

El ojo privado y su doble

Así como en la literatura la omnisciencia del narrador se vino abajo cuando surgió otra modalidad narrativa (la que reduce la diégesis al ámbito de una perspectiva individual), veremos que en el cine la instancia omnividente, que presenta el paisaje fílmico, también se estrecha (hasta llegar a una suerte de «miopía») cuando el punto de vista de la cámara es interiorizado en el personaje simulando, literalmente, un punto de vista particular. De hecho, en la historia del cine existen pocos ejemplos de lo que podríamos llamar una «cámara sistemáticamente subjetiva», es decir, que establezca una coincidencia entre la visión provista por la cámara y la de un determinado personaje, y la mantenga sistemáticamente en todos los planos de un filme. El caso más conocido es la experiencia límite de Robert Montgomery en *La dama del lago*. Otras películas como *Eros, o deus do amor*, no son tan sistemáticas. Desde luego, también se pueden encontrar utilizaciones poco convencionales de la cámara subjetiva en cortometrajes experimentales, en los que la cámara asume puntos de vista enigmáticos, como por ejemplo en *Film* (una película dirigida por Alan Schneider sobre un guión de Samuel Becket), a la que nos referiremos más adelante. Recientemente hubo dos ejemplos curiosos de cámara subjetiva sistemática: *El proyecto de la bruja de Blair* y *El arca rusa* (*Russkii Kovcheg*), filmes producidos desde dos perspectivas diferentes: la de dos cineastas aficionados y la de un personaje invisible al que no se nombra. Como no se conocen otros ejemplos de disciplina desde el punto de vista capaces de si-

mular, a través de los desplazamientos de la cámara, un personaje que ve pero es invisible y a través de quien se muestra la escena, los resultados obtenidos por esas películas merecen un análisis minucioso, para que podamos avanzar en la investigación de ese sujeto que constituye nuestro problema.

El filme de Montgomery, como se sabe, usa la cámara subjetiva como recurso técnico para transponer al cine el «yo» narrativo (en primera persona) de la novela de Raymond Chandler en que se basa; o sea para construir la narrativa desde el punto de vista del detective Philip Marlowe. La consecuencia es que durante la mayor parte del metraje ese personaje central, que se muestra como «narrador» en un sentido cinematográfico, no aparece en escena, excepto cuando pasa frente a algún espejo, ocasión en que vemos proyectado el reflejo de su imagen, o en los momentos en que hay un corte en la secuencia diegética y el actor que encarna al detective Marlowe (el mismo Robert Montgomery) se desliga de su personaje para esclarecer la situación (con lo cual se asume como autor externo y ya no como «narrador» interno). Por lo tanto, excepto en esos esporádicos «desvíos», el personaje del detective privado se ubica siempre fuera de cuadro, en el lugar ocupado por la cámara, mientras que su presencia en el espacio *off* es denunciada en todo momento por las miradas que le dirigen los otros personajes de la intriga policial. De hecho esa presencia es más que «denunciada», porque en dirección a él (es decir, a la pantalla, al espectador) los otros personajes orientan la acción: el puñetazo que le asesta Lavery es un golpe propinado directamente contra la cámara; el whisky que le arroja De Gummo también se vierte sobre la lente de la cámara; y los labios que le ofrece Adrienne Fromsett para darle un beso se agigantan en la pantalla en dirección a la cámara, en un primerísimo plano.

Una vez que el personaje Marlowe se retira de cuadro, aparece en escena como una laguna: se deja disolver en una entidad fantasmagórica, presente pero invisible, y se reduce íntegramente a una mirada intrusa que coacciona a los demás, los espía —los acorrala— hasta el límite de la obsesión. Se trata de una forma extrema de *voyeurismo*, que fuerza a una identificación única del espectador, pero una de carácter inquietante, ya que en escena no se ha materializado el objeto de la transferencia perceptiva: es como si tuviéramos que identificarnos con un fantasma. Así, el romance entre Marlowe y

