

Comunicación
Educativa

Arlindo Machado
**El sujeto en
la pantalla**

*La aventura del espectador,
del deseo a la acción*

gedisa

Obra publicada con el apoyo del Ministerio de Cultura de Brasil/Fundación
Biblioteca Nacional/Coordinadora General del Libro y de la Lectura

© Arlindo Machado, 2009
Diseño de cubierta: Departamento de diseño Editorial Gedisa

Primera edición: septiembre de 2009, Barcelona

Derechos reservados para todas las ediciones en castellano

© Editorial Gedisa, S.A.
Avenida del Tibidabo, 12, 3.º
08022 Barcelona (España)
Tel. 93 253 09 04
Fax 93 253 09 05
correo electrónico: gedisa@gedisa.com
<http://www.gedisa.com>

ISBN: 978-84-9784-193-1
Depósito legal: B. 33373-2009

Impreso por Romanyà Valls

Impreso en España
Printed in Spain

Queda prohibida la reproducción parcial o total por cualquier medio de impresión,
en forma idéntica, extractada o modificada de esta versión castellana de la obra.

PRIMERA PARTE El sujeto en el cine

Índice

PRIMERA PARTE: EL SUJETO EN EL CINE

1. El enigma de Kane	11
2. Ubicuidad y trascendencia	23
3. El ojo privado y su doble	33
4. La ventana del <i>voyeur</i>	45
5. La escisión de la mirada	57
6. El sistema de la sutura	69
7. El espectador en el texto	79
8. Identificación, proyección, espejo	91
9. El punto de escucha	101
10. La crisis de la enunciación	115

SEGUNDA PARTE: EL SUJETO EN EL CIBERESPACIO

1. La automatización del sujeto	123
2. El demiurgo y el robot	131
3. Los personajes artificiales	141
4. Atravesar la pantalla: la inmersión	147
5. Las técnicas del observador	157
6. De regreso a la caverna	167
7. El surgimiento del cuerpo	175

8. Regímenes de inmersión	187
9. Nuevas figuras de la subjetividad	203
Bibliografía	213
Películas y obras digitales citadas	219

Índice

PRIMERA PARTE: EL SUJETO EN EL CINE

1. El enigma de Kane	11
2. Unidad e irracionalidad	33
3. El ojo privado y su doble	35
4. La ventana del voyeur	45
5. La escena de la mirada	57
6. El sistema de la cámara	69
7. El espectador en el teatro	81
8. Identificación, proyección, espejismo	97
9. El punto de escucha	111
10. La crisis de la construcción	117

SEGUNDA PARTE: EL SUJETO EN EL COMERCIO

1. La automatización del sujeto	123
2. El devirgo y el robot	141
3. Los personajes artificiales	147
4. Avanzar la pantalla: la inmersión	163
5. Las técnicas del observador	177
6. De voyeur a la cámara	187
7. El seguimiento del cuerpo	197

PRIMERA PARTE

El sujeto en el cine

El enigma de Kane

PRIMERA PARTE El sujeto en el cine

1

El enigma de Kane

El «pequeño defecto» señalado por Pauline Kael (1980: 78) con respecto a la coherencia narrativa de la película *Ciudadano Kane** nos servirá para presentar nuestro problema. En el filme de Orson Welles, la enigmática palabra «Rosebud» es pronunciada por Kane en su lecho de muerte, poco antes de que la bola de vidrio con el paisaje nevado en su interior caiga al suelo y el ruido provoque que acuda la enfermera. Cuando ésta entra en el cuarto (la vemos reflejada en uno de los trozos cóncavos del vidrio), el cuerpo de Kane ya está rígido en la cama. La servidumbre, como sabremos más adelante, había permanecido fuera. Es decir, no había nadie en el cuarto de Kane cuando él muere y, por lo tanto, nadie pudo oír cómo pronunciaba la palabra final. Eso quiere decir que el pretexto principal del filme –la búsqueda de un significado para la palabra «Rosebud», un significado que supuestamente «explicaría» al hombre Charles Foster Kane– se encuentra de pronto comprometido por un «error» en la construcción de su estructura narrativa.

