

La ventana del *voyeur*

Hablar de la escisión de la mirada implica introducir el sistema de la sutura. Pero antes de llegar a ese punto es preciso efectuar un intermedio y abordar una modalidad narrativa que se sitúa a mitad de camino entre el modelo de la cámara subjetiva y la contraposición de miradas a través de la técnica del campo/contracampo. Estamos hablando del tipo de narrativa cinematográfica que surge desde la perspectiva individual de un personaje, como en *La dama del lago* y *Film*, con la diferencia de que en este caso la interiorización de un determinado punto de vista no se produce usando sistemáticamente la cámara subjetiva sino integrándola en el modelo de la ubicuidad con cortes, variación de ángulos de toma y objetivación del personaje dentro del campo. La diferencia está en que aquí ya no se tiene una visión ubicua en sentido estricto, puesto que lo que rige la evolución de los planos es la visión del personaje principal (que la cámara sigue en igualdad de condiciones, sin despegarse de él), aun cuando ese personaje que revela el paisaje esté presente en el encuadre. En ese tipo de construcción, la mirada del personaje es asimilada sólo parcialmente por la ubicuidad de la cámara, por lo que conserva buena parte de su integridad. Los dos polos no se identifican totalmente; el ojo de la cámara no es el ojo del personaje, la banda sonora no es su monólogo interior en voz *over*, sino que ambos se mezclan, se contaminan, marchan juntos casi todo el tiempo. El sujeto que ve los hechos de la diégesis no es el personaje, ya que la mirada que éste deposita en la escena no va más allá de la experiencia

del protagonista. Para hacer una comparación muy general, sólo a título de ejemplo, podríamos evocar el llamado *estilo indirecto libre* en la literatura, en el que la voz de otro se introduce en el discurso del narrador, pero conservando su autonomía y parte de sus definiciones sintácticas y estilísticas. Aunque esta comparación es apenas una metáfora, porque la literatura no se parece en absoluto a esa co-presencia constante en el interior del campo de visión del personaje que observa y desde ese extremo proviene la dificultad para encuadrar una narrativa de ese tipo en los modelos de focalización literaria (¿interna, externa, nula...?).

Hitchcock es el mayor representante de ese tipo de cine, y *La ventana indiscreta* es su modelo más refinado. El filme empieza con una cortina que se abre y revela el escenario de una casa de vecindad de los suburbios, con sus innumerables ventanucos, detrás de los cuales hay personajes anónimos. La cámara se aproxima lentamente con el *zoom* hasta que la ventana que permite ver el escenario exterior coincide con su encuadre. Esa abertura es significativa respecto al principio narrativo de la película: la pantalla es la ventana del apartamento de Jeff, el fotógrafo accidentado que, inmovilizado en su silla de ruedas, pasa el tiempo espionando a los vecinos. En el transcurso de toda la película la cámara quedará aprisionada en ese apartamento, y todo lo que acontece más allá será expuesto exclusivamente a partir de esa restringida perspectiva. Dentro de ese encuadre/ventana aparecen otras «pantallas» que recortan lo visible, como si el encuadre cinematográfico estuviese estropeado y no pudiese multiplicar la intriga central en una pluralidad de otras más pequeñas. Pero *La ventana indiscreta* no es *La dama del lago*, porque la visión de la cámara no es «subjetiva» de la mirada de Jeff, ya que el personaje principal también aparece dentro del cuadro. Hay una coincidencia de límites: como Jeff, la instancia vidente no puede salir del apartamento pero, al igual que el protagonista, sí puede espiar todo y a todos exclusivamente a través de la ventana indiscreta; como Jeff, la instancia vidente no puede saber lo que sucede detrás de las cortinas cerradas del apartamento de Lars Thorwald, el supuesto asesino. Pero la misma instancia vidente puede ver más que Jeff: la noche del crimen, la última salida de Thorwald no fue vista por el protagonista principal, que se queda dormido en la silla de ruedas. Ese hecho tiene una importancia fundamental en la película, pues justamente en esa escena Thorwald sale con una mujer (¿su es-

posa?, ¿su amante?). Nosotros, los espectadores, pudimos ver la escena porque el «narrador» nos la mostró, pero Jeff no la vio; y debido a esas miradas (esos saberes) diferentes, por un momento el espectador y el personaje interpretan los acontecimientos de dos maneras distintas.

