológica pudimos comprender que:

Todo texto es un evento individual, cuyas indeterminaciones están completadas y actualizadas por el acto mismo de leer (o de contemplar). Más que tratarse de meros retratos de una realidad preexistente, tanto la novela como el film actúan como generadores de significados, socialmente situados e históricamente definidos (Stam, 2005: 10).

Sin embargo, como la experiencia personal de todo lector/espectador puede confirmar, esa mirada comparativa entre textos suele arrojar un déficit, una cierta sensación de decepción, como si algo hubiera sido extraviado en ese proceso de tránsito entre lenguajes. No queremos ahora ahondar en esta característica de las adaptaciones, sino antes bien, comenzar nuestro estudio desde la presunción de la independencia de cada texto fílmico, de su validez y su complejo sistema de significación al margen de su referente literario. De tal manera, nuestra mirada analítica tenderá a proyectarse únicamente en la película, entendiendo que su propia existencia ha sido lo suficientemente relevante en la sociedad española como para merecer un estudio pormenorizado<sup>3</sup>. En este sentido, no nos alineamos tanto con disciplinas como la literatura comparada<sup>4</sup>, sino antes bien proponemos el ejercicio de un análisis textual

---

<sup>2</sup> Los primeros tránsitos entre la llamada “subliteratura” del gusto popular y sus adaptaciones cinematográficas casi inmediatas datan de los llamados *Ciné-Romans* de 1910. Remitimos al lector interesado a Peña-Ardid, 1999.

<sup>3</sup> Según la Base de Datos de películas calificadas del Ministerio de Cultura, la película que nos ocupa tuvo un total de 1.545.834 espectadores únicamente en salas, convirtiéndose así en uno de los grandes éxitos de la distribuidora *Vértigo Films*. La información puede ser confirmada en la dirección web: [http://www.mcu.es/bddpeliculas/buscarDetallePelículas.do?brscgi\\_DOCN=000042970&brscgi\\_BCSID=4546de9e&language=es&prev\\_layout=bddpeliculasResultado&layout=bddpeliculasDetalle](http://www.mcu.es/bddpeliculas/buscarDetallePelículas.do?brscgi_DOCN=000042970&brscgi_BCSID=4546de9e&language=es&prev_layout=bddpeliculasResultado&layout=bddpeliculasDetalle) [Consultado el 11 de Mayo de 2010]

<sup>4</sup> Entendida en su dimensión de “arte metódico –por la investigación de lazos de analogía, parentesco e influencia- de aproximar la literatura a otros dominios de la expresión o del conocimiento” (Brunel, Pichois y Rosseau, 1983: 150). Indudablemente, un estudio sobre los tránsitos textuales entre las novelas de Larsson y las respectivas adaptaciones cinematográficas de Arden Oplev y Alfredson, sería de gran interés para evaluar todas las caras de ese inmenso fenómeno social que ha resultado ser la llamada “saga *Millennium*”. Por el momento, nuestros objetivos son menos ambiciosos, pero esperamos que nuestras contribuciones sean lo suficientemente valiosas como para servir de ayuda a los analistas que deseen realizar semejantes investigaciones en el futuro.

narrativo y formal entroncado, como tendremos ocasión de desarrollar, en los fructíferos diálogos entablados entre la semiótica<sup>5</sup> y el psicoanálisis<sup>6</sup>

En esta misma dirección, la justificación de nuestro objeto de estudio queda precisamente fijada por las características metodológicas del análisis textual que proponemos, encuadrado en la Teoría del Texto de Jesús González Requena (1996: 2) y en la que las narraciones cinematográficas son leídas entendiendo “el texto [antes] como espacio de un temblor que como estructura de significación” (2007: 114). Ese temblor, cuyo origen sólo puede ser leído en términos psicoanalíticos, acaba configurando la íntima relación entre el lector y su acto mismo de lectura, entendiendo así que las narraciones cinematográficas

constituyen no sólo una pieza clave en la configuración de nuestro entorno cultural, sino, más concretamente, una de las vías determinantes en la conformación de la subjetividad de los individuos en la sociedad contemporánea (...). Sólo a través de la experiencia narrativa los valores éticos dejan de ser percibidos como entidades abstractas y distantes para –a través de su encarnación en los personajes y actos del relato– cobrar una manifestación concreta dotada de una intensa carga emocional (González Hortigüela, 2009: 94).

Partiendo de esta misma idea, *Millennium 1* podría parecer una cinta convenientemente troquelada para el mercado audiovisual de 2009. Por un lado, no sólo cuenta con una serie de elementos heredados de la tradición reciente de la literatura de masas<sup>7</sup> (el flirteo con las herramientas del *thriller* de investigación, el uso de las nuevas tecnologías en la resolución de los misterios que la trama dosifica para mantener la atención del receptor, un estilo de narración rápida fundamentado en la sorpresa inmediata<sup>8</sup> ...), sino que además parece adaptarse de manera maniqueamente superficial a las preocupaciones de una cierta *opinión pública* –y el uso del término no deja de proponernos ciertas dudas– como son la violencia de género o la corrupción política<sup>9</sup>.

<sup>5</sup> Sobre la aplicación de la semiótica al estudio de textos fílmicos, no podemos dejar de destacar la pertinente justificación y explicación del modelo metodológico propuesto en Zumalde, 2011. Sin duda, la aplicación del análisis textual que pondremos en marcha en las siguientes páginas es deudora directa de sus consideraciones en torno a la materialidad de la forma fílmica.

<sup>6</sup> Sería ingenuo incorporar una lista bibliográfica lo suficientemente exhaustiva y rigurosa sobre las distintas metodologías de acercamiento psicoanalítico a los textos fílmicos que se enfrentan al problema de la psicosis, máxime cuando la propia definición se encuentra en un proceso de tránsito y cuestionamiento constante. Baste con señalar que nuestro aparatage teórico está apoyado, principalmente, en las intuiciones que recorren el artículo seminal sobre el “Caso Schreber” (Freud, 1972: 1478) hasta desembocar en la propuesta estructuralista del primer Jacques Lacan incorporada en su tercer seminario (1984). Aunque una notable corriente lacaniana considere más depurada su posterior reformulación del *Seminario XXIII: El Sinthome* (Lacan, 2007), así como las teorías derivadas de la escuela encabezada por Jacques Alain-Miller (2004), por nuestra parte sería más coherente posicionarnos en esa reivindicación inicial que se mantiene viva en otros análisis fílmicos tan recientes como García Escrivá, 2008, González Hortigüela, 2010 o González Requena, 2011.

<sup>7</sup> Como ya tuvimos ocasión de estudiar en Rodríguez Serrano, 2010.

<sup>8</sup> En este sentido, uno de los rasgos que más nos ha llamado la atención en la construcción temporal de *Millennium 1* ha sido la absoluta descompensación entre el *Tiempo de la historia* y el *Tiempo del Relato* (Gauldreault y Jost, 1995: 109-134). Durante las casi dos horas y media de metraje, la enunciación parece amontonar a toda prisa los acontecimientos, recurriendo constantemente al montaje paralelo y a la secuencia de escenas para hacer avanzar la historia a toda velocidad. De hecho, durante nuestro trabajo previo de análisis apenas hemos podido identificar tiempos muertos o escenas vaciadas de una evidente función en el desarrollo de la trama.

