

Construcción de imaginarios: percepción, memoria e identificación en el discurso cinematográfico

Francisco Javier Gómez Tarín*

2002

1

La situación del espectador frente al haz de luz que genera la sucesión de imágenes en la pantalla del cinematógrafo no es invulnerable. Adscrito a un *saber común* que da por hecho el disfrute de un espectáculo aparentemente aséptico, se ve inmerso en un entorno que reúne ciertas “condiciones en que se ejerce la contemplación de los films: pasividad relativa del sujeto, inmovilidad forzosa, superposición sensorial (vista/oído), vigilancia crítica”.¹

La dualidad de sentirse protegido al saber que cuanto acontece ante sus ojos no es real (no está sucediendo allí, en ese tiempo y lugar de la representación) y, al tiempo, inmune al flujo sensorial de las imágenes, de las que se pretende copartícipe, le permite olvidar que habitualmente su mirada está siendo dirigida por un discurso y, por su propia esencia, todo discurso responde a una voluntad de persuasión. Así pues, la fruición deviene en vehículo transmisor de un imaginario.

*Universidad de Valencia

¹ CARMONA, RAMÓN, *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid, Cátedra, 1993, pág. 38.

Pero no todo es tan elemental. Ya hemos dicho que el espectador se sabe ante una ficción, ante una representación, y este “saber” le capacita para adoptar una postura bien crítica o bien sumisa porque es consciente de que “toda representación implica un valor, sea que el sujeto valore lo que se representa, el objeto ausente; sea que los desvalore”², lo cual no es una cuestión menor porque está en su mano el ejercicio interpretativo y la decisión de ejercerlo o de someterse a los mecanismos de identificación y cerrar así la puerta a otras posibilidades. En cualquier caso, la relación entre el objeto de fruición, el contexto y la base experiencial, se mantiene intacta porque se aplica tanto al proceso hermenéutico como a la generación de imaginarios. Cuando una forma cobra sentido, siempre es en razón de su contexto, y esto incluye no sólo el campo perceptivo sino los conocimientos adquiridos a lo largo de anteriores experiencias sobre el objeto representado.³

El discurso del otro - la mirada ajena - encuentra su fuerza de penetración y convencimiento a través de un mecanismo de *transparencia* que es capaz de conectar los relatos al nivel experiencial, porque, no lo olvidemos, es ahí, en la confluencia entre experiencia personal y espectáculo ficcional, donde se construye el discurso final, el de la lectura por parte del espectador. La persuasión sólo obtiene sus resultados mediante la penetración a través de modelos cognitivos capaces de promover una única e inexpugnable dirección de sentido en el filme.

El espectador de las "salas oscuras" es sujeto pasivo en estado puro. Nada puede, no tiene nada que dar, ni siquiera sus aplausos. Está paciente, y padece. Está subyugado, y sufre. Todo pasa muy lejos, fuera de su alcance. Al mismo tiempo todo pasa en él, en su cenestesia psíquica, si se puede decir así. Cuando

² LEFEBVRE, HENRI, *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*, México, Fondo de cultura económica, 1983, pág. 54.

³ MICHOTTE VAN DER BERCK, A., “Le réel et l’irréel dans l’image”, en *Revue Internationale de Filmologie*, 39, 1961, pág. 7.

los prestigios de la sombra y del doble se fusionan sobre una pantalla blanca en una sala oscura, para el espectador, hundido en su alvéolo, mónada cerrada a todo salvo a la pantalla, envuelta en la doble placenta de una comunidad anónima y de la oscuridad, cuando los canales están obstruidos, entonces se abren las esclusas del mito, del sueño, de la magia.⁴

Fijemos dos parámetros: 1) una *situación* del espectador en un entorno muy concreto en el que se da la representación, que es un contexto espacial única y exclusivamente efectivo durante la proyección, y 2) una *percepción cognitiva* que imbrica el relato presenciado con el contexto vivencial: su experiencia personal. Este segundo elemento (re)interpreta el relato y procura uno ya adaptado, personalizado, que arrastra consigo los procesos de contagio, transferencia de imaginario y penetración ideológica.

El observador, durante la acción de mirar, está comparando lo que ve con los modelos perceptivos adquiridos en su anterior experiencia cultural, prestando más atención a lo nuevo y desconocido que a lo obvio y familiar.⁵

No podemos olvidar que la visión de un filme no detiene el pensamiento; por el contrario, la información suministrada a lo largo del espectáculo, por su verosimilitud (efecto de realidad), se integra en el flujo experiencial, confundiéndose con el resto de vivencias y, en ocasiones, propiciando una indiscriminación efectiva entre realidad y ficción, de tal forma que “la constancia y la estabilidad perceptivas no pueden explicarse si no se admite que la percepción visual pone en funcionamiento, casi automáticamente,

⁴ MORIN, EDGAR, *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona, Seix Barral, 1972, pág. 114.

⁵ GUBERN, ROMÁN, *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*, Barcelona, Gustavo Gili, 1994, pág. 24.

un *saber* sobre la realidad visible”.⁶ ¿Cómo si no explicar la seguridad que tenemos en el conocimiento de las costumbres de otros pueblos e incluso que las imitemos?, ¿cómo explicar que asumamos como propios ciertos comportamientos y algunas modas?; ¿no es la reiteración de esquemas a través de los productos mediáticos lo que cada vez influye más determinadamente en nuestra visión y concepción de mundo? Se podrá argüir que en un mundo globalizado desaparecen las fronteras culturales y se alcanza un cierto nivel de homogeneización, pero, ¿no es, en parte, el trabajo ideológico de los medios audiovisuales el que cada vez está posibilitando más esa homogeneidad? El éxito del discurso hegemónico no es otro que su supuesta inocuidad, su naturalización, su transparencia; el cine, en ese contexto, ha sido y es un medio privilegiado.

Por un lado, la generación de relatos verosímiles no ha sido el resultado de una concepción inocente o casual del medio cinematográfico. Las contradicciones de los orígenes son superadas muy pronto por el desarrollo industrial y la consolidación de discursos orientados hacia amplias capas sociales que tienen como modelo los valores de la burguesía, ocultando tanto el lugar de la enunciación como la tecnología utilizada:

En 1930, John Otterson, presidente de ERPI, se dirigió a los asistentes a un banquete de la SMPE del siguiente modo: "Para conseguir el efecto artístico del cine es necesario mantener oculto el proceso por medio del que se han conseguido los resultados. A causa de este hecho, me atrevería a decir que el trabajo del ingeniero, así como el de la industria cinematográfica del futuro, consiste en ocultar que el ingeniero tiene algo que ver con el cine: lograr un efecto tan natural que el público no lo asocie con ningún proceso mecánico o de ingeniería".

⁶ AUMONT, JACQUES, *La imagen*, Barcelona, Paidós, 1992, pág. 40.

"Capacidad artística", realismo, invisibilidad: estos fueron los cánones que orientaron a los miembros de la SMPE con respecto a las opciones aceptables e inaceptables en la innovación técnica, y éstas también se tornaron teleológicas.⁷

De esta forma, si el espectador "no ve" el medio ni la enunciación, lo verosímil, actuando a un triple nivel sobre la opinión pública (*doxa*), internamente en cuanto al desarrollo de la historia y externamente por las relaciones intertextuales, se convierte en una *forma de censura*⁸. Tres son pues los elementos básicos que normativizan la constitución de esa verosimilitud de los relatos: 1) la naturalización del espacio de la representación, 2) el desarrollo causal y lineal del relato que fomenta los mecanismos de identificación, y 3) el montaje invisible.⁹

De otra parte, como consecuencia de lo anterior – pero también origen: se trata de un flujo constante de retroalimentación -, los tres mecanismos actúan sobre la base de un proceso perceptivo que se da en el lugar del espectador (situación y cognición).