El tipo de construcción que caracteriza lo que ocurre en *La ventana indiscreta* se basa en que el personaje que ve y que pasa los días espionando la privacidad ajena no es visto a su vez por las personas a quienes vigila. Cada vez que su mirada podría ser correspondida desde otra ventana, Jeff apaga las luces de su apartamento y se aleja de la suya. La única excepción es aquel momento en que su novia, Lisa Freemont, es descubierta por el asesino mientras revisa el apartamento de éste: con las manos hacia atrás, ella hace una señal a Jeff, para indicarle que ha conseguido el objeto incriminador (el anillo de matrimonio de la mujer asesinada), pero Thorwald percibe el gesto y, siguiendo con la mirada la dirección en que apuntan los dedos de Lisa, descubre la ventana indiscreta del espía. Toda la situación es un escenario ideal para el surgimiento de esa pulsión que es la clave del placer en el cine: la *escopofilia*, o *voyeurismo*, sobre todo porque el *voyeur* en cuestión se vale de cámaras fotográficas, teleobjetivos (es fotógrafo profesional, lo que aumenta su obsesión por espiar el mundo) y todos esos aparatos que no son sino extensiones del instrumento emblemático de la escopofilia: el ojo de la cerradura, a través del cual no sólo se puede ver, sino que se puede mirar principalmente lo que es privado o está prohibido.

Otro *voyeur* célebre en la filmografía de Hitchcock es Scottie, de *Vértigo*, que vive una trágica obsesión erótica por una mujer a la que espía, persigue y de cuya imagen no consigue desprenderse. Casi todo el filme está visto desde la perspectiva de ese personaje, pero también en este caso eso no significa un predominio de tomas «subjetivas». La instancia vidente es una especie de acompañante de Scottie, está siempre junto a él y va descifrando el misterio mientras él lo hace; esa instancia sólo ve lo que él ve y desconoce lo que él desconoce. Cuando Scottie sigue a Madeleine por las calles de San Francisco, las tomas no corresponden exactamente a su mirada, no son vistas en cámara subjetiva, ya que el personaje principal está presente en campo, pero la instancia vidente no proporciona ninguna información adicional que no sea estrictamente lo que está en el ámbito de su campo visual. En el Palacio de la Legión de Honor,

Scottie ve a Madeleine sentada en un banco y contemplando un cuadro: el retrato de Carlota Valdés (de quien ella se supone que es una reencarnación). La cámara, cerrada en primeros planos, describe una serie de movimientos para vincular entre sí varios detalles de la escena, pero esto no corresponde exactamente a una toma «subjetiva» del detective, dada la distancia física a la que él se encuentra, sino que concreta lo que él «sabe» respecto a Madeleine: las flores que ella lleva son las mismas que aparecen en el cuadro y el rodete del peinado de la mujer es idéntico al que adorna el cabello de Carlota. Es decir, Madeleine es Carlota, por absurda que al detective le parezca esta constatación. Después de la supuesta muerte de Madeleine, Scottie deambula por las calles y cree ver el rostro de Madeleine en diversas mujeres que circulan a su alrededor. El espectador participa de su confusión, ya que la instancia transmisora explora esas semejanzas en el plano del dato visible.

Sin embargo, en este caso también se debe relativizar la coincidencia de las miradas. El apego a la perspectiva del personaje es una excusa del «narrador» para dejar de brindar informaciones que, en principio, serían necesarias para que la historia fuese inteligible. La omisión voluntaria (que Genette denomina *paralipsis*) genera una zona de misterio, un terreno de incertidumbre que la instancia vidente puede trabajar para producir ese famoso «suspense» emocional, tan fascinante, de un determinado tipo de cine. En *Sospecha*, el hecho de que la narrativa se limite exclusivamente a la que surge desde la perspectiva de Lina MacKinlaw induce al espectador a creer, equivocadamente y de la misma manera que la esposa obcecada, que su marido pretende asesinarla.* En *Psicosis*, el apego que siente la cámara al punto de vista de Marion (y después al del detective Arbogast) nos impide saber qué sucede en el extraño caserón de Norman Bates. La cámara, el montaje y el sonido nos ofrecen, la mayoría de las veces, una visión precaria y también un saber limitado, precisamente porque se restringen a lo que ve y a lo que sabe un personaje, para así poder jugar con la emoción de los espectadores. Pero cuando llegue el momento conveniente, el «narrador» sabrá desembarazarse del peso del personaje vidente y volver a la visión trascendental de aquella omnisciencia que nunca dejó de tener. En