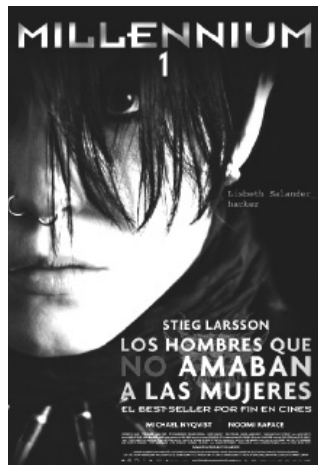
<sup>9</sup> La misma relación entre el objeto de nuestro estudio y la opinión pública puede ser rastreada en De

Durante el siguiente artículo, y apoyándonos en las características principales de la ya citada Teoría del texto (así como mediante la referencia a ciertas herramientas de la lectura textual propuesta por el teórico Slavoj Žižek [2000 y 2006]), nos proponemos demostrar que lo que realmente propone el director Arden Oplev es una lectura sobre las relaciones entre una cierta psicosis inherente a la llamada “sociedad del bienestar”, y la dificultad de los sujetos postmodernos para establecer un marco de deseo. Para ello, partiremos de un estudio del relato en conexión con las teorías de Propp (2007) o Campbell (1997), que nos permitirá localizar las diferencias con la tradición clásica y, en un segundo movimiento, analizar dónde se encuentran esas derivas postmodernas y qué implican para el lector contemporáneo.

## 1. Sobre la estructura de *Millennium 1*: Funciones en el esquema del cuento maravilloso de Vladimir Propp

Aunque parezca sorprendente, nos gustaría comenzar nuestro análisis precisamente por ciertas peculiaridades localizadas en el exterior del texto fílmico. Y es que hay algo anómalo ya en el posicionamiento comercial mismo de la cinta. Algo anómalo en el proceso de venta y distribución que nos hace pensar en la definición de “film-artefacto”<sup>10</sup>. Algo que debería ponernos sobre aviso y que parece contradecir todo aquello que indica la morfología del relato propuesta por Propp (2007). Se trata, por supuesto, de la hegemonía absoluta de la figura femenina de Lisbeth Salander en lo que a la imagen y distribución del producto se refiere. En oposición con su importancia narrativa –con las funciones que asume en el desarrollo del relato– ¿Por qué *Millennium 1* se ha vendido –desde los carteles cinematográficos hasta las carátulas de las distintas ediciones en dvd, pasando por las gráficas promocionales– como una película protagonizada por Lisbeth? Leamos, por ejemplo, una de las gráficas más difundidas:

Gráfico 1. Cartel promocional de la cinta.



Fuente: Distribuidora Vértigo.

los Santos, 2010.

<sup>10</sup> Nos referimos a “los elementos paratextuales que contribuyen a su difusión-promoción: publicación de críticas, entrevistas, fotografías de rodaje, reseñas, análisis fílmicos y cualquier otro elemento que regule el funcionamiento del artefacto *película*” (Antón, 2008: 17).

Resulta evidente que ese rostro está situado en el corazón mismo del relato. Algo hay incluso de agresivo en esa mirada que se dirige directamente al comprador, al receptor del texto. Algo no-dominable, violento, quizá subrayado por ese collar formado de balas desenfocado y por la extraña ruptura que la palabra *NO*, subrayada en un contrastado rojo, provoca sobre la composición. Pero –y esto es lo que quizá más debería sorprendernos– junto al rostro de esa mujer se imprimen las palabras: *Lisbeth Salander Hacker*. Tal es la importancia de ese personaje que comparte ese espacio privilegiado que debería pertenecer, en buena ley, a los responsables de la enunciación –el director, los guionistas, los actores– y a las muestas obligatorias que la naturaleza económica de la propia cinta parece exigir –los logos de las productoras, las distribuidoras y la no menos evidente leyenda *El best-seller por fin en cines*. Sin embargo, el nombre de Lisbeth y su profesión parecen ser tan radicalmente fundamentales que se encuentran escandalosamente posicionados precisamente allí. Parecería incluso que la incursión de ese mensaje tipográfico se encuentra destinado a tranquilizar a los futuros espectadores: la adaptación ha respetado sobre todas las cosas a la mujer: nada hay en la figura de Lisbeth que pueda decepcionar a sus seguidores. Nada se ha perdido en lo concerniente a esa figura central, nuclear.

Pero debemos repetirlo una vez más: se trata de una contradicción flagrante, ya que lo que el tándem de guionistas Heisterberg/Arcel propone es, después de todo, una película en la que casi todo parecería responder a la aventura del periodista Mikael Blomkvist. De hecho, y siguiendo la terminología proppiana, en el itinerario de este héroe postmoderno encontraríamos una doble hendidura: una *falta* (que reposa en su nombre, manchado injustamente por una falsa acusación judicial) y una *carencia* (la de Harriet, esa mujer desaparecida que el Destinador le ha encargado encontrar). Su(s) objetivo(s) están claros desde el inicio mismo de la cinta.

Ahora bien, ¿qué papel juega Lisbeth Salander en el esquema del cuento maravilloso? En primer lugar –y siguiendo un estricto orden cronológico– se trataría de una *donante*, ya que Mikel recibe de ella “un medio (generalmente mágico) que le permite después reparar el daño sufrido” (Propp, 2007: 54). Resulta obvio que gracias al buen hacer informático de la hacker (una actualización un tanto ingenua del “saber mágico” tradicional) el héroe puede acceder al desciframiento de las pistas. En segundo lugar, Lisbeth debería ser leída como *auxiliar*, en tanto cumple una labor de “auxilio en la persecución” (Propp, 2007: 105-106) al rescatarle de la muerte en el último segundo. Y, en la mejor tradición del género, Lisbeth puede ser localizada como la *princesa* –función designada por Propp con la letra *W*– en tanto la consecución de la aventura hubiera tenido que llevar a Mikel a ser justo sustentador de su goce<sup>11</sup>.

Ahora bien, es aquí precisamente donde la lectura de la cinta comienza a complicarse dramáticamente. Esta suma de funciones (*F + Rs + W*) que se le destinan a Lisbeth parece del todo insuficiente para acaparar toda esa importancia mediática a la que hacíamos referencia en el comienzo del epígrafe. Del mismo modo, ciertos detalles de la cinta nos permiten ver hasta qué punto las relaciones de Lisbeth son

<sup>11</sup> Como el lector habituado a los rudimentos de la terminología psicoanalítica habrá podido comprobar, utilizamos la expresión del “goce” modificando muy levemente su habitual orientación lacaniana. Para una clarificación del término y de los distintos problemas que surgen en su aplicación remitimos a Braunstein, 2006, Žizek, 2010, Vaccarezza, 2002 y Bruno, 2005. Nuestro uso del término, sin duda, está más cerca de lo expuesto en González Requena, 2004.

complejas con lo que corresponde a su función *W*, esto es, la de esa doblez princesa/casamiento. O si prefieren que la actualicemos con una cierta ironía casi lacaniana, la de su acceso al goce.