Fromsett queda truncado dentro de la experiencia psicológica del espectador, pues aunque el deseo del detective sea transferido a este último mediante la fuerza de la identificación de la mirada, la seducción no se consuma ni el portador de la mirada se muestra en el campo de visión para satisfacer por transferencia al espectador. Para usar un vocabulario psicoanalítico, se trata de una castración doble: por un lado, el mismo sujeto es escindido de la escena y entonces ocupa, en ella, el papel de una falta; por el otro, separado del mundo de la mujer por el muro de la enunciación, imposibilitado para pasar al otro lado, para tornarse también objeto de cualquier mirada, él no puede, en el corazón de la trama, poseer a la mujer de sus deseos y guarda, bajo la coraza de la mirada, su castidad incorruptible. Ésa es precisamente la razón principal por la que Eros, o *deus do amor*, a pesar de haber sido pensada para repetir el proceso de *La dama del lago*, no puede hacerlo de forma sistemática: al tratarse de un filme comercialmente presentado como «erótico», el personaje principal, que es también el sujeto vidente, necesita penetrar esporádicamente en el campo visible (¿de quién?) para consumir los actos amorosos que va preparando a lo largo de la película.

Otro problema que surge como consecuencia de una característica propia de la cámara es la dificultad para cortar. Cuando la escena cinematográfica está dominada por la ubicuidad, la multiplicidad de perspectivas es considerada «natural» y de ahí se desprende la posibilidad de recortar ampliamente la secuencia para multiplicar los ángulos de visión, condensar los tiempos o dilatar los espacios, siempre que se cumplan las leyes de la continuidad. Pero si toda la narrativa se circunscribe a una perspectiva individual, el recorrido de la cámara coincide con el del personaje, de modo que no se puede realizar ningún desplazamiento de la visión sin que el personaje también se desplace físicamente. Para retomar el ejemplo de Pudovkin ya citado, en el contexto de una cámara subjetiva el observador sólo podría visualizar un desfile en plano general y a continuación en primer plano si bajara del tejado y se desplazase hasta ubicarse en medio de la multitud. La supresión de ese desplazamiento produciría una *elipsis* ostentosa y afectaría seriamente a la continuidad de la secuencia. En este sentido, un filme realizado íntegramente con cámara subjetiva corre el riesgo de quedar prolijo y monótono, ya que debe transcurrir prácticamente en «tiempo real». Ya se ha señalado la excesiva verbosidad de *La dama del lago*, pero ese rasgo es casi

inevitable porque la película necesita insertar en los diálogos algunos desarrollos de la acción que exigirían largos desplazamientos del personaje «narrador» si se mostrasen por medio de imagen y sonido cinematográficos.

Para eludir ese problema, Montgomery encontró algunas soluciones, que consisten en puntuar la narrativa con pantallas negras—correspondientes a una temporal pérdida de vista del personaje principal— o, para resumir largos pasajes de la intriga, añadir intromisiones del autor de la novela. Recordemos que Marlowe, además de personaje y narrador, es también el autor/escritor de la historia que narra, y que Montgomery, el actor que lo encarna, es también el director de la película. Por ejemplo: el puñetazo que Marlowe recibe de Lavery le deja inconsciente, y cuando vuelve en sí ya ha regresado a la comisaría de Bay Area (elipsis por medio de pantalla negra). Y el viaje de Marlowe hasta el lago donde tuvo lugar el primer crimen no se muestra por medio de imágenes sino a través de la declaración oral del personaje principal, después de que se libera de la cámara subjetiva y se dirige directamente al espectador. Así, uno de los pasajes más interesantes del libro de Raymond Chandler—el descubrimiento del cadáver en el lago— es simplemente eliminado del filme y reemplazado por una insípida (y larga) declaración. De ese modo, con el pretexto de explorar una posibilidad propia de los medios expresivos del cine (la cámara subjetiva) se cae en una verborragia muy poco cinematográfica, sobre todo en el caso de una película que quiere ser «natural» y «clásica», ya que no se plantea ninguna decisión desconstructiva.

