

El cine en el diván: teoría fílmica y psicoanálisis

Pedro Sangro Colón

Facultad de Comunicación. Universidad Pontificia de Salamanca (España).

Correspondencia: Pedro Sangro Colón. Facultad de Comunicación. Universidad Pontificia de Salamanca. Henry Collet, 90-98. 37007

Salamanca (España).

e-mail: sangro@upsa.es

Recibido el 6 de noviembre de 2007; aceptado el 29 de noviembre de 2007

Resumen

Diferentes disciplinas han contribuido a tejer una teoría psicoanalítica del cine: desde los préstamos de la antropología y la psicología experimental, hasta propuestas pertenecientes a la órbita específica de la teoría cinematográfica tales como la Filmología, el Análisis Textual o la Teoría Feminista del cine. En todos los casos, su pretensión es establecer una relación entre la estructura de significación que gobierna el cine y la psíquica, para comprobar que el sistema de representación del medio cinematográfico está modelado sobre nuestro aparato psíquico inconsciente, tal y como fue explicado, entre otros, por el psicoanalista Jacques Lacan. La irrupción del psicoanálisis en la reflexión fílmica forja la idea que considera el cine como un dispositivo psíquico auxiliar capaz de constituirnos en sujetos y sumergirnos en las emociones que se juegan en los conflictos propuestos por toda historia audiovisual.

Palabras clave: cine, psicoanálisis, identificación, filmología, significante.

Préstamos para una teoría psicoanalítica del cine

El psicoanálisis es una disciplina inaugurada por Sigmund Freud (foto 1) cuyo objeto de estudio es lo *inconsciente* en la totalidad de sus manifestaciones. Como método terapéutico, trata de hacer aflorar a la conciencia del sujeto el material mental reprimido, otorgando al psicoanalista capacidad para reproducir conflictos del pasado del paciente con la finalidad de señalar los deseos inconscientes que manifiesta mediante signos ligados a procesos de satisfacción propios de su vivencia infantil. Podemos señalar una primera relación entre la disciplina y la teoría cinematográfica, en el uso que determinados analistas hacen de la filmografía de los directores que estudian, sometiendo a la obra de los cineastas a una especie de sesión psicoanalítica cuya finalidad es rastrear las huellas biográficas dejadas por sus autores para desenmascarar los deseos inconscientes de su personalidad (supuestamente latentes entre los fotogramas). Tal es el caso, por ejemplo, de la obra de Donald Spoto: *Alfred Hitchcock. La cara oculta del genio*¹. Sin menospreciar en absoluto este tipo de análisis, lo cierto es que suponen aportaciones más cercanas a la crítica exquisita que a la teoría psicoanalítica del cine.

Entendido en un sentido amplio, el psicoanálisis aborda también el modo en el que nos constituimos como sujetos a través del estudio de las estructuras fundamentales del deseo que subyacen en toda actividad humana. Prestando atención a esta segunda perspectiva (más amplia y ambiciosa), no debería extrañarnos el rápido interés que semejantes objetivos despertarán en la teoría del cine en la década de los setenta (coincidiendo con el auge popular causado por las relecturas que Jacques Lacan hace de la obra de Sigmund Freud), sobre todo si reconocemos que el espectáculo cinematográfico precisa, en su dispositivo de representación ficcional, contar con un individuo social y psicológicamente implicado en el mismo: el espectador. Por ello, a través de la mirada del psicoanálisis, la teoría fílmica tenderá a considerar el cine, no como un objeto, si no más bien como un proceso, desplazando el análisis del significado de las películas hacia el estudio de los fenómenos encargados de manufacturar la producción de subjetividad que se produce durante su visionado. El espectador se erige, entonces, en protagonista de las nuevas líneas de investigación propuestas.

