

Capítulo VI

PERSPECTIVA PSICOANALITICA ACERCA DEL CINE

Hasta ahora hemos abordado un poco acerca del cine: su forma, significación, narrativas, etc. Por otro lado, con base en diversas teorías psicológicas, también nos acercamos a lo que ocurre dentro de la cabeza del espectador al enfrentarse a esta composición de imágenes hasta llegar a las ideas del "doble", tratadas en el anterior capítulo. En este punto, y con la finalidad de profundizar más a este respecto, en el presente capítulo trataremos ideas y conceptos pertenecientes al psicoanálisis, en su mayoría, para enfocarnos en los procesos inconscientes y de proyección por parte del espectador.

6.1 El cine como espejo y ensoñación

Dormir y soñar, dicen España y Alquicira (2001) proporcionan placer; constituyen un deseo de apartarse de la realidad exterior-objetiva para internarse en la realidad del sueño. Metz (1979) hace un estudio

semiopsicoanalítico del cine, hablando sobre sus semejanzas con el mundo de los sueños y los efectos en el espectador en cuanto a transferencias, desplazamientos y demás términos que mencionaré más adelante. Debido a que no se encontró mucha bibliografía que incluyera tan claramente las variables cine y psicoanálisis juntas, en los párrafos siguientes haré una síntesis de los aspectos básicos planteados en su libro "Psicoanálisis y cine: el significante imaginario", para después incluir razonamientos de Morin, España y otros autores con respecto al film y el sueño.

El espectador de cine mantiene relaciones de objeto con las películas, una relación fantasmática muy diferente de las relaciones reales con los objetos reales. El espectador es voyeurista y para él la película puede ser un buen o mal objeto; en este último caso se habla del displacer fílmico. El buen objeto constituye el objetivo de la institución cinematográfica, conformada no sólo por la industria del cine (máquina exterior), sino también por la máquina mental históricamente interiorizada por los espectadores preparados para consumir películas (máquina interior). Una tercera máquina sería el escritor de cine, que pretende mantener a la película dentro de la posición del buen objeto.

El libro muestra posturas de algunos autores en cuanto al cine, como Lacan, que decía que la racionalización del cine es una fluctuación entre las funciones de lo imaginario, lo simbólico y lo real. Kein, por su parte, hablaba del ligero acceso de los fantasmas inconscientes en estas prácticas. Siguiendo las ideas de Freud, se habla sobre una vía nosográfica, en la cual se concibe a las películas como síntomas o manifestaciones secundarias de la neurosis del cineasta en una división tanto biográfica como patológica. Los temas sólitos de éste, sus personajes y la época en que sitúa sus intrigas, entre otros, pueden informar acerca de su índole personal, al igual que los movimientos o no de la cámara, los planos, tomas y otros aspectos mencionados en capítulos anteriores.

En cuanto al significativo imaginario se refiere a que las películas son relatos ficcionales; a partir de su significativo se basan en lo imaginario de la fotografía y la fonografía. El autor plantea que la pantalla cinematográfica constituye un espejo para el hombre, un espejo que refleja todo menos a él mismo, por lo que hace la analogía con las ideas de Lacan acerca de la experiencia del espejo, en donde el niño confirma su formación Yóica por identificarse a sí mismo frente al espejo y percibirse como un ser separado

de su madre, se identifica como objeto. Con respecto a esto, afirma que el que va al cine ya tiene previamente formado su Yo, así que entiende que él no se vea reflejado en esto pues en ese momento él es un sujeto y lo que está viendo delante, aún cuando muestre formas similares a las de su mundo como en un espejo, en este momento está siendo un objeto observado por él. La pantalla posibilita la ausencia del espectador.

El significante del cine es perceptivo (visual y auditivo). Lo imaginario, dice, combina una presencia y una ausencia y el cine nos introduce en lo imaginario actuando como un espejo, como ya lo había mencionado, proyectando todo menos el cuerpo del espectador. Un concepto interesante es el de "Identificación", continuando con lo del espejo. La identificación bajo su forma primera ha dejado de serle una necesidad actual a la persona, pero continúa en el cine dependiendo de un juego identificador permanente sin el cual no habría vida social. Así, el espectador se identifica con el personaje de la ficción, con la figura humana que sale de la pantalla; sin embargo, realmente yo no estoy ahí, no participo, soy omnipercibiente y omnipotente como un dios, así que también se identifica con la cámara.