## 2. La función *W* o la construcción del goce

Y es que en el fondo Lisbeth Salander no debería ser –al menos de momento– un personaje femenino radicalmente novedoso, ni siquiera en lo que su preciso dibujo de mujer (post)moderna podría señalar. Antes bien, podemos rastrear sin ninguna dificultad su naturaleza como princesa proppiana dentro de esa categoría en la que la cual:

En ocasiones se presenta a la princesa como una heroína, una guerrera, maestra en el arte de tirar flechas, en la carrera, en montar a caballo y la hostilidad hacia su novio puede adoptar la forma de una competición explícita con el héroe (Propp, 1974: 441).

La función *W*, en contra de lo que una serie de teorías feministas que pretenden seguir las líneas trazadas por, entre otras, Laura Mulvey (1975: 6-27), no tiene nada de ingenuo ni de Ser-Objeto del héroe. Por el contrario, Propp desarrolló en su momento toda una serie de arquetipos en los que podríamos situar sin ninguna dificultad a Lisbeth: aquellos en los que la princesa nada tiene que ver con esa idea pasiva y gazmoña con la que constantemente se le ha tendido a encasillar<sup>12</sup>. Contrariamente, hemos creído detectar en el personaje de la hacker una cierta tensión, una incomodidad entre las exigencias de su coartada gélida de mujer autosuficiente –desconectada de cualquier Otro que pudiera sustentar su goce– y esa incómoda presencia que representa Mikel, héroe del relato. O dicho en otras palabras:

¿Cómo transformar el hecho singular de que la mujer “siendo una libertad autónoma, como todo ser humano” se elija como el Otro-objeto del hombre en vez de elegirse como sujeto, libre de “voluntades ajenas” y “de estereotipos históricos y míticos de lo que es ser mujer”?, ¿cómo se puede llevar a cabo una transformación psico-social para que las mujeres dejen de “esquivar” “el riesgo metafísico de una libertad que debe inventar sus propios fines sin ayuda” y elijan proyectar el porvenir con su ser-hacer singular?, ¿cómo lograr que frente a lo Real del goce, que “lejos de liberar, la encadena”, pueda la mujer encontrar una palabra verdadera que la sujete “sin cuestionar su mismo ser, en libertad”? (Parrondo, 2004: 103)<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> Nos referimos a las llamadas “mujeres difíciles”, esto es, a las que problematizan y marcan al héroe en la reparación de su falta. Remitimos al lector interesado a Propp, 1974: 449-490.

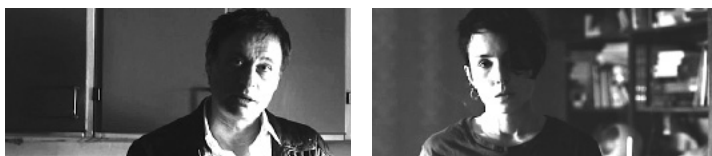
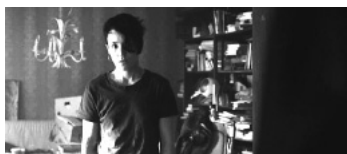
<sup>13</sup> La magnífica cita de la Dra. Eva Parrondo está compuesta por referencias a textos de, entre otros, De Beauvoir, Molleda y Sartre. Hemos decidido mantener el entrecomillado original para respetar ese preciso choque de enunciados en el que se encuentra también posicionada Lisbeth Salander. Invitamos, en cualquier caso, a la lectura del texto fuente para una correcta contextualización de

Y es que, si damos un paso en esta dirección, quizá descubriremos que el personaje de Lisbeth parece estar atorado frente a la función W. Y no se trata, por supuesto, de una capacidad cuantitativa: la hacker, como buena exponente de la plurisexualidad postmoderna, afirma haber practicado sexo con “dos, doscientos, doscientos mil”<sup>14</sup>. Del mismo modo, Lisbeth parece gozar igual de hombres y mujeres, asumir roles sexuales de dominación masculinos y femeninos. En ella parece haberse conjurado la teoría misma de una cierta diferencia sexual que se propone desde una lectura postlacaniana:

No hay existencia pre-discursiva del sexo: para el psicoanálisis no hay esa especie de facticidad anatómica anterior al discurso, es decir, no podemos afirmar sin más que antes de cualquier lenguaje, pensamiento u organización social existe un núcleo natural incuestionable que es el “sexo”. Y que dicho núcleo, además, posee dos categorías innatas que divide los cuerpos humanos en macho y hembra, y que esta división posee consecuencias ontológicas: gracias a ella los cuerpos adquieren un significado.<sup>15</sup>

La gran contradicción del personaje, su pequeña catástrofe, la pieza que no encaja en el mural de *Millennium 1* es por qué precisamente Lisbeth se descubre a sí misma frente a Mikel. Por qué decide asumir su primera función de *Donante* en el relato.

#### Gráficos 2 a 4. Secuencia.



*MIKEL: Trabajas como un hacker profesional que no quiere que la descubran y me envías un e-mail que sabes que puedo rastrear, ¿por qué?*

*Fuente: DVD distribuido en España por Vértigo.*

La pregunta de Mikel, por supuesto, queda sin respuesta. De hecho, la enunciación, como si quisiera mostrar su imposibilidad de continuar desarrollando esa escena, salta bruscamente a un plano general exterior. Sin embargo, una serie de

---

las referencias.

<sup>14</sup> Todos los diálogos de la película citados pertenecen a la traducción castellana de la edición distribuida en DVD en 2009 por *Vertigo/Savor Ediciones*.

<sup>15</sup> MELONI, Carolina, *De la Différance sexual* (pps. 205-225) en AAVV, *Mujer es querer, Sobre la ética de las identidades de género*, Minerva Ediciones, Madrid, 2009.



ideas concatenadas nos permitirá entender a la perfección por qué Lisbeth no puede justificar(se en) su acercamiento al hombre.

En primer lugar, deberíamos pensar en cómo Lisbeth construye su particular universo emocional. Para ella, la relación con los otros es, ante todo, una relación virtual. Muy al contrario, cuando su yo desciende a la esfera de la fisicidad, se pone de manifiesto su vulnerabilidad. Lo real del cuerpo de Lisbeth está pendiendo de una mirada traumática: durante la primera media hora de la cinta no sólo es golpeada por unos borrachos en el metro, sino que además es violada por su tutor. Hay algo en ese cuerpo femenino que está puesto ahí para servir de operador textual. Operador, por supuesto, de la maldad de todos esos hombres que, al decir del título original, *odian a las mujeres*<sup>16</sup>.

Y aunque resulte pueril hacer este tipo de correcciones, no queremos decir, por supuesto, que el cuerpo femenino esté ahí para ser maltratado. Antes bien, que para el enunciador de *Millennium 1*, el cuerpo de Lisbeth comienza siendo un operador físico para mostrar la maldad de ese Otro Masculino, ese portador de la Ley –de la función W de Propp, a fin de cuentas– como una suerte de ogro dispuesto a fagocitar lo Real del cuerpo de la hacker. En breve tendremos ocasión de detenernos en esta idea con más calma.

