

De la lingüística al psicoanálisis

En la teoría cinematográfica del Primer Mundo, mientras tanto, la semiología de orientación lingüística estaba dejando paso a una «segunda semiología» en la que el psicoanálisis se convirtió en el esquema conceptual predilecto de los teóricos, al desplazarse la atención del lenguaje cinematográfico y la estructura del filme hacia los «efectos-sujeto» producidos por el dispositivo cinematográfico. El encuentro entre psicoanálisis y cine fue, en cierto sentido, la culminación de un prolongado noviazgo, ya que ambos nacieron aproximadamente al mismo tiempo (Freud empleó por primera vez el término «psicoanálisis» en 1896, tan sólo un año después de las proyecciones inaugurales de los Lumière en el Grand Café). También existen estudios psicoanalíticos del cine, centrados en los personajes, realizados antes de la segunda semiología, como *Movies: A Psychological Study* (1950), donde Martha Wolfenstein y Nathan Leites sostuvieron que el cine cristalizaba los sueños, mitos y temores más comunes de la población en general, y *Hollywood: The Dream Factory* (también de 1950), donde Hortense Powderma-

ker describía, en términos casi etnográficos, a la «tribu» de Hollywood que fabricaba esos sueños y mitos.

También debe citarse aquí el trabajo pionero del sociólogo, psicólogo y cineasta Edgar Morin. En *El cine o el hombre imaginario* (1958), Morin recuperó la venerable metáfora de la «magia del cine», pero ahora con la intención de subrayar la capacidad del cine de infantilizar y dominar al espectador. Para Morin, el espectador no se limita a contemplar una película; él o ella viven la película con neurótica intensidad, como forma de regresión socialmente aprobada (tema que retomarían los psicosemióticos). Para el autor francés, el cine implica a los espectadores en sus estratos más profundos. Contemporáneo y arcaico a un tiempo, el cine es un «archivo de almas» que nos permite fotografiar nuestros propios movimientos, actitudes y deseos. Imbuyendo al cine con su propia sensibilidad e imaginación, el espectador siente emociones profundas e incluso una devoción que roza el culto.

Iniciada a mediados de los años setenta, sobre todo en un número especial publicado en 1975 de la revista francesa *Communications*, dedicado a «Psicoanálisis y cine», la discusión semiótica fue influida por nociones psicoanalíticas como la escopofilia, el voyeurismo y el fetichismo, y por la concepción lacaniana de la fase del espejo, lo imaginario y lo simbólico. Mientras que la «psicología del ego» norteamericana se centraba en el desarrollo del yo individual y consciente, el psicoanálisis lacaniano privilegiaba el *id*, el inconsciente y la noción de «sujeto». En una síntesis entre el psicoanálisis y la tradición filosófica, Lacan exploró el sujeto en sus múltiples sentidos —psicológico, filosófico, gramatical, lógico—, contrastando el yo soberano de la «psicología del ego» con el «sujeto del inconsciente». Lacan también estaba interesado por la «identificación», el proceso mediante el cual el sujeto se constituye a sí mismo al apropiarse de aspectos de otros interlocutores humanos, como los padres. El término «otro», para Lacan, designa el lugar simbólico en el que se constituyó el sujeto en relación con su «deseo». Lacan concebía al deseo no como impulso biológico sino como movimiento fantasmático hacia un «objeto» oscuro que ejerce atracción espiritual o sexual. Catalizado por la Ley, el deseo era por definición imposible de satisfacer, dado que no era un deseo susceptible de obtenerse sino un deseo del «deseo del otro», una lucha por el reconocimiento amoroso que remite a la dialéctica hegeliana entre amo y esclavo. Lacan lo sintetizó con un aforismo digno de La Rochefoucauld: «El amor consiste en dar lo que uno no tiene a alguien que no lo quiere». (Uno piensa aquí en la melancólica anatomía de la pasión elaborada por Denis de Rougemont en *El amor en Occidente*, donde el deseo está marcado de forma indeleble por el *pathos* y la imposibilidad.) Las diferencias entre «el Freud francés» y la psicología americana del ego reflejan, a su vez, diferencias culturales/políticas a gran