Metz habla de que lo simbólico, tanto en cine como en todo, no logra constituirse más que a través y por encima de los juegos de lo imaginario: proyección – introyección, presencia – ausencia, fantasmas acompañantes de la percepción, etc. Dice que los juegos de la identificación definen la situación cinematográfica en su generalidad, o sea, el código.

Para entender la película de ficción tengo que tomarme por el personaje. Otro concepto importante es tratado por el autor al referirse a que el cine es un cuerpo, un “fetiche” que podemos amar. Para entrar a este tema define lo que son las pasiones perceptivas, que es el deseo de ver (pulsión escópica o voyeurismo) y de oír que se añadió con el cine sonoro (pulsión invocante), dos de las cuatro pulsiones sexuales de Lacan. La pulsión puede satisfacerse al margen de su objeto (sublimación, que es cambiar la conducta no aceptada por otra socialmente aceptada, o masturbación, lo cual no interviene en este tema) y es capaz de prescindir de él.

La vista y el oído son sentidos a distancia y Freud sostenía que el voyeurismo siempre establece una separación entre el objeto y la fuente pulsional (ojo). Todo deseo descansa en la búsqueda de su objeto ausente;

el deseo voyeurista, con el sadismo en algunas de sus formas, es el único que, por su principio de distancia, procede a una evocación simbólica espacial. Utiliza y se favorece mediante el juego de la excitación. Es por esto, menciona, que las películas eróticas se basan en el voyeurismo directo. El cine da entrada a través de lo inaccesible (jamás poseible) que representa lo ausente; el llamado régimen escópico, la distancia guardada, es la primera figura de la carencia común a todo voyeurismo.

En la película, además, entra buena parte de huida; la oscuridad que envuelve al mirón y el tragaluz de la pantalla tienen un inevitable efecto de agujero de la cerradura. El espectador está relativamente solo y una analogía que se hace de esto con el sueño es que el cine representa una especie de recinto cerrado o de reserva que escapa de la vida plenamente social.

El psicoanálisis relaciona estrechamente fetiche y fetichismo con la castración y el temor que inspira. A partir de esto, Metz plantea otros acercamientos importantes al proceso fílmico. Freud y Lacan se refieren a la castración como la de la madre; el niño que percibe el cuerpo de su madre se siente apremiado por la vía perceptiva, pero ve también que existen

seres humanos desprovistos de pene, nota la diferencia anatómica entre los sexos. Cree que inicialmente todos los seres humanos poseen un pene y que aquel que no lo tiene ha sido víctima de una mutilación, así que siente miedo a sufrir esta suerte, o bien, en la niña el miedo de haberla sufrido ya. El niño, aterrorizado por lo que ha visto, habrá intentado detener su mirada sobre lo que más tarde se convertirá en fetiche, por ejemplo, una prenda de vestir que oculte el espantoso descubrimiento. El accesorio fetiche se convertirá en la condición del asentamiento del poder y del acceso al goce. La misma defensa contra el deseo se vuelve erótica.

El niño, por no caer en una angustia muy intensa, desdobra su creencia y mantiene dos opiniones contrarias: Creencia original – Todos los seres humanos están provistos de pene. Testimonio de los sentidos – Ciertos seres humanos están desprovistos de pene. El fetichismo está considerado la perversión por excelencia. El fetiche siempre representa al pene, es un sustituto que pone un lleno en el lugar de la carencia afirmándola. Resume en ella la estructura del repudio y de las creencias múltiples.

Extrapolando esto a la cuestión del cine, se señala que cualquier

espectador dice que no se cree lo que está viendo pero finge creerlo cierto y en algún rincón de nuestro interior creemos que en verdad es cierto. El crédulo, se argumenta, es una parte de nosotros mismos alojado por debajo del incrédulo, es el que sigue creyendo y repudia lo que sabe (aquél para quien todos los seres humanos siguen provistos de pene). Como ejemplo de esto menciona lo ocurrido en 1895 en el Grand Café con la proyección de Louis Lumière de la locomotora que entraba a la estación, donde todos los espectadores se levantaron asustados de sus asientos creyendo que los arrollaría. Los espectadores, si van al cine, lo hacen en parte para sentirse arrastrados al interior de la película.