La observación de Kael es irrelevante, puesto que se basa en un concepto de verosimilitud demasiado escrupuloso para las libertades del mundo diegético. Es, sin embargo, un buen pretexto que nos permite investigar la naturaleza del plano cinematográfico. ¿Cómo es posible afirmar que «nadie» vio (ni oyó) a Kane pronunciar la pa-

* El título original de cada película y su año de producción se detallan en la relación de filmes citados, al final del libro. (N. del e.)

labra final, si la imagen y el sonido correspondientes a esa escena se ven y oyen efectivamente en la película? Por lo menos una persona estuvo presente en el cuarto de Kane en el momento de su muerte, y puede atestiguar el movimiento de sus labios pronunciando «Rosebud»: esa persona es el espectador. Y si consideramos que la mirada que el espectador posa en ese pasaje de la película es subsidiaria de otra mirada, la que determina el ángulo, la distancia y la duración con que ese instante es visto, no es difícil imaginar la presencia de otro testigo junto al lecho de muerte, precisamente en la posición que el espectador asume cuando ve la película.

De hecho, siempre hay «alguien» más dentro de la escena de un filme, alguien que a veces sabe más que los personajes y a veces menos, pero de cualquier manera alguien que no es necesariamente un protagonista visible, hecho explícito en la acción. Ese alguien es quien ve, en el final mismo del filme, el trineo siendo devorado por las llamas en la estufa de leña del castillo, y ve también que en él aparece rotulada la palabra «Rosebud». El enigma de la película será revelado a ese alguien y sólo a él (además de al espectador, que asume su mirada), ya que los personajes no estaban presentes en ese lugar y en ese momento, cuando el objeto «Rosebud» es identificado por primera vez. Por lo tanto, dentro del filme hay otra mirada: una mirada que está presente —puesto que es la que atestigua la última palabra de Kane y después revela su significado— pero que no necesariamente se confunde con las miradas que los personajes se dirigen unos a otros. Localizar esa mirada es difícil, ya que, como en la mayoría de las películas, permanece invisible y no se deja identificar en el cuerpo mismo de la narración.

Ese testigo invisible sería —hablando en términos generales y sin considerar las metamorfosis del imaginario operadas por la diégesis— el cámara que «registra» la escena y además todo el personal técnico que participa en la elaboración de la película. Si los planos en cuestión —los labios de Kane pronunciando la enigmática palabra antes de morir y el trineo «Rosebud» quemándose en las llamas— estuviesen presentados en el contexto de un documental o de un reportaje televisivo, no quedaría la menor duda de que por lo menos un testigo ha presenciado las dos escenas: el cámara que las «registró», gracias a quien podemos contemplarlas ahora. Sin ese ojo proveedor del plano, las escenas simplemente no existirían para nuestra mirada. De ahí entonces que el simple hecho de la existencia de un

plano ya presupone el trabajo de *enunciación* de un sujeto que anteriormente lo «vio» (y a veces también lo «oyó») para que, por último, también nosotros, los espectadores, pudiésemos contemplarlo. Pero cuando estamos en el terreno de la ficción —y el cine, o al menos la mayor parte de su producción, nos entrega habitualmente planos cuyo objetivo no es hacer un registro documental, sino crear situaciones imaginarias— es difícil identificar esa instancia responsable de la visión y la audición, ya que seguramente su naturaleza y ubicación deben ser de otro orden. Esto se debe a que, tal como sucede con el narrador literario, la instancia que «ve» y «oye» (y dispone los planos, los monta y los ordena), y que por ende permite ver y oír, es también un hecho de ficción y, como tal, está circunscrita al universo de la *diégesis*. Preguntémosnos entonces qué instancia es ésa y cómo se constituye.