La novela norteamericana de serie negra, de la que Chandler es un gran ejemplo junto a nombres como Hammett, Cain y también Hemingway, aunque en un registro distinto al de los otros, si bien construida preferentemente en primera persona del singular, intercambia con el cine clásico sus modelos de inspiración; de ahí entonces la designación genérica que le atribuyen algunos críticos: «Escuela de la mirada». En ella todo se concentra en el plano de la percepción ocular: se sacrifica toda psicología, toda indagación interior, para fijarse cuanto más objetivamente sea posible en el comportamiento del personaje en el mundo. Si recordamos que, según Merleau-Ponty (1948: 97-122), el filme no tiene prácticamente «interior», no se ocupa de los acontecimientos psíquicos ocultos en algún lugar del alma, como no sea con gestos y expresiones visibles

desde afuera y susceptibles de ser leídos en la escultura del cuerpo, podemos reflexionar acerca de las influencias recíprocas que la novela y el cine estadounidenses ejercieron entre sí. Ahora bien: si esto es así, ¿cómo explicar que Montgomery hubiese partido precisamente de una novela de Chandler, es decir, de un modelo clásico de cine, para obtener el material con que rodar un filme tan contradictoriamente literario, hasta el punto de transformar al detective Marlowe de la novela original en un escritor, y a la compañía Kingsley, fábrica de perfumes en el relato de Chandler, en una editorial especializada en novelas policíacas?

El proyecto de la bruja de Blair escapa a las limitaciones de *La dama del lago* gracias a la inteligente estrategia de construir la película desde dos puntos de vista, los de dos de los cineastas que «habían registrado» el material que vemos en la pantalla. Como se trata de una simulación de documental, se puede aceptar que luego el material generado por los cineastas haya sido montado por quien lo encontró, intercalando los fragmentos registrados por cada una de las cámaras. En todo caso, *Film* y *El arca rusa*, por ser más experimentales, no se preocupan por la coherencia realista del relato y asumen abiertamente la «incoherencia» de una estructura en cámara subjetiva sistemática, pero con cortes y elipsis para posibilitar la variación—si no de los puntos de vista— por lo menos de los ángulos de visión.

Noël Burch (1991: 241) ha señalado otro problema relacionado con la «coherencia» estructural de *La dama del lago*: la denuncia incesante del artificio de la construcción por las miradas de los personajes dirigidas directamente a la cámara. De hecho, todo el secreto de la *mise en scène* clásica está en la invisibilidad del espectador, o mejor dicho, en la supuesta «ignorancia» del actor/personaje acerca de que está siendo observado por el espectador. De ahí, entonces una de las interdicciones básicas del cine clásico: los personajes no deben mirar nunca a la cámara. Si miran, el «lugar» del espectador es revelado y todo artificio queda al descubierto. «¿Cómo es posible que “yo” siga manteniendo “mi” lugar si ya no soy invisible, si esas personas me miran sin cesar?» (Burch, 1991: 241). Como en la televisión no narrativa, el espectador se siente directamente interpelado en cuanto tal, y de ahí se deriva la sensación de extrañeza y de incomodidad por no poder—en una situación narrativa— identificarse con un personaje.

«La dama del lago» señala con énfasis las dificultades que entraña mantener coherentemente una narrativa centrada en el punto de vista de un personaje, medidante el uso del ojo de la cámara como indicativo de la inscripción de ese sujeto. El hecho de ocultar el rostro del héroe resulta demasiado insistente y redundante para que al espectador le pueda parecer «natural», al revés de lo que sucede en la narración literaria en primera persona del singular, donde el «yo» narrador sólo es un accidente gramatical y no provoca ningún efecto de extrañeza. La ausencia del personaje central en el campo de visión genera involuntariamente un enigma secundario, parasitario: el misterio de la cara del héroe. La consecuencia es que la trama policial se ve eclipsada por ese enigma, que a su vez eclipsa la diégesis y así nos priva del espectáculo. Ya no se trata de una rueda de testigos reunidos para reconocer al villano, sino de una investigación para encontrar al sujeto. Por eso, el filme juega durante todo su metraje con la cuestión de la autoría de la obra, y acumula en Marlowe todas las funciones posibles (personaje, narrador, autor) y en Montgomery las tareas de centralización (actor principal, director), como si para justificar la desaparición del personaje detrás de las cámaras fuese preciso convertir al detective en escritor. En los inicios de la película se opera el clivaje de la instancia «narradora», que se reparte en sujeto visible (el «relator» de la historia que aparece al comienzo, al final y cuando se refleja en el espejo) y sujeto invisible (el gran *voyeur* que transmite la imagen, y que es al mismo tiempo la persona que nos introduce en la trama). «Agrupando los niveles narrativos —explica Jean-Paul Simon (1983: 171)— el filme saca partido de la ficción policial para transformarla en otra cosa, por medio de la exploración del dispositivo de enunciación cinematográfica que autoriza, por recubrimiento, el juego de palabras *private eye - private I*. La primera expresión significa «detective privado» y la segunda «ojo privado». Así, la investigación del «yo» se visualiza en primera persona del singular.»

