

vis se niega, sin embargo, a encarar directamente a la mujer, y da la espalda al lugar del contracampo, mientras que Jane sólo se puede ver reflejada en el vidrio del *peeping show*. Ninguna imagen es «subjetiva» de nadie, puesto que ningún protagonista puede ver al otro, o se niega a mirarlo. La estructura del campo/contracampo permanece sólo como una posibilidad abstracta, que la instancia narradora asume de forma alterna. Entonces, cuando Jane percibe que la historia contada por el desconocido es su propia historia, se dirige a la barrera de vidrio y trata de mirar hacia el lado exterior. El rostro próximo de la mujer proyecta una sombra en el trozo correspondiente del cristal, de modo que Travis, que ahora la observa, se ve también reflejado dentro del rostro de Jane, lo que produce una extraña fusión de fisonomías: el otro dentro de uno mismo. Finalmente, la idea de invertir la iluminación de los respectivos apartamentos permite crear una penumbra que armoniza los dos ambientes, de manera que cada personaje pueda ver al otro a través del mismo cristal en que se ve reflejado. En cierto sentido se trata de la reformulación de una idea ya explorada por Akira Kurosawa en el final de su película *El infierno del odio*, cuando los dos personajes principales se enfrentan en la prisión y se encaran al mismo tiempo en que el cristal que los separa refleja, para cada uno de ellos, su propia imagen. La crisis existencial que, en *París, Texas*, separa y al mismo tiempo atrae a la pareja, encuentra aquí una expresión plástica absolutamente elocuente y cinematográfica, pues coincidiendo con la crisis de la institución misma del campo/contracampo permite vislumbrar nuevas formas de «decir» realidades no conocidas. El tortuoso juego de miradas, en cuyo movimiento los protagonistas se seducen, se repelen, se torturan, se enmascaran y se desean, marca un momento en que a la producción del imaginario le falta la certeza originaria de un sujeto trascendente. Ahora el sujeto es lo que falta, no lo que llena.

## El sistema de la sutura

«¿Por qué reconocemos al primer vistazo una foto tomada de una película?» —pregunta Pascal Bonitzer (1982: 97)—. Y se responde a sí mismo: «Porque las líneas más destacadas de la imagen, los movimientos congelados, las miradas y las líneas de fuga del escenario parecen estirados, aspirados por un centro de gravedad situado más allá del cuadro y oblicuo al eje del objetivo». Ya se sabe que la mirada que se dirige directamente a la cámara es habitual en la fotografía y una norma común en la televisión, mientras que en el cine, e incluso en el cine documental, tiene un efecto francamente transgresor. Asimismo, el plano frontal es bastante frecuente en la fotografía (principalmente en los retratos de personas y en los paisajes) y es casi una ley en la televisión pero en el cine es tan raro que cuando se usa sistemáticamente (Méliès en el primer cine y Syberberg en el cine moderno) produce un efecto «teatral» o, como se suele decir, «anticinematográfico». En el cine predomina el encuadre oblicuo respecto al eje del objetivo, lo que hace que las miradas (todas, sin excepción) que se cruzan en la escena no se dirijan jamás a la cámara, sino a un punto situado a la izquierda o la derecha del cuadro, en el espacio *off*. Mientras que el presentador de televisión «conversa» directamente con su platea, el personaje del filme la omite, puesto que el interlocutor al que se dirige siempre es otro personaje, situado en el espacio establecido más allá del cuadro y revelado sucesivamente en los planos siguientes. Por lo tanto, el espectador de la película nunca es interpelado directamente por los personajes. En el

cine, la mirada directa hacia la cámara es lo único para lo que no existe ninguna concordancia posible de la línea de la mirada, excepto que esa concordancia se establezca con la misma cámara, y a no ser que se desee revelar su presencia (como en la televisión) o escapar más allá del espacio diegético del filme (Branigan, 1984: 46). Así, ocultando la existencia de la cámara se puede preservar la condición del espectador como voyeur invisible y desconocido. Pero si bien el espectador es el gran ausente del sistema significante de la película, ese rasgo es el que le dará un papel importante, ya que le permitirá experimentar los eventos de la diégesis en la función de su sujeto.