escala entre el país optimista del éxito pragmático y la búsqueda de la felicidad, y un país del «Viejo Mundo» más pesimista, que emerge tras dos guerras mundiales y un Holocausto ejecutado en su propio suelo. Si la psicología del ego se centra mayoritariamente en la terapia y la cura, el psicoanálisis lacaniano aspira a desarrollar un potente sistema intelectual que sintetice la antropología de Lévi-Strauss, la filosofía de Heidegger y la lingüística de Saussure. De manera análoga, el lacanianismo cinematográfico privilegió las tensas ambigüedades del psicoanálisis europeo (el cine de arte y ensayo) por encima del *happy end* (hollywoodiense) de la psicología del ego.

«El Freud francés» fue, sin lugar a dudas, la figura predominante en el ámbito de la teoría cinematográfica. En la fase psicoanalítica de la semiótica, el centro de interés pasó de la relación entre imagen fílmica y realidad al propio dispositivo cinematográfico, no sólo en el sentido de la base instrumental de la cámara, el proyector y la pantalla sino también en el sentido del espectador como sujeto deseante, de cuya presencia como objeto y cómplice depende la institución cinematográfica. El punto de vista psicoanalítico subrayó la dimensión metapsicológica del cine, las formas en que activaba y regulaba el deseo del espectador. Quienes adoptaron esta óptica no se interesaron por las mismas cosas que habían centrado la atención de los anteriores enfoques «psicológicos»: el psicoanálisis de autores, tramas o personajes. En esta etapa, los interrogantes dejan de ser del tipo: «¿Cuál es la naturaleza del signo cinematográfico y las leyes de sus combinaciones?» y «¿Qué es un sistema textual?», para adoptar otro tono: «¿Qué queremos del texto?» y «¿Qué intereses tenemos como espectadores de un texto?». Muchas de las cuestiones psicoanalíticas se expresaban junto a cuestiones de ideología marxista. ¿Cómo se «interpela» al espectador/destinatario en tanto sujeto? ¿Cuál es la naturaleza de nuestra identificación con el dispositivo cinematográfico y con las historias y los personajes que el cine nos ofrece? ¿Qué clase de sujeto-espectador crea el dispositivo cinematográfico? ¿Por qué provoca el cine reacciones apasionadas? ¿Cuál es el motivo de la fascinación que despierta? ¿Por qué parece que haya tanto en juego cuando se habla de cine? ¿En qué se parecen las películas a los sueños o las ensoñaciones? ¿Qué analogías existen entre las condensaciones, los desplazamientos típicos del «trabajo onírico» y el «trabajo» textual del filme? ¿Puede el cine llegar a ser el «diván de los pobres», como sugirió Félix Guattari? ¿En qué sentido la narración cinematográfica reescenifica la historia de Edipo, el conflicto entre ley y deseo?

Aunque ha dado mucho que hablar el carácter de «moda» que parece presidir esta transición de la semiótica lingüística al psicoanálisis, en realidad este cambio deriva de una trayectoria coherente hacia el «semiopsicoanálisis» del cine. La lingüística y el psicoanálisis no fueron elegidos arbitra-