La temprana aportación del trabajo de Hugo Münsterberg, *The film: A Psychological Study*² (foto 2),

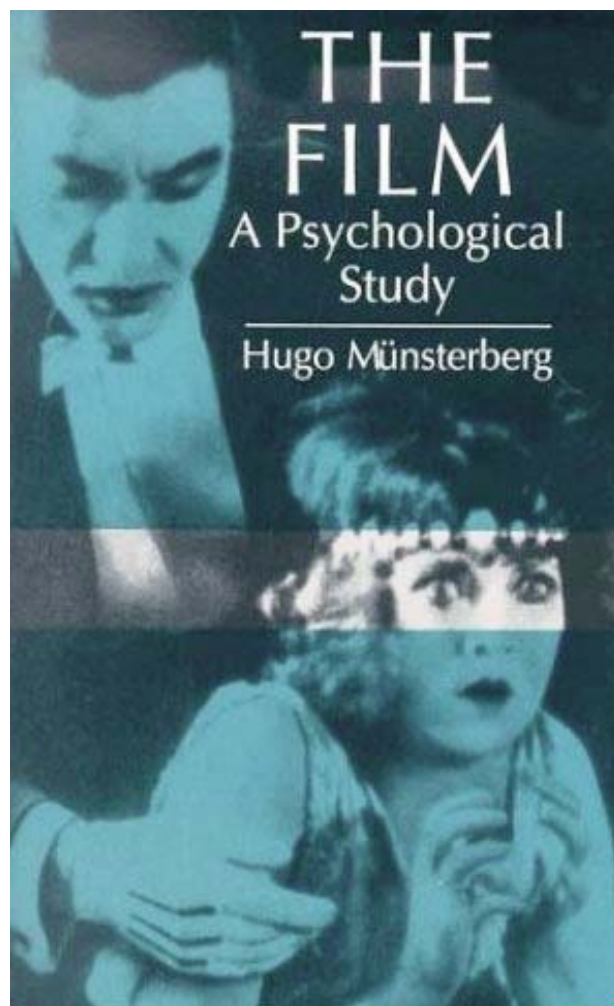


Foto 1: Sigmund Freud

publicado en 1916, ya prefiguraba la idea de que el significado cinematográfico es el resultado de la actividad mental que el espectador desarrolla durante la proyección cinematográfica al ser sometido a toda una suerte de reacciones por la maquinaria que el cine moviliza (cámara, proyector y sala). Aunque primitivo, este planteamiento parece profético si avanzamos tres décadas para fijarnos en los posteriores hallazgos de la Filmología, disciplina inaugurada por Gilbert Cohen-Séat³ a mediados de los años cuarenta, cuyo primer y principal objetivo será el estudio de lo que muchos autores han convenido en llamar la *situación cinematográfica*, concepto que el teórico Francisco Casetti define como “el conjunto formado por la pantalla, la sala y el espectador, en el que se desarrollan procesos como el reconocimiento y el desciframiento de lo que se está viendo, el abandono al disfrute de la historia, la identificación con los personajes de la periferia, la fantasía, la reelaboración personal, etc”⁴.

Etienne Soriau, en su estudio *L'univers filmique*⁵, dotará a la Filmología de una terminología propia y, simultáneamente, promoverá la creación del Instituto de Filmología, en el que el cine va a ser considerado, por primera vez en su historia, materia académica. En su círculo se desarrollarán trabajos propios de la psicología experimental (basados principalmente en la

multiplicación de test) interesados, sobre todo, en el estudio de las condiciones psicológicas y fisiológicas en las que se encuentra el espectador durante la recepción de los filmes. Las distintas propuestas, pronto encontrarán eco en la fundación de la revista afín a la disciplina (*Revue Internationale de Filmologie*), en la que se puede encontrar un elevado número de ensayos dedicados al tema. Por ejemplo, Michotte firma un trabajo pionero en este campo: *La Participation émotionnelle du spectateur à l'action représentée à l'écran*⁶. Se trata de una propuesta que aborda el estudio de las estrategias que permiten al espectador olvidarse de su corporeidad durante los visionados cinematográficos para meterse en la piel de los personajes que habitan el universo de ficción. La idea central del trabajo defiende que la relativa inmovilidad del sujeto que mira, la comodidad de la butaca, y la oscuridad y aislamiento de la sala, ayudan a perder la conciencia del cuerpo del espectador y fijar todo el interés en aquello que muestra la pantalla. En la misma línea, Serge Lebovic en *Psychanalyse et cinéma*⁷ se propone establecer proximidades entre el medio

Foto 2: *The film: A Psychological Study*

cinematográfico y el sueño. Su trabajo concluye que ambos coinciden en su carácter prioritariamente visual, así como en la ausencia de un principio causal que ligue sus distintas secuencias de imágenes.