Acerca de la película y el sueño, en cuanto al saber del sujeto, hace referencia al hecho de que el soñador no sabe que está soñando, mientras que el espectador de la película sabe que está en el cine. Esto lo advierte como una diferencia entre la situación fílmica y la onírica. En cine la participación afectiva puede ser especialmente viva, según la ficción de la película y la personalidad del espectador; en este caso aumenta la transferencia perceptiva durante breves instantes. Plantea también que la actitud del buen público tiene rasgos comunes con el sonambulismo: género de conducta motriz cuya típica característica es la de estar provocado por

el dormir fugaz. El espectador de cine está relativamente inmóvil y mudo sentado en la sala oscura; cuando finaliza la película, éste tiene la sensación de despertarse. Dice que incluso se puede llegar a un esbozo de la alucinación paradójica, donde existe la tendencia a confundir distintos niveles de realidad. Además, puede darse una provisional suspensión del interés por el mundo exterior.

Otra diferencia encontrada entre el enfoque fílmico y el onírico es que la percepción fílmica es real, no un proceso psíquico interno. El flujo onírico, en cambio, no alcanza la conciencia de nadie más que del soñador y el coeficiente de engaño aquí es superior. La película novelesca, con sus imágenes y sonidos verdaderos, contribuye a nutrir el flujo fantasmático (de cuestiones inconscientes como carencias o deseos) del sujeto, a irrigar las figuras de su deseo y es posible, plantea el autor, que el cine clásico sea, entre otras cosas, una práctica de saciedad afectiva.

El cine de ficción, que en principio halaga al fantasma, también puede contrariarlo cuando, por ejemplo, no se imaginaba los héroes con esa fisonomía y estatura y no los puede retocar en pantalla. Se irrita porque la intriga no sigue el curso que él hubiera deseado, “no veía así las cosas”;

entonces se presenta el llamado “fenómeno de decepción del fantasma”, pues quieren seguir las vías de su deseo pero lo que tienen ante sus ojos es ahora el fantasma de algo ajeno, por lo tanto la película disgusta.

El estado fílmico, pese a la vigilancia, es el que más se acerca al sueño de las conductas diurnas, ya que permite esbozos de regresión (a lo inconsciente) y está marcado por impulsos psíquicos en dirección de la transferencia perceptiva (entendiendo transferencia como un término freudiano que se refería a que el paciente ponía sus sentimientos en el terapeuta) y la alucinación paradójica. Hay posibilidades de saciedad afectiva pues hay una tendencia a percibir como real lo representado y no el representante (material tecnológico). Tenemos la impresión de ver que ocurre en verdad, como ya se había mencionado, dice que puede haber un momento en que el rectángulo de la pantalla se deja de ver y se olvidan los límites que ponía su forma para separarlo del mundo real; en este momento, la persona entra en la pantalla y lo ve como parte de la realidad.

Según Freud, en la vida despierta, la acción, es decir, la función del Yo que consiste en modificar lo real siguiendo la dirección del deseo, exige una

regulación perceptiva. A lo largo del día hay impresiones venidas de fuera que entran al aparato psíquico por la percepción y vuelven a salir como gestiones motrices (movimientos). En el sueño, insiste, se suspende la acción, se suspende la salida motriz y fluye hacia la salida perceptiva.

Haciendo nuevamente una analogía de esto con la situación fílmica, en ella hay elementos de inhibición motriz, de este modo es como un breve dormir despierto. Mientras dura la proyección se aplaza cualquier proyecto de acción, el sujeto es presa de un estado fílmico (sobre todo cuando la influencia de la ficción sobre el fantasma fue de gran intensidad), entonces logra captar su atención (véase cap. 5 sobre percepción y atención). El espectador se siente como entumecido y al salir de la sala, el cambio repentino de oscuridad a luz le puede dar la sensación de un aturdimiento de despertar.

Al haber bloqueo de la salida motriz hay menor vigilancia; la energía psíquica que se hubiera disipado en acciones en otras circunstancias de la vida despierta, queda ahorrada en el espectador de cine, quien logra la descarga en lo que se encuentra frente a él (pantalla). De esta manera hay una doble consolidación de la función perceptiva que se da, en forma

simultánea, del exterior y del interior.

Continuando con esto, menciona es que el espectador durante la proyección se sitúa en un estado de alerta menor y baja sus defensas del Yo para no rechazar lo que en distintas situaciones rechazaría. Habla también de que las películas de ficción son como un soñar despierto, que poseen un aire de fantasía, término que, según Freud, se refiere a uno de los mecanismos de defensa en donde se recurre a la imaginación para satisfacer deseos que en realidad son muy improbables (palabra no definida en el libro).