* De hecho, la idea de Hitchcock era que el marido (Cary Grant), en efecto, pretendía matar a la esposa, pero la censura lo impidió. (N. del e.)

Vértigo hay dos momentos en que la cámara se aparta de la perspectiva de Scottie: cuando Midge conversa con el médico sobre el estado de su amigo detective y, más tarde, cuando Madeleine (que es también Judy), sola en su cuarto del hotel, escribe una carta en la que confiesa su culpa. Sólo en esta última ocasión se nos permite ver (solamente a nosotros, no a Scottie) la continuación de la secuencia del crimen de la torre. Esa información nos había sido negada porque la cámara se unía al punto de vista de Scottie y él, que sufre vértigo a las alturas, no había podido subir hasta la cima de la escalera.

El *voyeurismo* de Scottie es avasallador, aunque más sutil que el del Jeff de *La ventana indiscreta*. Su compromiso con la imagen de la mujer que había observado en secreto es tan obsesivo que, en la segunda parte de la película, cuando encuentra a Judy (pero sin saber aún que es la propia Madeleine), él la reconstruye íntegramente como imagen de su fetiche. Lo vemos en la tienda de modas, explicando al sastre la talla de la mujer, eligiendo sus zapatos como un maníaco, obligándola a teñirse el cabello y a hacérselo peinar con rodete. No le interesaba desvestirla, ni poseerla; lo que él quería era transformar a Judy en la imagen ideal que su obsesión había fijado, para dedicarse desde entonces a mirarla indefinidamente. Judy, a su vez, interpreta el papel pasivo ideal para la escopofilia de Scottie: exhibicionista, deja que el hombre la transforme en el objeto de su fetiche. Y por fin, a medida que Judy se va pareciendo cada vez más a Madeleine, ella se desenmascara, porque en realidad es Madeleine. Cuando la mujer sale del baño totalmente transformada en el objeto de la obsesión de Scottie, en ese momento, que debería ser la culminación del placer *voyeurista* del detective, sobreviene la frustración: ella no es otra que Madeleine. Scottie se da cuenta de que ha sido engañado todo el tiempo, y el medallón en el cuello de la mujer es la prueba definitiva.

Es curioso que todos esos filmes, afinados en la perspectiva restringida de un personaje, terminen por presentar, de un modo u otro, el tema de la escopofilia. No es curioso sólo porque esas películas concentran todo el campo visual dentro de aquello que el personaje ve, y reducen así el escenario y a los otros personajes a objetos de una mirada (condición propicia para el ejercicio del *voyeurismo*), sino también porque ese tipo de construcción remite directamente a la situación del espectador en relación con la imagen exhibida. La escopofilia —el placer de tomar a otro como objeto,

sometiéndolo a una mirada fija y curiosa— es uno de los principales componentes de la seducción que el cine ejerce sobre el público. La película (cualquier película) trabaja fundamentalmente con esa perversión de la mirada indiscreta, que se satisface viendo al otro convertido en objeto. «Aunque la película esté siendo mostrada y, más aun, exista para ser mirada, las condiciones de proyección y las narrativas dan al espectador la ilusión de que realiza un rápido espionaje en un mundo privado» (Mulvey, 1983: 441). De hecho, para que el efecto de realidad se pueda producir en el cine, es preciso que el filme se enmascare, que todo en él simule una distancia y una indiferencia a la presencia de la platea, que finja no saber que está siendo mirado. Así, mediante la mirada de la cámara, el espectador puede espiar, en la sala oscura del cine, la privacidad de los personajes, penetrar sin ser visto en el lecho de amor y aproximarse a los personajes hasta casi poder «leer» las expresiones de sus rostros. En cierto sentido, el éxito y la magia de un tipo determinado de cine que hemos convenido en llamar «clásico» o «dominante» está en saber manejar el placer visual de la platea y en reflejar algunas obsesiones psíquicas concretas de la sociedad que lo produce.

