

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:

La representación de la mirada. La ventana indiscreta

Autor/es:

Ferris Carrillo, Maria José

Citar como:

Ferris Carrillo, MJ. (1998). La representación de la mirada. La ventana indiscreta. Banda aparte. (12):93-93.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42297>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



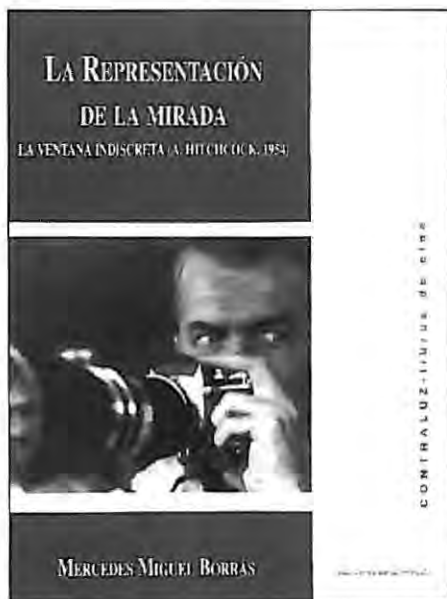
LA REPRESENTACIÓN DE LA MIRADA. LA VENTANA

INDISCRETA (ALFRED HITCHCOCK, 1954) / Mercedes Miguel Borrás,

Valencia, Ediciones de la Mirada, 1997. • VÉRTIGO Y PASIÓN. UN ENSAYO SOBRE LA PELÍCULA VÉRTIGO DE ALFRED HITCHCOCK / Eugenio Trías / Madrid, Taurus, 1998.

TRANSTEXTOS

Maria José Ferris Carrillo



(INÚTILES) PASIONES INDISCRETAS: OJO, SEXO Y MUERTE

"Mirar es tener un impulso de curiosidad hacia, sobre, es perder. Nadie que sea mirado merece ser objeto de una mirada. Siempre es deshonoroso."
Marguerite Duras

Una conocida leyenda inglesa reza que Lady Godiva, esposa del lord de Coventry, abogó por los ciudadanos y solicitó a su esposo que redujese los excesivos tributos. La condición de él fue, que se paseara desnuda a lomos de un caballo. Ella aceptó y ordenó a los habitantes que permanecieran en sus casas, con las puertas y las ventanas cerradas. Cubierta sólo por su larga cabellera, Lady Godiva cumplió su pacto. Pero la tentación fue demasiado acuciante para Peeping Tom (llamado por estos lares, Tomás el Fisgón), un sastre que espío con delectación el paso de Lady Godiva y quedó ciego. Lo que ha permanecido en el imaginario popular es esa imagen tan pregnante de un cuerpo desnudo a horcajadas sobre la piel de un animal, esa comunión centauro-zoofílica tan revulsiva. Y el deseo visual de Peeping Tom, condenado a la ceguera por anhelar ver lo prohibido (como un Edipo invertido, ya que al hijo de Tebas es su falta de lucidez y su negativa a ver (=saber) lo que le conduce a las tinieblas). Peeping Tom, pues, se ha convertido en la expresión de la pulsión escópica por antonomasia. Se ha erigido en la quintaesencia del deseo irrefrenable de mirar: esa práctica que en inglés se denomina *scoop*, que tiene la misma raíz griega (el verbo *escopeo* que significa observar, mirar, acechar,

espíar) y que ha dado lugar al término *escopofilia* en nuestra lengua. En francés, Tomás el Fisgón sería considerado un *voyeur*, adjetivo que ha formalizado el concepto *voyeurismo* de gran calado en nuestro léxico. Si la primera acepción de la palabra remite a "un espectador atraído por una curiosidad más o menos malsana"; la segunda entrada de *voyeur* es mucho más específica y explícita: "persona que asiste sin ser visto a una escena erótica para conseguir su propia satisfacción". Sucintamente podríamos apuntar que existen tres pulsiones que anidan en el ser humano. Son pulsiones porque las avala y determina el deseo, pero han sido prescritas (y proscritas) por el orden bienpensante: donde el deseo estalla, la ley debe sancionar. A la citada pulsión escópica, se añade la sexual (pornográfica: *pornografía* significa etimológicamente "tratado de la prostitución", del griego *porné*=prostituta) y, por último, la tanática o pulsión de muerte.