Desde luego, este problema no es nuevo. La literatura, por lo menos, lo ha presentado con una insistencia rayana en la obsesión, hasta tal punto que muchas obras producidas en los últimos cien años constituyen la expresión misma de esa instancia generadora del discurso o, como se suele decir en los círculos especializados, «del punto de vista». Lo que ocurre en la literatura contemporánea es que la narración se deja contaminar cada vez más por su proceso de enunciación, poniendo constantemente en evidencia a ese «alguien» que se entromete en la narración y la condiciona con su visión. Este proceso se da de formas diversas, que van desde la adopción del punto de vista de un personaje (lo que implica introducir un sesgo de parcialidad y de subjetividad en el universo diegético) hasta la disolución del narrador en una multiplicidad de voces que se enfrentan y contradicen a lo largo de una narrativa descentralizada y abierta. De todos modos, en la literatura siempre es más fácil identificar la sombra del narrador porque las señales de su presencia están impresas en el mismo enunciado. En términos generales, todo texto literario está constituido por una «alocución» (*parole*). Por ende, es casi inevitable que de la elemental formulación «eso es una alocución o un discurso» se pase naturalmente a una cuestión que deriva de ella: pero ¿quién habla y desde dónde? Una vez identificada la voz que presenta el texto, es lícito cuestionar la índole de su saber y relativizar su poder en el proceso de la narración. En la literatura moderna ya no hay «historias», sino puntos de vista sobre ellas.

Este problema es fundamental en la película *Ciudadano Kane*, porque está construida precisamente sobre «puntos de vista». El tema ya preocupaba a Orson Welles en la época en que realizó su célebre filme. No olvidemos que cuando llegó a Hollywood ya tenía la intención de adaptar para el cine la novela *El corazón de las tinieblas*, de Joseph Conrad, en la que hay diversos enfoques narrativos (el del narrador anónimo, el de Marlowe y el de Kurtz), que encajan uno dentro del otro. Pero los múltiples «puntos de vista» de *Ciudadano* son literarios, propuestos por el texto (el guión), y no coinciden con el punto de vista del plano, o sea con la posición que ocupa el ojo de la cámara en relación con el motivo. Esto quiere decir que los «narradores» que aparecen en el filme «contando» verbalmente aspectos diferentes y contradictorios de la personalidad de Kane (Thatcher, Bernstein, Leland, Susan y Raymond) no corresponden exactamente al sujeto cinematográfico en el sentido más estricto del término. Pondremos algunos ejemplos que pueden contribuir a comprenderlo. Leland, borracho y dormido sobre la máquina de escribir, no podría haber oído la conversación entre Kane y Bernstein sobre su artículo para el periódico, aunque esa secuencia esté presentada en el filme «dentro» de su declaración. Del mismo modo, Susan, desfalleciente después de su tentativa de suicidio, no podría haber sabido lo que habían conversado Kane y el médico respecto a ella, aunque sea ella misma quien «relata» esa escena. Todo esto significa que después de que cada «narrador» literario empieza a hablar, el filme adquiere autonomía y avanza «por sí solo», incluso a despecho de la visión personal de ese «narrador». Por lo tanto, los «puntos de vista» literarios no resuelven el problema del testigo del plano. Seguimos, pues, sin saber quién estaba presente en la oficina de Leland o en el cuarto de Susan para observar aquello que los «narradores» literarios no podían de ningún modo haber visto u oído. La misma entidad invisible y misteriosa retorna una y otra vez: pero ¿quién es?

Tal vez se podría decir que es Thompson, el reportero que «ata» los diversos «puntos de vista» para llegar finalmente a la conclusión de que es imposible formarse una idea unitaria sobre el personaje llamado Kane. De hecho, él está presente en el filme dentro de una estructura típica de «visión subjetiva»; rara vez aparece dentro del plano y cuando esto sucede está en la penumbra, es decir, que no podemos ver su rostro. De vez en cuando logramos atisbar su silue-

