

Vertigo. Revista de cine (Ateneo da Coruña)

Título:

Que yo esté done ello estuvo

Autor/es:

González Requena, Jesús

Citar como:

González Requena, J. (1998). Que yo esté done ello estuvo. Vértigo. Revista de cine. (13):4-17.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/43053>

Copyright: Todos los derechos reservados.

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:



Que yo esté

La gestión de la huella: del vértigo escópico [feria] a la tensión narrativa [relato]

donde ello estuvo

Jesús González Requena

• 1. Autor: el que hace algo: objeto, acto

¿Qué es un *autor*? Sin duda, tomando la palabra al pie de la letra, alguien que hace algo.

Ahora bien, ¿han observado ustedes que cuando sabemos claramente que es ese algo que alguien hace nos olvidamos del autor?

De hecho, cuando un objeto posee una identidad funcional clara, cuando sabemos en qué consiste, es decir, para qué sirve, cuando se amolda totalmente a su utilidad, cuando se pliega dócil a lo que de él se espera, es decir, al discurso que define transitivamente su función, resulta innecesaria toda referencia a la noción de autoría. En su lugar, en todo caso, lo identificamos por su marca, como garantía de su funcionalidad, de su objetividad, de su eficacia. [Por lo que se refiere a la economía imaginaria, se ofrece al Yo como su complemento.]

• 2. Autor, crimen, arte

De manera, y esto es lo realmente notable, que sólo planteamos la cuestión de la autoría, sólo nos preguntamos por *el autor*, cuando nos encontramos ante un acto que no se resuelve transitivamente en la generación de un objeto funcional; cuando algo en ese acto, cierta incertidumbre, hace resistencia a esa racionalidad objetivada que caracteriza al objeto funcional.

Es decir, sólo cuando el acto no se resuelve transitivamente en el objeto que genera, cuando en él cierta intransitividad se nos resiste, sólo entonces planteamos la pregunta por su *autor*.

Por eso la palabra *autor*, la presencia del *nombre del autor*, postulada de cierto acto, advierte cierta incertidumbre en su sentido que no puede quedar resuelta en términos de la objetividad —del universo de objetos— en que se inscribe. Es decir: que ahí, en ese acto, algo de orden eminentemente intransitivo, cierta dimensión de subjetividad, impone su resistencia.

Y así sucede de hecho en los dos únicos ámbitos en los que, en nuestro mundo moderno, apelamos a la palabra *autor*. En primer lugar, el campo del arte, el de los fenómenos estéticos. Y en segundo lugar, y esto no debe ser tenido por irrelevante, allí donde hablamos del *autor de un crimen*.

Es evidente por qué el crimen suscita la cuestión de su autor: quien comete un crimen no produce un objeto sino, más bien, lo sustrae —y, en el límite, lo aniquila. Por eso, porque ese acto no genera objeto alguno, sino que lo excluye de la circulación, no queda más remedio, para poder decir algo de él, que plantear la cuestión de su *autor*. Es decir: la cuestión del deseo del sujeto que lo ha sustraído.

Semejante es, en su estructura, la cuestión que suscita ese otro ámbito —el del arte— donde apelamos a la palabra *autor*. Precisamente porque lo que en el arte se juega no es la producción de objetos funcionales, sino de textos donde se plantea la cuestión de la subjetividad, por eso apelamos, para tratar de pensar lo que en ellos se juega, a la noción del *autor*. De su deseo y, simultáneamente, del deseo de ese otro, el lector, el espectador, que, ante ese texto, realiza un nuevo acto: el de su lectura, o para remitirnos a nuestro campo, el de su visionado.

Y es que, dejémoslo dicho desde ahora mismo, la subjetividad, sea lo que sea, es precisamente eso que ningún objeto colma.

• 3. El Autor enmascara aquello que designa

A ello se debe el que, en nuestro mundo contemporáneo, cuando se trata de afrontar la cuestión suscitada por los fenómenos artísticos —es decir, la cuestión de la subjetividad, o, formulada en otros términos, la de la enunciación—, retornen una y otra vez, a pesar de tantos esfuerzos en sentido contrario, las nociones de *autor* y *autoría*.

Ahora bien: paradójicamente, la noción de *autor*, a la vez que pone sobre la mesa la problemática de la subjetividad como dimensión esencial de la experiencia estética, permite enmascararla en la figura de un enunciador concebido como una personalidad psicológica, como una voluntad consciente de la que se postula un dominio cognitivo –y enunciativo– sobre su obra.

Y así, a través de la noción de *autor*, esa subjetividad recién tematizada queda de inmediato enmascarada y, de hecho, objetivada en la figura de ese autor que es concebido como el objeto psicológico al que podría ser reducida la subjetividad puesta en juego por el texto artístico.

• 4. El autor no es nada: círculo vicioso

Ahora bien, tal operación, o más exactamente, tal desplazamiento de la cuestión que el texto artístico plantea, ¿en que medida es útil?

Es decir: la noción de *autor* ¿constituye una variable útil para pensar los textos cinematográficos y su historia?

Pues si es evidente que la existencia de los textos presupone la de aquellos individuos que los han realizado, ¿en qué medida la apelación a estos permite explicar mejor el funcionamiento de aquellos?