No obstante, y a fin de cuentas, ¿cuál es el enigma de ese cuerpo que se esconde detrás de las cámaras? ¿Qué secreto quiere desvelar el *voyeur* en ese acto de espiar el submundo del crimen? En la novela de Agatha Christie *El asesinato de Roger Ackroyd*, el narrador que construye la trama es el objeto mismo de la investigación; o sea que él mismo es el asesino que se busca, lo que solamente descubriremos al final. En el relato de Jorge Luis Borges *La casa de Asterión*, el na-

rrador, oculto bajo el pronombre «yo», habla del laberinto en el que habita y de las personas que mata, pero también apenas al final percibiremos que el texto lo escribió el mismo Minotauro. En ambos casos, el punto de vista subjetivo es un ardid para hacer que el sujeto transite constantemente de la condición de objeto a la de sujeto, y para jugar con la sorpresa de la revelación del enigma del narrador. En general, en la literatura el estrechamiento de la diégesis en la perspectiva de un personaje es, entre otras cosas, un recurso para cuestionar precisamente a ese personaje por el que pasa la narración. ¿Quién es, al final, ese «padre de familia» que se revela en el final de *Die Sorge des Hausvaters*, de Kafka, y que se deja perturbar por la subversiva intromisión en su texto de la palabra/objeto/ser *Odradek*? Y algo más perturbador aún: ¿quién es esa cara opaca, esa figura difusa que se esconde bajo el «yo» narrador de *En busca del tiempo perdido*? Pues bien, en la versión cinematográfica de *La dama del lago* no hay ningún enigma que solucionar, ya que desde el comienzo conocemos al detective-escritor que se hace cargo de la narración. Pero entonces, ¿para qué reiterar con tanto énfasis el artificio de la cara oculta?

Muy diferente, en cambio, es el caso de *Film*, según un texto de Samuel Beckett inspirado en la máxima de George Berkeley, quien dijo: *Esse est percipi* (Existir es ser percibido). Aquí se trata, precisamente, de descifrar el enigma de una mirada que apenas se revelará en el sorprendente final, y observar las relaciones que ésta establece con su objeto de fijación/persecución. Según el guión de Beckett (1985: 29), los dos personajes que se enfrentan en la película se llaman, precisamente, E (*Eye*) y O (*Object*). No hay que olvidar que *eye* se pronuncia igual que *I*. La película empieza con «O» (Buster Keaton) precipitándose hacia una calle vacía, oculto bajo un abrigo oscuro y pesado, con el sombrero echado sobre el rostro. A esa figura la sigue una cámara que, a fuerza de insistir, termina por dejarse sentir como personaje («E»). En algunos momentos la cámara se adelanta e intenta cercar a «O», abordándolo de frente. Al sentirse vigilado, «O» reacciona dando la espalda al extraño personaje invisible, replegándose contra la pared y obligando a «E» a retroceder. Algo más adelante, «O» desaparece repentinamente al entrar en un edificio próximo. Pero luego «E» lo alcanza en el vestíbulo, al pie de la escalera, y lo obliga nuevamente a encogerse y a esconder su rostro entre las manos. «E» retrocede y da tiempo a

«O» para subir la escalera, en el preciso instante en que una mujer vieja desciende. Al llegar al pie de la escalera, la vieja se da de bruces con «E», lo mira fijamente (es decir, mira a la cámara, al espectador), se asusta y cae desvanecida.