Además, en estos procesos tiene cabida el “desplazamiento”, que es una forma de censura en que surgen volteos, el blanco del deseo literalmente se desplaza y presenta una forma alterada, es un desvío localizado. En el sueño, se dice que esa imagen es un desplazamiento. Freud decía que los destinos de pulsiones son todos desplazamientos y son aspectos de la defensa, admitiendo que hay también desplazamientos hacia lo indiferente. El desplazamiento sustituye un objeto por otro y nos mantiene a buena distancia de la verdad del inconsciente mediante sustitutos.

Así, mediante todas las herramientas utilizadas por el cine para lograr significados, éstos variarán dependiendo de la personalidad e historia pasada de la persona, sus fantasmas y demás aspectos que deben coincidir con la película para que ésta sea tomada como un buen objeto. De ser así la transferencia y el desplazamiento ocurrirán, llenarán por un momento las carencias del espectador y satisfarán sus deseos voyeuristas.

El libro, aún con su lenguaje un tanto rebuscado y confuso, brinda una amplia visión sobre las relaciones entre la mente del espectador y la situación fílmica. Al hacer alusión a cuestiones como el inconsciente y los impulsos, se puede entender el gusto o disgusto del material al que estuvo expuesto el espectador y el grado de involucramiento que pudo haber tenido con el film.

"La enclaustrada sala de cine, que invita al trance onírico, al parpadeo de la razón y a la dimensión siniestra tras el espejo categorizado de la existencia" (Olivares: www.ucm.es/info/especulo/numero19/ogros.html, 2001). La postura de este autor conceptualiza en palabras concretas y un tanto poéticas lo referente al sueño y el espejo. La frase "parpadeo de la razón" me pareció sumamente descriptiva del proceso de dejarse llevar por

la obra e inmiscuirse en ella reduciendo resistencias. Beck aporta otra idea que engloba esta relación al decir que "la imagen de la cámara ha sustituido al espejo como metáfora universal de la conciencia" (Beck, 2004: 13 num. 61)

Morin (1972) denomina como "magia" al momento en que se emparentan la imagen objetiva y la del sueño. Cuando se relatan las visiones de los sueños en un consultorio psicológico, dice, es común que los pacientes digan que fue como una "proyección cinematográfica". Tanto en los sueños (dormidos o despiertos) como en la proyección cinematográfica, la presencia de espejos resulta común. Incluso cuando relatamos algún sueño que tuvimos, la manera de hacerlo sigue ciertos lineamientos cinematográficos; podemos distinguir un cierto tipo de iluminación y vemos a los personajes y acontecimientos en distintas perspectivas como tomas de cámara (plano general, zoom in, etc.). Además, al momento de narrar nuestro sueño tendemos a hacerlo siguiendo alguna línea narrativa y podemos definir las distintas locaciones y vestuarios que se encontraban en la historia.

El dinamismo de ambos (sueño y film) trastorna el tiempo y el

espacio; el tiempo se reduce, se invierte o se dilata y los objetos pueden aparecer y desaparecer. Otro aspecto común es que en los dos las imágenes expresan ideas o temores como mensajes latentes. Retomando lo planteado en el capítulo del pensamiento visual podemos aclarar aquí otro punto de encuentro entre el sueño y la película. En las dos situaciones nos retiramos hacia un mundo secreto en el que cometemos crímenes o actos heroicos que jamás cometeríamos; dejamos que nuestros deseos más locos germinen. Como última analogía existe la magia, la subjetividad y la proyección-identificación que se presenta.

6.2 Identificación, proyección y transferencia.

Entre el ello y el superyó (antes definidos) se encuentra el yo controlador. Éste puede presentar angustia ante el temor de que su organización pueda ser destruida, así que con frecuencia construye barreras para rechazar algunos impulsos o solucionar conflictos suscitados por la oposición de las otras dos fuerzas psíquicas. Freud creó el término "mecanismos de defensa", que son utilizados por el yo para luchar contra los peligros intra y extrapsíquicos. Los mecanismos de defensa contra los peligros intrapsíquicos expuestos por Tallaferro (1995) son: represión,

regresión, aislamiento, formulación reactiva, anulación o reparación, proyección, identificación, cambio de un instinto por su contrario, vuelta del instinto contra el yo y sublimación. Para fines de este estudio nos centraremos únicamente en los mecanismos de proyección e identificación.

Para definir de manera práctica estos conceptos haré referencia nuevamente a Morin, quien dice que la proyección es el proceso en el cual proyectamos no sólo en sueños e imaginaciones, sino también sobre todos los seres y objetos nuestras necesidades, deseos, aspiraciones, temores, obsesiones, etc. Habla de que este proceso puede tomar aspecto de automorfismo (cuando le atribuimos a la persona a quien juzgamos nuestros propios rasgos de carácter y tendencias), antropomorfismo (asignando a los seres vivos y cosas materiales rasgos de carácter o tendencias humanas) o desdoblamiento (etapa puramente imaginaria en donde proyectamos nuestro propio ser en una visión alucinatoria en que nuestro espectro corporal se nos aparece).