¿Por qué, entonces, esa oblicuidad de la escena en relación con el plano de la tela y de las miradas en relación con la mirada del espectador? Para responder esa pregunta tenemos que volver a las consideraciones que ya hicimos al ocuparnos del origen pictórico de la imagen cinematográfica y al código basado en la perspectiva renacentista incorporado en ella, el cual introdujo en el cuadro el «punto de vista» que lo produce. Lo que caracteriza al «texto» de la pintura figurativa clásica es que no se puede reducir a lo que en él es visible, o sea que su sentido no se agota ni se define sólo con aquello que aparece efectivamente representado dentro del cuadro. La escena inscrita en esa pintura siempre es doble: de un lado está lo visible, el motivo que se representa dentro del cuadro; y del otro, la instancia que mira hacia él, es decir, que no aparece en el cuadro. Pero sin ella la organización topográfica de este último sería absurda. Alguien ve la escena de esa manera, y sin la consideración de la presencia de ese «alguien» la pintura queda despojada de sentido. *Las meninas* es ejemplar en la revelación de esa duplicidad: está la escena del taller del pintor, donde se ve a las damas de compañía; y está también la otra escena, en la que aparecen el rey y la reina de España, desde cuyo punto de vista se representa la primera escena. En ese sentido, el objeto figurado en el cuadro funciona como índice de la presencia del sujeto en el compartimento anexo, en la «cuarta pared», en ese lugar en el que todo cuadro figurativo siempre es un «agujero», es decir, un campo ausente. La presencia del sujeto está señalada en la escena con la forma de una ausencia, es la presencia de algo vacío, de una laguna que llenaría aquel que se sitúa frente al cuadro para mirarlo: el espectador. La imagen siempre es considerada incompleta, puesto que si así no fuese, no habría lugar para el observador. En ese sistema pictórico, el espectador se encuentra impli-

cado en el espacio, y esa inscripción se produce a través de la duplicación del dispositivo escénico: los elementos incluidos dentro del cuadro funcionan como los signos de esa inscripción, es decir, los signos de la «sujeción» del espectador. Por lo tanto, a todo campo simbólico le corresponde un campo ausente, el lugar de un personaje que podemos llamar –en el sentido lacaniano– el Ausente, y que el imaginario del espectador recoge en el acto de la «lectura». Ese lugar no siempre está definido como en la escena del cuadro de Velázquez, sino que también puede permanecer desterrado, ubicuo, exigiendo una «lectura» fantasmagórica por parte del espectador, puesto que, a pesar de que la posición de este último siempre es privilegiada en relación con lo visible, no se da a conocer más que como en la forma de un abismo. De todos modos, la imagen figurativa no se puede entender como un discurso si no entendemos al mismo tiempo la posición que el destinatario ocupa en su estructura.

Aunque el cine no se pueda reducir a un cuadro, ya que en él intervienen el movimiento, la duración, el corte, el sonido y el desplazamiento del punto de vista, ese dispositivo también funciona en él, dado que en el cine todavía impera el código renacentista de la perspectiva. Sin embargo, es preciso evaluar las condiciones específicas en que eso se produce. En general, la sucesión de los planos presupone a su vez una sucesión de miradas, de modo que el sujeto de la visión no sólo está siendo sucesivamente reemplazado, sino que además se le nombra a menudo. Por lo tanto la pregunta, que es excepcional en la pintura sobre ¿quién está viendo esta escena de esta manera? (según *Las meninas*), en el cine se vuelve regular y sistemática, ya que allí el plano es, casi siempre, la representación de la mirada de un personaje que la trama define. Lo que le sucede entonces a la relación imagen/espectador frente a ese intercambio de miradas, algo peculiar del cine, es que ahora esa relación será fundamental para la articulación de los planos, por lo menos en un tipo determinado de cine, el más difundido. Se suele decir que los planos se articulan entre sí en una sucesión, pero lo más correcto sería decir que, en primer lugar, el campo fílmico se articula con el campo ausente o el campo imaginario de la película. En la sucesión, la relación especular se invierte, de modo que el plano siguiente actualiza el campo ausente del plano anterior, convirtiéndolo en campo fílmico, y conduce al campo fílmico anterior a lo que ahora es el lugar de lo ausente. Así, en ese cine la articulación de los planos se produce como

Importante de lo que se dice

un sistema de trueques entre el campo presente y el ausente, un juego de espejos en el que el sujeto y el objeto de la visión se alternan en ambos lados de la mirada.