riamente, porque estuviesen de moda: en realidad, se consideraban como las dos ciencias que trataban directamente el significado como tal. El cambio se vio facilitado por el hecho de que Jacques Lacan, la principal influencia en la teoría psicoanalítica del cine, había situado al lenguaje como centro absoluto del psicoanálisis. Si hasta entonces el inconsciente se consideraba una reserva prelingüística e instintiva, para Lacan el inconsciente era un efecto de la entrada del sujeto en el orden lingüístico (simbólico). El lenguaje era la condición misma del inconsciente. La lectura del complejo de Edipo ya no era, pues, biológica sino lingüística. En palabras de Lacan, la lingüística «nos proporcionará un método para comprender mejor, mediante la distinción de estructuraciones sincrónicas y diacrónicas en el lenguaje, el distinto valor que adquiere nuestro lenguaje en la interpretación de las resistencias y de la transferencia» (Lacan, 1997, pág. 76). El lema lacaniano según el cual «el inconsciente está estructurado como un lenguaje» constituyó un sólido puente entre los territorios del lenguaje y de la psique. (Volochninov y Bajtin, desde un punto de vista distinto, habían llevado a cabo una lectura lingüística de Freud en su obra de 1927 *Freudianismo: una crítica marxista*.)

Los teóricos psicoanalíticos mostraron especial interés en la dimensión psíquica de la arrolladora «impresión de realidad» del medio cinematográfico. Dicho de otro modo, pretendían explicar el extraordinario poder del cine en los sentimientos humanos. Se analizó la persuasión del dispositivo cinematográfico, persuasión que se entendía derivaba de una serie de factores —la situación cinematográfica (inmovilidad, oscuridad), los mecanismos enunciativos de la imagen (cámara, proyecciones ópticas, perspectiva monocular)— que, en todos los casos, inducen al sujeto a proyectarse dentro de la representación. Basándose en algunos conceptos de la obra anterior de Edgar Morin, teóricos de los años setenta como Jean-Louis Baudry, Christian Metz y Jean-Louis Comolli consideraron que la cuestión de la impresión de realidad era inseparable de la cuestión del posicionamiento y la identificación del espectador. Baudry fue el primero en recurrir a la teoría psicoanalítica para caracterizar el dispositivo cinematográfico como máquina tecnológica, institucional e ideológica con poderosos «efectos-sujeto». En «Efectos ideológicos del dispositivo cinematográfico básico» (1971), Baudry sostuvo que el dispositivo alimentaba el narcisismo infantil exaltando al sujeto espectral como centro y origen del significado. Baudry postulaba un sustrato inconsciente en la identificación, en el sentido de que el cine, en tanto dispositivo de simulación, no sólo representa lo real sino que también estimula intensos «efectos-sujeto».

En «El dispositivo» (1975), Baudry exploró la tantas veces evocada semejanza entre la caverna platónica y el dispositivo de la proyección cinematográfica, sosteniendo que el cine constituía la realización técnica del

sueño inmemorial de un simulacro total y perfecto. Las enigmáticas imágenes de la pantalla, la oscuridad de la sala de proyección, la inmovilidad pasiva del espectador, el aislamiento uterino respecto a los ruidos ambientales y las presiones cotidianas, promueven un estado artificial de regresión que genera «momentos arcaicos de fusión» no lejanos a los que engendra el sueño. El cine, pues, golpea dos veces: nos inundan estímulos visuales y auditivos extremadamente poderosos en un momento en que estamos predispuestos a una recepción pasiva y un ensimismamiento narcisista. El filme, como un sueño, cuenta una historia —una historia puesta en imágenes y que, por lo tanto, resuena con la lógica de un proceso primario que «se figura a sí mismo en imágenes». Técnicas específicamente cinematográficas como la superposición y los fundidos «imitan» las condensaciones y desplazamientos con que la lógica de proceso primario de los sueños trabaja sus objetos fantaseados.

Para Baudry, el cine constituye la realización material aproximada de un objetivo inconsciente quizá inherente a la psique humana: el deseo regresivo de volver a un estado anterior de desarrollo psíquico, un estado de relativo narcisismo en el que el deseo puede satisfacerse mediante una realidad simulada y envolvente donde la separación entre el propio cuerpo y el mundo exterior, entre ego y no-ego, deja de ser clara y definida. En la teoría del dispositivo, el cine se convierte en una poderosísima máquina que transforma al individuo personificado y socialmente situado en sujeto espectral. En efecto, Baudry dotó de un cariz negativo al «mito del cine total» formulado en sentido positivo por Bazin. Esa ventana abierta al mundo tenía ahora barrotes, como una prisión.