En el interior del apartamento de «O», la mirada se multiplica en dos. Por un lado, «E» prosigue con el asedio visual de «O». Por el otro, sin embargo, los detalles de los objetos que hay en el cuarto se transmiten desde el punto de vista de «O». Vemos un gato, un perro, un papagayo encerrado en una jaula y un pececillo en un acuario, todos con la mirada fija en el observador, o sea en «O». Vemos también un espejo, una ventana y una mecedora decorada en la parte superior con dos orificios que más bien parecen un par de ojos. «O» se siente vigilado por todos lados y empieza a reaccionar. Cierra la cortina de la ventana, cubre el espejo con una manta y echa fuera al perro y al gato. Se sienta en la silla mecedora y abre un álbum de fotografías, pero se siente incomodado por un cuadro que tiene frente a él, desde donde le clava los ojos un personaje severo, llamado Dios Padre. «O» se levanta, avanza hasta el cuadro, arranca violentamente la estampa y la rompe en pedazos. Trata de volver a mirar el álbum, pero le molestan las miradas del papagayo y del pez. Sólo después de cubrirlos consigue contemplar las fotografías. Entonces vemos, a través del punto de vista de «E» y a espaldas de «O», el contenido del álbum: son fotos de «O» en varias etapas de su vida, desde la infancia hasta la madurez. Cuando mira la última foto, que lo representa en la edad que tiene en ese momento, «O» no consigue soportar su autocontemplación y empieza a destruir las imágenes. Cansado, termina por sentarse en la mecedora, donde se queda dormido.

«E» se aproxima lentamente. Describe un *travelling* alrededor del cuarto contemplando los objetos y los animales tapados, los papeles rotos en el suelo; luego continúa su recorrido hasta enfrentarse cara a cara con «O». En el momento en que la cámara lo encuadra de frente, «O» se despierta sobresaltado y, por primera vez, podemos contemplar su rostro. Tiene una venda negra sobre uno de los ojos, lo que tal vez signifique que mira como si fuese la lente de una cámara, sólo con un ojo. «O» salta asustado y queda rígido frente a la mirada de «E». Entonces un contracampo desde el punto de vista de «O» nos permite contemplar el rostro de «E» y descifrar el enigma: el observador invisible que lo había perseguido todo ese

tiempo no era otro que «O», su *alter ego*. Esto quiere decir que el personaje, escindido en sujeto y objeto, perseguidor y perseguido, verdugo y víctima, estaba huyendo de sí mismo, mejor dicho, de su autocontemplación. En el final del filme, las dos caras de Buster Keaton sólo se distinguen por la diferente posición de la cámara (pues uno está sentado y mira hacia arriba, mientras que el otro está de pie y mira hacia abajo), por la diferencia del escenario de fondo y por sus expresiones, también distintas. Pero en la metáfora de la escena es como si las estructuras campo/contracampo, espacio *in*/espacio *off*, representasen un personaje que se mira en el espejo.

¿Cómo no pensar en *William Wilson*, aquella extraordinaria narración de Edgar Allan Poe que dramatiza la persecución de un hombre por sí mismo? «Un gran espejo —en mi confusión, al menos, eso me pareció al principio—, se alzaba donde antes no había nada. Y cuando avancé hacia él, en el colmo del espanto, cubierta de sangre y pálida la cara, mi propia imagen vino tambaleándose hacia mí», dice Wilson, el narrador.