ta furtiva. La secuencia de la declaración de Leland, por ejemplo, aparece casi íntegramente en cámara subjetiva, sin mostrar el contracampo donde estaría Thompson y hacia el cual se dirige la mirada de aquel personaje; es decir, el punto de vista «físico» de Thompson en relación con el plano coincide con el punto de vista de la cámara en muchos momentos. Esta construcción es típica de la subjetividad en el cine, o sea, de la encarnación del sujeto de la visión. Tal vez aquí se perciba un eco del malogrado proyecto anterior de Welles (*El corazón de las tinieblas*), que consistía en presentar al personaje principal (Marlowe) a través de un uso mayoritario de la cámara subjetiva. Welles sólo prestaría su voz al personaje, ya que ésta no sería representada en el plano de la imagen, sino que estaría encarnada en el ojo de la cámara. Así, Welles actuaría como otro personaje, el misterioso Kurtz, de hecho una suerte de *alter ego* invertido de Marlowe (Kawin, 1978: 43-44). Como no pudo resolver todos los problemas técnicos y económicos de ese filme, Welles habría desistido de él pero podría haber transferido parte de los procedimientos a *Ciudadano*.

Sin embargo, en *Kane* la intervención de Thompson es episódica, de modo que un posible indicio de cámara subjetiva no será nunca el procedimiento dominante en el filme. A lo largo de toda la trama, no es Thompson quien ve el desarrollo de los acontecimientos: apenas ve a las personas que sí vieron los hechos relacionados con *Kane*. Y basta con que la película transforme en imágenes la narrativa de cada «narrador» para que tanto el punto de vista de Thompson como el del narrador mismo desaparezcan, con lo que vuelve a entrar en escena la misteriosa entidad que tratamos de identificar. Si *Ciudadano* fuese una novela, su problema estructural se resolvería fácilmente encadenando diversas narrativas en primera persona, cada una de ellas representativa del «punto de vista» de cada personaje. Thompson narraría la historia de su búsqueda del significado de la palabra «Rosebud» y cuando estuviese oyendo las declaraciones de los otros personajes cedería la palabra a cada uno de sus interlocutores, como hacía Joseph Conrad, entre otros. Pero en el cine las cosas no son tan simples, pues no se trabaja solamente en el discurso (verbal) de cada personaje, sino también con la mirada que cada uno de ellos deposita sobre la escena. Más que juego de elocuciones, una «polifonía», como quería Bajtin, en el cine tenemos un juego de miradas, una «polivisión» cuya naturaleza es difícil descifrar.

Si bien en el campo de la literatura el tema de la instancia narradora ha tenido buena fortuna con la crítica, en la teoría del cine aún queda mucho por hacer, a pesar del auge de las teorías de la enunciación en el cine, sobre todo en los años ochenta. En la novela todo gira alrededor de la voz y del modo: ¿quién habla, cómo habla y desde dónde lo hace? La lingüística ya había construido las bases de este debate y después tomó en cuenta el fenómeno de la subjetividad en el discurso verbal, o sea, la relación que el enunciado mantiene con su instancia productora. Los franceses le llaman *énonciation* (Benveniste, 1966: 258-266); los ingleses, *utterance* (Holquist, 1990: 59-63); y los rusos, los primeros que enfocaron el problema, *vis-kázivanie* (Volochinov, 1930: 109-157; Bajtin, 1990: 13). Todorov (1971: 239-240) partió precisamente de la oposición propuesta por Benveniste entre *historia* y *discurso* –dos formas de producción textual en las que la enunciación o bien se borra (*historia*) o bien se muestra (*discurso*) –para construir su famosa tipología del narrador literario, según la cual el sujeto de la enunciación puede ver «desde dentro» (el narrador sabe más que los personajes), puede ver «desde fuera» (el narrador sabe menos que los personajes) o hasta puede ver «junto con» el narrador (que en este caso sabe tanto como los personajes). Tratando precisamente de formalizar más esa clasificación, Genette (1972: 206-207) propone hablar de *focalización*, término que considera más abstracto y más adecuado al texto verbal que, por ejemplo, *punto de vista* o *campo de visión*. Así, en el mismo orden de la clasificación de Todorov, él habla de *focalización cero*, *focalización externa* y *focalización interna* (la que, a su vez, puede ser fija, variable o múltiple). Evidentemente, la clasificación sólo tiene un efecto operativo, ya que es muy difícil trazar con precisión la separación entre lo que procede del narrador y se plantea como tal, y lo que puede ser atribuido a los personajes. La obra íntegra de Mijail Bajtin está dedicada a restituir la riqueza y la complejidad de las relaciones que se establecen, en cada obra literaria, entre los personajes y la «mirada» que la instancia narradora deja caer sobre ellos.

