

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

que construye la enunciación. «Lo que cabe discutir –aclara Browne (1977: 20)– es la función y el poder del sujeto que enuncia la narración, es decir, que presenta el discurso. A pesar de que el sistema de la sutura invoca un sujeto de la enunciación (el personaje fuera del campo), se trata sólo de un sujeto aparente, que existe en el mismo nivel narrativo que los otros personajes representados en la ficción dentro del plano del enunciado. Ese sistema no muestra los términos adecuados –los que abarcan el nivel de la propia narración (la enunciación)– como para considerar la producción del personaje cuya mirada domina el espacio.»

En el cine, la instancia transmisora (a la que Browne llama el «narrador», como en la literatura –un desliz de sus textos–) no sólo ordena la orientación de la cámara, sino también la *mise-en-scène*, es decir, el montaje y el sonido, situando al espectador en una relación determinada con el mundo representado. Esa posición no es geográfica como en el sistema de la sutura, no es exactamente un lugar, ni siquiera el de la cámara, sino que es una posición de ficción a la que Browne denomina el «espectador en el texto». Para decirlo de otro modo, tanto la posición del espectador como su empatía no se identifican ni con la ubicación de la cámara ni con el punto de vista de alguno de los personajes de la trama, sino que se inscriben en una compleja estructura significativa que corresponde describir a la teoría cinematográfica. Por ende, hay una diferencia entre lo que el personaje ve (la parte de su visión que se muestra) y lo que vemos nosotros, los espectadores; esa diferencia no sólo corresponde a una divergencia en la ubicación de las visiones, sino que por detrás está toda una teoría fílmica que la condiciona. «Mientras que las visiones de los personajes conservan su propia integridad, el lugar del narrador es el que las exhibe como visiones y el que nos hace verlas como parte de un amplio cuadro, gracias al poder de su comentario. O sea que el narrador se relaciona con los personajes al mismo tiempo a través de las estructuras de analogía (se puede apropiarse de sus miradas) y de las de independencia (puede mostrar sus visiones como simples visiones)» (Browne, 1977: 20).

En resumen, la instancia transmisora no es meramente un ojo ni está simplemente en determinada posición («ausente») en relación con el cuadro que organiza: es un hecho de la producción de ficción y, como tal, conduce los procedimientos de «lectura» que el espectador incorporará.

En el sistema de la sutura, la escena siempre se refiere a la autoridad de la mirada de un ausente o, mejor aún, de dos ausentes que se distinguen uno del otro: el personaje fuera del cuadro (que ya fue o será revelado en el contracampo) y el espectador que asume el campo visual del gran Ausente: la cámara y su encarnación metafísica. El origen del campo fílmico se establece solamente con referencia a la acción de la(s) mirada(s) que en él está(n) depositada(s), y no se tiene en cuenta la acción final, es decir, la autoridad de un «narrador». La cuestión del punto de vista en el cine no se agota, sin embargo, sólo en la productividad de quienes están viendo los eventos de una u otra manera, sino que es el resultado de una compleja confluencia de factores que comprende la manera en que los personajes se ven el uno al otro y la forma en que esas relaciones se muestran al espectador. O sea que es lo que se debe invocar para afrontar el problema de la enunciación en el cine, incluyendo en él la separación de las tomas y su ordenamiento, la repetición de ángulos, las posiciones de los personajes en relación con la cámara y los cortes que las relacionan. Por lo tanto, el problema consiste en explicar el funcionamiento de un «narrador» implicado en la historia y los efectos de posicionamiento del espectador que derivan de ese extremo.

Las ideas de Browne no constituyen un cuerpo de conceptos abstractos que se pueda insertar al azar en cualquier película. Son, por el contrario, el resultado de una minuciosa investigación de la producción de sentido en el cine, realizada principalmente a través del análisis exhaustivo de algunas secuencias fílmicas de *La diligencia* y de *Au Hasard, Balthazar* (Browne, 1975/1976: 26-38; 1977: 19-31). A título de ejemplo presentaremos un resumen del excelente análisis de Browne de una secuencia de *La diligencia*, la que muestra la comida de los viajeros en la fonda de Dry Fork durante el viaje en diligencia a Lordsburg. Recordemos que los principales protagonistas de esa secuencia son: por un lado, la mujer de un oficial de caballería, Lucy, y su caballeresco acompañante, Hatfield; y por el otro los fuera de la ley, una prostituta, Dallas y un prófugo de la justicia, Ringo. En virtud de circunstancias fortuitas, élite y plebe, ciudadanos y marginales terminan cruzándose en la misma diligencia y deberán sentarse a la misma mesa para participar del refrigerio. La presencia de una prostituta al lado de «madame» genera un malestar inculcable, hasta que Hatfield encuentra una salida elegante para Lucy pero humillante para Dallas. Dice, dirigiéndose a

«madame»: «*May I find you another place, Mrs. Mallory? It's cooler by the window*» («Permítame que le ofrezca otro lugar, señora Mallory. Junto a la ventana está más fresco») como un pretexto para ubicarla en el extremo opuesto de la mesa.