En oposición a este encuentro físico situado en la esfera de lo real, Lisbeth despliega todo su verdadero potencial en un territorio muy alejado: el de lo Imaginario –mediante su uso de las cámaras que registran lo acontecido– o en el de lo Simbólico –mediante sus búsquedas de información sobre los demás, sus particulares “secretos” sobre los que gira una gran parte de la intriga. En ese territorio virtual en el que los cuerpos no incomodan, limitan, ni sufren, Lisbeth se convierte en una especie de Gran Otro omnipotente que vigila el tránsito de identidades –económicas, legales, personales y profesionales– que surcan la web.

Ahora bien, si esa especie de sueño dorado de inmunidad, invisibilidad y control absoluto están en poder de Lisbeth, el propio texto parece traicionarse al mostrarnos el nombre en clave desde el que la hacker accede a ese paraíso del goce virtual: *Asfixia*.

### Gráficos 5 y 6. Secuencia.



Fuente: DVD distribuido en España por Vértigo.

Y en este caso nos sentimos obligados a detenernos para leer al pie de la letra este sistema de claves: ¿Qué sentido puede tener que la palabra –la identidad– que permite el acceso de Lisbeth a su rol de Gran Otro sea precisamente ese: el de la *asfixia*? Quizá la puesta en escena de lo evidente, de aquello que señala con total precisión el Diccionario de la Real Academia en su segunda acepción del término: “Aniquilación de algo o grave impedimento de su existencia o desarrollo”<sup>17</sup>. Dicho con otras

<sup>16</sup> Por alguna extraña razón de corrección política o de norma ideológica, el verbo sueco *hatar* (odiar) ha sido traducido en la versión española como “no amar”, dulcificando así la crudeza del original.

<sup>17</sup> Consultado en [www.rae.es](http://www.rae.es) [18 de Febrero de 2010]

palabras: el precio que paga Lisbeth por construirse en Gran Otro virtual no es sino la negación de esa dimensión que corresponde a su identidad física, la asfixia de ese Real del Cuerpo en el que podría habitar un “buen goce”<sup>18</sup>.

A lo que quizá podría objetarse: hace apenas unos párrafos señalábamos que Lisbeth, en su condición bisexual oportunamente subrayada por la enunciación, no parecía tener ningún tipo de barreras en buscar en infinidad de cuerpos una posible satisfacción. ¿Dónde se encontraría, por lo tanto, esa urgencia que se manifiesta con tanto dramatismo en las palabras – *Asphyxia / Full access granted* (que podría leerse casi literalmente como un *completo acceso garantizado para la asfixia*) para Lisbeth? ¿Qué es lo que hace que ese goce plural tan cacareado resulte a todas luces insuficiente a la hora de impedir la llamada de la desintegración del sujeto? A la hora de responder resulta imposible no recordar dos de las características fundamentales de ciertas enfermedades mentales:

El histérico o el neurótico obsesivo, al igual que el psicótico, en tanto la influencia de la enfermedad los domina, pierden la relación con la realidad, y sin embargo, el análisis nos demuestra que no han roto su relación erótica con las personas y las cosas. La conservan en su fantasma, esto es, han sustituido los objetos reales por otros imaginarios basados en recuerdos o han mezclado ambos, y por otro lado, han renunciado a realizar los actos motores necesarios para la consecución de sus fines con tales objetos (Freud, 1973: 2017-2018).

Lisbeth, como tendremos ocasión de demostrar, encajaría con total perfección en ambos rasgos: tanto en la problemática del recuerdo (mediante la conexión delirante entre su padre y el asesino de mujeres) como en esa especie de dramático bloqueo que le impide relacionarse a nivel emocional con el Otro.

### 3. Lisbeth en el umbral de la psicosis

O lo que es lo mismo: Lisbeth Salander se encuentra, en el comienzo de *Millennium I*, en el umbral mismo de la locura, presa de “ese otro enunciado contradictorio que podría caracterizar a la psicosis: *yo no soy yo*” (González Requena, 1997b: 81). La escisión de la protagonista está entroncada en esa deriva habitual del relato post-clásico en el que también se encontrarían otras películas como *El club de la lucha* (*Fight club*, David Fincher, 1999), *Avatar* (James Cameron, 2009)<sup>19</sup> o *Shutter Island*

<sup>18</sup> No se nos escapa que para una vertiente mayoritaria del psicoanálisis lacaniano no puede existir cosa semejante al “buen goce”. Así parece demostrarlo Uribe Cano (2009) e incluso algunos tratados anteriores del propio Žizek (2004). Sin embargo, nos parece pertinente reivindicar esta categoría desde la posición expuesta en la referencia bibliográfica ya apuntada al respecto, en la que incluso se llega a sugerir la posibilidad de “la prevalencia de un buen goce sobre el goce criminal” (González Requena, 2004: 24). Esto nos llevará sin duda al problema mismo de la clasificación moral de los deseos o incluso de la posibilidad de hablar de un “buen deseo” frente a un “mal deseo”. En esta dirección, nos remitimos a la defensa psicoanalítica del “sujeto sano” expuesta en González Requena, 2006b.

<sup>19</sup> De hecho, no deja de ser sorprendente que en el momento de escribir estas líneas, el propio David Fincher haya decidido encargarse del remake norteamericano de la trilogía *Millennium*. Sin duda, las conexiones entre el universo de crimen y horror de algunas de sus películas más notables puede seguir resonando en la figura de Salander.

(Martin Scorsese, 2010) en las que lo real del cuerpo se hace tan intolerable que el sujeto acaba desembocando en una solución psicótica. Una parte de *Millennium 1* – la parte que puede ser leída precisamente *al margen mismo* de la estructura proppiana, esto es, la parte del relato que reposa en Lisbeth, y por extensión, la que ha servido como herramienta de venta para la película – es el dramático intento de la mujer para recuperar algo que le ancle en ese universo de cuerpos no virtuales, algo que sea capaz de poner fin a su angustia.

Pero... ¿por qué precisamente Mikel? Una vez más, es la propia Lisbeth la que parece darnos la solución. Casi al comienzo de la cinta, una vez que ese Gran Otro Virtual que ella representa se ha sumergido en los datos puramente simbólicos del periodista, es invitada a dar su “opinión personal”. Allí, en ese aséptico despacho, la hacker se presenta transfigurada en una suerte de siniestra figura, despótica, brutal. Sin embargo, la propia enunciación parece contradecirse cuando nos la muestra reflejada en una puerta de cristal, generando esa escisión en lo imaginario tan característica de la psicosis. Allí, como si fuera súbitamente traicionada por su propio reflejo, la mujer afirma:

### Gráficos 7 y 8. Secuencia.



*LISBETH: Me han encargado que investigue a Bloomqvist, no que husmee en su trabajo.*

*SECRETARIO: Si, pero de todos modos me gustaría conocer su opinión personal.*

*LISBETH: Está limpio. No he encontrado nada, ni una multa por exceso de velocidad. No creo que fabricara pruebas falsas contra Wennerström.*