Para la teoría psicoanalítica de los años setenta, la noción lacaniana de que el deseo no significa desear al otro sino «desear el deseo del otro» aparecía como una descripción increíblemente exacta de los procesos de identificación en el cine. La teoría psicoanalítica absorbió en gran medida la visión lacaniana del sujeto engañado del cine. Dada una inicial carencia de ser (*manque à être*), la inicial pérdida de una plenitud original vinculada a una relación dual con la madre, se consideraba que los seres humanos estaban, de manera constitutiva, alienados, separados de sí mismos, con una «identidad» psíquica consistente en un débil *bricolage* de identificaciones efímeras. Estas identificaciones efímeras se solidifican en forma de identidad en la fase que Lacan denomina del espejo, estadio del desarrollo infantil en el que la percepción hiperactiva coincide con un bajo nivel de actividad motora. Lacan describe el modo en que el ego infantil se constituye mediante la identificación con el señuelo (que el niño no reconoce como tal) de la imagen en el espejo, que le devuelve una imagen imaginaria de la presencia autónoma de su yo. Tanto Metz como Baudry compararon la situación del es-

pectador con la fase del espejo. Metz señaló que la analogía del espejo sólo era parcialmente cierta; el cine, a diferencia del espejo, no refleja la propia imagen del espectador.

Desde una óptica feminista, se entendió que esta teoría expresaba una negación masculinista de la diferencia sexual. Para la teoría feminista, ese sujeto víctima de un autoengaño e ideológicamente coherente construido por el cine dominante adoptaba un género sexual específico. Tomando un término acuñado por Marcel Duchamp y desarrollado por Michel Carrouges, la crítica feminista Constance Penley (1989) comparó años más tarde el modelo del dispositivo baudriniano con una «máquina célibe», esto es, una máquina cerrada, autosuficiente y exenta de fricción controlada por un supervisor cómplice sujeto a una fantasía de clausura y dominio, como placer compensatorio y consuelo frente a la carencia y la alienación masculinas. Joan Copjec (1989) sostuvo que la teoría del dispositivo construyó una máquina antropomórfica paranoica que únicamente producía sujetos masculinos, como «defensa ilusoria frente a la alienación que la elaboración del cine como lenguaje abrió en la teoría».

En *El significante imaginario*, Metz afirmó que la naturaleza doblemente imaginaria del significante cinematográfico —imaginario en lo que representa e imaginario por la naturaleza de su significante— aumenta las posibilidades de identificación en lugar de disminuirlas. Ya de por sí, el significante, antes incluso de pasar a formar parte de un mundo fictivo imaginado, está marcado por la dualidad presencia / ausencia típica del imaginario lacaniano. La impresión de realidad es mayor en el cine que en el teatro, porque esas tenues figuras que deambulan como fantasmas por la pantalla prácticamente nos invitan a investirlos con nuestras fantasías y proyecciones. El espectador o la espectadora de cine se identifican, en primer lugar, con su propio acto de mirar, «consigo mismos como acto puro de percepción (estado de vigilia, actitud alerta); como condición de posibilidad de lo percibido y, en consecuencia, como una especie de sujeto trascendental» (Metz, 1982, pág. 51). Lo que Metz denomina identificación primaria, por lo tanto, no se establece con los acontecimientos o personajes descritos en la pantalla sino con el acto de percepción que posibilita esas identificaciones secundarias, un acto de percepción simultáneamente canalizado y construido por la mirada anterior de la cámara y el proyector que la sustituye, asegurando al espectador la ubicuidad ilusoria del «sujeto omnipercibiente». El espectador queda atrapado en un juego entre regresión y progresión. Las imágenes recibidas vienen del exterior, en un movimiento de progresión dirigido hacia la realidad externa; sin embargo, debido a la movilidad inhibida y al proceso de identificación con la cámara y el personaje, la energía psíquica consagrada normalmente a la actividad se canaliza hacia otras rutas de descarga.