Retomando el tema de identificación que ya había mencionado con Metz, es la contraparte de la proyección, la persona absorbe el mundo en ella en vez de proyectarse en este mundo. La identificación proyectiva,

menciona Tallaferro (1995) es la que hace el yo hacia el objeto y es común en el teatro. El término participación incluye los fenómenos de proyección-identificación, lo cual es también una participación afectiva.

La proyección fetichiza y hace que verdaderamente se crea en los dobles o fantasmas. La proyección e identificación implican transferencia, término psicoanalítico que se refiere, según España y Alquicira (2001) a la relación entre paciente y analista con una poderosa carga emocional. Además, la transferencia posee un poder seductor proveniente de la sugestión. Los tres, identificación, proyección y transferencia, dominan todos los fenómenos psicológicos subjetivos y transforman la realidad objetiva de las cosas. Al presentarse esto se liberan enormes flujos de afectividad, que es lo que ocurre en el cine de darse estos procesos en el espectador.

El espectador se incorpora o incorpora en él a los personajes en pantalla en función de las semejanzas ya sean físicas o de carácter (una mujer por lo general prefiere a una protagonista mujer, un hombre a un héroe varón y una persona mayor a alguien de la tercera edad). Sin embargo, también se puede elegir al héroe según la desemejanza, tal vez él

es valiente, sociable y aventurero mientras yo soy retraído, penoso y prisionero pero me gustaría tener las cualidades del héroe y me identifico de alguna manera. "Los malditos se desquitan en pantalla. O mas bien nuestra parte maldita" (Morin:1972, 123). La identificación con el semejante o con el extraño son excitados por el film.

6.3 El espectador voyeurista: caso de la película "La ventana indiscreta"

El ojo es pasivo y está a distancia de su objeto. Según España y Alquicira (2001) el ojo es el órgano especular por excelencia y sirve como un instrumento de protección y defensa. Nasio (2001) dice que existen dos sentidos del término "mirada": la mirada como el acto perceptivo de mirar y la mirada en tanto la satisfacción del acto.

Para entrar más de lleno en lo del espectador voyeurista, a continuación se presenta el caso de la película "*Rear Window*" (La ventana indiscreta) de Alfred Hitchcock (1954). En esta película, perteneciente a la narrativa clásica de Hollywood, se presenta claramente la actividad

voyeurista de Jeff (James Stewart), un fotógrafo periodista que, a causa de un accidente por su trabajo, se lastima una pierna y la tiene enyesada. Por este motivo se encuentra semi-inmóvil sentado en una silla de ruedas y, sin nada mejor que hacer, su mayor pasatiempo es ver por la ventana y enterarse de la vida de sus vecinos.

Jeff sospecha que una de estas personas, el señor Thorwald, asesinó a su esposa inválida, así que el resto de la película se dedica a buscar pruebas y evidencias viendo desde su departamento para poder descubrir el crimen y, con ayuda de Stella (su enfermera) y Lisa (su novia), logra conseguirlo y comprobar el crimen cometido por su vecino.

Como podemos ver, la película cumple con los lineamientos de la narrativa clásica ya que existe un protagonista que quiere algo, el desarrollo de la historia se basa en tratar de conseguirlo, entonces se llega a un clímax para después lograr la resolución, en la cual finalmente consiguió lo que deseaba, descubrir el crimen.

La película se desarrolla en Greenwich, en un vecindario de Nueva York, en donde presenciamos todo, pues nunca se cambia de locación; de hecho la cámara casi no se mueve del departamento de Jeff. El lugar es un

conjunto habitacional de departamentos de varios pisos de clase media. Cada departamento tiene ventanas a través de las cuales se puede ver a los personajes en acción; además, dichas ventanas se ubican de frente con los otros departamentos (lugar que de por sí incita al voyeurismo). La época planteada son los años cincuenta, el vestuario y localidades son correspondientes a esto. La iluminación utilizada es natural en exteriores (en su mayoría) y con juegos de luz y sombra en el interior de los departamentos; la luz y la oscuridad juegan un papel importante. Otro color que está presente en algunos momentos del film es el rojo; desde la ventana de Jeff se ve el cielo y todo como en un atardecer rojizo que, según la simbología del color (véase capítulo II) significa sexo, calor y agresividad (morbo y deseo en el voyeurismo). El maquillaje, vestuario y actuaciones, como último elemento del *mise-en-scène*, son realistas, nos ubican en la época y sirven para darnos a conocer la personalidad de los actores (a Lisa, por ejemplo, la muestran claramente como una mujer hermosa, sofisticada y rica).