Pero será, sobre todo, el ensayo de Edgar Morin *Le cinéma ou l'homme imaginaire* (1956)⁸ (foto 3), el texto que mejor estudie en profundidad todos los procesos y transferencias psíquicas que se desarrollan entre el espectador y el material fílmico enfrentados en la *situación cinematográfica*. Así, tratando de establecer una relación con determinados fenómenos enunciados por la Antropología, su propuesta incorporará esta disciplina al ámbito de los estudios sobre el cine. Básicamente, el planteamiento de Morin parte de la base de que el significado fílmico (al que el autor denomina *lo imaginario*) es el resultado de la simbiosis resultante entre la imagen de la pantalla y la imaginación del sujeto que la contempla. Todo ello le conduce, de nuevo, a establecer un primer paralelismo entre el cine y el sueño en el que, por primera vez, se describe la importancia del proceso de *identificación* con el semejante (es decir, la coincidencia de nuestras necesidades, aspiraciones, deseos, obsesiones y temores con los de otra persona) como

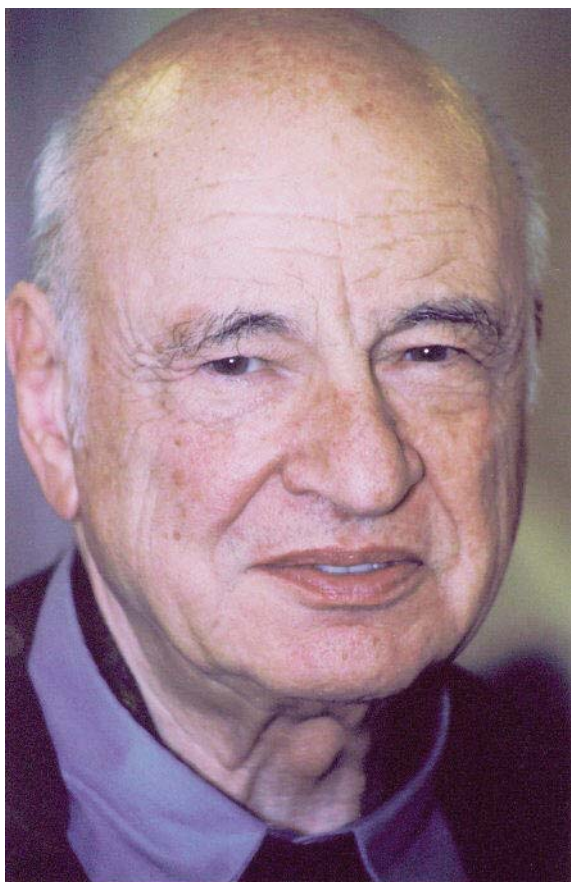


Foto 3: Edgar Morin

una manifestación inherente a todo fenómeno psicológico subjetivo, y por tanto, presente también en la recepción fílmica. Tal y como explica la antropología, ante la impotencia de no poder participar de forma real en el conflicto expuesto por el relato ficcional, el espectador asume una situación regresiva que favorece la afloración de sus sentimientos, activando una intensa y profunda participación afectiva que dispara e intensifica el fenómeno de la identificación con los personajes. Esta idea pionera adelanta, como veremos a continuación, algunas de las bases sobre las que se asienta el futuro estudio psicoanalítico del cine.