En la estructura campo/contracampo «ortodoxa», cada toma es «leída» como la representación de la mirada del personaje que está fuera del cuadro y que, momentos antes, había sido mostrada en un contracampo. Pero como pocas tomas de esa secuencia siguen ese patrón, Browne prefiere formularlo de una manera diferente. La secuencia completa juega con dos posiciones de cámara que se alternan y que forman dos series de tomas, a las que Browne denomina «serie A» y «serie B». Las tomas de la serie A corresponden al encuadre a partir de la cabecera de la mesa, donde está Lucy, y se relacionan con su atención visual. Pero esas tomas sólo serán leídas como representación de la mirada de Lucy retrospectivamente, después de que las tomas de la serie B muestren a la mujer ocupando ese lugar donde está la cámara. En cuanto a la serie B, agrupa las tomas encuadradas en uno de los dos lados de la mesa, a la izquierda de Lucy, y no se justifica como la representación de la mirada de ninguno de los personajes. Desde el punto de vista del sistema de la sutura, estas tomas podrían ser atribuidas a las percepciones visuales de Dallas o de Ringo, ya que satisfacen la condición establecida por ese sistema: los dos «ilegales» quedan siempre excluidos o están ausentes del cuadro. Sin embargo, si en la serie A hay una coincidencia de lugares geográficos (el ojo de Lucy y la cámara están en el mismo lugar), en la serie B no es así, puesto que ni Dallas ni Ringo están ubicados en la escena de manera que pudieran mirar desde el ángulo que muestra la cámara.

Percibimos, en primer lugar, que las series A y B introducen en el espacio de la escena una división que no sólo es geográfica, sino principalmente social. El espacio de la acción está escindido en dos campos fílmicos: en uno (serie B) vemos a Lucy y al grupo que está tras ella (Hatfield, el banquero, el comerciante y el delegado) y que participa de sus respuestas y repite la dirección de su mirada; en el otro (Serie A) la pareja «ilegal» se encuentra aislada en un espacio separado. Y el drama que será puesto en escena —un drama casi silencioso, que «habla» sobre todo con los juegos de miradas— tendrá como tema justamente el antagonismo entre los dos papeles sociales: Lucy, la mujer casada y bien integrada en las costumbres, frente

en → Mastonnan! comprar, buyer!
len Manovic

a Dallas, la forastera y meretriz que infringió las leyes. Las tomas de la serie B, a la izquierda en la mesa, corresponden a una visualización externa con respecto al drama, cuya finalidad es señalar, por lo que incluye y por lo que excluye, el antagonismo de las posiciones sociales dentro del grupo, que se ve todavía más reforzado en la articulación del juego compositivo de la secuencia, por medio de la asimetría de los dos campos fílmicos contrapuestos. Ya no se trata de una estructura de campo/contracampo regular: el observador y el observado no se alternan desde los dos lados de la mirada. Cuando las dos mujeres se enfrentan en primeros planos separados y se miran (tras lo cual Dallas baja los ojos, avergonzada), la asimetría de los campos antagonicos queda marcada porque la imagen de Lucy está totalmente de frente (ella no está bajo el punto de vista de ningún personaje), mientras que la imagen de Dallas aparece oblicuamente (ella sí está en el campo de visión de Lucy). «La posición de frente de Lucy —sostiene Browne (1975/76:31)— marca un desplazamiento que corresponde a la ausencia social de Dallas en la secuencia completa, a su exclusión del cuadro en B y a su aislamiento como objeto de la mirada desdeñosa de Lucy en A.»