El film comienza con música de jazz, los créditos se van presentando con letras mayúsculas elegantes en color dorado y la cámara se encuentra dentro de un departamento con las cortinas cerradas. Poco a poco las tres

cortinas se van abriendo, como un telón, para ir mostrando el barrio. La cámara hace un zoom para salir de la habitación y hacer un recorrido por este lugar presentándonoslo. A continuación se ve a Jeff, nuestro protagonista, recostado en una silla de ruedas de espaldas a la ventana con los ojos cerrados; posteriormente salimos nuevamente del cuarto por la ventana y vemos a los demás vecinos a través de sus ventanas realizando sus actividades, nos los van presentando también.

Luego volvemos a Jeff; como buena película clásica nos presenta en este inicio al personaje, así que la cámara va haciendo un recorrido desde su cara hasta llegar a su pierna enyesada y la silla de ruedas. Inmediatamente después, como explicación de lo que le ocurrió en la pierna, nos muestran unas fotografías de un accidente de autos que tiene en su pared (se accidentó en medio de una pista de carreras), para continuar con la imagen de unas cámaras fotográficas y revistas que aclaran su profesión de fotógrafo de una revista (voyeurista profesional).

Lisa Fremont (Grace Kelly) es una mujer profesionalista, se dedica a la moda, revistas y trabaja (cuestión no muy deseada en los 50 después de la guerra, cuando se quería a las mujeres en casa). Ella está enamorada de

Jeff, pero él parece estar más involucrado en su actividad voyeurista de lo que quiere estar con Lisa. En un principio incluso la rechaza, es frío y cortante con ella y cada que tiene oportunidad retira su mirada de ella y la dirige hacia la ventana, su verdadera pasión. Poco a poco, a medida que Lisa se va envolviendo también en esa actividad, Jefferies se va interesando más en ella y va llamando su atención, aún más cuando ella, gracias a su intuición femenina, le ayuda a resolver el crimen. De esta manera la narrativa nos muestra una historia de misterio alternada con una de amor, ambas entrelazadas en el tema del voyeurismo.

La acción voyeurista de Jeff puede ser comparada con la del espectador de cine. El hecho de tener la pierna rota y estar anclado a la silla de ruedas no le permite movimiento, situación parecida a aquella en la que se encuentra el espectador de cine que está sentado. Además, como se mencionó en otros capítulos, al no haber movimiento esta energía se canaliza más hacia los sentimientos y fijar la atención en lo que se observa. Otra analogía es que, por lo general, cada vez que Jeff mira por su ventana lo hace con la luz apagada (preferentemente de noche), tal como sucede en el cine. Las acciones suceden frente a él y es capaz de observarlas a

través de los rectángulos de las ventanas (como pantallas) que le permiten ir siguiendo la acción casi completa (hay como 2 ó 3 ventanas en cada departamento). Otra cuestión interesante es que, igual que en las películas, Jeff, y después Lisa y Stella, observan cambios de escenas y personajes sólo con dirigir su mirada a otro departamento; entonces, pueden estar viendo a la vez varias historias pequeñas de manera alternada y cambiar de personajes como sucede en el cine.

Lo anterior se puede comprobar en una escena en la que están Stella y Jeff mirando por la ventana; Lisa se encuentra en el departamento del asesino vendedor de joyas buscando evidencias del homicidio y ellos la ven. En determinado momento, Jeff y Stella dirigen su mirada hacia el departamento de abajo, el de "Miss lonely heart", que está a punto de tomar unas pastillas para suicidarse y se preocupan. Al voltear a ver nuevamente a Lisa se encuentran con que Thorwald está a punto de entrar en el departamento, entonces se atemorizan (cambio de estrellas y de respuestas emocionales concomitantes).

