

Identificación, proyección, espejo

Al comienzo de *Akasen Chitai*, cuando el policía pregunta a las prostitutas qué piensan de la nueva ley sobre la prostitución que se debe votar en el Congreso, una de ellas levanta el dedo y parece estar a punto de iniciar una respuesta, pero inmediatamente sus ojos recorren el lugar y, como si presintiera algo, se tapa la boca y guarda silencio. ¿Qué habrá visto? Nada preciso o definido. Simplemente, como «las paredes tienen ojos y oídos», la prostituta sospechó que podrían oírla. ¿Quién la oiría exactamente? No lo sabemos. Los paisajes de Mizoguchi, siempre poblados de presencias, siempre llenos de ojos y oídos que espían furtivamente, hacen que los personajes se retuerzan y controlen, como para prevenir el enfrentamiento con el otro. Sucede que el cine es exactamente eso: un arte de la multiplicación de la mirada y de la audición, que pulveriza ojos y oídos en el espacio para construir con ellos, entre ellos, una «sintaxis», o sea una intrincada red de relaciones.

Observemos el caso de *Chikamatsu Monogatari* (*Los amantes crucificados*). En el siglo XVII, un calígrafo que servía al emperador del mikado, acusado de traidor, huye con la esposa de su señor. Sin embargo, ninguna culpa atormenta a los fugitivos. A pesar de las apariencias, ambos tienen un motivo noble para huir: el calígrafo había falsificado un documento para ayudar al hermano de la dama a saldar una deuda y la mujer quiere escapar de su marido, un personaje sórdido e infiel. Huyen juntos, pero casi por casualidad: nada fue premeditado, ellos ni siquiera saben, hasta la segunda parte del

filme, que están destinados a amarse. Pero siempre, por una fatalidad del destino, se les sorprende en situaciones equívocas, comprometedoras a los ojos de los otros personajes, a los ojos del señor y de la ley; pero son absolutamente inocentes desde el punto de vista del otro testigo de la escena: el espectador. Así, a medida que avanza la película se multiplican, a los ojos del espectador, las pruebas de la inocencia de la pareja, mientras que a los ojos de los otros personajes se acumulan las pruebas de su adulterio. Nosotros, los espectadores, testigos mudos e invisibles, vemos a los amantes (aunque todavía no lo son) hablándose muy unidos y tomándose las manos, pero percibimos la nobleza de sus gestos, la mutua solidaridad frente al infortunio y también la ingenuidad casi irritante de esas criaturas incapaces de darse cuenta —ya que sólo se miran el uno al otro— de que sus gestos equívocos están siendo interpretados erróneamente por quienes las vigilan en la sombra de la noche. Todo eso queda claro para nosotros, pero sólo para nosotros, ya que a los ojos del señor, de la policía que persigue a los fugitivos, de los espías que los vigilan y de los jueces que los juzgan, todo parece indicar una culpa inequívoca, que debe conducirlos fatalmente a la crucifixión. Esos ojos no están claramente presentes en la escena, pero se dejan sentir en el paisaje, donde el espectador ve, con terror, que los amantes no saben que les están observando y que la visión del otro lado, del lado del paisaje, es parcial, deseosa de acumular pruebas de culpabilidad. Dondequiera que los amantes se refugien percibimos que las puertas se cierran bruscamente, que al fondo se escuchan ruidos sospechosos, que en el lago donde ellos navegan los juncos se separan, que por todas partes el paisaje está poblado de ojos y oídos; es decir, que no hay manera de escapar a la fatalidad que se avecina (Bonitzer, 1982: 91-95).

El aspecto más específicamente cinematográfico de esa estructura es que moviliza la mirada de múltiples maneras. Desde el inicio tenemos el ojo frío de la cámara que «registra» la acción, aunque aprovechando la ambigüedad de la situación, es decir, jugando con los distintos tipos de mirada que dramatizan el campo de la ficción.