El dispositivo que estamos describiendo se conoce, dentro de la teoría cinematográfica, como el sistema de la sutura. Fue propuesto por Jean-Pierre Oudart (1969a: 36-39; 1969b: 50-55; 1971: 19-26), quien así inició una vasta polémica a la que contribuyó en gran manera la crítica en lengua inglesa (Dayan, 1974: 22-31; Heath, 1977/1978: 48-76) y otros que se citarán más adelante. El término sutura fue introducido por Jacques-Alain Miller (1977-1978: 24-34), dentro del contexto de la teoría lacaniana y para designar la relación del sujeto con la cadena de su discurso. La intervención de Miller, que en realidad es un comentario sobre el tema de la causa del sujeto que Lacan (1985: 191-245) exploró en su seminario de 1964, plantea que la circulación de los significantes en el discurso, es decir, si el sujeto es el efecto o el resultado (el lenguaje es la causa del sujeto), exige una lógica, la «lógica del significante». Si en la acepción lacaniana el sujeto sólo se puede constituir en el juego simbólico mediante una división, en la que para aparecer como sujeto necesita ser excluido o enmascarado por el significante, se llega a la conclusión de que sólo podrá ser *alguien* (uno) por su estructura de «menos que uno», o sea cero. Millar usa la metáfora del número cero en la serie numérica, según la cual sólo se puede pensar un número de ese tipo como algo que marca una ausencia: el cero es necesario para la lógica de la cadena, pero sólo está presente para representar una ausencia. Por lo tanto, el objeto es separado de sí mismo, anulado y excluido del discurso que produce. Para el psicoanálisis moderno, precisamente lo que toma el lugar del sujeto excluido es lo que sutura su ausencia.

¿Cómo se produce esto en el cine? Tomemos un ejemplo del mismo Oudart, del filme de Buster Keaton *El maquinista de La General*. Se trata de la secuencia en que se produce el encuentro de los dos ejércitos, en el margen del río, cerca del puente incendiado. Un grupo de soldados atraviesa el río, encuadrado por una cámara en posición de «picado» (*plongée*) y abierta en un plano general. De pronto, en un primer plano (*foreground*) surgen soldados enemigos, exageradamente grandes en relación con el grupo anterior. Justo entonces el espectador se da cuenta de la existencia de un espacio que prolonga el que aparece en la pantalla: es algo así como una ele-

vación que domina el río y que la posición de la cámara nos impide ver. En ese momento se puede intuir ese espacio que no se ve y que el encuadre oculta. La «cuarta pared» se manifiesta como una ausencia que muy pronto llena el fantasma que el espectador coloca en su lugar (Oudart, 1969b: 50).

Cuando el espectador descubre el cuadro –el primer escalón en la lectura de un filme– el triunfo por su anterior posesión de la imagen se desvanece. El espectador percibe que la cámara está escondiendo algo y, en consecuencia, desconfía de ella y del mismo cuadro, que ahora considera arbitrario. Entonces se asusta por ver al cuadro de la manera en que éste es presentado. Eso transforma radicalmente su modo de participación: el espacio irreal entre los personajes o los objetos deja de ser percibido simplemente como placentero. [...] El espectador se da cuenta de que su posesión del espacio apenas era parcial, ilusoria. Se siente despojado de aquello que se le impide ver y descubre que sólo está autorizado a ver lo que sucede en el recorrido de la mirada de otro espectador, que está fantasmático o ausente (Dayan, 1974: 29).

La sutura, en su forma más elemental, en el cine se presenta en la estructura del campo/contracampo. En el campo, algo o alguien aparece en el cuadro. En el contracampo, esa imagen es designada retrospectivamente como objeto de la visión de un personaje que está ausente de ella. O viceversa: la mirada es nombrada en el campo y su objeto en el contracampo. La mirada que ordena ese dispositivo no es la mirada de nadie, que se convierte (con el contracampo o viceversa) en la mirada de alguien que el espectador asume. Por lo tanto, la experiencia visual del espectador es ordenada por ese dispositivo especular: su campo visual se identifica, supuestamente, con el del personaje que ve, en la medida en que éste introduce al portador de la mirada en el campo ausente. Por tanto se puede decir que el contracampo sutura el agujero abierto en la relación imaginaria del espectador con el campo fílmico. La novedad, en relación con la pintura clásica, es que en el cine la articulación del campo visible con el campo ausente se produce como una articulación de planos: cada plano sutura la «cuarta pared» de lo que le antecede o le sucede, de modo que a lo largo de una secuencia montada en campo/contracampo, lo visible y lo invisible van cambiando de lugar en ambos lados del dispositivo especular (de ahí, entonces, que Oudart afirme,