"La ventana indiscreta" explora la fascinación de la mirada. El mismo Hitchcock (2000) dice que la historia se basa no sólo en voyeurismo, sino

también en exhibicionismo. Comenta que el voyeurismo del héroe une las dos líneas de la trama; está relacionado con el misterio del asesinato, que puede resolver mirando a través de su ventana, pero también está conectado con su relación con la heroína. Jeff, como lo mencioné, se encuentra más interesado en mirar por su ventana que mirar a Lisa y ésta es capaz de hacer lo que sea para conseguir su atención. Se puede decir que Jeff prefiere mirar que amar; el voyeurismo constituye su perversión. Realmente obtiene placer de mirar a sus vecinos sin su consentimiento, lo cual es, según Hitchcock, un acto esencialmente sádico, ya que se trata del placer basado en la dominación.

En su relación con la heroína, siguiendo con el análisis presentado por Hitchcock, emerge una forma similar de sadismo. Ella, como intento por obtener su atención, se exhibe a sí misma en una parte de la película en la que va encendiendo tres luces una por una posándole y modelándole su vestido. Luego, en otra parte, se pone su camisón y se exhibe frente a él para que admire su belleza, en un intento por retirar su atención de la ventana y dirigirla hacia sí, aprovechándose de lo que conoce acerca de la pasión voyeurista de Jeff. Se presenta ante él como si fuera otra imagen de ventana. En el primer intento Jeff se rehusa a atenderla; en el segundo Lisa

lo logra, baja las cortinas antes de hacer su presentación para evitar distracciones, como cerrando el telón; además, esto ocurre después de que le iba dotando de datos para resolver su crimen, cuestión que lo había interesado. Sin embargo, esto sólo dura un momento, pues se ven interrumpidos por un grito estremecedor (cuando la vecina de enfrente arriba descubre a su perro muerto, asesinado por Thorwald pues sabía demasiado y había estado escarbando donde estaban enterradas evidencias o "restos" de la asesinada).

En estos acercamientos, Lisa se somete a la contemplación de él para saciar sus actividades voyeuristas. Él la quiere incluir en su régimen sádico y la intenta dominar. La única manera en que comienza a notarla es cuando ella se empieza a interesar por esta misma actividad voyeurista, acompañándolo en su contemplación por la ventana y sometiéndose ella misma a ser objeto de su visión, permitiendo, en cierto modo, este abuso emocional.

Jeff utiliza el misterio del asesinato también para evadir su participación en la historia de amor. Lisa quiere casarse con él, situación que lo atemoriza pues la ve a ella como demasiado perfecta (profesionista

a pesar de ser los años 50, hermosa y triunfadora), aunque lo justifica diciendo que su estilo de vida no concuerda con el de él. Así, lo que reprime en su relación con Lisa lo resuelve mirando por la ventana.

Belton, en Hitchcock (2000), comenta que de manera inconsciente el héroe se identifica con el asesino y sus deseos de liberarse de las responsabilidades de la relación con una mujer que busca controlarlo (como él lo ve). Como fotógrafo se la vive viajando por diferentes lugares sin asentamiento y lo que Lisa le propone es que abra un estudio en su departamento y, un tanto indirectamente, que se case con ella; esta idea de sentar cabeza lo asusta y por ello cree que intenta controlarlo.

Su identificación con el asesino corresponde, en una interpretación freudiana, a sus deseos o instintos como un ello. Por otro lado, Jeff sería incapaz de hacer lo que hizo Thorwald, así que conscientemente reprime este deseo y lo intenta inculpar de asesinato buscando las pruebas pertinentes, identificándose con las fuerzas de ley, ética y orden (como un superyó). Todo lo anterior le crea conflictos en su yo (el ello que es el asesino en contra de su superyó), así que es sólo después de que resuelve esto que puede resolver también su relación con Lisa; resolución que, según

muestra la película, no concluye en matrimonio pero sí en un punto medio de relación.

Lemire (en Hitchcock: 2000) habla del papel feminizado de Jeff, que se encuentra en su casa todo el día (como el papel de ama de casa que en esta época se esperaba de las mujeres) sólo mirando. Lisa, por su parte, tenía un rol más masculino al tener un trabajo y llegar a visitar a Jeff por las noches, después de éste (cuestión que también le creaba conflicto a Jeff). Los binoculares utilizados por el héroe para saciar sus deseos, que después fueron sustituidos por el lente telefoto de su cámara, representarían al falo y serían lo que le dota su poder. Su rechazo por Lisa y Stella puede estar influenciado también por el fenómeno de castración (en realidad no les daba la importancia ni el poder a ellas o lo que decían. Confusión de identificación). Poco a poco va entrando en conflicto al ver que iban teniendo razón e ir notando a Lisa, les va otorgando poder también a ellas al ver la veracidad de sus afirmaciones, incluso hay un momento en que permite que Stella utilice sus binoculares para observar a su lado (aceptación). Al final, cuando abandona sus lentes, abandona también este símbolo fálico y su supuesto poder por sobre ellas, resolviendo a la vez su conflicto en cuanto a su feminización y la masculinización de Lisa y

permitiendo un compartir de poder (que le permite reafirmar su rol y sexualidad masculinos sin que se vean amenazados).