El psicoanálisis y la doble identificación cinematográfica

Desde que, en 1975, un famoso texto firmado por Stephen Heath^{9a,9b} en la combativa revista *Screen* reconociera abiertamente que el psicoanálisis constituye una herramienta imprescindible para la resolución del problema de la identidad psicológica del espectador de cine, no han cesado las aportaciones sobre el tema. En general, la mayoría de los nuevos enfoques defienden que el cine está modelado sobre nuestro aparato psíquico inconsciente tal y como fue explicado por Jacques Lacan¹⁰ (foto 4), de tal manera que la situación cinematográfica a la que se ve abocado el espectador durante la proyección reproduce los momentos clave que precedieron a la formación de su *yo*.

Retomando las ideas de Morin, y tratando de demostrar precisamente que la estructura de significación cinematográfica funciona de forma análoga a la psíquica, el trabajo de Jean-Louis Baudry *L'Effet cinéma*¹¹ será el primero en abrir una reflexión en torno al concepto que él mismo bautizó con el nombre de *dispositivo de base (dispositif)* -físicamente equiparable a la cámara cinematográfica-. Su trabajo desembocará en el descubrimiento y enunciación de una *doble identificación* soportada por el espectador cinematográfico, muy similar a la que sufre el individuo durante el proceso de formación de la personalidad que describe el modelo freudiano recogido por Lacan. Baudry (estableciendo un paralelismo con la teoría psicoanalítica) parte de la idea de que cualquier individuo, en los primeros tiempos de su existencia infantil, goza de un estado en el que los objetos y los sujetos aún no se habrían situado de forma independiente. La búsqueda y la identificación son inseparables en esta fase, sumergiendo al niño en una confusión sujeta a la indiferenciación entre el *yo* y el *otro*. Posteriormente, la bautizada como *fase del espejo*, permitirá establecer una relación diferenciada entre sujetos y objetos, precisamente, a través de la mirada

(como Lacan sugiere, en este momento el bebé se descubre así mismo en el espejo junto al *otro* -la madre que lo transporta en brazos-, constituyendo imaginariamente su unidad corporal). Nos hallamos, por primera vez, ante la *identificación primaria* de un individuo con una imagen. Pues bien, comparando este proceso con el soportado por el espectador frente a la pantalla, Baudry explica que el cine puede considerarse un *dispositivo de base* capaz de reproducir la fase del espejo en la que surge la identificación primaria, forzando al espectador a confirmar constantemente su papel de *sujeto*, es decir, alguien que a partir de sí mismo organiza el mundo y su propia experiencia. Así, su privilegiada observación contemplativa de la ficción le hace sentirse como el foco central de la representación, anclando su punto de vista con el elegido en cada momento por la cámara. Todo lo que ocurre en el filme se organiza, en definitiva, para esa mirada original que ocupa el lugar de su ojo. Se habla así de una analogía ente la situación del individuo (ante el espejo) y la del espectador de cine (ante la pantalla). En ambos casos nos hallamos ante una superficie cuadrada, limitada y circunscrita, que va a permitir aislar los objetos del mundo constituyéndolos en *objeto totales*; además, se establecen similitudes entre el estado de incapacidad motriz del niño y la postura del espectador implicado por el dispositivo cinematográfico; por último, en ambas situaciones la función visual adquiere un papel protagonista.

Siguiendo con el proceso de constitución de nuestra personalidad, Freud explicaba cómo a la fase del espejo le sucedía una *crisis edípica*, caracterizada por un conjunto de conflictos derivados del descubrimiento de la identidad y, con ello, las limitaciones que tal hallazgo implicaba para la satisfacción del deseo pleno. Aunque jamás se conseguirá superar totalmente este sentimiento de frustración -explicaba el psicoanalista- a lo largo de toda la vida se irán solventando los conflictos derivados de la constitución de la personalidad gracias a las *identificaciones secundarias* brindadas por el aprendizaje cultural encaminado a la madurez del individuo.