Desde luego, ya se han realizado algunas tentativas de «adaptar» las clasificaciones literarias a la narrativa cinematográfica, pero los resultados no son satisfactorios. Jost (1983: 196), por ejemplo, siguiendo el concepto de focalización de Genette, pero convirtiéndolo en *ocularización*, puesto que en el cine se da una orientación de

los ojos y no (solamente) de la voz, habla de *ocularización interna* y *ocularización externa* para indicar, respectivamente, la identificación del ojo de la cámara con el ojo del personaje (lo que el cine conoce tradicionalmente como *cámara subjetiva*) y la ubicación de la cámara fuera del personaje. También Simon (1983: 156-162) sigue al pie de la letra la clasificación de Genette, tratando de encontrar ejemplos cinematográficos para cada tipo de focalización (focalización cero: *Octubre*; focalización interna: *Rashomon* y *La dama del lago*; focalización externa: *El sueño eterno*) –como si los códigos de las narrativas escrita y filmada se pudieran superponer sin problemas–. Ocurre que, en la práctica, las diferencias son más destacadas que las semejanzas, y las categorías literarias no se prestan a un encuadre satisfactorio en el cine, hasta el punto de que, por ejemplo, Jost (1983: 206) señala que mientras la focalización interna produce una situación «coherente» en la literatura, en el cine resulta «rara», porque, a pesar de que el sujeto asume la narración como si la transmitiera, se sigue viendo sin embargo desde el exterior, y en la escena es objetivado exactamente igual que en la focalización externa. Por ejemplo, quien cuenta la historia de la derrota de Kane en las elecciones es Leland, pero él mismo (el sujeto de la narración) aparece junto a Kane en las imágenes; o sea que «narrador» y «narrado» son vistos de la misma manera por otro sujeto, precisamente ése que ahora tratamos de identificar. Lo que aquí sucede es que Jost confunde al «narrador» planteado por la historia, aquel que aparece en la imagen como un testigo de los acontecimientos y que va a relatarlos con su voz en *off*, con el sujeto propiamente dicho de la enunciación cinematográfica.

Genette es en parte responsable de esa confusión, en la medida en que no presenta como ejemplo cabal de «focalización interna múltiple» una novela sino una película: *Rashomon*. Como sabemos, la trama general de este filme de Kurosawa es la misma que la de *Ciudadano*: tres personajes, refugiándose de la lluvia en el portal de *Rashomon*, alivian el aburrimiento de la espera comentando las diversas versiones de una historia –la emboscada preparada por un bandido contra un samurai y su mujer– todas forjadas según la «óptica» y los intereses de cada uno de los testigos involucrados en el conflicto (Tajomaru, Masago, Tasheshiro y el leñador). Como en *Ciudadano*, a medida que cada personaje empieza a contar su versión, la película la dramatiza en imágenes y sonidos, con lo que co-

loca al «narrador» dentro del relato. Tenemos entonces una misma intriga repetida cuatro veces con variaciones de enfoque, representando cada uno la versión de cada personaje. La «paradoja», según Jost, es que en cada episodio el «narrador» se «duplica»: él cuenta la historia, pero en el filme él se corresponde con la mirada de otro, es decir, aparece en escena visto por otra instancia vidente. «Como testimonio de esto, en la primera narración del leñador el hombre es representado desde el exterior; lo vemos inicialmente frente a la cámara y después de espaldas en un primer plano, avanzando con el machete en su espalda. Los movimientos de la cámara, lejos de modelarse sobre quien evoluciona en la imagen, siguen un curso autónomo, mientras que los ángulos de la toma denuncian la presencia de otra instancia, ausente de la imagen —otro gran imaginador— que a veces toma prestados los signos propios de la cámara subjetiva definidos más arriba» (Jost, 1983: 206).