La vida de la consciencia - vida cognoscente, vida del deseo o vida perceptiva - viene subtendida por un "arco intencional" que proyecta, alrededor nuestro, nuestro pasado, nuestro futuro, nuestro medio contextual humano, nuestra situación física, nuestra situación ideológica, nuestra situación moral o, mejor, lo que hace que estemos situados bajo todas esas relaciones. Es este arco intencional lo que forma la unidad

⁷ BORDWELL, DAVID, STAIGER, JANET Y THOMPSON, KRISTIN, *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, Barcelona, Paidós, 1997, pág. 286.

⁸ AUMONT, JACQUES, BERGALA, A., MARIE, M., VERNET, M., *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1993, pág. 141.

⁹ COMPANY, JUAN MIGUEL y MARZAL, JOSÉ JAVIER, *La mirada cautiva. Formas de ver en el cine contemporáneo*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1999, pág. 36.

de los sentidos, la de los sentidos y la inteligencia, la de la sensibilidad y la motricidad.¹⁰

Se ha teorizado mucho sobre los mecanismos de identificación en el cine, hasta definir una identificación primaria (con la cámara) y otra secundaria (con el actante), a partir de los trabajos de JEAN-LOUIS BAUDRY. La mirada del espectador toma la posición del *ojo divino*, omnisciente y omnipresente, al tiempo que se ve inmersa en los actos y/o sentimientos de el/los personajes. Sin embargo, resulta imprescindible conocer los mecanismos perceptivos que hacen posible la construcción de un universo diegético a través del discurso cinematográfico; estos mecanismos obedecen a pautas físicas tanto como a subjetivas, son precisamente la combinación de ambos factores.

Sabemos que el acceso directo del ser humano a lo real es imposible porque es necesaria una mediación que no sólo tiene que ver con los sentidos sino también con “un complejo de sistemas que interpretan y reinterpretan la información sensorial”.¹¹ El acto perceptivo se convierte en la inferencia de un *futuro de experiencias* que se edifica sobre un presente que no da nunca garantías para él,¹² es un acto de fe ejercido sobre un mundo cuya realidad nos resulta intangible. Como creencia, está afectada tanto por el imaginario como por el contexto y por ello no sólo no es descabellado decir que éste puede actuar como predisposición para ver “algo diferente” en lugar de “algo verdadero” sino que puede asegurarse que *las personas tienden a ver lo que esperan ver y, en consecuencia, tienden a decir lo que piensan que deben decir*.¹³ Lo fundamental es que “cuando percibimos o imaginamos originalmente algo, el proceso de construcción no se limita al objeto en sí. En general, construimos (o reconstruimos) un marco

¹⁰ MERLEAU-PONTY, MAURICE, *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Península, 1997, pág. 153.

¹¹ NEISSER, ULRIC, *Psicología cognoscitiva*, México, Trillas, 1976 (Reedición 1979), pág. 13.

¹² MERLEAU-PONTY, MAURICE, op. cit. pág. 312.

¹³ NEISSER, ULRIC, op. cit., pág. 135.

de referencia espacial y temporal, además de conceptual”,¹⁴ por lo que “la constancia perceptiva *es* la comparación incesante que hacemos entre lo que vemos y lo que ya hemos visto”,¹⁵ aspecto éste que tiene una importancia capital para el estudio que aquí nos ocupa, el del discurso fílmico, y que entronca con el hecho de que la percepción no trabaja sobre la premisa de establecer una copia de la realidad sino de simbolizarla,¹⁶ con lo que el final del proceso tiene un considerable componente ficcional.

Los fenómenos que definen la percepción son:

1. La *identificación*, o reconocimiento perceptual del estímulo, al que el observador lo asimila por asociación a tipos gnósticos elaborados en su experiencia anterior.
2. La *diferenciación*, por la que el sujeto descubre en el estímulo aquellas particularidades que le diferencian o asemejan a otro.¹⁷

Todos estos aspectos son perfectamente aplicables al cine y están en la base de los procesos de identificación y de sutura, pero la gran contradicción de la imagen cinematográfica es la categoría de *lo ausente*, en una múltiple perspectiva: 1) ausencia de imagen, por el paso entre fotogramas; 2) ausencia de movimiento real; 3) ausencia de “lo que estuvo allí”, en el profílmico, y ya no está; 4) ausencia de fracciones de la historia (elipsis narrativas); y 5) ausencia de fracciones del mundo posible representado (fuera de campo).

El cine no nos da una imagen a la que él le añadiría movimiento, sino que nos da inmediatamente una imagen-movimiento. Nos da, en efecto, un corte,

¹⁴ NEISSER, ULRIC, op. cit., pág. 325.

¹⁵ AUMONT, JACQUES, op. cit. pág. 86.

¹⁶ DE LAURETIS, TERESA, *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*, Madrid, Cátedra, 1992, pág. 91.

¹⁷ GUBERN, ROMÁN, op. cit., pág. 30.

pero un corte móvil, y no un corte inmóvil + movimiento abstracto.¹⁸

El fotograma no es sino un elemento estático, una fotografía. Entre un fotograma y el siguiente tiene lugar una variación espacial y temporal, un vacío que únicamente la capacidad perceptiva del ser humano puede rellenar mediante la ejecución de un proceso mental de reconstrucción, totalmente subjetivo. Es decir, el movimiento en el cine no es sino aparente; precisamente, desde un punto de vista físico, el movimiento es *lo que no hay* en el cine. De hecho, “la cantidad de imágenes sucesivas calculada para conseguir el salto cualitativo en la unidad continua del movimiento percibido por el espectador, había enmascarado de entrada la discontinuidad real de lo fílmico: había ocultado el fotograma”.¹⁹ Puede, en consecuencia, formularse un principio extrapolable al conjunto fílmico: si el movimiento es reconstruido por la mente, dinamizando la imagen estática, el ser humano se encuentra en condiciones de llevar a cabo *re-construcciones* de sistemas más amplios de representación simbólica.

El espacio (y el tiempo) entre los fotogramas es legible por el espectador gracias a fenómenos puramente físicos que obedecen al denominado *efecto phi*, formulado por HUGO MÜNSTERBERG en 1916.

...(phi) es lo que se produce en el cine entre dos fotogramas fijos cuando el espectador llena el vacío existente entre las dos actitudes de un personaje fijadas por dos imágenes sucesivas. No hay que confundir el efecto *phi* con la persistencia retiniana. El primero tiende a llenar un vacío real.²⁰

¹⁸ DELEUZE, GILLES, *La imagen-movimiento*, Barcelona, Paidós, 1991, pág. 14-15.

¹⁹ PIERRE, SILVIE, “Elementos para una teoría del fotograma” en *Contribuciones al análisis semiológico del film*, Valencia, Fernando Torres, 1976, pág. 232.

²⁰ AUMONT, BERGALA, MARIE Y VERNET, op. cit., pág. 149.

Durante años se ha pensado que la persistencia retiniana estaba en la base del fenómeno de movimiento aparente producido por la imagen cinematográfica, pero esto es una falacia porque tal fenómeno - de hecho existente - produciría mezclas de imágenes y no continuidades²¹; en realidad, la sucesión de espacios en negro entre los fotogramas provoca un “enmascaramiento del contorno”²² y, gracias a él, la anulación de las persistencias retinianas de cada fotograma, con lo que el único factor que produce en la mente la sensación de movimiento es el ya mencionado *efecto phi*, por el que los desplazamientos mínimos entre dos imágenes sucesivas acumulados por los estímulos visuales que excitan el córtex, “interpretan” la diferencia como movimiento y hacen que aparezca como real.²³

Lo que se produce *ante todo* en una serie de imágenes diferencialmente articuladas es, simplemente, *el efecto de diferencia*. Un efecto *cognitivo*, casi consciente y que consiste en la reconstrucción, por parte del espectador, de lo que “falta” entre las imágenes. Estas ideas de “diferencia”, de “falta”, de “reconstrucción”, sólo designan, de hecho, una misma y única cosa: esa actividad mental postulada a menudo en los enfoques cognitivistas como el fundamento mismo de toda percepción.