Por lo tanto, las series A y B no se alternan en función de dos miradas, sino de la contraposición entre el ojo y el cuerpo de Lucy. En otras palabras, en la serie A, Lucy es presentada como una mirada que se asoma a la escena, es el sujeto de ficción de la imagen; pero en B se percibe en carne y hueso dominando el primer plano y como objeto de la atención de su grupo. Estructuralmente, la secuencia alterna la presencia de Lucy como un cuerpo, en el nivel de la acción representada (serie B), y como un ojo invisible en el nivel de la representación (serie A). El ángulo B es impersonal, lo que le permite ser «leído» como la idea que Lucy se formula de su papel en la jerarquía de los valores, o sea (aunque en un sentido metafórico), como el «punto de vista» que ella tiene de sí misma. Así, la posición privilegiada de la esposa del oficial de caballería se convierte en el centro de la orientación espacial y de la «legibilidad» del fragmento de *La diligencia* que hemos analizado. Por el contrario, el ojo de Dallas nunca es considerado como fuente de autoridad en ningún plano; siempre es objeto de la mirada del otro y siempre se desvía tímidamente como presintiéndolo, condición que corresponde a su inferioridad en la pirámide de los papeles sociales.

No obstante, todo posible sentimiento de empatía del especta-

dor queda reservado para la mujer humillada, mientras que la actitud de Lucy sólo le inspira repudio. Ahora bien, en los términos de las teorías del punto geométrico y de la sutura, en ese hecho hay una paradoja: toda la secuencia se relaciona con el punto de vista y los intereses de Lucy, pero el espectador experimenta un sentimiento de simpatía (o de piedad) por la prostituta. ¿Cómo puedo identificarme con la situación de humillación si las imágenes de ella que recibo pertenecen a otro personaje, precisamente al que estoy a punto de rechazar? ¿Cómo ubicar en la topografía de la escena la paradójica situación de un espectador que no se identifica con la fuente de la mirada sino con su objeto pasivo? Esa incongruencia entre el sentimiento experimentado por el espectador y el dispositivo formal donde se forja la ficción demuestra que no es preciso analizar el funcionamiento del filme en función de uno solo de sus elementos —aunque éste sea hegemónico— sino como una máquina integrada de producción de sentido, como una retórica.

En este punto quiero hacer una aclaración sobre lo que hasta ahora se ha dicho. En realidad, ni siquiera se puede hablar de una identificación plena con Dallas. Cuando la mujer humillada desvía sus ojos de la mirada de Lucy, al mismo tiempo baja la cabeza, avergonzada, demostrando con ese gesto que acepta la imagen que los otros tienen de ella. Sin embargo, si bien nosotros podemos decir que nos identificamos con Dallas en su papel de exiliada y forastera, nuestra respuesta como espectador o espectadora no es ni de vergüenza ni de sumisión. Nosotros comprendemos perfectamente el sentimiento de la prostituta, pero no volvemos a poner en escena su acto, ni repetimos su dolor. La identificación no es una encarnación pura y simple del otro; es un estado emocional y cognitivo que los procedimientos expresivos forjan a lo largo de la trama. Nosotros fuimos preparados desde las primeras imágenes del filme —cuando el grupo de las señoras decentes prácticamente empuja a Dallas a la diligencia, obligándola a partir— para pensar que esa exclusión es un acto abyecto e inaceptable. Así, en el momento culminante, aunque compartamos la posición geográfica de Lucy y de su punto de vista, ya estamos condicionados para no aceptar esa imagen (esa «versión» óptica de los hechos). «En otras palabras, yo puedo refutar la imagen producida por Lucy y el juicio que emite sobre Dallas sin negarlos como percepción visual y crítica, aunque Dallas, cautiva de la otra mujer, no pueda hacerlo. Dado que nuestros sentimientos como

espectadores no son análogos a los intereses y sentimientos de los personajes, no estamos obligados a aceptar la visión que ellos tienen de sí y de los otros» (Browne, 1975/1976: 33). Por lo tanto, la posición del espectador en el «texto» fílmico no se define en términos de orientación geográfica ni de encarnación pura y simple en el personaje que ve o en el que es visto. Su participación en el «texto» se da como un tercero, como alguien capaz de incorporar o rechazar lo visible o lo invisible.

Así, a pesar de que la secuencia está, en cierto modo, «centrada» en la figura de Lucy, ese «centro» funciona como un «principio de legibilidad espacial» (Browne), y no es necesariamente un punto literal que el espectador deba asumir. El compromiso emocional del espectador no está en ese «centro», no está en Lucy, ni en la posición de la cámara, aunque mantenga alguna relación con ellos: de asunción, de rechazo, de distanciamiento o de cualquier otra clase. El espectador siempre es diferente del personaje, y el punto de vista que encarna no está definitiva o sumariamente establecido por una simple toma o por una serie de ellas. «La identificación nos convoca, como espectadores, a estar en dos lugares al mismo tiempo: donde está la cámara y con el personaje representado, es decir, en una doble estructura de observador/observado. Como es un proceso emocional poderoso, la identificación no pone en tela de juicio ningún trazo de la posición del personaje como centrado en un único punto o simplemente en el centro de cualquier sistema óptico. Ese pasaje muestra que la identificación tiene una estructura necesariamente doble, de modo que involucra al espectador al mismo tiempo en la posición de alguien que ve y de alguien que es visto» (Browne, 1975/1976: 33).