En el cine, es precisamente la exposición del conflicto que subyace en cualquier historia lo que permite al espectador adherirse al mismo, reconociéndolo como parte del suyo. Por ello, la representación de la oposición entre el deseo y la ley propia de la dramaturgia audiovisual clásica, constituye una experiencia cultural con un fuerte poder de identificación, gracias a su posibilidad de poner en escena al *otro* como representación del semejante. Así, las identificaciones secundarias que emanan de la pantalla, invitan al



Foto 4: Jacques Lacan

espectador cinematográfico a ser partícipe de las esperanzas, los deseos, las angustias, los vicios y las taras de los personajes. La adscripción sentimental del espectador con ellos al reconocer su conflicto como el suyo, le permite situarse en su lugar para *ser*, momentáneamente, *ellos* (independientemente de las cualidades morales que definan el universo ficcional que habitan). Estrategias discursivas tales como la manipulación de la planificación (tamaño, movimiento, angulación, duración y nitidez de cada plano), el manejo de la focalización (es decir, del punto de vista visual, cognitivo e ideológico que cada emplazamiento de cámara establece), o el uso de las miradas diegéticas de los personajes, son algunos de los mecanismos que gobiernan los procesos de identificación espectatoriales en la superficie del filme al alcance de los cineastas. Amparándose en este razonamiento, la tesis de Baudry plantea que la condición necesaria para que se pueda hablar de una *identificación secundaria* cinematográfica (una identificación, en definitiva, con el personaje de la ficción que aparece en pantalla) es la existencia de una *identificación primaria* que se correspondería con el sujeto de la visión en la instancia representada (es decir: con la cámara).

El cine como dispositivo significativo

Del argumento anterior se deriva una idea clave: la gran aportación de la teoría psicoanalítica al cine

será la de su consideración como un dispositivo psíquico auxiliar capaz de constituirnos en sujetos. Así, el psicoanálisis abordará el medio cinematográfico, antes que ninguna otra cosa, como un dispositivo significante. Por ello, a partir de los años setenta, se producirá un desplazamiento del interés del estudio de la situación cinematográfica hacia el de los elementos significantes subyacentes en los filmes particulares, considerados ya como textos susceptibles de análisis que posibilitan la identificación secundaria de sus espectadores.

En este campo es paradigmática la obra de Raymond Bellour *L'Analyse du film*¹², o el trabajo de Thierry Kuntzel *Le travail du film*¹³, en los que, a través del análisis de diversos filmes de Alfred Hitchcock o Fritz Lang, los autores observan que el cine clásico pone en funcionamiento una estructura significativa sujeta a distintos procedimientos de actuación discursiva (que los autores denominan *figuras*) sobre los que se negocian las diferentes posibilidades de significado. El primero de ellos, propuesto por Bellour, es la *rima*, que se produce cuando en diferentes filmes existe un grupo de encuadres con características idénticas tanto en el plano formal como en el de contenido. La segunda figura estudiada es la *sustitución*, que se manifiesta bajo una figura que permite volver a facilitar datos al espectador con la finalidad de condensar y desviar la información dada previamente. Nos hallamos ante la figura de la *ruptura* cuando encontramos numerosos encuadres que rompen el equilibrio y las correspondencias alterando el orden establecido e introducen nuevos datos. Bellour analiza estas figuras al comparar la planificación utilizada por Alfred Hitchcock en dos secuencias concretas de dos de sus filmes más emblemáticos: el ataque al personaje de Melanie Daniels (Tippi Hedren) en *Los pájaros*/*The birds* (1963), y el del hidroavión que se ceba con Roger Thornhill (Cary Grant) en el clásico *Con la muerte en los talones*/*North by Northwest*, (1959) (foto 5).

Por su parte, Kuntzel, añade dos figuras significantes más: la *condensación* y el *desplazamiento*, señalándolas como las responsables de la estructuración discursiva de cualquier filme. Para su análisis, el autor se fija en cómo se construyen los elementos amenazantes en el clásico expresionista *M., El vampiro de Düsseldorf*/*M—Eine Stadt einen Morder* (1931) de Fritz Lang (foto 6), mediante la significación que destilan las distintas apariciones de la sombra del asesino. La figura del desplazamiento será analizada en un trabajo publicado posteriormente¹⁴, utilizando para ello el filme *El malvado Zaroff*/*The most dangerous game* (1932) de Ernest Schoedsack e Irving Pichel, en el que los



Foto 5: cartel español de *Con la muerte en los talones*

diversos conflictos introducidos sistemáticamente en su apertura se dispersan y enmascaran a lo largo de toda la narración.