*Fuente: DVD distribuido en España por Vértigo.*

### 3.1. Un Eje de la Ley en estado de descomposición

Y es que Mikel es, literalmente, un hombre inocente<sup>20</sup>. Lo que resulta casi una contradicción en el universo de *Millennium 1*. Pero para explicar hasta qué punto resulta dramática su inocencia, nos vemos obligados a realizar una breve parada para aclarar los rudimentos del relato clásico, en los que sin duda nuestro texto quiere inscribirse:

[Eston son] los dos ejes estructuradores del relato: (...) la estructura de la donación constituye el eje de la Ley –que se encarna narrativamente en forma

<sup>20</sup> Una vez más, es necesario recordar que nuestra metodología nos lleva a tomar cada texto como autónomo y, por lo tanto, no vinculado necesariamente al texto literario original. Ciertamente, el personaje de Mikel es convenientemente *dulcificado* en la versión cinematográfica con respecto a la novela de Larssón, lo que sin duda justifica y sedimenta con mayor claridad la opción sentimental de Lisbeth. Dejamos pendiente para futuros análisis en el terreno de la literatura comparada la posible variación que el personaje de Mikel experimenta en ambos formatos y, consecuentemente, las diferencias textuales que se desprenden de ambas decisiones.

de la Tarea que el Destinador otorga al sujeto-, la segunda constituye el eje de la Carencia –que se encarna, a su vez, en el Objeto que suscita sus ansias de conquista (González Requena, 2006: 519).

La aplicación de ambos ejes del relato en la cinta propuesta nos plantea una serie de dificultades. La primera de ellas –y sobre la que desarrollaremos parte de este epígrafe– es precisamente la imposibilidad de mantener una Ley en el universo narrativo.

El Destinador llega a nosotros en la figura del anciano Henrik Vanger, uno de los magnates de un poderoso grupo económico sueco que decide buscar a su sobrina Harriet tras su desaparición en extrañas circunstancias años atrás. Para ello, selecciona a Mikel, invistiéndole así en uno de esos *héroes buscadores* que “parten en busca de una joven raptada que ha desaparecido del horizonte paterno (así como del horizonte de sus auditores” (Propp, 2007: 50). Ahora bien, el problema que detectamos tanto en la figura del Destinador como en toda la construcción de personajes masculinos en la cinta está localizado en la fundamentación misma de la Ley, en su punto de origen.

O dicho de otra manera: no puede articularse Ley alguna allí donde no hay ninguna fuerza simbólica que la sustente, allí donde sus garantes son sino ejemplos puros de la máxima corrupción, en la que los resortes que dominan la opinión pública se venden al mejor postor. Mikel, en su rol de periodista injustamente acusado por un sistema legal insuficiente, se alinea también en la tradición hitchcockiana del falso culpable (Spoto, 1992).

Así –y esto es quizá, lo que más nos interesa a nosotros– *Millennium* acaba respondiendo a la propia lógica postmoderna que, en su constante movimimiento de desacreditación de los llamados “grandes relatos”, acaba por negar cualquier posibilidad para el sujeto que quiere construirse en torno a un código moral que escape del relativismo. Cualquier posible Palabra que pueda anclar a los sujetos queda automáticamente desacreditada en ese inquietante cambalache existencial. La única vía para encontrar la justicia –el único Eje que se mantiene contra todo pronóstico– es, como también resulta habitual en el cine postmoderno<sup>21</sup>, la venganza personal del sujeto.

Después de todo, *Millennium 1* está claramente entroncada en esa concepción de la Ley radicalmente postlacaniana que parece ofrecer como única alternativa a la función fundadora de la Palabra, un reverso obscuro:

¿Qué tipo de ley es el objeto del psicoanálisis? La respuesta es, desde luego: el *superyó*. El *superyó* emerge donde la ley –la ley pública, articulada en el discurso público– falla; en este punto del fracaso, la ley pública se ve forzada a buscar apoyo en un goce ilegal. El *superyó* es la ley “nocturna”, obscena, que dobla y acompaña necesariamente, como una sombra, a la ley “pública” (Zizek, 2010: 75).

---

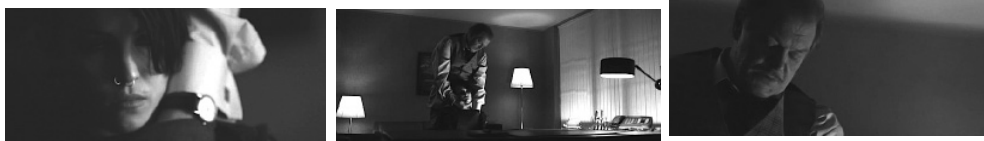
<sup>21</sup> Nos referimos, por supuesto, a la constante exploración del tema de la venganza que puede rastrearse en obras tan dispares como *Dogville* (Lars von Trier, 2003), *Old Boy* (Chan-wook Park, 2003) o en toda la filmografía del director postmoderno por antonomasia, Quentin Tarantino. Nuestra teoría está sustentada por dos estudios tan dispares como precisos: Imbert, 2010 y Orellana y Martínez Lucena, 2010.

Tomemos, como ejemplo, la manera en la que Lisbeth se relaciona con su segundo tutor Nils Bjurman. Como ya señalábamos unas páginas atrás, dentro de ese “relato paralelo” correspondiente a la presentación de Lisbeth como Gran Otro, la violencia sobre lo real del cuerpo parece servir a la enunciación para explicitar la existencia de esos hombres antropófagos y sádicos que se repiten de manera mecánica y del todo inverosímil en las líneas narrativas<sup>22</sup>. La pertinencia del personaje de Bjurman queda resaltada precisamente en tanto sobre sus manos recae una doble función: servir como tutor *legal* de Lisbeth y actuar como gerente de sus recursos económicos y sus posesiones. Se trata, por supuesto, de una mala caricatura de la antigua dominación económica y sexual de lo masculino sobre lo femenino en la que parece resonar una rancia advertencia contra el retorno del patriarcado. Se olvida, por supuesto, que Bjurman, en tanto personaje sádico, no sirve a ningún tipo de Ley (patriarcal o no), sino a la satisfacción misma de su propio deseo, encarnada precisamente en su dimensión obscena de superyó delirante. Un deseo enfermizo, homicida, imposible de satisfacer, un deseo que encuentra precisamente su mayor cobijo en las propias leyes del llamado “sistema del bienestar” con sus constantes demandas de goce. Dicho con otras palabras, Bjurman forma parte de esa aberración en la que nos encontramos en la que la articulación del goce responde a un Super-yo completamente demente. Demente, en tanto precisamente no hay ningún Eje de la Ley que controle las propias demandas del sujeto:

El goce funciona hoy como un extraño deber ético: los individuos no se sienten culpables por violar alguna prohibición moral practicando placeres ilícitos, sino por no ser capaces de gozar (Zizek, 2008: 111).