citando a Robert Bresson, que las imágenes cinematográficas sólo se pueden explicar por su «valor de trueque»). Sabemos que la mayoría de las veces la estructura del campo/contracampo produce una confrontación entre dos (o más) personajes, que se encaran mutuamente; y cada uno de ellos es, a la vez, el sujeto y el objeto de la mirada. Ahora bien, el mismo sistema signifiante demuestra que no existe una diferencia estructural entre campo y contracampo ni entre sujeto y objeto de la mirada, excepto por el hecho de que uno es la inversión especular del otro, lo que quiere decir que, aun cuando el dispositivo se enfrenta a un personaje que ve y a un objeto inanimado (por ejemplo, en el campo aparece un rostro que mira y en el contracampo una piedra), este último funciona allí, dentro de la posibilidad de inversión de los papeles, como sujeto vidente por derecho propio. O sea que el sujeto que ve la piedra puede decir, en el cine, que esa piedra también lo ve.

Estructuralmente, lo que garantiza esa reversibilidad en el cine es que la mirada es oblicua en relación con el eje de la cámara. Por tanto, ahora ya estamos en condiciones de responder a la pregunta antes formulada. Según las reglas de la continuidad, el montaje de un dispositivo especular coherente exige una ubicación oblicua de los personajes que se enfrentan en la escena, ya que sólo así, jugando con el posicionamiento a la derecha y a la izquierda del cuadro, se puede indicar que hay campos opuestos. Si en una estructura de contracampo la cámara asumiese al pie de la letra el «lugar» (es decir, el punto de vista) de cada protagonista, los dos personajes que se enfrentan serían mostrados de frente, en un encuadre frontal, lo que comprometería toda la coherencia espacial de la concordancia de la línea de la mirada, ya que no sería posible indicar planos (y campos) contrapuestos. Esto explica por qué Oudart considera que la estructura reversible del campo/contracampo no marca al pie de la letra una visión «subjetiva», o sea el punto de vista de cada uno de los personajes, localizada en el espacio. Por el contrario, la visión subjetiva sólo indica la perspectiva de este o aquel personaje, pero sin asumirla físicamente. En otras palabras, hay una divergencia entre la posición de la cámara y la del personaje al que ésta «señala»: la cámara se encuentra a su lado, pero no en su lugar. Y el espectador no se identifica con el personaje que está ausente sino con el Ausente propiamente dicho, aunque sepa que el personaje está, imaginariamente, en el lugar con respecto al cual está desubicado.

Recordemos que Jean Mitry define el campo/contracampo como «el paso alterno de un plano a su plano inverso simétrico», lo que se entiende como una rotación de cámara de 180 grados. «En los 90 grados», sostiene Mitry (1965, vol. 1: 153), «ya dejaría de ser un contracampo, puesto que los dos personajes se verían de perfil.» Ahora bien, la mayoría de los contracampos conocidos se producen en un ángulo de inversión de cámara bastante estrecho, de alrededor de 90 grados, precisamente para mantener la oblicuidad de los ojos y garantizar la «legibilidad» de los campos contrapuestos. Una estructura de campo/contracampo tomada a 180 grados no la entendería como tal un espectador «alfabetizado» según la sintaxis de la concordancia de la línea de la mirada, ya que ésta presupone siempre cada plano construido en función de su relación con el otro (su contracampo) y nunca ubicado en términos absolutos. Para Oudart, el contracampo a 180 grados es una aberración porque impide el «valor de intercambio» de los planos y toma las miradas de los protagonistas como si fueran absolutas. Sabemos que Yasujiro Ozu es quizá el único cineasta que emplea sistemáticamente campos/contracampos a 180 grados, pero en este caso se trata de representar un rasgo de la cultura japonesa, que consiste en evitar mirar directamente al interlocutor durante una conversación (se considera que hacer esto es un acto agresivo e incómodo). Por paradójico que pueda parecer, la mirada de los personajes de Ozu, dirigida directamente a la cámara, no indica que las personas *se miran*, sino por el contrario, que dejan vagar su mirada mientras conversan (Sato, 1987: 193-6).