En materia de representación, su más ferviente defensor es Gombrich, que hace de la tendencia universal a la *compleción* el motor elemental de toda aprehensión de las imágenes figurativas.²⁴

Este proceso de *llenado* supone claramente una articulación similar a la de la *elipsis*, que actúa en el nivel diegético. La *elipsis*

²¹ AUMONT, JACQUES ET MARIE, MICHEL, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, París, Nathan, 2001, pág. 65.

²² AUMONT, JACQUES, op. cit., págs. 54-55.

²³ AUMONT, JACQUES Y MARIE, MICHEL, op. cit., pág. 65.

²⁴ AUMONT, JACQUES, *El ojo interminable*, Barcelona, Paidós, 1997, pág. 69.

es lo no mostrado pero necesario para la comprensión del relato; en su nivel más elemental, este mecanismo está ya actuando en la continuidad entre fotogramas.

MÜNSTERBERG desarrolla una idea del cine como proceso mental, así, el cine es el arte de la atención, de la memoria y de la imaginación, de las emociones. “El filme no existe ni en la película, ni en la pantalla, sino tan sólo en el espíritu, que le da su realidad”, y, citando directamente : “El cine nos cuenta la historia humana superando las formas del mundo exterior - a saber, el espacio, el tiempo y la causalidad - y ajustando los acontecimientos a las formas del mundo interior - a saber, la atención, la memoria, la imaginación y la emoción -“.²⁵

Se da pues un paralelismo entre lo mostrado y lo interiorizado, el sentido se lleva a cabo en el proceso interpretativo, en la lectura, que es donde podemos situar la existencia del film como ente discursivo, pese a su fisicidad en la cabina de proyección.

La reflexión sobre la impresión de realidad en el cine ha ocultado en parte otro aspecto fundamental (no necesariamente contradictorio con el precedente) de la atención del espectador hacia la imagen cinematográfica: su “escasa realidad”. En efecto, la imagen del cine fascina y retiene en parte porque oscila entre un estatuto de representación (representar alguna cosa de manera realista) y la extrema evanescencia de su material (sombras y ondas). Requiere del espectador que no sea un simple testigo, sino alguien que invoque intensamente lo representado porque está convencido de la poca consistencia de la representación.²⁶

Más allá de ese vacío entre los fotogramas, el *Modo de Representación Institucional (M.R.I.)* ha construido todo un sistema

²⁵ AUMONT, BERGALA, MARIE Y VERNET, op. cit. pág. 229.

²⁶ AUMONT, BERGALA, MARIE Y VERNET, op. cit. pág. 152.

basado en convenciones que poco o nada tienen que ver con la percepción humana; la generación de un *espacio habitable* (BURCH) para el espectador pone en marcha todo un aparato de fragmentación que se fusiona para conseguir una apariencia de continuidad. En esa continuidad hay múltiples recursos de corte y supresión espacial y temporal que actúan como aceleradores de la acción y que son en la mayor parte de los casos imperceptibles.

En apariencia nada es más contrario a nuestra percepción de una escena vivida en la realidad que este cambio permanente de punto de vista, de distancia, de focalización, si no es precisamente el juego permanente de la identificación (en el lenguaje y en las situaciones más ordinarias de la vida), de la que Sigmund Freud y Jacques Lacan han demostrado toda la importancia en la posibilidad misma de todo razonamiento intersubjetivo, de todo diálogo, de toda vida social [...] El texto de superficie, colocando en su sitio estos microcircuitos, desvía probablemente con pequeños impulsos permanentes, con minúsculos cambios de dirección sucesivos, la relación entre el espectador, la escena y los personajes, aunque sólo sea indicando lugares y recorridos privilegiados, reforzando unas posturas o unos puntos de vista más que otros.²⁷

Situado en un determinado marco espacial, el espectador retiene esa dimensión en su mente y requiere de una coherencia organizativa que le es suministrada por el proceso de fragmentación de la secuencia en diversos planos cuyo nexo necesario está en las direcciones de mirada y de movimiento, *raccords*. Si la visualización se produjera a través de un plano general o de situación único, el viaje inmóvil no sería posible y el espectador quedaría retenido en su butaca; la ruptura, la disgregación en múltiples planos, sitúa en la omnisciencia la visión y abre la puerta a

²⁷ AUMONT, BERGALA, MARIE Y VERNET, op. cit. pág. 277.

los procesos de identificación, más allá de los puramente perceptivos. De esta forma, el *raccord* actúa como sutura permanente y permite además, precisamente por el juego entre los planos, la eliminación de fragmentos diegéticos que resultan innecesarios y lastran la acción.

Esta ilusión del espectador de percibir una acción continuada allí donde hay diversidad de planos parece ser ni más ni menos que la justificación, la razón última, del *raccord*. [...] La idea central del *raccord* nace de una paradoja: conseguir la invisibilidad del corte, es decir, cortar haciendo que el corte no sea percibido.²⁸

El deseo de ver del espectador jamás se preguntará por las razones del corte, siempre y cuando el principio direccional y la sutura entre los planos funcionen adecuadamente; pero sí tomará conciencia, en cambio, en el caso contrario, pues su mirada, al no cesar de desplazarse, es forzada a percibir las transiciones.²⁹

El proceso perceptivo suministra al espectador una serie de elementos que le llevan a poner en marcha un *horizonte de expectativas* que se ve o no confirmado por la narración posterior. En cualquier caso, reconstruye permanentemente un espacio-tiempo, el del universo diegético, que somete a un proceso de acondicionamiento a lo largo de la visualización del film. Para que esto sea posible, actúan las convenciones antes señaladas en relación con el *raccord*, etc.

Partiendo de HOCHBERG Y BROOKS: La percepción se configura como una actividad basada en la reconstrucción y la hipótesis: el observador no se limita a registrar informaciones presentes

²⁸ SÁNCHEZ-BIOSCA, VICENTE, *El montaje cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1996, págs. 28-29.

²⁹ SÁNCHEZ-BIOSCA, VICENTE, *El montaje cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1996, pág. 209.

en el flujo de la realidad, aislando las no variables y explotando el propio movimiento, sino que “procesa” los datos que recibe sobre la base de esquemas mentales que le permiten interpretar lo que tiene ante sí y formular expectativas sobre lo que vendrá después.³⁰

Así pues, sobre la imagen fílmica el espectador lleva a cabo una *proyección de recuerdos*³¹ que no provienen de ella sino que están radicados en su mente y, además, genera un *horizonte de expectativas* que sí parte de la información suministrada y, sobre todo, de la (con)fusión entre la percepción que proviene de la pantalla y la que habitualmente se posee durante la visión efectiva de cualquier espacio u objeto del mundo real. En el primer caso, la pantalla no tiene “horizontes”, pero en el segundo estos son suplidos conceptualmente, son “el correlato del poder próximo que guarda mi mirada sobre los objetos que acaba de recorrer y que ya tiene sobre los nuevos detalles que va a descubrir”.³² Tal como indica JACQUES AUMONT,³³ siguiendo las tesis de GOMBRICH,

- *No hay ninguna mirada inocente.* La percepción implica una sucesión de expectativas sobre las que se llevan a cabo inferencias que más tarde son verificadas o invalidadas, pero estas hipótesis se anclan en nuestra experiencia anterior con el mundo que, en general, está viciada por una serie de ideas estereotipadas sobre la verdad y los acontecimientos.
- *Se verifica la regla del etcétera.* El espectador suple las carencias de lo representado mediante su bagaje experiencial previo, su papel es *proyectivo*. La imagen nunca puede representarlo “todo” y, por lo tanto, esta intervención suturante se produce siempre.