Pero precisamente dentro de esa conducta psicótica de Bjurman (conducta en la que, debemos decirlo una vez más, nada tienen que ver las leyes del patriarcado ni el Eje de la ley propuesto por el relato clásico), hay un segundo vector que se inserta con total naturalidad: el discurso del capital. El propio tutor lo afirma con total claridad en su primer encuentro sexual con Lisbeth:

### Gráficos 9 a 11. Secuencia.



*BJURMAN: Pero no me malinterpretes. Te daré con gusto las veinte mil coronas pero... ¿sabes? Los negocios se basan en la confianza. Debo sentir que puedo confiar en ti. ¿Puedo, pequeña?*

*Fuente: DVD distribuido en España por Vértigo.*

<sup>22</sup> Después de todo, todo el universo dibujado por Larsson/Arden Oplev parece estar saturado de hombres sádicos: el padre de la protagonista, el segundo tutor, la parte oscura de la familia Wanger... Semejante panorama, evidentemente apropiado para los intereses comerciales de la obra –mediante una supuesta orientación de denuncia social de un tema de máximo interés– contrasta tanto con la paupérrima descripción de figuras masculinas no sádicas (los hombres son, en su mayoría, inadaptados sociales o secundarios ineptos) como con la escasa profundidad del problema, convertido en pura pulpa dramática y superficial.

Es obvio que lo que ocurre en esa habitación (el despacho del tutor, literalmente: el espacio en el que la Ley de protección sobre los indefensos se ejerce) no es sino un intercambio comercial, punteado por esa brutal presencia de un goce completamente siniestro. Junto al rostro de la mujer, compartiendo plano, podemos contemplar cómo destaca con brutalidad ese elegante reloj en el que parecen resonar las connotaciones que aporta la ruptura de cualquier tipo de Ley en beneficio de la propia satisfacción del sujeto.

Por otro lado, nos gustaría llamar la atención sobre la planificación de la puesta en escena de la venganza de Lisbeth. Si acudimos al texto tendremos la ocasión de comprobar cómo la enunciación se compone de una serie de planos (primeros planos, planos subjetivos y semisubjetivos, principalmente), frente a los que uno de ellos destaca con especial interés:

### Gráfico 12. Secuencia.



*Fuente: DVD distribuido en España por Vértigo.*

Una lectura detenida de la imagen nos permitirá no sólo demostrar algunos de los datos ya expuestos, sino que además nos sugerirá una serie de reflexiones que rematan la crisis de la fundamentación de la Ley en *Millennium I*. Resulta curioso que el garante de la Ley termine precisamente así: maniatado, violado y presa de una trampa fundamentada en el registro de lo Imaginario. Siguiendo la mejor tradición del *sexploitation* –uno de los subgéneros de más importancia en el cine postmoderno contemporáneo– Lisbeth parece encontrar una suerte de compensación en el acto violento ejercido sobre su violador. Del mismo modo, parece poner en escena una especie de fantasía fálica al utilizar un consolador contra el hombre que la ha vejado, como si invirtiera de manera brutal el acto sufrido.

Sin embargo, la puesta en escena parece estar sufriendo una suerte de indecisión, de esquizofrenia. Mientras por un lado intenta generar toda una serie de movilizaciones de los sentimientos del espectador (mediante los planos subjetivos y la cercanía con la acción narrada), de pronto se impone este plano de conjunto, extrañamente alejado, desde una posición superior tanto de lo Imaginario –esa televisión de plasma– como de lo Real –el cuerpo violado del hombre. ¿A quién corresponde esta mirada? ¿Cómo se puede explicar que en la misma escena –una escena crucial a todas luces– la enunciación se divida entre las posibilidades de inmersión y distan-

ciamiento? ¿Por qué el ángulo elevado de la toma? A lo que podríamos aventurar: ciertamente, este plano resulta del todo inquietante en su conjunto porque señala, con total precisión, el lugar vacío desde el que se genera. Y nos referimos, por supuesto, a ese lugar privilegiado desde el que surge la Ley misma, a esa concepción derivada de la mirada teológica<sup>23</sup> y que observa por igual y en superioridad a todos los ciudadanos. La Ley, después de todo, es un ojo ciego en *Millennium 1*.

### 3.2. La Palabra del hombre inocente

Parecería, por tanto, que Mikel –y sin duda depende de esto su condición de héroe– es el único hombre inocente sobre el que puede edificarse una idea de la Ley que no esté completamente erosionada. El movimiento de Lisbeth se puede leer, por lo tanto, como la necesidad de una Palabra que dote de sentido no sólo a su goce: a todo su universo. Una Palabra que, una vez pronunciada, sea lo suficientemente importante como para poner freno a esa psicosis que la arrastra hacia el dominio único de lo virtual, de lo Imaginario. En términos psicoanalíticos, podríamos hablar con toda precisión de un proceso de transferencia:

La transferencia eficaz de la que hablamos es, simplemente, en su esencia, el acto de la palabra. Cada vez que un hombre habla a otro de un modo auténtico y pleno hay, en el sentido propio del término, transferencia, transferencia simbólica: algo sucede que cambia la naturaleza de los dos seres que están presentes (Lacan, 1981: 170).

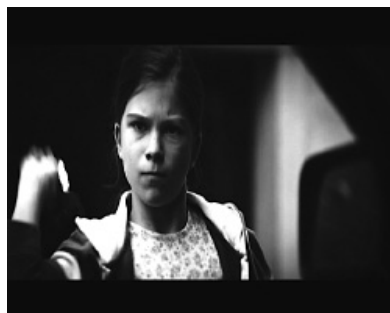
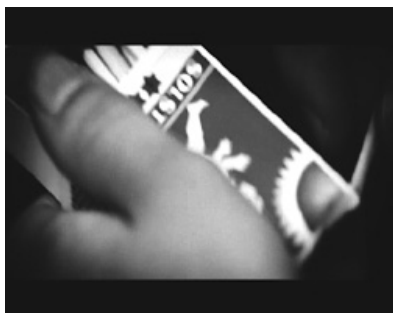
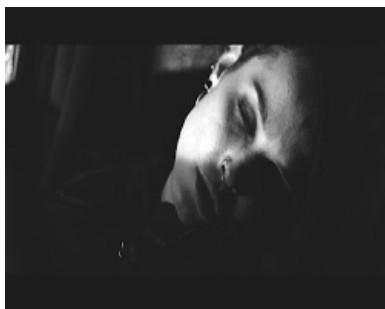
El encuentro entre Lisbeth y Mikel está perfectamente encuadrado dentro de esta máxima lacaniana. La Palabra que Lisbeth necesita para no caer en la psicosis es, con toda seguridad, la Palabra que no le supo dar su padre, representación última de la podredumbre del Eje de la Ley en *Millennium*. Una vez más, no nos alejamos de la estructura del cuento maravilloso: “La princesa no puede ser estudiada separándola de su padre” (Propp, 1974: 442).