Uno de los principales postulados de Browne es que, tratándose de cine, el problema de la representación no se puede reducir a la construcción de un punto en el espacio. Nuestra participación como espectadores en la acción se construye con el desenvolvimiento de los eventos en el tiempo, es decir que es todo un proceso que debe ser pensado en términos de su duración a lo largo del filme. De este modo, la dialéctica del posicionamiento del espectador —su proceso al «habitar el texto»— es el efecto de un modo de secuencia, de una oposición regular de integrados y marginales, de una modulación de la actitud receptiva a lo largo de la dimensión temporal. Cuando se inicia la secuencia en cuestión, la primera

toma de la serie A muestra a Ringo ofreciendo el asiento a Dallas pero esa toma, en ese momento, todavía no es «leída» como el punto de vista de Lucy, ya que ésta aún no ha sido mostrada como objeto de la mirada. Además Lucy no podría, de ningún modo, ocupar el origen de esa percepción visual porque ni siquiera había tomado conciencia de la presencia de Dallas en la sala. Justo después de oír a Ringo decir a la prostituta: «*Sit down here, ma'am!*» (Siéntese aquí, señora) percibe la escena que considera una afrenta, y esa mirada puede abarcar también, retrospectivamente, el plano anterior, que ella todavía no podía ver, aunque ya hubiese sido mostrado desde su posición. El cine está lleno de esos campos/contracampos «falsos». Varias de las tomas de *La ventana indiscreta* que se concentran en las actividades de los vecinos nunca podrían ser vistas por Jeff, porque el contracampo lo muestra en una posición que no le permite mirar, como por ejemplo besando a Lisa o siendo masajeador por Stella. Lo que forja la mirada en el cine (con su reversibilidad visible y vidente) no es la coherencia de la sucesión de los planos en la dimensión temporal, sino una contraposición física, inmediata, absoluta entre un ojo y un campo visible. Por lo tanto, la personalización de la mirada en esa secuencia de *La diligencia* se genera lentamente, a medida que los campos fílmicos contrapuestos, los encuadres y las diferentes direcciones de las miradas proporcionan un acto de visión coherente. Para que la elocuencia de la mirada se pueda ejercer en la pantalla hace falta tiempo, o sea una secuencia de tomas.

¶ Pero así como la evolución de los planos puede construir una mirada, también puede anularla, en un proceso que Browne llama *fading* (desvanecimiento). La «lectura» de un filme se hace tanto con lo que se acumula de un plano a otro como con lo que se olvida. Como en el sueño, yo he olvidado que estaba allí, cambié de lugar, el juego de las miradas fue alterado, pero nada de eso me parece absurdo. Habíamos dicho que las dos series, A y B, representaban el punto de vista de Lucy en un sentido literal (A) y en un sentido metafórico (B). Esto se corresponde con la impresión general de los seis primeros planos de la secuencia. Aun así, el séptimo plano inicia una nueva línea de acción dramática, que a su vez dará nuevo sentido a los encuadres. Ese plano se produce en el momento en que Hatfield interviene en la escena para atender a Lucy, ocasión en que ésta desvía los ojos de Dallas y se vuelve hacia el caballero. En cuanto a Rin-

go, que hasta entonces estaba ocupado en atender a Dallas y se limitaba, como ella, a posar como objeto en la mirada de Lucy, ahora dirige una mirada fija e intensa más allá del encuadre, hacia la dirección del encuadre B. No se trata de decir que la serie B haya pasado a representar la mirada de Ringo, ya que nada ha cambiado en términos de la posición física de la cámara: sabemos que el encuadre B no puede corresponder al punto de vista literal del prisionero por la divergencia del ángulo de toma, pero también sabemos que, a pesar de eso, la escena que abarca está siendo percibida por esa mirada. En contrapartida, las tomas de la serie A dejan de ser «leídas» como representación de la mirada de Lucy (ya que ésta mira hacia el otro lado de la mesa), lo que en cierto sentido las hace impersonales. La oposición rígida entre los encuadres A y B, que corresponde a la rigidez de los papeles sociales, termina por ser matizada por la «lectura» que hacemos de sus significaciones secundarias, puesto que los efectos del desvanecimiento permiten jugar de modos diferentes con las posiciones figuradas, es decir, con los «puntos de vista» en el sentido metafórico de la expresión.