Varios analistas han indicado que existe una extraordinaria semejanza entre la situación diegética planteada por *La ventana indiscreta* y la que reina en la sala de proyección, hasta el punto de que algunos consideran que el filme de Hitchcock es una metáfora de la recepción cinematográfica. Como el mismo espectador, Jeff está inmobilizado y no puede hacer nada para modificar la situación que ve frente a él. Está allí, frente aquella pantalla/ventana, y está sólo para mirar, para escudriñar la intimidad ajena. Cuando surge el peligro, él, que apenas es testigo de los acontecimientos (como el espectador), lo único que puede hacer es sufrir en silencio en su silla de ruedas o en su sillón. La mujer que está a su lado, Lisa Freemont, a pesar de todo su despliegue exhibicionista, no logra despertar en él el menor interés sexual, hasta que ella recorre la distancia entre el cuarto de Jeff y el edificio de enfrente y reaparece dentro de la «pantalla», en el campo de visión del fotógrafo, al otro lado de la ventana. Lisa entra, por lo tanto, en la dimensión de lo simbólico, y añade así una carga erótica ante los ojos de Jeff, que sólo puede prestar atención a lo que está dentro del ámbito de la pulsación escópica, en el interior, por así decir, de ese ojo de la cerradura que es su ventana indiscreta. Como ha observado Mulvey (1983: 450), Jeff no sólo

puede ver a la mujer a través de las gafas, bajo el fuego cerrado de su mirada, sino que también la ve encuadrada en el campo de lo simbólico: ahora ella es una intrusa, expuesta al ataque de un hombre peligroso que la amenaza con un castigo, es una mujer que clama por el auxilio de su *voyeur*. Así, alimenta la fantasía erótica de Jeff, de la misma forma que el filme explora la fantasía erótica del espectador.

Entre todos los escopofílicos célebres del cine, hay uno que no podemos dejar de recordar, incluso por las referencias explícitas que hace al dispositivo del cine. Se trata del *Mark Lewis de Peeping Tom*. La película de *Michael Powell* no es tan sistemática como las de Hitchcock en el manejo de esa visión paralela a la del personaje, aunque en general la instancia vidente también siga en ella el punto de vista del protagonista. Pero lo que en ella llama la atención es que hay largos pasajes en cámara subjetiva que focalizan el *voyeurismo* de Mark Lewis. Aunque se trata de una cámara subjetiva diferente de las que el cine conocía hasta entonces, pues con ella vemos «a través del ojo de la cámara», al pie de la letra, sin ningún subterfugio. Solamente en *El proyecto de la bruja de Blair* volvemos a tener esa experiencia de una cámara subjetiva *ipsis litteris*, en la que las miradas de los personajes están diegéticamente mediadas por las cámaras. *Lewis*, un ayudante de fotógrafo que trabaja profesionalmente en el cine, dedica su tiempo libre a practicar una forma perversa y extrema de escopofilia sádica: invita a mujeres para que le sirvan de modelos a un estudio cinematográfico que trabaja en 16 mm. Cuando empieza a filmar el *strip* de esas mujeres, el trípode de su cámara se transforma en un estilete afiladísimo, con el que mata a todas las modelos que posan frente a él. La obsesión extrema, que este hombre persigue hasta llegar al trágico final, es conseguir contemplar (y fijar en la película de su cámara), la expresión más exacta y auténtica del horror frente a la muerte. No satisfecho con el desempeño de ese dispositivo, instala frente a la cámara un gran espejo cóncavo, a través del cual la mujer sacrificada puede contemplar su propia expresión de terror en la hora de su muerte, una expresión incluso ampliada por las deformaciones producidas por el espejo. En un cuarto escondido de su apartamento, el psicópata colecciona los ejemplares de su mórbida cinemateca y los ve todos los días, mortificándose por no haber obtenido todavía la expresión cristalina del miedo a la muerte, lo que exigirá nuevas mejoras en el dispositivo. La cámara