En la primera parte de la trilogía fílmica, el retorno del Padre se produce precisamente allí en el umbral mismo de la enfermedad psicótica: el inconsciente. Y no hay nada de metafórico en esta idea. Es precisamente el sueño el territorio en el que el fantasma del padre muerto revive. Su presentación tiene lugar cuando Lisbeth parece dormitar en uno de los viajes que la pareja realiza en busca de pistas para la investigación:

---

<sup>23</sup> Como ya hemos sugerido en varias ocasiones a lo largo del artículo, *Millennium 1* se entronca en esa duda relativista ante cualquier posibilidad de encontrar una fundamentación a las conductas morales. Desde luego, la idea del Dios judeocristiano no es una excepción y a lo largo de la cinta se utiliza la imaginaria religiosa en conexión con los actos homicidas: el asesino en serie parece seguir patrones marcados por versículos del Levítico. Se produce así una subversión irónica entre la Biblia (el que hasta hace no mucho se consideraba el libro definitivo de la Ley en Occidente, convertido aquí en una pista para encontrar al asesino) y los mandatos psicóticos de los asesinos. Lamentablemente, las conexiones entre los mismos y otras posibles fuentes de la locura (en concreto, su posición como maestros del capital o sus conexiones con los crímenes nazis) tienen mucha menos importancia en la trama.

### Gráficos 13 a 15. Secuencias.



*Fuente: DVD distribuido en España por Vértigo.*

Allí, obviamente, Lisbeth (re)vive el deseo de matar al Padre. En la línea de la superficialidad en el tratamiento de ciertos temas que venimos señalando desde el principio de nuestro artículo, resulta curioso que el sueño se manifieste para la enunciación en su propio contenido latente, como si no se hubiera realizado ningún tipo de mecanismo represivo sobre la idea misma del asesinato. Después de todo, lo relevante sigue siendo la idea precisamente fijada allí: ese deseo de aniquilamiento derivado del fracaso del Padre, su imposibilidad para introducir a Lisbeth en el orden de lo simbólico y, por lo tanto, su posterior necesidad de una imago virtual y fundamentalmente imaginaria. Como ya sabemos, nada habla con tanta claridad en la psicosis como el fracaso del Edipo:

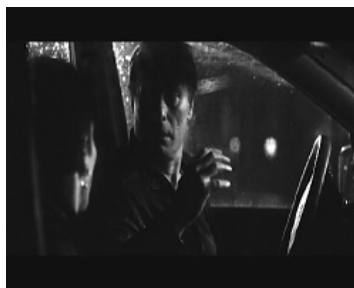
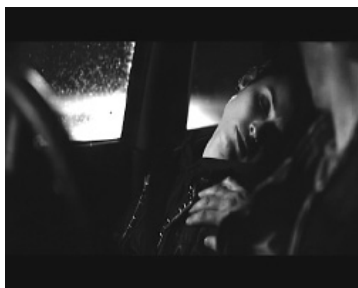
El complejo de Edipo es necesario para que el ser humano pueda acceder a una estructura humanizada de lo real (...) Para que el acceso a la realidad sea suficiente, para que el sentimiento de realidad sea un justo guía, para que la realidad no sea lo que es en la psicosis, es necesario que el complejo de Edipo haya sido vivido (...) Admitimos sin problemas que en una psicosis algo no funcionó, que fundamentalmente algo no se completó en el Edipo (Lacan, 1984: 283-287).

Es ahí, en ese momento clave, en el que la inversión de una de las fórmulas oníricas freudianas (“Padre, ¿no ves que estoy ardiendo?” en Lacan, 1987), alcanza



una serie de resonancias irónicas que sólo pueden ser interrumpidas por la presencia de Mikel. Él, en última instancia, es capaz de despertar a Lisbeth del interior de su ensoñación/recuerdo psicótico.

### Gráficos 16 a 18. Secuencias.



Fuente: DVD distribuido en España por Vértigo.

Mikel actúa, quizá mediante su inocencia, controlando el horror que late en el interior del cuerpo de la mujer. El fuego, que parece dominarlo todo entre la mirada de la niña y el ojo de la cámara, se manifiesta como un infierno de goce psicótico que consume, en su deriva angustiada, los sueños de Lisbeth. Después de todo, la hacker, en su constante lucha contra la psicosis, será mostrada como un personaje insomne, caótico, un personaje incapaz de dormir, recordándonos que:

si padece de insomnio, es porque el inconsciente, esa máquina de simbolizar de la que proceden los sueños, no funciona. Y esto es lo más notable: que cuando esa máquina deja de funcionar (...) emergen en esa realidad que se descubre diluida, imaginaria, inesperadas hendiduras que se abren a oscuros abismos insondables (González Requena, 2008: 52-53).

Los abismos de Lisbeth – esos abismos que parecen conjurarse en su imagen de *femme fatale* gótica y postmoderna, abismos que la convierten en un peligroso objeto de deseo con una feminidad apenas esbozada- son los abismos a los que se ve condenada toda civilización en la que nada valen los Ejes de la Ley.

#### 4. Conclusiones

La construcción del personaje de Lisbeth Salander, como en cualquier otra manifestación psicótica del cine postmoderno, está posicionada en esa sutil línea en la que se manifiesta con total brutalidad la escisión del sujeto. O dicho con otras palabras: el goce desmesurado de Lisbeth –ese goce asesino que se conjura frente al cuerpo agónico del asesino de mujeres en el final del film- es la mayor articulación del Super-yo en su vertiente más agresiva y virulenta. Recordemos que: “Nada obliga a nadie a gozar, salvo el Super-Yo. El Super-Yo es el imperativo del goce: ¡Goza!” (Lacan, 1989: 11).

La deriva de ese goce desmesurado –y recordemos de nuevo a Zizek: imposible de satisfacer- que parece ser el gran territorio de la sociedad del bienestar resuena en el texto en oposición a la introducción de una Palabra fundamentada en la inocencia del héroe que, a su vez, sirva para conciliar lo Real del cuerpo de la mujer. Mikel Bloomqvist introduce en el universo de Lisbeth la posibilidad del registro simbólico.

Por lo tanto, *Millennium 1* no es sino la puesta en escena cinematográfica de un proceso psicótico de forclusión, esto es, de la negación total de cualquier función paterna, y por extensión, de la Ley que ella misma encarna. Lisbeth, en tanto habitante primordial del registro de lo imaginario, sujeto sexual de un goce inmediato y anónimo, pende sobre el abismo mediante su alter-ego virtual (*Asfixia*) hasta la aparición de Mikel, esto es, del hombre inocente.

El sabor dramático del personaje femenino –el factor que ha arrastrado su importancia icónica por encima de la estructura de la forja heroica campbelliana o de la morfología de Propp- es, en definitiva, esa dificultad de encuentro con el Otro que se manifiesta sintomáticamente como uno de los grandes rasgos de la postmodernidad. Esa constante paridad que se ha realizado entre el goce sexual inmediato y la negación del campo simbólico que implica una Palabra en el que ambos sujetos se encuentran, se construyen. Esto es:

Esta quiebra, esta escisión, esta radical esquizia, es la manifestación de cierto sesgo psicótico característico de los textos de nuestra contemporaneidad. Como si entre el campo de lo Imaginario y el de lo Real se hubiera abierto un foso insalvable que condujera al sujeto a la pérdida de todo anclaje simbólico para su Deseo (...) Lo que no se escribe en esos textos es la palabra en su dimensión esencial, fundadora: la palabra que puede ser creída y que, porque es creída, puede fundar un espacio humano (González Requena, 1997:2-32).