³⁰ CASETTI, FRANCESCO, *Teorías del cine*, Madrid, Cátedra, 1994, pág. 124.

³¹ MERLEAU-PONTY, MAURICE, op. cit. pág. 41.

³² MERLEAU-PONTY, MAURICE, op. cit. pág. 88.

³³ AUMONT, JACQUES (1992), op. cit., págs. 90-94.

- *Se utilizan siempre esquemas perceptivos.* Puesto que el espectador lleva a cabo contrastes de imágenes procedentes de la representación con otras residentes en su imaginario, su actividad interpretativa es un constante flujo entre “re-memoración” y “reconocimiento”.

De acuerdo con estos procesos mentales, la impresión de realidad de la imagen cinematográfica, que tiene su base en la ilusión de movimiento, se refuerza considerablemente con otra ilusión no menos relevante: su tridimensionalidad. La proyección sobre una pantalla plana suministra a la visión humana una imagen bidimensional, pero se produce un fenómeno que podemos conectar a la aplicación de la ley de simplicidad formulada por las teorías gestálticas y que se aplica a la percepción de la profundidad: “*Un esquema parecerá tridimensional cuando pueda ser visto como proyección de una situación tridimensional que sea estructuralmente más simple que la bidimensional correspondiente*”.³⁴ Este es un acontecimiento visual de una importancia extrema porque suministra plenas garantías para la consecución del efecto de realidad.

Más conflictiva es la relación entre figura y fondo, también formulada por la *Gestalttheorie*, que privilegia en el interior del contorno (borde visual cerrado) la figura - más cercana, visible y reconocible, asociada a valores semánticos, estéticos y emocionales - sobre el fondo - informe, no homogéneo y detrás de la figura. Si para la Gestalt la separación figura/fondo es una propiedad espontánea del sistema visual,³⁵ las teorías analíticas argumentan que esa separación no es inmediata, que no es un proceso primario como la exploración visual o la visión periférica o el horizonte de expectativas, y que no se basa en criterios empíricos. Desde esta perspectiva, la percepción figura/fondo tiene que ver con un incremento de la distancia real, cuando se habla de obje-

³⁴ ARNHEIM, RUDOLF, *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza Forma, 1985, pág. 276. (*Negrita en el original*).

³⁵ AUMONT, JACQUES (1992), op. cit., págs. 73-74.

tos concretos, y con un mecanismo cultural, fruto del aprendizaje, cuando se trata de imágenes.

Recordemos una vez más la distinción entre estímulo distal y estimulación proximal, y tengamos presente que esta última es la que cuenta, verdaderamente, en la constitución de nuestra experiencia. Los objetos "verdaderos", los objetos "físicos" de la realidad exterior, de los que parten los estímulos distales, solamente son percibidos a través de la mediación de los estímulos proximales, es decir, a través de la activación de las zonas de proyección de los rayos luminosos sobre la retina, aquellas que, un poco impropriadamente, son llamadas "imágenes" retínicas.³⁶

Por lo tanto, hay que diferenciar muy bien la imagen retiniana (huella especular de lo real, pero desordenada y desestructurada) de la perceptiva, porque ésta última es el resultado de una operación analítica.³⁷ Si la imagen retiniana se produce como la de un espejo (retina = espejo), la perceptiva es la consecuencia de un "trabajo" sobre esa imagen, de una mediación (una representación, a fin de cuentas) que tiene lugar sobre la inicialmente analógica de la que ya ha sido evacuado el objeto real.

Tomemos o no como válida la teoría gestáltica, parece razonable estudiar la imagen desde planteamientos en torno a *Figura*, *Fondo* y *Frontera*. Es evidente que en el cine no es suficiente la visión como elemento estático del cuadro cinematográfico; es decir, no puede ser entendido como una fotografía. El cuadro que representa la visión forma parte de un ente superior que ha sido perceptualmente concebido por el espectador, está definido en su mente y es atendido por la planificación; en consecuencia, nunca

³⁶ KANIZSA, GAETANO, *Gramática de la visión*, Barcelona, Paidós, 1986, pág. 88.

³⁷ GONZÁLEZ REQUENA, JESÚS, *El espectáculo informativo*, Madrid, Akal, 1989, pág. 54.

la visión corresponde al entorno percibido, siempre es inferior. Así, en el campo-contracampo, el espacio fuera de campo es perfectamente percibido por el espectador, cualquier desviación en las direcciones de las miradas puede ser motivo de confusión y pérdida de comprensión (des-ubicación). Otro tanto sucede con el espacio previamente presentado y al que los personajes hacen referencia.

Nos aventuramos a señalar que el contenido de la pantalla puede entenderse como una subdivisión de Figura y Fondo, siempre y cuando se habilite un espacio contextual más amplio que actúe como marco y que quede más allá del estrictamente visible. Algo que podemos denominar el *espacio narrativo*, que es el auténtico espacio del discurso cinematográfico. Lo que, representado gráficamente, nos permite ir más allá del límite-marco de la pantalla y habilitar una jerarquía de espacios que en la mente del espectador tienen su propio nivel de verosimilitud en el seno del mundo diegético que el filme le aporta y sobre cuya base construye su lectura: *visión explícita + contexto explícito e implícito*.

De esta forma, la pantalla es tan solo un pequeño segmento del conjunto perceptual, del que una parte se ha hecho o puede hacerse explícita a lo largo de la narración, pero donde otra permanece siempre implícita (el resto de ese mundo posible que se había planteado y que se hace figurar con trazo discontinuo por su infinitud).

Hemos visto, pues:

- Que hay múltiples discontinuidades en el discurso cinematográfico, desde la que se da entre fotogramas a la que debemos situar entre los planos, que podemos entender como pequeñas elipsis;
- Que la capacidad mental para reconstruir el espacio diegético va más allá de lo estrictamente visualizado;
- Que el *raccord* actúa como sutura para eliminar la sensación de fragmentación y ofrecer, por el contrario, una sucesión lineal, una continuidad explícita; y

- Que la incorporación al análisis de los conceptos de Figura, Fondo y Frontera puede abrir otra serie de perspectivas teóricas, más allá de las limitadas al marco o al encuadre.

Pues bien, si convenimos que la *mirada* del espectador es *otra mirada* que la primigenia autoral (y aquí conviene subrayar una vez más que no pensamos en un autor sino en un equipo de producción que ha generado el artefacto fílmico, del cual la firma del autor sólo puede ser considerada como un *alias*), es fácil llegar a la conclusión de que la apertura de la dirección de sentido del filme enriquece el proceso interpretativo por parte del espectador. Evidentemente, no ha sido este el procedimiento discursivo de que ha hecho gala la industria cinematográfica a lo largo de su historia; muy al contrario, como antes decíamos, ha insistido en la impresión de realidad (herencia del Renacimiento y la perspectiva).