Miramos las miradas de la pareja, que apenas se entrecruzan y que no ven nada de lo que discurre a su alrededor, como si estuvieran encerradas en sí mismas. Luego está la mirada inquieta y llena de simpatía del público, identificada con los protagonistas en cuanto ellos tienen de transgresores y de víctimas, pero también aparta-

da de ellos por lo que tienen de estúpida inocencia. Y todavía existe otra mirada, virtual y hostil, que es la del aparato represor, que entra en escena como un intruso enemigo. «Lo que dramatiza la imagen —observa respecto a eso Pascal Bonitzer (1982: 95)— es que todas las miradas, tal vez con excepción del ojo inhumano de la cámara, son parciales, interesadas, ciegas a todo lo que no esté de su parte.» Por lo tanto, cada mirada se encuentra en situación de ver siempre menos de lo que la escena muestra, actuando de algún modo como el avestruz, con su mirada parcial e interesada, y por eso el conflicto no se sitúa exactamente entre los protagonistas sino entre lo que se ve y lo que se ignora en cada una de esas miradas. Se trata, sin duda, de un problema de recorte; no del recorte físico, el corte del plano con la tijera o la disminución de la duración, sino lo que cruza en ese recorte, lo que se ve y lo que se desconoce respecto a cada sujeto o a cada objeto, en cada uno de los sentidos reversibles.

Lo que percibo en el cine no sólo es lo que veo, no sólo es lo que se me muestra en el recorte del cuadro, mediante la cámara. Mi percepción depende fundamentalmente de lo que adivino en la percepción del otro, de lo que supongo que el otro ve (o no ve) y de lo que yo supongo que el otro sabe (o no sabe) que yo veo. El mismo campo esópico que constituye el sujeto también es el lugar donde dicho sujeto fracasa como fuente originaria, como enfoque, como «punto de vista», porque —a pesar de que esté en un punto privilegiado para mirar— no es el único que ve la escena. La mirada, como señaló Merleau-Ponty (1971: 235-237), es un *quiasma*, el punto donde se produce el cruce y la reversibilidad del yo y del otro, doble inscripción del dentro y del fuera. El vidente y lo visible funcionan, en relación con la mirada, como el derecho y el revés. Uno no existe sin el otro; uno es apenas la reversión, el desdoblamiento del otro, al igual que los cuerpos que se acarician se evaden mutuamente, se contaminan y se confunden en un quiasma. En realidad no existimos: ni yo ni el otro; ni el sujeto ni el objeto; ni el vidente ni lo visible. Cada uno es el otro lado del otro y entre nosotros está la mirada en la curva, en el punto de giro. En el cine, ¿quién puede saber exactamente quién ve y quién es visto, si las distintas miradas del filme se cruzan y se revierten las unas en las otras? Esta circularidad infinita es, sin duda, la sintaxis más profunda de la película.

Hasta aquí hemos analizado distintos modos de acción o diversas especies de sujetos cinematográficos: lo que percibe y lo que es

percibido; lo que sujeta al otro a su mirada y lo que se sujeta a la mirada del otro (ambigüedad que el término portugués *sujeito* manifiesta en algunas circunstancias y que conduce a los vocablos del inglés [*subject*] y del francés [*sujet*], que designan al mismo tiempo el sujeto y el objeto, además de ese proceso más completo de «sujeción», de la sintaxis filmica dotada por el «narrador» del que habla Nick Browne). Lo que hasta aquí se ha descrito es la manera en que se organizan las distintas miradas que ofrece el filme: las miradas que los personajes se entrecruzan en la escena y esas miradas problemáticas, medio internas y medio externas, que el espectador y la instancia vidente depositan en el encuadre (a veces coincidiendo, a veces discrepando) con todos los desdoblamientos, multiplicaciones y asimilaciones de unos por otros. «El filme pasa frente a mí, me ve (yo soy su destinatario) y yo nunca puedo mirar desde donde él me ve, excepto cuando me toma como el límite de su relación cambiante, término de su pasaje (él se mueve a través de mí, que soy el giro que efectúa a través de su representación) y de su punto (él se desplaza hacia mí, que soy la ficción de su unidad): es un equilibrio en el que yo siempre estoy en el campo simbólico e imaginario, es decir, en el que soy producción y producto» (Heath, 1977-1978: 67).