La función de Mikel en el interior de *Millennium* es, por lo tanto, la de ser capaz de generar, mediante su inocencia y su labor heroica, ese espacio capaz de contener la psicosis de la mujer. Y, por lo tanto, la de sustentar una Ley que sea lo suficientemente sólida como para hacer digno el Deseo de Lisbeth por transgredirla.

## Referencias bibliográficas

- ANTÓN, Laura (2008). *Disfraz y pasión creativa: La modernidad de la escritura en El verdugo*. Madrid: Editorial Universitas.
- BRAUNSTEIN, Nestor (2006). *El goce: un concepto lacaniano*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- BRUNEL, Pierre, PICHOS, Claude y ROUSSEAU, André-Michel (1983). *Qu'est-ce la littérature comparée?*. París: Armand Colin.
- BRUNO, Pierre (2005). El arreglo (ensayo sobre la perversión). **En:** *Desde el jardín de Freud: Revista de psicoanálisis*, n.º 5, 2005, p. 30-43.
- CAMPBELL, Joseph (1997). *El héroe de las mil caras, psicoanálisis del mito*. Madrid: Fondo de cultura económica.
- DE LOS SANTOS, Diego (2010). *Las mujeres que no amaban a los hombres*, Córdoba: Editorial Almuzara.
- FREUD, Sigmund (1973). *Obras Completas*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- GARCÍA ESCRIVÁ (2008). *Narración, verdad y horror en el cine postclásico: vimos allí un enorme montón de bracitos*. **En:** *Trama y Fondo*, n.º 25, 2008, p.115-128.
- GAUDREAU, André y JOST, François (1995). *El relato cinematográfico: Ciencia y narratología*. Barcelona: Editorial Paidós.
- GONZÁLEZ HORTIGÜELA, Tecla (2009). “*Erin Brokovich*, la “pretty mother” contemporánea”. **En:** Actas del I Congreso Internacional de Estética Cinematográfica “La ilusión de la belleza”, Universidad del País Vasco, 4 al 6 de junio de 2009 (pendientes de impresión).
- GONZÁLEZ HORTIGÜELA, Tecla (2010). *Atom Egoyan, la pasión del incesto*. Valladolid: Castilla Ediciones.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1996). El texto: tres registros y una dimensión. **En:** *Trama y Fondo*, n.º 1, URL: [http://www.tramayfondo.com/numeros\\_revista/1/0101jesus.doc](http://www.tramayfondo.com/numeros_revista/1/0101jesus.doc). [Fecha de Consulta: Junio de 2010].
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1997). Emergencia de lo siniestro. **En:** *Trama y Fondo*, n.º 2, 1997, p. 2-32.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1997b). La posición femenina en el Cántico espiritual de San Juan de la Cruz. **En:** *Trama y Fondo*, n.º 3, 1997, pps. 76-100.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (2004). Escribir la diferencia. **En:** *Trama y Fondo*, N° 17, Segundo Semestre de 2004, p. 7-24.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (2006). *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*. Valladolid: Castilla Ediciones.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (2006b). *Freud arqueólogo* **En:** *Revista Minerva*, n.º 3, p. 102-104.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (2007). El análisis fílmico desde la teoría del texto. A propósito de *Goya en Burdeos* de Carlos Saura. **En:** MARZAL, Jose Javier; GÓMEZ, Franciso Javier (eds.) *Metodologías de análisis del film*. Madrid: Editorial Edipo, p. 113-134.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (2008). *El club de la lucha: Apoteosis del Suicida*. Valladolid: Editorial Caja Duero.

- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (2011). *Lo real*. **En:** *Trama y Fondo*, n.º 29, segundo semestre de 2011.
- IMBERT, Gerard (2010). *Cine e imaginarios sociales*. Madrid: Cátedra.
- LACAN, Jacques, (1981). *Seminario 1: Los escritos técnicos de Freud*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- LACAN, Jacques (1984). *Seminario 3: Las psicosis*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- LACAN, Jacques (1987). *Seminario 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- LACAN, Jacques (1989). *Seminario 20: Aun*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- LACAN, Jacques (2007). *Seminario 23: El sinthome*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- MELONI, Carolina (2009). De la *Différance* sexual. **En:** MARINAS, Jose Miguel; ARRIBAS, Sonia (eds.) *Mujer es querer. Sobre la ética de las identidades de genero*. Madrid: Minerva Ediciones, p. 205-225.
- MILLER, Jacques-Alain (2004), *La psicosis ordinaria*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- MULVEY, Laura (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. **En:** *Screen*, n.º 3, Otoño de 1975, p. 6-27.
- ORELLANA, Juan y MARTÍNEZ LUCENA, Jorge (2010). *Celuloide posmoderno: Narcisismo y autenticidad en el cine actual*. Madrid: Editorial Encuentro.
- PARRONDO, Eva (2004). Cine y diferencia sexual. Apuntes feministas. **En:** *Trama y Fondo*, n.º 17, Segundo Semestre de 2004, p. 103-108.
- PEÑA-ARDID, Carmen (1999). *Literatura y cine*. Madrid: Cátedra.
- PROPP, Vladimir (1974). *Las raíces históricas del cuento*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- PROPP, Vladimir (2007). *Morfología del cuento*. Madrid: Editorial Akal.
- RODRÍGUEZ SERRANO (2010). *En el nombre de Lisbeth Salander: masculinidad, patriarcado y psicosis en las adaptaciones cinematográficas de la literatura de masas (2008-2009)*. Comunicación ofrecida el 23 de Febrero de 2010 en el *I Congreso Internacional Literatura Popular y de masas en el ámbito hispánico: De la oralidad al Best-Seller (siglos XIX-XX)*, Centro de Estudios Superiores de Investigaciones Científicas.
- SPOTO, Donald (1992). *El arte de Hitchcock*, Barcelona: RBA.
- STAM, Robert (2005). *Literature and film: a guide to the theory and practice of film adaptation*. Maldem: Blackwell Publishing.
- URIBE CANO, Juan Manuel (2009). *Tres cuerpos y un solo goce verdadero*. **En:** *Affectio societatis*, Vol. 6, n.º 10, URL:<http://revinut.udea.edu.co/index.php/affectiosocietatis/article/view/5312> [Fecha de consulta: Octubre de 2011].
- VACAREZZA, Laura E. (2002). *El trabajo analítico, conceptos indispensables*. Madrid: Editorial Síntesis.
- ZIZEK, Slavoj (2000). *Mirando al sesgo: una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Buenos Aires: Paidós.
- ZIZEK, Slavoj (2004). *¡Goza tu síntoma!: Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood*, Buenos Aires: Nueva Visión Argentina.
- ZIZEK, Slavoj (2006). *Lacrimae Rerum: Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*. Madrid: Debate.
- ZIZEK, Slavoj (2008). *Cómo leer a Lacan*. Buenos Aires: Editorial Paidós.

ZIZEK, Slavoj (2010). *El acoso de las fantasías*. Madrid: Siglo XXI.

ZUMALDE, Imanol (2011). *La experiencia fílmica: cine, pensamiento y emoción*. Madrid: Cátedra.