La perspectiva central retrata el espacio a la manera de un flujo orientado hacia un fin específico. Con ello transforma la simultaneidad intemporal del espacio tradicional, no deformado, en un acontecimiento en el tiempo, es decir, en una secuencia de eventos dirigida. El mundo del ser es redefinido como proceso del acontecer. También en esto la perspectiva central prefigura e inicia una transformación fundamental en la concepción occidental de la naturaleza y del hombre.³⁸

Como muy bien señala ARNHEIM, no es sólo la mirada lo que está en juego, sino todo el proceso de representación y, con él, una concepción de mundo que, además de autodefinirse como verosímil, se considera a sí misma como cierta e indiscutible: el hombre como centro del universo, pero *no el hombre universal sino el hombre occidental*, con su bagaje teleológico y su unívoco

³⁸ ARNHEIM, RUDOLF, op. cit., pág. 329.

sentido afirmado en la idea del progreso y la razón. Al ver la situación del cine de nuestros días, el dominio férreo de la industria y la comercialización, reconocemos a ese hombre que se cree portador de una verdad y que no abre las puertas a la duda; un hombre que es capaz de crear universos espectaculares en el seno de la ficción, pero no de admitir disidencias; un hombre que genera filmes cuya dirección de lectura viene prefijada, impuesta, y desprecia a aquellos que permiten ver más allá de la limitada perspectiva de la imagen y el sonido. Ese hombre se sabe fuerte e incuestionable, transmite al espectador la sensación de ser todopoderoso por unos instantes (los de la proyección); sin embargo, detrás de ese poder se difumina el verdadero poder, el de la *persuasión*.

Para CHRISTIAN METZ el espectador se encuentra en la sala de proyección en calidad de ente todopoderoso, ansioso de aprehender a través de la mirada cuantas imágenes fluyen ante él; no participa, percibe (“tout-percevant”). De ahí la ubicuidad y, por su propia dimensión al otro lado de la pantalla, la instancia constituyente del significante cinematográfico (“c’est moi qui fais le film”). Sin el espectador (constituido en *sujeto transcendental*), no es posible el filme; pese a ser “el otro” quien se manifiesta en las imágenes, ambos entes son necesarios. Sabe que cuanto percibe forma parte de un imaginario, pero al tiempo es consciente de su papel de público en una sala, ante un mecanismo tecnológico que imprime a la sucesión de imágenes la sensación de movimiento y, más aún, de realidad.

Ce deuxième savoir se dédouble à son tour: je sais que je perçois réellement, que mes organes des sens sont physiquement atteints, que je ne suis pas en train de fantasmer, que le quatrième mur de la salle (l’écran) est vraiment différent des trois autres, qu’il a en face de lui un projecteur (ce n’est donc pas moi qui projette, ou du moins pas tout seul)-, et, je sais également que c’est moi qui perçois tout cela, que ce matériel perçu-imaginaire vient se déposer en moi comme sur un second écran, que c’est en moi qu’il

vient faire cortège et se composer en une suite, que je suis donc, moi-même, le lieu où cet imaginaire réellement perçu accède au symbolique en s'instaurant comme le signifiant d'un certain type d'activité sociale institutionalisée, dite "cinéma".³⁹

En el ejercicio hermenéutico está el poder del espectador, pero sólo es posible a través de una atención crítica, que le es negada por la propia estructura de los filmes y la asunción de los códigos a lo largo de tantos años de reiteración. La creencia en que el lenguaje del cine se fue generando a partir de una necesidad de expresión que indiscutiblemente llevaba a la concepción puesta a punto por GRIFFITH, es totalmente falsa; el problema es que la historia se construye desde el hoy hacia el ayer, dando por supuesto que los hechos - conocidos o no - irremisiblemente estaban abocados a una consecuencia: la del presente. Cualquier escollo en el camino ha sido debidamente pulido, cuando no suprimido. Tal parece que ni el cine mal llamado *primitivo* o de los orígenes, ni las vanguardias, ni KULESHOV, DZIGA VERTOV o EISENSTEIN, ni siquiera LOIS WEBER (por poner un ejemplo de mujer directora avanzada para su época y cuyos hallazgos - mejor, aplicaciones - no iban a la zaga de los de GRIFFITH, además de moverse en el terreno de la industria), existieron realmente; tal parece que han sido o bien negados por la historia, o bien marginalizados (incluso, en tal caso, dando carta de naturaleza al cine hegemónico al constituirse en excepciones).

Es aparentemente cierto que “el ritmo en el cine narrativo se reduce a esto: forzando al espectador a hacer inferencias a una cierta *velocidad*, la narración dirige el *qué* y el *cómo* de nuestras deducciones”,⁴⁰ pero hay una clara perversión en la suposición de que la única opción posible para el cine narrativo es la del modelo

³⁹ METZ, CHRISTIAN, “Le signifiant imaginaire”, en *Communications* núm. 23: *Psychanalyse et cinéma*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, pág. 34.

⁴⁰ BORDWELL, DAVID, *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós, 1996, pág. 76.

hegemónico: enmascarando la existencia de otras posibilidades, el discurso se plantea como el único posible.

Buscamos, pues, un camino que nos permita otra forma de entender el cine y, quizás, la fórmula - no exclusiva - radica en una de sus esencias: la ausencia. Ya hemos visto que la sensación de movimiento se obtiene a través de un proceso perceptual que físicamente inserta espacios en negro entre los fotogramas: casi el 40% del tiempo de proyección se limita a una ausencia, la de la imagen. Este *rellenado* obedece a mecanismos puramente físicos. Sin embargo, la sutura del *continuum* espacio-tiempo, hecho transparente a través de una fuerte fragmentación que parte de la premisa de un conocimiento del contexto narrativo al tiempo que de una experiencia espectral, ya no responde a criterios físicos sino psicológicos y cognitivos; es en la mente del lector (espectador) donde se cubren esas ausencias y esa cobertura tiene que ver con una información previamente suministrada (o *a posteriori*, en algunos casos) del contexto (plano de situación) o bien no aportada en absoluto por el filme, en cuyo caso es suplida íntegramente por ese espectador y, más concretamente, por su bagaje cultural y experiencial.

Lo que vemos siempre es, en ciertos aspectos, no visto: es necesario que haya lados ocultos de las cosas y cosas "detrás nuestro", si tiene que haber un "delante" de las cosas, cosas "delante de nosotros" y, por fin, una percepción. Los límites del campo visual son un momento necesario de la organización del mundo, y no un contorno objetivo. Pero es, no obstante, verdad que un objeto recorre nuestro campo visual, que se desplaza por él y que el movimiento no tiene ningún sentido fuera de esta relación. Según que demos a tal parte del campo valor de figura o valor de fondo, nos parecerá en movimiento o en reposo.⁴¹

⁴¹ MERLEAU-PONTY, op. cit., pág. 292.

Sin pretender, desde luego, que sea la única de las formas de abrir el sentido interpretativo de la obra, a través de la *elipsis* y el *fuera de campo* el universo espectral se hace polivalente. Reafirmamos que la participación del espectador está estrechamente ligada a la ausencia (o mínima presencia) de una dirección de sentido, y, en muchos casos, esta indeterminación se hace posible precisamente mediante el uso de la elipsis y el fuera de campo como mecanismos capaces de producir el necesario extrañamiento (*ostranenie*) que empuje al espectador hacia una postura crítica y no vegetativa (pasiva). Otro tanto ocurre con los elementos clásicos de puntuación (fundidos, encadenados, etc.), que pueden perder su vocación de transparencia para hacerse notar al modificar sus significaciones (recordemos que la constitución de los códigos hay que ubicarla en el seno del filme y no del conjunto fílmico).