Confrontado con la imagen de sí mismo y el «yo» objetivado, sacado fuera de sí, William Wilson experimenta la ambigüedad fundamental que marca en todo ser la relación entre *percipere* (percibir) y *percipi* (ser percibido), ambigüedad que aflora en los instantes de mayor intensidad, en los que el «yo» se piensa, se mide y conversa consigo mismo. En esos momentos es cuando el sujeto se ve como otro, exiliado de sí como un extraño:

Lejos de poner en evidencia la situación anómala de un yo dividido, *William Wilson*, por el contrario, nos enfrenta con la condición universal e inalienable del yo como doble, o sea con la idea de que la constitución de la identidad del yo está marcada, en su raíz misma, por la dialéctica «del yo y el otro». El simple hecho de reconocerse como «yo», el simple hecho de pensar el «yo», equivale a considerarlo un «no yo», un extraño, un forastero. El yo pensado, en el acto de ser pensado, se convierte en signo para el yo que piensa. No hay como escapar de ese juego de espejos. [...] Desde esta perspectiva, nadie es absolutamente un individuo. Conocerse como ser individual es, inevitablemente, hacer surgir (hacer nacer), en el fluir del tiempo, otros «yoes». En esos espejos —en los otros del «yo»— es donde se da, paradójicamente, la constitución de la autoidentidad como alteridad» (Santaella, 1985: 172-173).

Juegos de espejo como el yo y el otro: estamos, evidentemente, en el terreno de Lacan y no es necesario insistir mucho para descubrir en *Film* y en *William Wilson* una representación sensible de la célebre «fase del espejo», en que se da la especularización del cuerpo y la constitución del primer esbozo del «yo» como formación imaginaria. Pues apenas en el momento en que advertimos a «O» reflejado en el contracampo del cuadro cinematográfico podemos establecer, como el niño de Lacan, la síntesis de lo interior (*Innenwelt*) con lo exterior (*Umwelt*) y podemos también nombrar retrospectivamente aquella mirada que no era más que aquella del que es mirado. Huir de la propia percepción es percibir la propia fuga; pero la paranoia, según el psicoanálisis, no es otra cosa que una persecución en la que el perseguidor coincide con una imagen ideal e objetivada del perseguido. Esa cuestión también está en el centro de la película *La dama del lago*, aunque el maniqueísmo de la cámara subjetiva hace difícil plantearla como una evidencia estructural; pero queda claro que Marlowe sólo es reconocido como personaje y como «yo» narrador cuando sale del lente de la cámara y es objetivado en los reflejos de los espejos, haciéndose percibir como percepto. Del lado de acá y del lado de allá de la cámara, en campo y fuera de campo, visibles e invisibles, los personajes de *Film* y de *La dama del lago* realizan –como *William Wilson* en el plano de la narración escrita– esa escisión de la mirada que, en el psicoanálisis moderno, es condición imprescindible para la constitución del sujeto.

El gran salto que el análisis lacaniano promovió en relación con la tradición filosófica fue justamente retirar al sujeto de dentro del hombre, expulsar a ese «hombrecito» que el pensamiento clásico supuso alguna vez que definía interiormente al «yo». Lacan desmonta ese *cogito* cartesiano de que el punto geométrico de la perspectiva renacentista es el equivalente plástico, y devuelve la noción de sujeto a su dependencia significante: el sujeto ya no es esa instancia fundadora y causal del discurso idealista, sino simplemente un efecto de la cadena de éste. La dialéctica de lo imaginario se inicia con una alienación originaria que sitúa al «hombrecito» fuera del individuo, de modo que su realización siempre dependerá de un «otro» (Lacan, 1970, vol. 1: 89-97). Alienado de sí e identificado en otro, el sujeto es ese estado de ambigüedad que encontramos asumido en las actitudes del niño, del actor y del espectador. Así que, en el plano de la pulsión escópica que aquí nos interesa, la mirada

queda separada del sujeto que mira: el sujeto resulta entonces ser el cuadro que la mirada aprehende; él pertenece ahora –a diferencia del punto geométrico de la perspectiva– al dominio de lo visible (Lacan, 1985: 90-115). Ahora bien, en un cine determinado, el juego alternado del campo/contracampo permitirá construir una reversibilidad infinita del percibir y del ser percibido, de modo que el sujeto ya no es esa trascendencia que condiciona la ubicuidad, sino un efecto de la cadena significante que configura la geometría de las miradas.