Así, el proceso que llamamos «identificación», una de las claves de la legibilidad (inteligibilidad) del filme, no se debe considerar como algo estático sino como un sistema maleable (aunque consistente) de trueques provisionales, en el que los distintos ojos del filme (entre los que se cuentan los del espectador) se sustituyen según un modo de accionar que puede ser cerrado o abierto, «centralizado» o múltiple, según las necesidades de cada película. Habitar el «texto» filmico como un «lector» quiere decir dividirse para ocupar muchos lugares al mismo tiempo, y también experimentar al otro como una entidad móvil y escurridiza.

Hablamos de permutas, de cambios de papel y de juegos de dominio y de objetivación. Sin embargo, toda esa reversibilidad del proceso de identificación no coincide exactamente ni es una consecuencia automática de la variación de los ángulos de toma que caracteriza al filme clásico. Si bien es cierto que, en efecto, el «texto» filmico «juega» con las posiciones de la cámara y con las miradas laterales que plantean esas posiciones en la escena para implicar al espectador en su campo simbólico, nada permite señalar que allí existe un simple

determinismo, en el que un componente funcionaría como «modelo» o «soporte» del otro. Cuando la mujer acorralada en la cocina ve que el marido alucinado avanza hacia ella, machete en mano, en *El resplandor*, advertimos la reacción de la mujer a través de los ojos del marido e incorporamos la mirada de éste, que en ese momento es la instancia vidente, pero nuestra identificación se desplaza hacia el personaje indefenso (la mujer), objeto de la mirada del otro, y con ella experimentamos el miedo a la muerte.

No obstante, en otras ocasiones en las que la anomalía del agresor está menos definida, es frecuente que el espectador se encuentre en la posición ambivalente del asesino y de la víctima al mismo tiempo. Hasta se puede decir que buena parte de la fascinación ejercida por la película de terror o de suspense emotivo está en ese deslizamiento de la subjetividad del espectador hacia el agresor para identificarse con la víctima y viceversa, lo que le permite experimentar una mezcla de seguridad y fragilidad, omnipotencia y desamparo (si sólo hubiera seguridad, el asunto sería muy monótono, y si sólo hubiera fragilidad sería desagradable). En este punto fallan las teorías convencionales de la identificación, que sostienen ingenuamente que el espectador cinematográfico proyecta su ego en uno o dos de los personajes importantes de la película (el «héroe» o la «heroína», Cenicienta o el príncipe) y sostiene esa identificación desde el comienzo hasta el final del filme. La identificación superficial es un fenómeno banal, producido artificialmente, y apenas encuentra eco en el fondo de la subjetividad de cada espectador. No es difícil que en el cine alguien se sorprenda porque simpatiza con el verdugo, encuentra agradable al «malo», o se siente atraído por un personaje secundario pero enigmático. Las proyecciones/identificaciones, como dijo Edgar Morin (1980: 81-106), son «polimorfos», se manifiestan de una forma fluida, intercambiable y ambivalente, superando la nómina de los personajes fijos para colocarnos tanto dentro del semejante a nosotros cuanto del desconocido, lo que además explica la diversidad que muestran las películas y el ecléctico gusto del público.