El valor de la elipsis, en un sentido muy próximo al que aquí le estamos otorgando, lo ha reivindicado perfectamente el teórico francés PHILIPPE DURAND, que ha confeccionado el siguiente esquema⁴² :

Part du créateur	Part du spectateur
Pas d'ellipse	Peu de participation
Ellipse	Participation
Ellipse de force 2	Participation au carré
Ellipse de force n	Participation par la puissance <i>n</i>
Trop d'ellipse	Interruption de la participation

Este cuadro muestra bien a las claras que una fuerte elipsis entraña una gran potencia participativa, aunque también subraya que un exceso puede provocar el rechazo absoluto (lo que nos parece discutible). Ya hemos visto que el M.R.I. se basa en la invisibilidad del montaje, en el nivel 0 de escritura; el especta-

⁴² DURAND, PHILIPPE, *Cinéma et montage: un art de l'ellipse*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1993, pág. 77.

dor debe entrar en la historia que se narra, teniéndola por real; la enunciación debe simular que desaparece por completo. Pero el cine, como producto industrial, tiene una contradicción insalvable: la acción sólo puede expresarse a través de un ritmo, y el espectador - ya habituado - no contempla pacientemente flujos de imágenes que no incorporen acciones (abandono, pues, de las catálisis como mecanismos descriptivos que, en muchos casos, se podrían constituir en la esencia de los filmes); es decir, el M.R.I. se desprende de las partes no esenciales del relato. Así pues, el montaje, invisibilizándose, instauro también una convención asumida por su público. Esos *cortes* espacio-temporales dan lugar a elipsis no interpretadas como tales por el espectador acomodado al M.R.I., puesto que ya las ha asumido como instrumentos del relato que garantizan la continuidad.

2

El cine hace posible la identificación del individuo con las imágenes desde una doble perspectiva: la del ente material generador (la cámara, en cuanto al establecimiento de una mirada omnisciente) y la del mundo diegético (espacios, personajes, vivencias). El M.R.I. responde en su momento muy efectivamente a los requerimientos de una burguesía claramente decidida a la rentabilidad económica del nuevo invento pero también - y este es un factor muchas veces olvidado - a su rentabilidad ideológica, que establece los mecanismos oportunos para quebrar el conflicto permanente que supone

La dialéctica entre presencia y ausencia que rige la imagen, el conflicto entre el aparente estar-ahí de las cosas y su efectivo no-estar. Para Melchiorre, al espectador se le abren dos caminos: el de la *alienación*, que consiste en adherirse simplemente a lo que representa la pantalla hasta perderse en ello, y el de la *posibilidad*, que se abre cuando se va más allá de

los meros datos perceptivos y se vinculan a la totalidad de lo existente [...] Percibir no es sólo constatar, pues el espectador vincula un encuadre a los que ya ha visto y lo proyecta sobre los que verá, de forma que recompone una totalidad y hace de ella una dimensión “ulterior” respecto a lo que está viendo.⁴³

El espectador mantiene una posición dual, al tiempo introspectiva y participativa, que inviste de sentido a la representación, pero, en el trayecto, en el flujo de ida y vuelta (dialéctico, ¿por qué no?) del discurso, tiene lugar una elección de carácter no-consciente (involuntaria) que inclina su relación con el artefacto cinematográfico hacia el polo de la identificación o hacia el de la participación. Sabiéndose en la sala, seguro en su asiento, se reviste de un manto de omnisciencia que le permite trasladarse al interior de la ficción y vivirla como propia. Para ello, debe darse una condición: la *identificación primaria* con el mecanismo cinematográfico, la cámara, que establece el punto de vista; se trata de una condición necesaria sin la que todo otro tipo de identificaciones fracasa.

Como se puede comprobar, la identificación primaria tiene una mayor complejidad de la que aparenta: no se trata tan sólo de la cámara – un artefacto mecánico, a fin de cuentas - sino de la fijación de un punto de vista y, en consecuencia, de la atribución de la mirada a un sujeto determinado. Este sujeto no es único, puesto que a lo largo del relato fílmico la cámara adopta diversos tipos de ocularizaciones que, a su vez, tienen resonancias en la focalización adscribible al personaje o al ente narrador; de la homogeneidad conseguida a través del establecimiento de un espacio habitable, depende en gran medida la transparencia de los cambios de mirada y la posibilidad expresa de una identificación secundaria. Se intersectan, pues, tres miradas de carácter muy diferente: 1) la de la cámara, como instrumento, que se dirige a lo profílmico y tiene su réplica sobre la pantalla de proyección

⁴³ CASETTI, FRANCESCO, op. cit., pág. 312.

en el momento de la exhibición; 2) la del espectador, que se dirige a la película que transcurre sobre la pantalla, y 3) la de cada uno de los personajes, miradas intradiegeticas que descansan en un entramado de fuerte complejidad;⁴⁴ las dos primeras parecen confundirse en la fruición sobre un mismo significante, pero es ahí donde se produce una transferencia del sujeto-espectador que mira al sujeto-espectador que participa (confusión de su mirada con la de la cámara, que, en un primer nivel, es la del narrador omnisciente) y se abre el camino para una segunda transferencia que tiene lugar mediante la proyección de la subjetividad del espectador hacia el relato - construyendo así su propia interpretación del mismo - y su posterior conversión en identificación secundaria.

El flujo de miradas entre personajes y las ocularizaciones internas primarias y secundarias contribuyen a la omnisciencia y determinan las bases de las transferencias de proyecciones e identificaciones a lo largo del filme. *El "sujeto", en el sentido del ente ficcional de la historia narrada, se sustituye por el "sujeto" real, que no es otra cosa que el "yo" del espectador;*⁴⁵ puesto que la participación no puede ser "de hecho", se dan los requisitos para una interiorización, que EDGAR MORIN denomina *participación afectiva*: "se realizan verdaderas transferencias entre el alma del espectador y el espectáculo de la pantalla".⁴⁶ Se comprende así que el traspaso emocional sea un medio propicio para la construcción de imaginarios y que sólo pueda ser conseguido cuando desaparecen los efectos de extrañamiento y el flujo de las imágenes no delata la participación - como ente enunciador - de un sujeto exterior ajeno al espectador.

Le film nous délivre du soin d'imaginer ce qu'il nous montre mais il nous prie de bien vouloir imaginer *avec* ce qu'il nous montre, au moyen des impli-

⁴⁴ DE LAURETIS, TERESA, op. cit., 219.

⁴⁵ LAFFAY, ALBERT, *Logique du cinéma (creation et spectacle)*, Paris, Masson, 1964, pág. 113.

⁴⁶ MORIN, EDGAR, op. cit., pág. 112.

cations qu'il détermine. L'image n'est pas un aboutissement, c'est un commencement. *On ne comprendra jamais rien au cinéma tant que l'on considérera le donné représenté comme étant la finalité de son propos.*⁴⁷ (MITRY, 1973: 138)

Tal como indica CHRISTIAN METZ,⁴⁸ la complejidad del mecanismo de identificación radica no sólo en que el individuo (espectador) sea capaz de asumir la experiencia ficcional de un determinado personaje (nivel imaginario), sino que también - al mismo tiempo e inexcusablemente - se sepa a sí mismo como ente real en el seno de un mundo real. Este doble juego es el que posibilita el flujo de experiencias personales hacia la ficción (proyecciones) y convierte a ésta en material simbólico capaz de un efecto de realidad que se edifica sobre la carencia (ausencia del objeto fotografiado) y la presencia de la imagen que la convierte en significativa. "El espectador *se identifica a sí mismo*, a sí mismo como puro acto de percepción (como despertar, como alerta): como condición de posibilidad de lo percibido y por consiguiente como una especie de sujeto trascendental, anterior a todo *hay*".⁴⁹

Nuestro estudio no puede limitarse a señalar las consecuencias de los procesos de identificación, que ya sabemos son manifiestas social e ideológicamente, sino que debe ampliarse hacia las tramas contextuales que pueden explicar el desbordamiento de los límites, tanto dentro como fuera del marco espectral condicionado por la mirada (como fruto del deseo o pulsión escópica), y la intersección de subjetividades reales y ficcionales. Por ello, a la percepción de un "yo" omnisciente que mira y que se sabe al tiempo fuera y dentro del relato fílmico (espectador) se suman no sólo las miradas inscritas en el seno de la diégesis sino las que

⁴⁷ MITRY, JEAN, *Esthétique et psychologie du cinéma. I Les structures*, Paris, Ed. Universitaires, 163, 1973, pág. 138.