de 16 mm registra la trayectoria de seducción de la mujer y la preparación del ritual y el sacrificio, y luego nos permite (a nosotros, a los espectadores de *Peeping Tom*) verlo todo a través de la cámara de Lewis, una cámara en verdad subjetiva, ya que no sólo las tomas corresponden al punto de vista del fotógrafo, sino que además ese punto de vista está mediatizado por una cámara (los símbolos internos del encuadre aparecen en la pantalla).

Voyeurismo limítrofe el de Mark Lewis, ya que al final de su trayectoria lo que quiere ver ya no es un objeto (la expresión de la mujer que muere) sino otra mirada confrontada con la autocontemplación: ¿qué es lo que ve quien se ve a sí mismo muriendo? En su penúltimo asesinato, Lewis ya había ensayado esa metamorfosis, cuando pide a la mujer que se coloque detrás de la cámara (se encuentran en un estudio de cine) y lo enfoque, mientras él la filma, con su cámara asesina: verdugo y víctima se enfrentan y se miran, sólo que ahora, duplicando el dispositivo de la ventana indiscreta, lo hacen a través de la mediación de las cámaras: ambos se ven y son vistos dentro de las respectivas lentes. Superados los límites del *voyeurismo*, la mirada del otro es lo que empieza a interesar a este personaje. Ya no le importa ver la expresión de horror del otro; lo que ahora quiere es ver lo que ve el otro en el momento del horror. El espejo cóncavo todavía no es suficiente, puesto que deja ver el rostro del que mira, pero no la visión del otro. En el extremo de su locura, Lewis inicia la experiencia definitiva: se hace filmar por la cámara asesina, suicidándose con el estilete de su trípode, y en esa ocasión el espejo cóncavo que se encuentra frente a la cámara le devuelve el miedo de la mirada, le devuelve al otro que mora dentro de sí mismo. Cuando llega la policía él ya está muerto. Si alguien revelase la película que está en su cámara, descubriría la imagen que el fotógrafo buscó durante toda su vida, sólo que en ella él sería lo visible, no lo vidente. Por primera vez sale del lugar del sujeto geométrico para convertirse en sujeto en la mirada del otro. En el límite de la perversión, superada ya la obsesión de la mirada, el *voyeur* encuentra finalmente la redención y se convierte en un Narciso necrófilo.

En un trabajo de 1915, en el que profundizaba su estudio sobre la escopofilia, Freud (1972: 11-44) observa que el destino de la pulsión es revertirse en su opuesto, cuando el placer de mirar se transfiere a la mirada del otro, y cuando su finalidad activa es sustituida

por la finalidad pasiva (ser mirado). El placer de percibir (*percipere*) y el placer de ser percibido (*percipi*), escopofilia y exhibicionismo en el lenguaje de las perversiones, son, por lo tanto, dos caras de la misma moneda. Además, el exhibicionista sigue siendo un *voyeur*, aunque su placer es verse en la mirada ajena, es decir, mirarse en el espejo del otro. «La anterior dirección activa de la pulsión persiste, en cierta medida, junto con su dirección pasiva posterior, aun cuando el proceso de su transformación haya sido muy extenso. La única afirmación correcta que se puede hacer sobre la pulsión escópica es que todas las fases de su desarrollo, tanto la fase preliminar autoerótica cuando su forma activa o pasiva final, coexisten una junto a la otra» (Freud, 1972: 31). Así, la ambivalencia (término que Freud tomó de Bleuler) sería la condición fundamental de la mirada, y posteriormente el psicoanálisis habría de desarrollar ese descubrimiento de Freud, al concebir el campo escópico como el entrecruzamiento de lo visible con la videncia.