Pero a pesar de todo, no basta con apuntar a la ambigüedad. Es preciso conocer su modo de articular los opuestos y comprender el mecanismo que utiliza el espectador de un lado y del otro de la mirada. Algunos autores, como Jean-Louis Baudry y Christian Metz, hablan de que en el cine existe una doble identificación haciendo

con ello referencia a la distinción freudiana (y más tarde lacaniana) entre identificación primaria y secundaria como factores responsables de la formación del yo. Estos autores llaman «identificación primaria» a la asimilación, por parte del espectador, de la mirada que domina el plano, del ojo de la cámara o de la instancia vidente. Un buen ejemplo de esto es la identificación del público con el detective Marlowe en *La dama del lago*. «El espectador –dice Baudry (1970: 7-8)– se identifica menos con lo representado, es decir con el mismo espectáculo, que con aquello que pone en acción o presenta el espectáculo; es decir, con lo que no está visible sino con lo que permite ver, en el mismo movimiento en que él, el espectador, ve, obligándolo a ver lo que él ve, ya que ésta es la función que se le asigna al lugar variable de la cámara.» En cuanto a la identificación secundaria, ésta sería la identificación *lato sensu*, la que se da con lo representado, con los personajes de la trama. Desde luego, la identificación de la que aquí hablamos –como ya señaló Metz– es la que se produce en el interior de la sala oscura del cine y no la que emerge en los primeros años de la vida de una persona y que al final constituye su yo. Y a esa identificación se la llama «primaria» o «secundaria» solamente según cuál sea el proceso cinematográfico correspondiente, ya que en el restringido sentido del psicoanálisis, toda identificación que no sea la del espejo sólo puede ser secundaria. «El espejo es el lugar de la identificación primaria. La identificación con la propia mirada es secundaria en relación con el espejo, o sea, propia de una teoría general de las actividades adultas, pero es el ente fundador del cine y, por lo tanto, primordial cuando hablamos de cine: esa identificación es, precisamente, la identificación cinematográfica primaria» (Metz, 1977: 79).

Como se sabe desde la intervención de Lacan, la fase del espejo, vivida por el niño entre los 6 y los 18 meses de vida, es la experiencia responsable de que en el individuo surja la dualidad entre el sujeto y el objeto, o entre el yo y el otro. Sin embargo, para que esa constitución imaginaria se pueda producir son necesarias dos condiciones complementarias: la inmadurez motriz (el niño todavía no coordina, o lo hace mal, sus movimientos) y la maduración precoz de su organización visual (sólo mediante la mirada el niño descubrirá en el espejo la imagen de su propio cuerpo y la diferenciará de la imagen de su madre y del resto del ambiente). Teniendo en cuenta que esas dos condiciones –suspensión de la motricidad y predomi-

nancia de la función visual– se repiten durante la proyección cinematográfica, algunos autores pensaron en la posibilidad de que ahí existiese algo más que una simple analogía (por ejemplo Baudry, 1970: 7). De hecho, esa entrada del sujeto en lo imaginario, que es la matriz de todas las identificaciones posteriores, encontrará en ese dispositivo psicoanalítico privilegiado que es el cine una especie de *replay* transformado. Como el niño situado frente al espejo, el espectador sólo se puede constituir como sujeto vidente reconociéndose en otro (el reflejo en el espejo, el embudo de la perspectiva, que «refleja» lo que ve el ojo de la cámara), es decir, percibiéndose como objeto. Christian Metz ya señaló el hecho de que la pantalla no es un espejo, puesto que nunca refleja la imagen del vidente; y el espectador no es un niño, sino que ya pasó por la experiencia del espejo, ya se sabe reconocer y ya superó la indiferenciación primigenia del yo con el no yo. Pero con todo necesita identificarse con una instancia vidente, se debe constituir como sujeto dentro del filme; de lo contrario, hasta la película más banal le resultaría totalmente incomprendible. Incluso en esos documentales geográficos en los que no hay forma humana de que uno se pueda identificar con algo, el espectador se debe ubicar dentro del «texto», se ha de descubrir en el interior de la escena como alguien que ve y que es visto (no olvidemos que en el cine la piedra también nos «ve»). Así, a pesar de que el cine se produce en la vida de los individuos después de la fase del espejo y de que ya pertenece al campo de lo simbólico, lo que importa es que «él [el cine] se inscribe en su estela (la del espejo), según una incidencia al mismo tiempo muy directa y muy desviada, sin un equivalente exacto en otros aparatos de significación» (Metz, 1977: 70).