Metz hizo algunas observaciones especialmente interesantes respecto a la cuestión del placer y el displacer en el cine. Algunas películas, las pornográficas por ejemplo, pueden generar displacer en el espectador al tocar demasiado de cerca los deseos reprimidos del espectador, activando una reacción defensiva. Partiendo del análisis efectuado por Melanie Klein del papel de los objetos en la vida de las fantasías infantiles —la tendencia del niño a proyectar sentimientos libidinales o destructivos en ciertos objetos privilegiados como el seno—, Metz señaló la tendencia crítica a confundir la película real en tanto secuencia de imágenes y sonido con la experiencia del filme y el placer o displacer generado por éste en función de las fantasías, placeres y temores que haya despertado en los distintos espectadores. De este modo, espectadores y críticos toman una cuestión estética —la calidad del filme— por una cuestión psicoanalítica: ¿por qué esta película *me* gusta o *me* disgusta? (Un ejemplo clásico de esta confusión tuvo lugar en torno a *Recuerdos* [Stardust Memories, 1980], de Woody Allen, que los críticos, hasta entonces admiradores del director en su mayoría, entendieron como un ataque lanzado contra ellos [en lugar de verlo como un ingenioso y autoparódico ejercicio intertextual], condenándolo, con un lenguaje ciertamente violento, por «vicioso», «malintencionado» y «venenosamente malo».) Metz también puso al teórico en el diván, pues los teóricos del cine no eran en modo alguno inmunes a proyecciones de este tipo. Metz analizó, así pues, las distintas formas de «amor» por el cine, desde el fetichismo del coleccionista al crítico-teórico para quien casi todas las películas son «malos objetos» aunque mantenga una «buena relación de objeto» con el cine en su conjunto. Metz se convirtió en el psicoanalista de los teóricos del cine, al igual que Lévi-Strauss se había convertido en el etnólogo de los antropólogos.

En un registro más positivo, el cine también puede significar la ruptura de la soledad. La existencia material de imágenes fílmicas crea, para Metz, el sentimiento de un «pequeño milagro», el milagro de compartir las fantasías de un modo no muy distinto a esa «ruptura temporal de la soledad» llamada amor: «Se trata de esa alegría particular de recibir, desde el mundo exterior, imágenes que suelen ser internas... de verlas inscritas en un espacio físico (la pantalla), descubriendo, de este modo, algo casi realizable en ellas» (Metz, 1977, págs. 135-136).

El análisis de Metz explica lo que de otro modo seguiría siendo un interrogante insoluble: los placeres generados por películas que a primera vista parecen distópicas, amenazadoras e incluso repulsivas. Las películas de catástrofes, por ejemplo, se aprovechan de nuestras inseguridades más elementales respecto a la naturaleza, lo que no impide que se suelen convertir en notables éxitos. Este tipo de películas, superficialmente desagradables, ejercen en última instancia un efecto tranquilizador desde un punto de vista

metziano, porque dan forma material a nuestros temores, recordándonos que no estamos solos. Es como si las películas nos dijese que no estamos locos por sentir ansiedades de este tipo, puesto que nuestros temores están ahí, presentes y palpables en la pantalla, inscritos en imágenes y sonidos, reconocidos y sentidos por los espectadores que nos rodean.