Lo más relevante de las propuestas de Bellour y Kuntzel reside en que, claramente destacan que la estructura subyacente es, en realidad, la que fundamenta la existencia misma del relato. Por ello, la presencia de algo que no cuadra y el reconocimiento de que las cosas parecen volver a encajar, son las dos estrategias sobre las que se asienta la estructura significativa que soporta la producción de cualquier historia. Si recordamos ahora que la estructura subyacente que sostiene la narración de los filmes clásicos es equiparable a la que sostiene el proceso de la identificación secundaria (mediante el cual, como ya explicamos, el individuo podrá salir más o menos airoso de la crisis edípica de la que hablaba Lacan) llegaremos a la conclusión de que la estructura subyacente en el cine narrativo clásico nos remite al Edipo.

El espectador imaginario: deseo y género

Sin necesidad de salirnos de la línea de investigación comentada, otros estudios han analizado de forma mucho más precisa el funcionamiento de algunas



Foto 6: cartel español de *M*, *El vampiro de Düsseldorf*

estructuras sencillas de discursivización cinematográfica con la finalidad de demostrar el trabajo significativo mediante el que se va manufacturando el lugar que el espectador ocupa en la diégesis filmica. Tal es el caso del trabajo de Jean-Pierre Oudart *La suture*¹⁵ en el que el autor trata de explicar el funcionamiento del *campo-contra-campo* cinematográfico demostrando cómo incorpora al espectador a la diégesis filmica. Para ello, Oudart parte de la base de que cada escena representada en la pantalla se prolonga (más allá de esa cuarta pared ideal que debería encerrarla) en un espacio hipotético que nunca se deja ver y desde el cual es vista. Este campo invisible coincide con el lugar que ocupa el espectador -el *ausente* (*l'absent*)- y lo que aparece en pantalla (el espacio en campo) puede ser considerado entonces como el *significante de este ausente*. Lo que el autor está poniendo de manifiesto es que el juego de alternancias (mediante el que la cadena significativa plantea una ausencia, la convierte en presencia y la aprovecha para cerrarse y soldarse) permite construir un espectador que por una parte, está planteado en el filme como *ausente*, pero, simultáneamente, también está reclamado como el elemento que garantiza la fluidez y la plenitud de la película (al igual que, como señalaba Lacan, nuestro inconsciente es capaz de realizar actividades significantes gracias al juego de diferencias y ausencias que compone su estructura).

La obra de Christian Metz *Psicoanálisis y cine*¹⁶, se interroga también por la institución del séptimo arte como significante, así como por el papel que desarrolla el espectador en el proceso de construcción discursiva. Retomando muchos de los hallazgos previos relativos a la analogía entre la experiencia onírica y la cinematográfica, Metz desarrolla y matiza el concepto de identificación cinematográfica, señalando tres fenómenos concretos que van a permitir considerar el cine como un *significante imaginario* en el que se refleja el espectador durante la percepción de cualquier filme. En primer lugar, con respecto a la identificación especular señalada por Baudry (que asemejaba la pantalla con el espejo), Metz establece una diferencia clave: la imposibilidad del cine para reflejar el cuerpo del espectador. Esto explicaría el hecho de que se identifique necesariamente con los personajes (identificación secundaria), y simultáneamente, consigo mismo. Así, el espectador se percibe como algo *imaginario*, como un *sujeto trascendental* sobre el que se asienta toda la representación (lo que se traduce, como vimos, en las identificaciones primarias con el ojo de la cámara). Metz establece, en segundo término, el concepto de *voyeurismo*, entendido como un deseo de ver que se caracteriza por no querer tocar el objeto deseado, sino por querer que siga siendo algo distinto y distante. El cine permitirá agrandar esta separación entre deseo y objeto por el hecho de utilizar como material la imagen (que tan sólo es una efigie, una sombra, una certificación de la ausencia de la realidad) y su poder de jugar con su presencia y ausencia a través de la fluidez de la planificación y el montaje. Por último, el autor habla de la afloración, a lo largo del proceso, de un cierto *fetichismo*, es decir, una admiración hacia la propia técnica cinematográfica exhibida en el plano del significante (por ejemplo: la detección de *travellings* sublimes en la obra de un director, la contemplación consciente de maravillosos planos-secuencia en una película, el deleite distanciado de encuadres extraordinarios en una secuencia, etc.).