Por lo tanto, en el cine la identificación primaria se produce con una diferencia básica respecto a la experiencia del espejo: el sujeto se reconoce, sobre todo, en aquello en lo que él no está, en el cuadro en el que fundamentalmente figura como un excluido. Pero si bien está ausente del cuadro, muestra su presencia en la escena como si fuera invisible, ya que justamente para él desfilan las figuras y en función de su ubicación los personajes entran y salen del campo visual. Todo el material perceptivo termina por depositarse en el espectador, como si éste fuese una segunda pantalla, y allí, en la pantalla del yo excluido, la secuencia se constituirá y cobrará sentido, permitiendo al imaginario proyectado ascender al campo de lo simbólico.

Sólo en ese aspecto el público se encuentra «centralizado». ya que todo el paisaje del filme se organiza en función de su lugar, que no es el lugar óptico que él ocupa en el recuadro de la escena, sino su lugar dentro de la ficción, como el elemento que «cose» esa sucesión de fragmentos que llamamos planos y les da una forma orgánica. Ese lugar puede ser privilegiado, divino o dotado de ubicuidad, como suele suceder en el cine llamado «clásico», cuya vinculación con el modelo topológico del idealismo fue muy bien denunciada por Baudry. Pero también puede ser un lugar precario, donde el espectador, de alguna manera, se encuentra desubicado, fuera del centro, en la incómoda situación (rica, sin embargo, como experiencia estética), de ver y saber menos que en el filme convencional, de sentir que la «historia» (sea lo que fuere cuanto sucede frente a él) se desvanece, escapa a su control, aspirada por una determinada fuerza centrífuga. Y cuando vemos una película como *India Song*, nos asalta la sensación de que la «historia» parece que se desarrolla en otro lugar, de que no es posible visualizarla desde el punto en que nos encontramos; es una sensación, en fin, de que nos encontramos desubicados (descentralizados) en relación con ella.

Lo que llamamos identificación primaria no es, como dijimos, un monolito sino un nudo de numerosas proyecciones. En primer lugar nos hacemos proyectar en esa instancia que permite ver (y oír), una instancia que es algo más que el mero ojo de la cámara. Esa instancia —el sujeto de la enunciación o, según un concepto menos preciso, el «narrador»— en general no es visible en la escena «clásica» y no se muestra en el enunciado. Como el «narrador» es transparente y la cámara y las marcas del trabajo (montaje, sonorización, etc.) son invisibles, el espectador tiene la impresión de que él es el sujeto, aunque un sujeto vacío, algo así como una pura capacidad para ver y oír. Pero el sujeto que decide los planos, al que generalmente el espectador no ve, se puede diluir en la escena, transfiriendo a los personajes el tratamiento de la historia.

En ese caso el espectador se identifica con los personajes, pero esa identificación todavía es primaria en términos cinematográficos, ya que se trata de ver a través de la mediación de las miradas de los personajes (cámara subjetiva, campo/contracampo). De todos modos, en la mayoría de los casos esa identificación se produce con la figura invisible, la que permite ver aunque momentáneamente queda fuera del cuadro. La única diferencia es que ese sujeto ficticio ya

tiene nombre: está ausente de uno o más planos, pero la sucesión de esos planos lo ubica y también personaliza su mirada. Como sucede en el espejo, la identificación primaria es una identificación con lo mismo, o sea, con la propia mirada. La mirada del personaje vidente cruza oblicuamente la mirada del espectador y luego se confunde con éste, en la medida en que ambos tienen en común el hecho de indicar la existencia de un sujeto situado fuera del cuadro, es decir, el que ve la imagen de la forma en que ésta se ofrece. Así, la identificación primaria ya está marcada por un encabalgamiento de proyecciones: la mirada del espectador, necesariamente mediatizada por el encuadre de la cámara y trabajada por el «narrador» a través del uso de los códigos y subcódigos cinematográficos, desdoblada después en la mirada del personaje ausente y finalmente atomizada en las miradas que figuran en la escena. A lo largo de ese recorrido, la mirada «sale de sí misma» hasta trasferirse a los personajes y convertirse en otra, es decir, hasta metamorfosearse como identificación secundaria.