La crítica psicoanalítica también prolongó ciertos trabajos anteriores sobre las relaciones entre cine y sueño. Hugo Mauerhofer había sugerido, en «La psicología de la experiencia del cine» (1949), que lo que él denominaba «situación cinematográfica» comparte numerosos rasgos con la situación del sueño, especialmente la pasividad, el confort y el alejamiento de la realidad. Suzanne Langer (1953) sostuvo que el filme existe en una «modalidad onírica», porque crea un «presente virtual a la vez que un sentido de inmediatez, una impresión de realidad». El análisis en profundidad de la analogía entre cine y sueño no llegaría, sin embargo, hasta el número especial de *Communications* dedicado a «Psicoanálisis y cine». En «El filme de ficción y su espectador», Metz ofrecía la indagación más sistemática elaborada hasta entonces de las analogías y discrepancias entre cine y sueño, al igual que antes había explorado las analogías entre cine y lenguaje. Para Metz, la impresión de realidad que el filme ofrece deriva de una situación cinematográfica que inspira sentimientos de retiro narcisista y autoindulgencia soñadora, una regresión a un proceso primario condicionado por circunstancias similares a las que subyacen a la ilusión de realidad en los sueños. La película de ficción convencional invoca un descenso en el estado de vigilia que activa un estado cercano al del sueño (en el doble sentido del término). Este descenso del estado de vigilia trae consigo un alejamiento de las preocupaciones por el mundo externo y un incremento en la receptividad respecto a la consecución fantaseada de los deseos del sujeto. En el cine, a diferencia de los sueños, no confundimos literalmente nuestras fantasías con percepciones, puesto que aquí nos encontramos frente a un objeto perceptivo *real*: el filme en sí. Si soñar es un proceso psíquico puramente interno, el cine es una percepción real, potencialmente común a otros espectadores, de imágenes reales registradas en la película. El sueño, como señala Metz, es doblemente ilusorio: el soñador cree más en lo que sueña que el espectador, y lo que él o ella «perciben» es menos real. La continua estimulación perceptiva del cine impide que los deseos inconscientes emprendan un recorrido completamente regresivo, por lo tanto, y lo que en el sueño es ilusión de realidad en el cine es tan sólo una impresión de realidad. Con todo, los paralelismos entre las condiciones en que se contempla una película y las condiciones en que se sueña nos ayudan a explicar el grado casi alucinatorio de esta impresión de realidad que las películas pueden alcanzar.

La visión de Hollywood como fábrica de sueños sugería que la industria dominante fomentaba las fantasías escapistas. De manera similar, la teoría cinematográfica subrayaba la dimensión negativa y explotadora del sueño cinematográfico. Sin embargo, aunque los teóricos tenían razón al denunciar las alienaciones provocadas por el cine dominante, también es importante reconocer el deseo que lleva a los espectadores hasta la sala de proyección. La eterna comparación entre el cine y el sueño no sólo revela el potencial de alienación del cine sino también su impulso utópico fundamental. Los sueños no son meras regresiones: son vitales para el bienestar humano. Son, como se encargaron de destacar los surrealistas, un santuario del deseo, un indicio de la posible trascendencia de las dicotomías, una fuente de conocimientos que la racionalidad cerebral se obstina en negar.

Las interrogaciones psicoanalíticas, que a primera vista no son de carácter político, pueden llevarse fácilmente al territorio de lo político. ¿Qué es la «economía libidinal» del cine? ¿De qué modo explota Hollywood, por ejemplo, las tendencias voyeurísticas y regresivas del espectador con el fin de mantenerse como institución? En *El significante imaginario*, Metz distinguía dos «máquinas» operantes en la institución cinematográfica: en primer lugar, el cine como industria, que produce mercancías cuya venta en forma de entradas asegura la recuperación de la inversión; en segundo lugar, la máquina mental, interiorizada por los espectadores y que los adopta para el consumo de «objetos placenteros». Una economía, centrada en la obtención de beneficios, está íntimamente ligada a la otra, centrada en la circulación de placer (la tercera «máquina» es el discurso crítico sobre el cine). En este contexto, Metz psicoanalizó e institucionalizó las fuentes subterráneas del placer cinematográfico: la identificación (con la cámara primero y después con los personajes), el voyeurismo (la observación de los demás desde una posición segura), el fetichismo (el juego entre la carencia y la negación) y el narcisismo (las sensaciones de magnificación de un yo que se considera sujeto omniperceptor). De este modo, Metz intentó hallar respuesta a una pregunta fundamental: ¿por qué van los espectadores al cine, si no se les obliga a ello? ¿Qué placer están buscando? ¿Y de qué manera pasan a formar parte de una máquina institucional que les proporciona placer al tiempo que engaño? La respuesta a estas preguntas sobre las funciones imbricadas de lo real, lo imaginario y lo simbólico en la recepción del cine podría llegar a tener un efecto de retroalimentación, aportando nuevas perspectivas sobre el propio psicoanálisis.