Todos los recursos señalados inciden en la construcción imaginaria del mirón de la sala, cuyas coordenadas psicológicas van a ser estudiadas, siguiendo la estela de los trabajos de Baudry o Metz, por nuevas y variadas propuestas de legítima aspiración teórica. Entre todo el batiburrillo de planteamientos reflexivos y analíticos emergentes, destacamos, para concluir, la línea de estudio conocida como *Feminist Film Theory*, cuyos legajos, vistos desde la distancia que proporciona la actualidad, siguen manteniendo una cierta vigencia en un mundo obsesionado con los planteamientos de diferencia de género a la hora de abordar sus maneras

de representación audiovisual. Coincidiendo con el desarrollo del movimiento feminista en los años setenta, la teoría feminista del cine va a llenar el casillero de las aportaciones psicoanalíticas interesándose sobre todo por cuestiones referentes a la representación imaginaria que el cine, como dispositivo significante, fabrica de la mujer. Se pueden encontrar compilaciones de sus ideas en textos como el de Constance Penley, *Feminism and Film Theory*¹⁷, o el trabajo de Anette Kuhn, *Cine de mujeres*¹⁸, centrados ambos en el estudio de los modos de proceder textual del cine, para denunciar el modelo discursivo que permite evidenciar el mecanismo inconsciente de la diferencia sexual en nuestra cultura.

Pero sin duda el texto más representativo de la disciplina es el de Laura Mulvey, *Visual and Others Pleasures*¹⁹, en el que la autora, amparándose en su análisis de películas como *Duelo al sol*/ *Duel in the Sun* (1946) de King Vidor (foto 7), estudia el funcionamiento del placer experimentado por el espectador durante la proyección fílmica, y llega a la conclusión de que éste puede provocar dos posibles efectos: la *escopofilia* (ligada a la presencia de un objeto como fuente de excitación o deseo), y el *narcisismo* (ligado a

la presencia de un objeto como fuente de identificación). Lo que la autora pone de manifiesto en ambos casos es el hecho de que el mecanismo que permite la obtención de placer sea el de la visión.

Desde la perspectiva feminista, el interés del trabajo de Mulvey reside en su énfasis por demostrar que en el cine clásico (que se toma como modelo de representación institucional), es el hombre quien recorre continuamente con su vista la pantalla, en tanto que la mujer se muestra a los ojos de los demás, por lo que el espectador elige siempre al héroe como elemento de identificación y a la heroína como elemento de goce. Por ello, la denuncia del psicoanálisis feminista acentúa el hecho de que el espectador cinematográfico deba pasar necesariamente a través del personaje masculino (a través de su mirada) para tomar posesión de lo que desea (generalmente el personaje femenino). Todo ello implica, al calor de su teoría, que de forma general, se pueda considerar que el cine es un espectáculo hecho para hombres. La propuesta bandera de Mulvey plantea, de forma combativa, un cambio mediante la ruptura del modelo diegético de representación tradicional para lograr un *displacer* fílmico, capaz de invertir los hábitos que esconden el deseo de perpetuar una estricta jerarquización de los sexos en la pantalla.

Epílogo: los filmes y su enseñanza

Hasta aquí un breve repaso de la teoría cinematográfica que se funde, sin solución de continuidad, con algunos de los preceptos del psicoanálisis laciano. Antes de concluir nos gustaría señalar que, aparte de los textos, trabajos e investigaciones reseñados, existen abundantes ejemplos de películas que, de una u otra forma, han tratado de plasmar estas mismas reflexiones mediante la misma representación que desarrolla su narración ficcional, convirtiéndose en ejemplos cinematográficos plausibles del proceso de manufactura del espectador, verdaderos ejemplos del trabajo significante del cine.