Lacan (1985: 133) señaló con mucha precisión (de hecho, retomando una argumentación de Bertrand Russell en *Principios matemáticos*) que el «yo» que enuncia, el «yo» de la enunciación, no es exactamente el «yo» del enunciado, el referente (*shifter*) que designa a aquél dentro del enunciado. Por eso que en la expresión «yo estoy mintiendo» no hay exactamente una paradoja, puesto que el sujeto del enunciado dice la verdad, o sea que el sujeto de la enunciación está mintiendo. Y si eso es verdad en cuanto respecta al enunciado verbal, lo es mucho más aun respecto al «texto» cinematográfico, que puede tener muchos «sujetos marcados en el enunciado, debido al carácter heterogéneo de la narrativa fílmica, que es al mismo tiempo *habla* (voz), *sonido* (música, ruidos) e *imagen* (mirada). Veamos un pequeño ejemplo, extraído de la secuencia inicial de *Laura*. La película empieza con la cámara recorriendo en *travelling* el departamento de Waldo Lydecker, mientras que en la banda sonora oímos su voz recordando a Laura. El espectador es inducido a identificar esa voz con la mirada que recorre el ambiente y trata de atisbar la figura de Waldo. En el cuarto vecino espera un detective. La cámara lo localiza en el preciso momento en que la voz en *off* de Waldo dice: «Podía verlo a través de la puerta entreabierta», lo que daría a entender que la imagen del detective estaba siendo proyectada desde el punto de vista del personaje principal. Pero cuando Waldo lo llama, el detective se vuelve hacia la izquierda del cuadro y no hacia la cámara, de donde se presumía que partía la voz. Esto significa que la cá-

mara no estaba personificando el ojo de Waldo, aunque la banda sonora representase su voz. En términos de la clasificación de Genette, aquí hay realmente una paradoja, ya que en esa secuencia tenemos una focalización externa para la imagen y una interna para la voz. Pero ¿quién enuncia esa escena?, ¿el ojo de la cámara o la voz de la banda sonora?

Buena parte de los malentendidos de la cuestión del sujeto transmisor en el cine se debe a su asimilación con la figura del «narrador» literario, aquel que habla (el «yo» del enunciado verbal) en *off* o en *over* (por encima de) la banda sonora. El «narrador» planteado por la historia, ya sea un personaje definido en la narrativa, como por ejemplo el Waldo de *Laura* o el «cantor de cordel» (cantante popular que improvisa acompañándose con la guitarra) de *Dios y el diablo en la tierra del sol*, o una voz sin nombre e indefinida como la que enhebra el relato en *Jules y Jim*, no es en absoluto el transmisor de la enunciación cinematográfica. Podríamos analizar algunos casos muy especiales en los que la voz en *over* de la banda de sonido es la voz del transmisor mismo de la obra, que aparece en escena para mostrar «en vivo» el proceso de indagación y de descubrimiento del filme, como en el caso de *Fraude* y de *Cabra marcado para morir*, pero aquí estamos frente a documentales experimentales, no exactamente narrativos, donde ya no tiene sentido hablar de un «narrador». Por lo tanto, quien narra el filme no es exactamente la voz que habla en él, sino la instancia que deja ver (y oír), que ordena los planos según una lógica de sucesión. Los comentarios extradieгéticos de *Octubre* o la entrada en escena de la cámara para mostrar lo que los personajes no ven (un ejemplo clásico es el trineo *Rosebud* olvidado en la nieve y ardiendo en las llamas, respectivamente en el comienzo y el final de *Ciudadano Kane*) tienen, por supuesto, mucho más que ver con la naturaleza del sujeto cinematográfico que la voz que «cuenta», es decir, que «relata» la historia en la banda de sonido. Las películas «narradas» literariamente en primera persona del singular, por medio del recurso de la voz en *over*, no indican necesariamente una «focalización interna», mientras que otras, en las que no hay indicación explícita de la instancia narradora, se dan cómodamente dentro de la restringida perspectiva de un personaje (*Peeping Tom*, *Blow Up*).