Sin embargo, la estructura del campo/contracampo no es el horizonte de Oudart. Éste piensa que el sistema de la sutura permite superar esa estructura, siempre que las miradas oblicuas en relación con el eje de la cámara se conviertan en el mismo fundamento de la organización de los planos de un filme. Además, en los filmes de Robert Bresson advierte una utilización sistemática de ese proceso, y considera que su momento capital se encuentra en *Le procès de Jeanne d'Arc*. Se podría decir que *Le procès* es «la primera película que, dentro de la representación, necesaria en el cine, de la relación del sujeto con su discurso, dominó su sintaxis» (Oudart, 1969a: 39). Marcando fuertemente la divergencia de la posición de la cámara en relación con la del personaje ausente, el filme de Bresson introduce infinitas modulaciones de los ángulos de toma: hay momentos en

que los personajes casi están enfrentados (como en el caso del juez) y otros en que se toman a 90 grados (Jeanne), lo que hace que el verdugo parezca más severo, más autoritario (pero también, al mismo tiempo, más vulnerable) que la acusada. La cámara ya no incorpora la visión «subjetiva» de un personaje (o de varios), sino que se ubica para lograr que esa visión de un sujeto ficticio se vuelva «legible» para un sujeto imaginario, es decir, un sujeto fílmico: el espectador. Sin embargo, al mismo tiempo el espectador recupera su diferencia, porque el personaje ausente es el sujeto de una visión que no es exactamente la suya. «En el proceso de cualquier lectura cinematográfica, una vez que el sujeto —que ignora que su función está en acción y está siendo representada en la lectura— nos da la clave, Bresson probablemente sea el primer realizador que (aunque no lo puso en práctica concretamente) planteó el principio de una cinematografía que permite que esa función actúe de una forma que ya no carece de propósito ni está vacía» (Oudart, 1969a: 39).

La demostración de Oudart de que en la articulación recíproca del campo fílmico con el campo ausente se activa el destino del significativo en el cine fue atacada en diversos flancos por sus adversarios. Algunos sólo vieron en esa teoría una disimulada defensa de la estructura clásica del campo/contracampo, acusación que estaría mejor dirigida si apuntase a sus divulgadores y/o adaptadores, como es el caso de Dayan, que lo afirma textualmente. En este campo se generó una polémica bizantina para saber si el campo/contracampo es o no el modo predominante de construcción del filme. Por un lado, Dayan respondió afirmativamente; y por el otro, Salt (1977: 46-57) presentó interminables estadísticas sobre la producción cinematográfica de los años cuarenta, para probar lo contrario. Desde luego, todo es muy relativo, ya que si en un autor predomina la temática del *voyeurismo* y su principal preocupación estética consiste en dramatizar la cuestión de la mirada en el cine —como es obviamente el caso de Alfred Hitchcock— la incidencia de tomas en campo/contracampo será mucho mayor que en los autores que trabajan con planos abiertos de larga duración, contruidos con profundidad de campo (planos-secuencias), en los que la coreografía de los movimientos en el encuadre es más importante que el problema de la mirada. En cambio, otros cineastas como William Rothman (1975: 45-50) expresaron que no todas las tomas en campo/contracampo están marcadas por el juego de miradas que los personajes inter-

cambian entre sí, ya que incluso hay campos y contracampos que no corresponden al punto de vista de ningún personaje. Por ejemplo, en el enfrentamiento entre Melanie y la madre de Mitch en *Los pájaros*, Hitchcock coloca la cámara en posiciones excéntricas en relación con las miradas de los personajes. Por supuesto, todo plano es el resultado de un entrelazamiento de funciones que el análisis teórico sólo puede aislar con fines exclusivamente operativos. Una imagen puede ser presentada desde el punto de vista concreto de un personaje, pero un movimiento de *zoom* (el ojo humano no tiene *zoom*) basta para concretarla en un detalle, lo que sería una manera de indicar que hay algo que es significativo para el personaje. Así, vemos que dos elementos diferentes se funden en un único plano para sugerir simultáneamente una mirada (el punto de vista) y un saber (la irrupción del *zoom*, que muestra lo que el personaje ve en la escena). En el ejemplo de *Los pájaros*, ya citado, la estructura del campo/contracampo indica (abstractamente) el cruce de miradas de las dos mujeres, ya que la posición divergente de la cámara contribuye a sugerir la fuerte tensión emocional sobre la que se asienta todo el diálogo.