El film puede ser objeto de varias interpretaciones además de ésta: una católica, machista, feminista, etc. Belton habla de que "La ventana indiscreta" es una mirada a los deseos inconscientes. Los ojos son considerados como "una ventana al alma", así que el film se trata de ver por detrás de la mente. Dice que la mente inconsciente, que se abre a distintos deseos, funciona como una "ventana indiscreta" y que la película explora la relación entre estas dos ventanas: entre lo que el ojo ve y lo que la mente desea. La evidencia de la muerte que Jeff ve es lo que su mente inconsciente desea. La acción del film, señala Belton, se vuelve un drama de catarsis a causa de la purgación de sus miedos y deseos que son resueltos de esta forma. La cura se lleva a cabo apropiadamente cuando Thorwald lo empuja fuera de su "ventana indiscreta" y cae en el patio de abajo arrastrado por su propio peso y el del pesado yeso.

Un dato que no quisiera olvidar es que la "película" que ve Jeff a través de su ventana, como toda película, está musicalizada. La musicalización de su película la hace su vecino músico (pianista), quien

durante todo el film va presentando los fondos musicales correspondientes de distintas maneras. Incluso, cercano el final, en su departamento está la banda completa de músicos (con vientos y piano) dotando de emoción a las escenas.

Al final de la película, Jeff está de espaldas a la ventana con los ojos cerrados y las dos piernas enyesadas (ambas consecuencia de su voyeurismo), mientras que en un paneo vemos a Lisa recostada en la cama vestida más informal leyendo "Más allá de los montes Himalaya", lectura que luego sule por Harpers Bazaar, revista con la que tenía negocios pues se dedicaba a la moda. Ahora los roles cambian y Jeff pierde o rebaja su poder (que le otorgaba el voyeurismo) al estar con los ojos cerrados, como sucede al principio del film, y, además, de espaldas a la ventana. Ahora es Lisa la que tiene el poder de la mirada y se hace notorio en este acto de lectura. Este lugar se lo ganó al convencer a Jeff del poder de la intuición femenina y de las maneras de conocer de la mujer (después de todo gracias a ella y a Stella, en cierta medida, se resolvió el crimen).

Como pudimos notar, Jeff se presenta como un sustituto del espectador. Sentado en su silla mirando hacia afuera, intenta hacer sentido

y encontrar explicaciones de lo que ve, en lo que cada vez se va involucrando e interesando más. A medida que el tiempo avanza se va creando sus propias hipótesis de lo ocurrido y espera que éstas sean confirmadas o desconfirmadas, al igual que lo hace el espectador. En Jeff también se dan los fenómenos de identificación (con el villano, por ejemplo), y logra desahogar en él ciertos deseos mediante una catarsis. Al implicar, como todo voyeurismo, una distancia con el objeto, esto lo separa lo suficiente para mantenerlo a salvo (con excepción de el final, donde los papeles se invierten). La inversión de papeles tiene lugar cuando Thorwald entra al departamento de Jeff, entonces abandonamos el POV (punto de vista) de nuestro héroe, que tuvimos en casi toda la película, viendo como si fuéramos él, desde su ventana, para ver desde el POV del asesino (cuando Jeff lo flashea vemos estos flashazos desde los ojos de Thorwald).

Quisiera terminar este análisis con una frase que utiliza Stella al estar husmeando con Jeff por la ventana en un momento en el que Lisa va al departamento del asesino; entonces voltea hacia Jeff y, pidiéndole su lente le dice: "¿Puedo usar el ojo de cerradura portátil?". Esta frase encierra la idea de voyeurismo y del placer de mirar a los demás sin que lo sepan, placer que es explotado por los creadores cinematográficos.

En este capítulo se abordó una perspectiva psicoanalítica, basada en el inconsciente, para justificar lo que sucede en el espectador al presenciar una película. Los términos voyeurismo, sueño, espejo, identificación, proyección y transferencia nos dan una visión amplia de las motivaciones y deseos inconscientes que el espectador busca saciar al ver una obra cinematográfica y que son, aunque no lo notemos de manera consciente, lo que nos vincula emocionalmente con la obra.