Los críticos psicoanalíticos también desarrollaron la cuestión del complejo de Edipo en el análisis del cine. Desde una perspectiva lacaniana, la Ley cataliza el Deseo. El cine es edípico no sólo en sus historias —en general, historias sobre un protagonista masculino que supera sus problemas con la

Ley paterna— sino también en su incorporación de los procesos de negación y fetichismo, mediante los cuales el espectador es consciente del carácter ilusorio de la imagen cinematográfica y aun así sigue creyendo en la imagen. Esta creencia, además, tiene como premisa que el espectador esté situado a una distancia segura, y en este sentido se basa en el voyeurismo (con resonancias sádicas). No hay duda de que el cine se fundó sobre el placer de mirar, y fue concebido desde sus orígenes como un lugar desde donde se podía «espiar» a los demás. Lo que Freud denominaba «escopofilia», el impulso de convertir al otro en objeto de una mirada curiosa, es uno de los elementos primordiales en la seducción cinematográfica. En efecto, algunos títulos de las primeras películas certifican esta fascinación: *As Seen Through a Telescope* (1900), *Ce que l'on voit de mon sixième* (1901), *Through the Keyhole* (1900) y *Peeping Tom in the Dressing Room* (1905). El dispositivo cinematográfico combina, para Metz, la hiperpercepción visual con la mínima movilidad física; necesita de un espectador secreto e inmóvil que lo absorbe todo a través de sus ojos. El mecanismo preciso de gratificación «se basa en que sabemos que los objetos que miramos no saben que los estamos mirando» (Metz, 1977). El *voyeur* mantiene una escrupulosa distancia entre el objeto y el ojo. La invisibilidad del *voyeur* produce la visibilidad de los objetos de su mirada. El desmoronamiento de esos procesos, la destrucción de la distancia voyeurística ilusoria, es lo que Hitchcock escenifica alegóricamente en *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, 1954), donde el protagonista es sorprendido *in fraganti* mediante una serie de inversiones escópicas que le convierten en objeto de la mirada. El psicoanálisis, como veremos más tarde, reapareció en muchos de los movimientos posteriores como el feminismo cinematográfico y el poscolonialismo, e influyó claramente en la obra de figuras posteriores como Kaja Silverman, Joan Copjec y Slavoj Žižek.

La intervención feminista

En su momento álgido, el ala izquierda de la teoría semiótica del cine aspiraba a cristalizar una amalgama creativa de los proyectos de la «Santísima Trinidad» (o el Triunvirato Siniestro, según el punto de vista) formada por Althusser, Saussure y Lacan. En una amistosa división del trabajo, el marxismo suministraría la teoría de la sociedad y de la ideología; la semiótica, la teoría del significado; el psicoanálisis, la teoría del sujeto. Pero lo cierto es que no era nada fácil sintetizar el psicoanálisis freudiano con la sociología marxista, o el materialismo histórico con un estructuralismo en gran medida ahistórico. Además, el período posterior a Mayo del 68 se vio marcado por el declive generalizado del prestigio del marxismo en favor del surgimiento de la nueva política de movimientos sociales como el feminismo, la liberación *gay*, la ecología y el apoyo a las minorías. El declive del marxismo se debió no sólo a la transparente crisis de las sociedades socialistas (un punto en ocasiones explotado para ocultar el hecho de que el capitalismo global también estaba en crisis), sino también a un creciente escepticismo res-