El lugar que el espectador ocupa en el «texto» es una construcción de ese mismo texto, una construcción que ordena la acción de determinada manera, sugiere un camino de «lectura» concreto y es el producto de la enunciación de lo que Browne llama el «narrador». Sólo que este último se borra en el cuerpo de la trama, en beneficio de los personajes y de la acción. El narrador no es de la misma naturaleza que los personajes, razón por la cual no es pertinente considerarlo simplemente visible o invisible, presente o ausente. Además, tampoco se presenta frente a su público adoptando la forma «teológica» de una divinidad, ya que de hecho no se presenta de ningún modo, excepto a través de la acción de los personajes. El hecho de que la presencia de ese «narrador» se borre, la disolución de sus marcas en el enunciado y el enmascaramiento de su autoridad, todo ello tiene la función de hacer que la historia parezca contarse a sí misma. La autoridad narrativa se interioriza, por así decirlo, en los personajes, que parecen convertirse en la fuente de exposición de la historia. Desde luego, aquí Browne se refiere a un determinado tipo de películas, a la modalidad llamada «clásica», de la que *La diligencia*, no sin motivos, es el modelo más acabado, la fuente constante de referencia. Este autor no se refiere a la modalidad más concretamente «discursiva», de la que el cine mudo soviético (prin-

principalmente *Octubre y Tchelovek s Kinoapparatom* [El hombre de la cámara]) es la referencia más celebrada, pero que también está presente en el cine de Hollywood y sus congéneres, conforme a los ejemplos ya mencionados de *Ciudadano Kane* (el trineo *Rosebud*) y *La soga* (el baúl donde está el cadáver). Todo el análisis de Brown debe ser ubicado dentro del contexto cinematográfico a que se refiere, ya que fuera de él deja de funcionar.

No obstante, la importancia de ese análisis es que demuestra, contradiciendo las teorías vigentes, que el sentimiento de identificación del espectador no coincide necesariamente con una cámara separada del cuerpo (la cámara subjetiva) ni con el personaje cuya visión representa. Contraponiéndose sobre todo a los teóricos franceses (Baudry y Oudart, entre otros), para quienes el «lugar» del espectador en el filme dependería de la posición central que el ojo proveedor de la perspectiva ocupa en la representación óptica, Browne señala que el lugar literal (óptico) que el espectador ocupa en la sala de proyección, es decir, su posición en la topografía de la imagen, son diferentes de su lugar figurado, su lugar como sujeto de la retórica del filme, como lector/productor de sentido. Gran parte de la teoría francesa se encuentra fuertemente marcada por la crítica que hizo Derrida de la «presencia», del «centro», hasta el punto de considerar «teológico» al espectador, por estar «centrado» en el eje de la perspectiva. Pero el hecho de que el espectador vea siempre la escena a través de la mediación del centro óptico de la perspectiva, es decir, a través del ojo de la cámara, no justifica que se saque la conclusión de que se identifica fatalmente con ese punto. En *Psicosis*, por ejemplo, el plano en que el detective Argobast cae de la escalera después de haber sido apuñalado por «alguien» en el caserón de Norman Bates, se muestra íntegramente desde el punto de vista de ese «alguien», precisamente porque la cámara subjetiva permite esconder la identidad del agresor. De todos modos, sería un despropósito afirmar que en ese caso existe algún tipo de compromiso emocional o hasta de transferencia perceptiva entre el asesino invisible y el espectador, porque este último no se puede identificar con él, ya que ni siquiera lo conoce. En ese plano, el ojo de la cámara es absolutamente el ojo del otro. El espectador del filme —aclara Browne— es, en parte, como el sujeto de un sueño, un sujeto plural que se va transfigurando a lo largo del proceso onírico. El sujeto del sueño está en varios lugares al mismo tiempo, no es él mismo sino que a veces ac-

tb.
LACAN
↓
centro
vacío!

túa como observador y a veces como observado, y aun así puede evaluar los requerimientos de cada uno y responder a ellos. Esto no quiere decir que no esté «centrado» (en realidad lo está, porque el filme clásico le otorga precisamente esa garantía de coherencia espaciotemporal que es la base del éxito industrial de un tipo de cine determinado), pero es preciso pensar en ese «centro fijo» como una noción problemática, cuya complejidad y función en el discurso crítico no se pueden reducir solamente a un determinismo técnico.

diferencia entre filme clásico y moderno!