⁴⁸ METZ, CHRISTIAN, op. cit., pág. 41, y también en METZ, CHRISTIAN, *Psicoanálisis y cine. El significativo imaginario*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979, pág. 57.

⁴⁹ METZ, CHRISTIAN (1979), op. cit., pág. 50.

desde ésta se dirigen al público en la sala⁵⁰ y que provocan un nuevo “contrato espectral” que nos permite hablar de un dispositivo de mayor amplitud que el que permanece anclado en la mirada individual.

Así, una parte esencial del dispositivo espectral es la propia sala en que se produce la exhibición cinematográfica y que es el primer eslabón que trabaja sobre la psique para conseguir disminuir cualquier tipo de resistencia al “encantamiento”. El *hall* y al propia sala estructuran el espacio (contexto real) para producir un sentimiento de individualidad, imponiendo el aislamiento y generando un espectador “inmóvil y silencioso, *hurtado*, en constante estado de submotricidad y superpercepción, un espectador alienado y feliz”.⁵¹ En un segundo momento, la proyección modifica sensiblemente la percepción del espacio previo para establecer una nueva relación contextual del espectador, dual y jerarquizada, que le subordina al dispositivo⁵² y permite a los estímulos audiovisuales actuar sobre ese nuevo sujeto maleable ya constituido y susceptible de un proceso óptimo de recepción. Si el modelo de representación dominante evita las marcas de enunciación es precisamente para que el espectador se constituya en sujeto y se vea a sí mismo como protagonista (creador y partícipe) de la historia que se narra:

El régimen de la "historia" permite conciliar todo esto, dado que la historia, en el sentido de Émile Benveniste, siempre es (por definición) una historia de ningún sitio, que nadie cuenta, pero que, sin embargo, alguien recibe (sin lo cual no existirá): así pues, en cierto sentido, será el "receptor" (el receptáculo, más bien) el que la cuente, y, al mismo tiempo, no se contará en absoluto, puesto que la presencia del receptáculo sólo se requerirá como lugar de ausencia, en

⁵⁰ AUMONT, JACQUES (1992), op. cit., pág. 132.

⁵¹ METZ, CHRISTIAN (1979), op. cit., pág. 87.

⁵² GARDIES, ANDRÉ, *L'espace au cinéma*, Paris, Meridiens Klincksieck, 1993, págs. 21-22.

donde habrá de resonar mejor la pureza del enunciado sin enunciador.⁵³

Como METZ señala, partiendo de conceptos que provienen de JEAN-LOUIS BAUDRY, en la sala de proyección cinematográfica hay un haz de luz que llega desde la cabina a la pantalla y que contiene las luces y sombras que provocan la magia de la imagen en movimiento, pero hay un segundo haz que llega a la retina del espectador desde la pantalla. En el primero, hay una *proyección* de la mirada espectral que coincide con la que se verifica desde la cabina y asume el flujo de imágenes; en el segundo, se produce una *introyección* que convierte a la retina en una segunda pantalla: no sólo podemos hablar de una visión del filme, sino de una (re)creación que transforma al espectador en el propio aparato de proyección y recepción, como pantalla, es decir, le hace igual a la cámara.

El espectador, pues, se encuentra en el centro de dos manifestaciones de planteamiento: la inmanente al texto y la que él mismo se construye, incluso durante la relación con el texto: se podría decir que actúa con el fin de que el texto "se integre" en su disponibilidad receptiva y, por lo tanto, "con-verse" con él.⁵⁴

Hay pues una dualidad constitutiva en el espectador: por un lado, el cuerpo simbólico, puesto que asume aquel que el enunciador ha colocado para él en el texto, lo que BETTETINI denomina *prótesis simbólica*,⁵⁵ que le permite un trabajo de elaboración de sentido a partir de los parámetros integrados en el material audiovisual y que han sido previstos por el ente enunciador; este trabajo

⁵³ METZ, CHRISTIAN (1979), op. cit., pág. 87.

⁵⁴ BETTETINI, GIANFRANCO, *La conversación audiovisual*, Madrid, Cátedra, 1996, pág. 109.

⁵⁵ BETTETINI, GIANFRANCO, op. cit., págs. 36-37.

es una auténtica (re)producción de los materiales y abre la posibilidad de una lectura crítica – que no siempre es llevada a cabo. Por otro lado, el sujeto-espectador conserva su individualidad, lo que es manifiestamente necesario para que la prótesis simbólica pueda constituirse.

Otro elemento esencial del proceso es la pantalla sobre la que el filme cobra vida durante la proyección. Se trata de una entidad real, con materialidad física, pero, una vez producida la oscuridad y acontecidas las primeras imágenes, se convierte en un espacio de gran complejidad; es una especie de espejo sobre el que se refleja la alteridad, la constatación de un “yo” ajeno - porque el espectador conserva su identidad plena aunque haya traspasado sus sensaciones al interior del relato -, pero también la inversión del espacio real en el que se sitúa el individuo: frente a él se abre un mundo de ficción que reúne todos los requisitos del real; ambos fluyen en la mente del espectador como dos instancias de un mismo universo para el que la separación entre realidad y ficción ha dejado de ser relevante. La imagen sobre la pantalla parece formar parte de la vida y, al mismo tiempo, es la manifestación más explícita de su alteridad.

Por otro lado, la pantalla es un cuadro que contiene y delimita un espacio concreto y apunta hacia otro prohibido (no designado): “Le cadre à la fois rappelle la présence de "l'oeil antérieur"(la cámara) et assigne à ce dernier une localisation; de l'objet vu je peux déduire, grâce aux coordonnées spatiales, la place du sujet regardant. Mais précisément, parce qu'il s'agit d'une place en creux, d'un lieu vide et pourtant marqué, il permettra le jeu des identifications primaires”.⁵⁶

Para que mi conciencia sea, para que llegue al mundo, es necesario que la alteridad se introduzca en mi ser y le determine; es necesario que ese espejo donde puedo descubrirme a través de nuevos ojos me sea tendido. Mi única posibilidad de concebirme vu-

⁵⁶ GARDIES, ANDRÉ, op. cit., págs. 22-25.

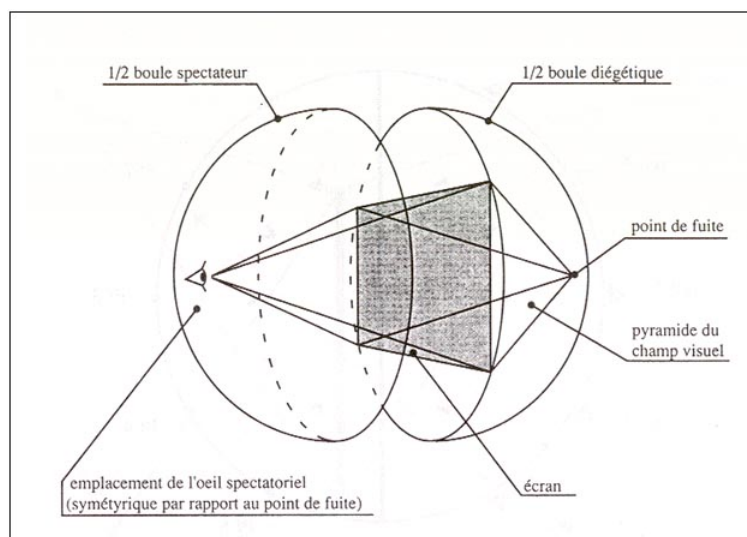
elve a ser la de ser concebido: *yo me veo porque me ven*. El otro, con su mirada, será condición no sólo de ese extrañamiento, de esa puesta en duda de mi *yo* como objeto externo, sino también de la distancia que se establece, por ello, entre lo que yo ignoraba ser y lo que yo sé que significo ahora. Porque, impuesta en mi, esa visión extraña me obliga a definirme en función de ella, sea para corregirla, para rechazarla o para admitirla. Dicho de otra forma, a identificarme más o menos con su autor.⁵⁷

Ni que decir tiene que la posibilidad de una mirada crítica, sin despreciar las sensaciones que el medio habilita, no entra dentro de los criterios de representación del modelo dominante. Para éste, el espectador es sistemáticamente reducido a un ente contemplativo – sólo participativo por la vía de la identificación - que asume la dirección de sentido impuesta por el texto gracias a una disolución práctica de la prótesis simbólica. Ahora bien, el acto hermenéutico es único para cada individuo y situación espectacular, por lo que la capacidad crítica es un hecho, sea o no usada.