El principal problema de la teoría de Oudart (y de su seguidor, Dayan) es que en su formulación no queda claro si el sistema de la sutura es interpretado como la verdadera posibilidad de significación en el cine o como una operación «ideológica» (término frecuentemente empleado por Dayan) que se propone producir un sujeto como unidad, como eslabón de coherencia que articula los planos del filme. El lector no debe pasar por alto el hecho de que Oudart califica la operación suturante del sujeto como «teológica», ya que su análisis tiene, realmente, un fondo teológico indiscutible. El ojo que ve la escena a partir del «extracuadro» —aunque tal vez sería mejor decir el Ojo, ese Gran Vidente— se encuentra en una situación de constante exceso en relación con las miradas que los personajes intercambian entre sí. Ese Ojo designa, por defecto o por ausencia, a un observador privilegiado, cuya visión «trasciende» la escena y las miradas que en ella se suceden. El espectador participa de ese dispositivo con una reverencia que no deja de ser mística o religiosa: entrega al Otro (al Ausente) el peso de la causa, ya que el sentido no es presentado como producto o como antecedente de su visión, ni de la de cualquier otro personaje que está en escena. En ese sentido, al denunciar (o celebrar, eso no se sabe muy bien, por-

que los textos son ambiguos con respecto a ello) el carácter metafísico de la representación cinematográfica, Oudart no hace más que retomar, de una manera más tortuosa que quienes lo precedieron (por ejemplo, Baudry), el tema de la ubicuidad de la cámara, que estaría funcionando en la misma estructura del campo/contracampo e incluso en las tomas llamadas «subjetivas». Además, la descripción de la operación suturante como síntoma de la falta del sujeto, del eclipse del significante, de la pérdida del objeto (derivada, como no podría ser de otro modo, del exagerado énfasis que el psicoanálisis lacaniano aplica sobre el complejo de castración, algo que otros analistas, como Gilles Deleuze y Felix Guattari, no se cansan de denunciar), conduce fatalmente a una «lectura» deserotizada, desentendida del enunciado fílmico, que está muy lejos de coincidir con aquella otra elaborada por el espectador común. De hecho, si la «lectura» del filme contrariara abiertamente el placer de la posesión de la imagen, como afirma Oudart, no habría industria cinematográfica que pudiera resistir y sobrevivir.

## El espectador en el texto

Según algunas opiniones, Nick Browne fue quien realizó el cuestionamiento hasta ahora más certero del sistema de la sutura; sus correcciones constituyen un progreso para la investigación sobre el enigma del sujeto cinematográfico. Este autor considera, para empezar, que el grupo de Oudart aportó una contribución muy particular al análisis fílmico: la incorporación de un dispositivo gracias al cual la visión del espectador está mediatizada por la visión de alguien que permanece fuera de la escena, y que en ese dispositivo la posición de la cámara se asimila a la estructura narrativa del filme. Pero esa simple inscripción de una mirada en la escena —a pesar de estar dotada de autoridad— no consigue explicar adecuadamente el proceso de significación en el cine. Aunque yo vea a través de los ojos de los personajes (o del Ausente, si se prefiere), la relación emocional, la empatía que establezco con esos intermediarios dependerá de un encuadre creado por el conjunto del «texto» fílmico, y esa relación es compleja porque incluye también, además del intercambio de miradas, la intervención de la maquinaria sonora y el importante papel que desempeña el montaje. Por lo tanto, la controversia en torno a la posición que ocupa el espectador en la ficción que se desarrolla en la pantalla no se agota en el proceso de identificación con la cámara, a pesar de que ésta ocupa el lugar geográfico y el punto geométrico de visión de un personaje. Todo lo contrario, la película trabaja justamente en la diferencia que se establece entre esos puntos de vista físicos, primarios, y el punto de vista figurado