¿Cómo funciona esa ambivalencia en el cine? Ya hemos señalado que el placer de ver una película tiene una base escopofílica inevitable, porque en el cine sometemos la imagen —la imagen del otro— a una mirada concentrada e indiscreta, como si la espíasemos por el ojo de la cerradura, ocultos en las sombras de la sala de proyección. Sin embargo, el *voyeurismo* liso y llano no garantiza la seducción del filme si el entrometido espectador no se siente también mirado por el otro. Y prueba de ello es el rotundo fracaso de una película *voyeurista stricto sensu* como *La dama del lago*, y la casi inexistencia de otras tentativas de hacer filmes del mismo tipo (*Film* no llegó al circuito comercial, y *El arca rusa* funcionó como un producto «alternativo» dentro de ese circuito). Pero ¿cómo surge la experiencia del narcisismo si la película soslaya al espectador y los protagonistas jamás le dirigen una mirada? Ahora bien, si el espectador que está en la sala debe reprimir su exhibicionismo, lo que hace es proyectar en los protagonistas su deseo reprimido. Al identificarse con los personajes, el espectador convierte la pantalla transparente en un espejo, donde ve proyectado(s) su(s) ego(s) ideal(es) y donde se puede reconocer. «Las convenciones del cine dominante —dice Mulvey (1983:442)— dirigen la atención hacia la forma humana. Tamaño, espacio, historias, todo es antropomórfico. Aquí la curiosidad y la necesidad de mirar se mezclan con una fascinación por la semejanza y por el reconocimiento: el rostro humano, el cuerpo humano, la

relación entre la forma humana y los espacios ocupados por ella, la presencia visible de la persona en el mundo.» Por lo tanto, cuando el sujeto mira puede olvidar quién es y reconocerse en la persona que está siendo vista por él. La posibilidad de identificación —de verse en lo visto— completa el mecanismo de seducción en el cine, donde se puede percibir por qué la estructura de la cámara subjetiva pura y simple (el modelo de *La dama del lago*) no tuvo éxito, y por qué la modalidad narrativa en que el *voyeur* también es visto en la pantalla (el modelo de *La ventana indiscreta*) hizo historia. Si la perspectiva vidente aparece simultáneamente con la presentación del sujeto que ve, el espectador puede incorporar también en ese mismo momento una mirada y reconocerse en quien mira, como si la pantalla fuese al mismo tiempo el ojo de la cerradura a través del cual él espía, y también un espejo donde se reconoce como el *ego* que espía.

El último ejemplo de solidaridad del sujeto del filme con la visión de un personaje pone de nuevo en escena a otro *voyeur*, uno célebre, nuevamente un fotógrafo. Y éste también descubrirá un crimen por azar, espionando el mundo con su cámara (la recurrencia del tema otorga una dimensión verdaderamente ontológica a la figura del *voyeur* en el cine). Sólo que aquí se presenta una diferencia: ahora el sujeto que permite ver el filme se encuentra de tal manera unido al personaje principal que no será capaz de brindar ni una sola información adicional que no pertenezca al campo de visión de este último. Ya no se trata de una coartada del «narrador», como sucedía en las películas de Hitchcock y, en cierta medida, también en *Peeping Tom*. Lo cierto es que la zona de misterio sigue siendo común tanto al protagonista cuanto a la instancia vidente (y, por extensión, al espectador): uno y otro caminarán juntos en la tentativa de descifrar el enigma, se perderán en una selva de pistas falsas y finalmente se frustrarán por no haber conseguido aportar alguna luz sobre el misterio. La mirada depositada en la escena es una mirada precaria y errática, se pierde en hechos insustanciales, no encuentra el extremo del hilo ni consigue unir los retazos de la historia. Ahora el sujeto debe gobernar una narrativa donde los eventos de la diégesis están fragmentados, donde falta un centro regulador. Su única garantía es el personaje principal, al que se aferra fuertemente, antes de hundirse, junto con él, en el mundo de las apariencias. Estamos hablando, desde luego, de *Blow Up*.