Estas tres pulsiones han tenido gran predicamento en todas las facetas creativas humanas porque una de las funciones del arte es sublimar esos impulsos primarios que subyacen en nosotros, domeñarlos y darles forma. El arte, tradicionalmente, ha servido para taponar, acolchar y dar sentido al caos, para coacer los instintos. Hay artes que se nutren de la pulsión escópica: pintura, fotografía... En realidad, cabría afirmar que el sistema de representación del que seguimos, en gran medida, siendo subsidiarios (la *perspectiva artificialis* renacentista) otorgaba primacía a un órgano: el ojo. La vista da sentido al mundo. Como dijo Goethe: "El órgano con el que yo he comprendido el mundo es el ojo".

Hay un ámbito creativo que instaura su propio sistema de representación y es deudor de estas tres grandes pulsiones: el cine. Y más que teorizar sobre el tema, nos remitimos a ciertas obras filmicas que barajan esta temática de la mirada-sexo-muerte. Aquí sólo citaremos tres: *El fotógrafo del pánico* (*Peeping Tom*, Michael Powell, 1960) en la que se ponía en escena estas consideraciones de forma explícita: un fotógrafo (alguien que ha profesionalizado su escopofilia retrata mujeres desnudas (comercia con pornografía) y es, también, alguien que asesina jóvenes (principalmente, prostitutas y actrices; o sea, seres puestos al servicio del deseo imaginario de un cliente-espectador). A todo ello se une una reflexión metadiscursiva sobre el poder del cine (de la cámara) como instrumento de fagocitación y muerte.

Otros dos filmes norteamericanos de Alfred Hitchcock traen a colación estas referencias: *Vertigo* (*Vertigo*, 1958) y *Rear Window* (*La ventana indiscreta*, 1954). Dos

monografías recientes han abordado su estudio. La de Mercedes Miguel Borrás sobre *La ventana indiscreta* es un trabajo exhaustivo y riguroso que parte de una declaración de principios metodológicos (se apuesta por el análisis textual) y que, a través de un detallado *découpage* plano a plano, va lanzando una serie de propuestas teóricas argumentadas en el contenido y, sobre todo, en la forma del filme. Se traza una serie de reflexiones sobre la mirada, la representación y el relato, el sujeto de la narración y el lugar de la recepción del/la espectador/a. El estudio de la imagen material, el tiempo, el espacio y las acciones de los personajes está plenamente documentado y, en consecuencia, los propósitos del libro se cumplen: "Dar cuenta, a través del análisis textual de las huellas que se trazan en el interior de un texto fílmico, esa es nuestra propuesta teórica".

El texto de Eugenio Trías sobre *Vertigo* parte de un planteamiento completamente distinto. El autor no hace una declaración de sus principios metodológicos ni explicita las herramientas teóricas con que va a sustentar y fundamentar su trabajo. No existe una voluntad de contextualización historiográfica ni teórica. También es perceptible una serie de incorrecciones terminológicas (se hace un uso desafortunado y erróneo de conceptos fílmicos como "cámara subjetiva" y "panorámica") que indican una confusión peligrosa o, al menos, preocupante. Preocupante porque lo que hace Trías es incidir (y re-incidir) en un tipo de crítica descriptiva, colorista, cinéfila y nostálgica en la que se privilegia un relato basado más en los contenidos argumentales que en las formas (como si unos y otra no estuvieran íntimamente interrelacionados e imbricados). Este tipo de estudios (los más alarmantes son aquellos que se revisten de forma sesuda) se ha venido realizando de forma consuetudinaria en nuestro país, pero sería necesario (si no es posible deterrarla definitivamente, que no lo es porque la cinefilia es comercial), al menos, situarlo en su justo lugar: se trata de descripciones que trabajan el filme y lo consideran autosuficiente (de hecho, Trías no incluye un bibliografía como si sobre *Vertigo* se pudiera escribir *ex nihilo* después de cuarenta años de reflexiones). El filme autosuficiente, casi como la propuesta de un análisis textual, pero nada más alejado del rigor y la precisión de éste. Hoy por hoy, habría que apostar decididamente por análisis precisos y enriquecedores que puedan provocar en nosotros/as, lectores/as y espectadores/as de libros y filmes, pasión, sí, pero sobre todo deseo de reflexión y de conocimiento, para que todo no se quede en pasión inútil.