La identificación secundaria también es una etapa de ese proceso de constitución imaginaria del yo que acompaña al individuo toda su vida, después de la experiencia del espejo. La experiencia encuentra su momento crucial en el período de crisis conocido en psicoanálisis como el «complejo de Edipo».

Aquí no estamos hablando del estereotipo propio de esas crisis, que presenta al muchacho deseando a su madre y odiando a su padre, sino de su funcionamiento más profundo, ambivalente por naturaleza, en la medida en que también revela al niño identificándose con su rival en el triángulo edípico: su padre, que le impide el acceso a la madre. De hecho, en la escena original el niño se encuentra en la contradictoria situación de odiar al agresor que le roba el amor de la madre, a la vez que se identifica con él en sus prerrogativas sexuales sobre ella. Según el análisis lacaniano, el yo es una función imaginaria que se define por identificación con un «otro». En definitiva, el yo no está centrado en el sujeto, no es una unidad unívoca, sino el resultado de una maraña de identificaciones, de un movimiento de proyecciones poco coherente y muy conflictivo. «Lejos de ser el lugar de una síntesis de la conciencia del sujeto realizada por sí mismo, el yo se define sobre todo por su función de desconocimiento: debido al juego permanente de identificación, el yo se dedica, desde su origen, a lo imaginario, al engaño. Se construye por

medio de identificaciones sucesivas, como una instancia imaginaria en la que el sujeto tiende a alienarse; y ésa es, además, la condición *sine qua non* de la delimitación del sujeto por sí mismo, de su entrada en el lenguaje, de su acceso a lo simbólico» (Aumont *et al.*, 1983: 180). En ese sentido el cine —experiencia cultural que apela claramente a las proyecciones psicológicas— desempeñará un papel privilegiado en las identificaciones secundarias. Y a través de ese papel, el ideal del yo se puede constituir y evolucionar mediante identificaciones con modelos muy distintos y particularmente contradictorios. Al menos en determinados aspectos el espectador del filme se encuentra atrapado en un dispositivo que reedita algunas circunstancias de la escena primigenia: el mismo sentimiento de exclusión frente a la imagen recortada por el cuadro, la misma impotencia motriz y la misma pulsión *voyeurística* que le garantiza una hipertrofia de la mirada (y de la audición).

El punto de escucha

Hasta este capítulo, cada vez que nos referimos a la enunciación dentro del cine abordamos ese proceso como una doble circunstancia simultánea: la de la mirada y la de la audición, pero sin entrar en detalles sobre la última. En el campo teórico existe una tendencia general a considerar el cine como si estuviera constituido por la imagen y el sonido, es decir, como un par sincronizado y complementario. Para Chion (1990: 3), por ejemplo, en sus dispositivos técnicos e imaginarios el cine no moviliza ni la audición ni la visión por separado ni sumadas, sino una *audiovisión*, entendida como una actitud perceptiva específica y única. Por su parte, Akchoté (1995: 100) piensa que el cine materializa (o promete materializar) la verdadera posibilidad de una *estereoscopia* (aunque sería mejor hablar de una *esteropercepción*), que supuestamente sería la perfecta combinación cognitiva de sonido e imagen. Y respecto a la enunciación, también parece obvio deducir que si hablamos de *punto de vista* en cuanto a la imagen, asimismo podemos y debemos hablar de *punto de escucha* en cuanto al sonido, ya que damos por sentado que, en el cine, imagen y sonidos se combinan y funcionan sincrónicamente. Antes ya me referí al hecho de que los sonidos cinematográficos parece que se perciben desde algún punto del espacio que, más o menos, coincide con el punto de vista de la cámara. Por lo tanto, parece obvio que el micrófono debería estar colocado lo más cerca posible de la cámara, para que los sonidos producidos por fuentes distantes (de la cámara) se puedan oír con menor intensidad que los producidos por