No es posible pensar el problema de la enunciación en el cine a partir de parámetros tomados de la teoría literaria, aunque literatu-

ra y cine tengan una base narrativa aparentemente común. Sin embargo, en el cine no «se cuenta» exactamente una historia. «Contar» implica una relación de *anterioridad* al hecho narrado, al que el narrador abre paso. Es una voz *a posteriori*. Pero en un texto literario escrito en primera persona hay siempre una diferencia fundamental entre el sujeto que enuncia y el sujeto del enunciado, el «yo» que interviene en la historia: este último practica la acción antes que el primero practique el acto de la escritura. O sea que cuando el narrador empieza a escribir, la historia ya ha sucedido; y precisamente por eso puede narrarla. El «habla» que «cuenta» la historia es siempre la *memoria* de los acontecimientos vividos por el narrador en el pasado, escudriñados posteriormente, en la madurez de la vida: el Marcel de *En busca del tiempo perdido* o el Betinho, de *Don Casmurro*, son ancianos que recuperan en el texto las peripecias del joven Marcel o del joven Betinho en una época ya perdida. Pero la narrativa cinematográfica el espectador la vive siempre como un *presente virtual*. En cierto sentido, en el cine no hay pasado; cuando las luces se apagan y la película empieza a proyectarse, la historia comienza, «de hecho», a suceder frente a nuestros ojos: nosotros nos adentramos en ella y, una vez dentro, nos comprometemos en un proceso de participación onírica. Los acontecimientos aparecen directamente ante nuestros ojos y oídos (efecto de realidad), nosotros estamos «allá», como testigos, y todo es *inmediato*.

Por esa razón, en el ámbito del cine sólo en sentido figurado se puede hablar de una «instancia narradora» (y, por extensión, de «narración» y «narrativa»). Asimismo, en el ámbito de la literatura solamente en sentido figurado podemos hablar de «punto de vista» y de «focalización». Si, por comodidad, todavía fuese necesario seguir usando la palabra «narrador» para hacer referencia al sujeto cinematográfico, es preciso tener presente que se trata de una metáfora; y sobre todo de una metáfora con fondo antropomórfico, ya que siempre tendemos, por la fuerza de las determinaciones históricas, a imaginar al sujeto como *alguien* —como una *persona*— y no como una actividad o una función simbólica en el «texto» cinematográfico (Branigan, 1984: 40). Presente virtual o simulación del proceso del sueño, el filme sólo puede ser «contado» después de la exhibición, cuando salimos del cine. Mientras estamos en la sala oscura somos pacientes/agentes de la mirada (o las miradas) que allí está/n depositada/s. Como en el sueño, los eventos empiezan a discurrir

frente a nosotros, y «nosotros» pasamos entonces a ser visión pura, desprovista de cuerpo, visión «de eso». Por eso, en cierto sentido, la búsqueda de ese «alguien» que permite ver (y oír) la película se confunde, en varios aspectos, con la indagación psicoanalítica en torno al sujeto del inconsciente, aunque la teoría cinematográfica lo haga, ya que no podría ser de otro modo, en los términos del sistema expresivo del cine, pues si alguien sirve de mediador entre nosotros y los acontecimientos de la historia seguramente no es un «contador de historias» (a pesar de que el cine así lo pueda sugerir en la banda sonora para imitar a un arte noble: la literatura), sino un «alguien» que sólo puede existir en la estructura del filme como una laguna, para que el espectador ocupe su lugar. Así, sea cual fuere la estructura del sujeto que se pone en circulación dentro del cine, debe poder colocar al espectador en el centro mismo de su proceso de significación. «El espectador y el texto no pueden ser considerados por separado, en un proceso en el que cada uno recibe sentidos preconstruidos por el otro; el proceso de construcción de sentido implica, de por sí, una interacción de los dos» (Kuhn, 1982:56).