De todas las posibles cintas que podríamos mencionar, hemos apostado por destacar, de forma simbólica, sólo un título, quizás ante el temor de establecer un listado de pretensiones ejemplificantes irremediablemente inconcluso. Traemos aquí, a colación, el filme *La ventana indiscreta*/ *Rear Window* (1954) de Alfred Hitchcock (foto 8), no por los innumerables análisis de los que ha sido objeto, sino por su condición de relato cinematográfico epistemológico, su potencia como representación capaz de explicar los mecanismos discursivos que configuran el lugar del espectador en la



Foto 7: cartel español de *Duelo al sol* (diseño de Jano)



Foto 8: cartel español de *La ventana indiscreta* (diseño de Fernando Albericio)

pantalla, y su estimulante puesta en escena moldeada por el significante fílmico. Y es que, desde la crítica más militante, hasta la teoría más sesuda, han coincidido en ver en la película de Hitchcock un brillante paralelismo establecido entre la situación del espectador en la sala de proyección cinematográfica y el contexto ficcional en el que se encuentra su protagonista, el fotógrafo supeditado a una silla de ruedas L.B. Jeffries (James Stewart). Fenómenos analizados a lo largo del presente trabajo como la situación cinematográfica, la identificación del

espectador generada desde su posición privilegiada como foco central de la representación, su inmersión en el conflicto edípico que subyace bajo la estructura profunda del relato, su incorporación como ausente del fuera de campo, o la hegemonía de la mirada masculina en la planificación que conduce el deseo en el cine clásico, se dan cita en el patio de vecinos que contempla el protagonista, un auténtico *voyeur* trasunto del espectador de cine.

Referencias

- 1.- Spoto D. Alfred Hitchcock. La cara oculta del genio. Madrid: Ediciones J.C.; 1998.
- 2.- Münsterberg H. The film: A Psychological Study; The Silent Photoplay in 1916. Nueva York: Dover; 1970 (la obra original se publicó en 1916).
- 3.- Cohen-Séat G. Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma. Notions Fondamentales et vocabulaire de Filmologie. Paris: Nouvelle Édition (PUF); 1958 (la obra original se publicó en 1946).
- 4.- Casetti F. Teorías del cine. Madrid: Cátedra; 1994. p.113.
- 5.- Soriau E. L'univers filmique. Paris: Flammarion; 1953.
- 6.- Michotte A. La Participation émotionnelle du spectateur à l'action représentée à l'écran: Essai d'une théorie. Revue Internationale de Filmologie; 1953; 4(13): 87-96.
- 7.- Lebovici, S. Psychanalyse et cinéma. Revue Internationale de Filmologie. 1949; 2(5): 49-56.
- 8.- Morin E. El cine o el hombre imaginario. Barcelona: Seix Barral; 1972.
- 9a.- Heath S. Film and system: Terms of analysis. I. Screen. 1975; 16(1): 7-77.
- 9b.- Heath S. Film and system: Terms of analysis. II. Screen. 1975; 16(2): 91-113.
- 10.- Lacan J. El seminario II: El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica. Barcelona: Paidós; 1983.
- 11.- Baudry, J.L. L'Effet cinéma. Paris: Albatros; 1978.
- 12.- Bellour, R. L'Analyse du film. Paris: Albatros; 1979.
- 13.- Kuntzel, T. Le travail du film. Communications. 1972; 19: 25-39.
- 14.- Kuntzel, T. Le travail du film 2. Communications. 1975; 23: 136-189.
- 15.- Oudart, J.P. La suture. Cahiers du Cinéma. 1969; 211: 36-39.
- 16.- Metz, Ch. Psicoanálisis y cine. El significante imaginario. Barcelona: Gustavo Gili; 1979.
- 17.- Penley C, editor. Feminism and Film Theory. New York: Routledge; 1988.
- 18.- Kuhn, A. Cine de mujeres. Feminismo y cine. Madrid: Cátedra; 1991.
- 19.- Mulvey, L. Visual and Others Pleasures. Bloomington: Indiana University Press; 1989.