ANDRÉ GARDIES ha formulado un principio espacial que, en nuestro criterio, es básico para la comprensión de los fenómenos que nos interesan en este trabajo. Para él, el espectador se encuentra situado en el límite de una *esfera especular* que se subdivide a su vez en otras dos: semiesfera espectacular y semiesfera diegética, según el siguiente gráfico:⁵⁸

⁵⁷ PARIS, JEAN, *El espacio y la mirada*, Madrid, Taurus, 1967, pág. 114.

⁵⁸ GARDIES, ANDRÉ, op. cit., pág. 30.



La importancia radica en el reconocimiento de un espacio espectral y otro diégetico que no se encuentran separados sino unidos por la superficie de la pantalla hasta completar una esfera. La pantalla preserva la identidad de espectador y diégesis, sus vinculaciones a un mundo que, en el acto de fruición, se ve involucrado en un todo para el que no hay establecida discriminación. El espectador cambia instintos por pulsiones en el acto de ver, no satisface sus necesidades materialmente sino simbólicamente, convierte el medio en un objetivo al dividir la pulsión escópica *en un fin (ver), una fuente (el sistema visual) y, finalmente, un objeto (la mirada, según Lacan)*.⁵⁹

EDGAR MORIN ha llegado a clasificar los procesos de identificación que se producen durante la fruición fílmica, según resume ALEJANDRO MONTIEL.⁶⁰ Un primer paso es el *automorfismo*, que consiste en la atribución a otra persona de nuestros rasgos individuales; a continuación, el *antropomorfismo*, mecanismo por el que dotamos a objetos o animales de características propias de los

⁵⁹ AUMONT, JACQUES (1992), op. cit., pág. 131.

⁶⁰ MONTIEL, ALEJANDRO, *Teorías del cine. El reino de las sombras*, Barcelona, Montesinos, 1999, pág. 72.

seres humanos; una tercera etapa es la del *desdoblamiento*, que es imaginaria y en la que se lleva a cabo una proyección alucinatoria de nuestro ser; finalmente, la extrapolación del microcosmos a una superestructura global se denomina *cosmomorfismo*. El proceso tiende a interiorizarse y la subjetividad se convierte en sentimiento una vez se hipertrofia.

Para concluir, conviene hacer un breve comentario sobre los procesos de identificación con los personajes, teniendo en cuenta que la construcción de imaginarios pasa también por la asunción de modelos estéticos y de vida que, en líneas generales, acompañan o forman parte de los rasgos de esos personajes. La cuestión es que la identificación secundaria no se produce por un efecto de simpatía que proviene de un determinado tipo de personaje, sino que, a la inversa, la identificación es la causa de la simpatía,⁶¹ por lo que cabe deducir que es en los mecanismos discursivos donde se encuentra el elemento que asegura la imposición sobre el espectador (su maleabilidad).

El espectador, pues, se sitúa en un lugar privilegiado en el seno del dispositivo, pero ese privilegio es una operación interesada que le constituye según el modelo ideológico y filosófico del idealismo:⁶²

- *Lugar siempre único y central*
- *Adquirido sin esfuerzo de movilidad*
- *Sujeto omnisciente*
- *Dotado de ubicuidad*

Se trata de la asignación del lugar de Dios, del ojo omnipotente, que camufla el conocimiento sobre la mediación de una cámara que construye el espacio y dota de sensación de movilidad y tridimensionalidad a una imagen realmente plana e inmóvil. Por la identificación primaria el espectador se cree sujeto de

⁶¹ AUMONT, BERGALA, MARIE Y VERNET, op. cit., pág. 271.

⁶² AUMONT, BERGALA, MARIE Y VERNET, op. cit., pág. 264-265.

la visión – desde el ojo de la cámara que ha actuado previamente para él sobre el profílmico - al tiempo que se sabe protegido por la invulnerabilidad de su asiento (partícipe en un espectáculo que como tal es concebido); sobre esta base, construye un diagrama de identificaciones secundarias, aparentemente inocuo, que no sólo actúa dialécticamente sobre sus sensaciones sino también sobre sus ideas, sobre su cultura, sobre su visión de mundo, sobre sus condiciones de existencia.

3

Al espectador, al cineasta y al teórico de hoy les compete buscar unos modos de representación que denuncien los mecanismos de ensoñación o efecto de verdad del cine hegemónico pero, sobre todo, establecer unos métodos de producción desvinculados del aparato industrial. La industria del cine – y del audiovisual, en general -, con paso seguro, ha tejido un entramado del que actualmente resulta difícil evadirse. Sin embargo, hay un cine deseando emerger al margen de la industria (incluso contra ella) - y quizás la mirada hacia el pasado pueda ser esclarecedora, en cuanto a polémicas teóricas y realizaciones marginales y/o independientes - porque hoy las nuevas tecnologías permiten el sueño de rebajar sensiblemente los costes de producción y llevar a cabo otro tipo de filmes que aborden nuevos problemas, nuevas historias y, esencialmente, experimenten nuevos modelos de representación (independientemente de que se vean sojuzgados por los aparatos de distribución y exhibición, controlados por la industria del ocio).

Hablamos más del conjunto audiovisual que del cine en particular: lo importante es la capacidad de alternativa real, enfrentada radicalmente a los modelos hegemónicos, pero no con afán estrictamente marginal. En este camino, las publicaciones periódicas, tal como ya ocurriera en los setenta, son los únicos medios capaces de posibilitar un cruce de opiniones y alternativas que, a fin de cuentas, suponen una puesta en común, sean cuales sean las dis-

tintas perspectivas individuales. El debate puede crear pequeños espacios de libertad ajenos a la brutal competitividad actual; espacios de construcción y de alternativa, en los términos propuestos por FOUCAULT. El cine, el audiovisual, no sería así un brazo armado más de la ideología dominante (cual es hoy) porque se vería cuestionado en la propia base de sus mecanismos de representación.

La *resistencia* no es ni más ni menos que la puesta en marcha de productos (artefactos audiovisuales, en el caso que preconizamos) que asuman su función:

- Como artefactos simbólicos, mostrando y desmantelando los códigos de la producción de ficción hegemónica (M.R.I.), estableciendo otros alternativos, propios.
- Evidenciando los parámetros de ejercicio del poder y proponiendo instancias resolutorias.
- Denunciando la ficcionalización (espectacularización) de lo real y la naturalización de lo ficticio en nuestras sociedades mediáticas.
- Interpelando al espectador sobre su posición ante el mundo en que vive.

La acción a través de productos simbólicos puede y debe desarrollarse esencialmente en el terreno de la cultura y es ahí donde habría que ser creativos y construir mecanismos de difusión que permitieran una nueva forma de ver (una nueva *mirada*) y contribuyeran a desvelar los engaños de la hegemónica.