¿Qué es lo que se amplía en *Blow Up*? La mirada. En la intriga que se insinúa (pero que no llega a salir a la superficie) se trata de mirar de nuevo la escena que ya se había visto antes, en la tentativa de descubrir lo que no fue percibido. El instrumento instaurador de ese descubrimiento será la cámara del fotógrafo. El protagonista Thomas había fotografiado, por no tener otra cosa que hacer, a una pareja de amantes en un parque. Pero después, la insistencia con que la mujer intenta obtener los negativos le lleva a sospechar que esas fotos contienen algo incriminador. Frenéticamente, el fotógrafo se encierra en su laboratorio e inicia un trabajo de investigación, con la intención de descifrar el enigma de las fotos. El proceso del descubrimiento se podría resumir de la siguiente manera: Thomas revela el filme, elige algunos negativos, los amplía y los pega en una pared. En una de las fotos, la mujer mira atentamente hacia un lado. El fotógrafo sigue con el dedo la dirección de esa mirada y descubre un arbusto que debería corresponder a la cosa vista. Después de ampliar el detalle del arbusto, Thomas forja un contracampo artificial: contrapone por un lado a la mujer que mira y por el otro a la cosa mirada. De hecho, la mujer ve algo en el arbusto. Vuelve a ampliar y algo así como un revólver parece salir del arbusto. En la sucesión de fotos, la mujer se gira hacia la cámara y descubre al fotógrafo entrometido. Nueva foto: la mujer mira angustiada hacia el arbusto. En la última foto, ella huye por un cerco y sus pies parecen tropezar con algo. La ampliación revela qué es ese algo: es el cadáver de su amante.

Así, la secuencia de hechos en que se produce el crimen es rescatada por medio de una simulación del proceso del cine: una contraposición de «planos» (fotos) permite jugar con lo visible y con el vidente, a través del campo y del contracampo. Pero ese juego que el fotógrafo articula para reconstruir el crimen es al mismo tiempo, también, articulado por el «narrador» para revelar su proceso de descubrimiento: la mirada de Thomas desde un lado y las fotos de otro (las cuales son también el congelamiento de la mirada del fotógrafo en otro momento) se alternan en la sucesión de los planos para rescatar el otro juego de miradas, el que se produce en el interior de las fotos. En este ejemplo, el *voyeurismo* puro y simple ya no basta para revelar lo visible porque lo que se ve escapa al control y al conocimiento del *voyeur*, tiene más que «decir» que lo que la mirada entrometida puede percibir. Lo mismo sucede con la instancia vi-

dente, que tampoco es capaz de darse cuenta de lo que ocurre, aunque lo vea todo y lo haga bien. O sea que para que el evento pueda surgir en su plenitud, es preciso dejar que él también «hable» con las miradas que ya están contenidas en él; es preciso someterse a esa geometría de miradas, reverberación infinita del *percipere* y del *percipi*, cuya elocuencia marca la ambivalencia del sujeto de la mirada.

5

La escisión de la mirada

Si bien en el cine son raros los ejemplos de uso sistemático de la cámara subjetiva como encarnación de la mirada de un personaje, el cierre de la narrativa en una perspectiva individual constituye una práctica corriente sólo en algunos instantes privilegiados del «texto» fílmico, hasta el punto de crear, junto con la *ubicuidad*, una tensión rica en consecuencias. Por ejemplo, en *El profesor chiflado* (nada que ver con la espantosa nueva versión interpretada años más tarde por Eddie Murphy, sino una parodia cinematográfica de la historia del doctor Jekyll y mister Hyde, de Stevenson, que es también una incursión literaria en los dominios del espejo y del doble), poco después de que el profesor Julius F. Kelp, horrible y zaparrastroso, se transforme en el seductor Buddy Love (ambos interpretados por Jerry Lewis), tenemos una secuencia íntegra en cámara subjetiva desde la perspectiva de este último, mientras camina por las calles de la ciudad, bajo las miradas maravilladas de los transeúntes. Aquí se juega inicialmente con el enigma de la cara oculta del héroe (ya que hasta entonces el tal Buddy Love no ha sido mostrado objetivamente en la pantalla, y el asombro de la multitud que lo observa podría indicar tanto que se trata de un galán como de un monstruo), para luego invertir las miradas y objetivar al personaje en la pantalla. El sujeto que mira y que dirige la cámara subjetiva se convierte también en objeto de la mirada, sin que para ello sea necesario presentar un espejo en la escena; y en este caso el juego del campo/contracampo funciona como resguardo de los reflejos. Buddy Love está