Lo que preguntamos, en suma, es si la noción de *autor* posee alguna utilidad teórica, conceptual, para pensar los textos.

Cuando decimos, por ejemplo, un texto, *un film de Griffith*, formulamos sin duda la constatación de que existe más de un film que puede reconocerse como *de Griffith*. Es decir, que resulta posible reconocer la existencia de cierto conjunto de films, de textos, caracterizados por ciertos elementos, por ciertos procedimientos de escritura constantes.

Lo que nos conduce, sin duda, a establecer la existencia de cierto conjunto textual: llamémoslo el *texto-Griffith*.

Ahora bien, de ello no se deduce, de manera necesaria, que podamos entonces resolver la interrogación que ese texto nos plantea a partir de la apelación a la personalidad de un individuo llamado *Griffith*.

Pues, después de todo, ¿qué es una personalidad? Y más exactamente: ¿qué es una personalidad en relación con un texto?

Se darán ustedes cuenta, a poco que mediten sobre ello, que nos encontramos ante un círculo vicioso: pues lo que podemos saber de la personalidad de alguien ¿es acaso otra cosa que lo que deducimos del conjunto de rasgos que lo configuran como cierto tipo de texto –el configurado por el relato de su vida, por el conjunto de sus manifestaciones?

Y así, después de todo, la noción de personalidad creativa, de autoría, termina inevitablemente resolviéndose en la noción de texto.

• 5. Beneficios secundarios

Retomemos pues la paradoja que nos ocupa: esa por la que la noción de *autor* se nos descubre nombrando a la vez que enmascarando el problema de la subjetividad que el texto artístico nos plantea.

El desplazamiento que presupone, y que venimos de analizar como tautológico, del texto a la personalidad de su autor, es, en sentido psicoanalítico, precisamente eso: no otra cosa que un desplazamiento.

Lo que se hace especialmente visible cuando constatamos los evidentes beneficios secundarios que hace posible. Pues la apelación al autor, a su personalidad, permite al espectador, no menos que al analista, desembarazarse de los aspectos más enojosos de la experiencia de su subjetividad a la que el texto les convoca, proyectándolos así sobre esa figura objetivada.

Permítanme que les narré una experiencia docente que hace especialmente visible este mecanismo. En un seminario que impartí sobre el cine de Eisenstein me hallaba yo señalando el tratamiento extremadamente sensual del que en éste era objeto el cuerpo masculino cuando, al utilizar a este propósito la expresión *mirada homosexual*, hube de chocar con una intensa resistencia por parte de uno de los alumnos que allí se encontraban. Opté entonces, para tratar de desbloquear la discusión, señalando los rasgos de homosexualidad latente –y más propiamente platónica– que podían reconocerse en la biografía del cineasta. Entonces, como por arte de encantamiento, desapareció de inmediato aquella resistencia. El alumno en cuestión pasó a reconocer como evidente aquello que instantes antes le resultaba inaceptable.

Es decir: el deseo homosexual que ahí, en cierto texto, se manifestaba, se hacía visible cuando quedaba circunscrito como deseo de otro. De otro, no de Yo, no del yo del sujeto que ante él se encontraba confrontado en la experiencia del texto en cuestión.

La noción de autor se nos descubre, así, como una categoría imaginaria y, propiamente, proyectiva. Y, en el límite, como una figura vacía, como un espejismo por el que el Yo –del espectador o del analista– se protege de la interrogación por su subjetividad a la que el texto le conduce. Así, esa experiencia, esa interrogación, sería siempre la interrogación de otro, el *autor*, cierta personalidad más o menos genial y atormentada.

Beneficio secundario: el goce ahí movilizado –la angustia es su huella– es neutralizado por la vía de su proyección en otro, el autor, para así reinstaurarnos en el placer cognitivo de identificar un nuevo objeto de conocimiento –llamado *Griffith*. Se percibe claramente en ello la economía del discurso obsesivo del analista: creando un nuevo objeto clasificatorio, concibiéndose así mismo como sujeto cognitivo vaciado de toda subjetividad, se defiende de la experiencia de go-

ce que, después de todo, le ha conducido a escoger ese film en lugar de cualquier otro para su análisis.

Conviene sin embargo atender a lo que un análisis materialista del acto de visionado, de lectura de un texto fílmico, hace de inmediato visible: que ahí, ante el texto, en el presente de su visionado, no hay nadie más que su espectador. De manera que si tiene lugar, convocada por el texto, cierta experiencia de la subjetividad, esa subjetividad y esa experiencia no puede ser otra que la del espectador.

Por supuesto: en cierto pasado, cuando el texto fue construido, tuvo lugar una experiencia otra, la del cineasta. Pero a ella sólo accedemos en cuanto, en el presente del visionado, la nuestra se ve movilizada. De manera contraria, ¿cómo podríamos saber algo de aquella?

Permítame a este propósito una definición operativa del texto artístico: texto artístico es aquel al que se retorna. Y si a él se retorna es porque en él ha tenido lugar la experiencia de una interrogación que ha quedado abierta y que nos interesa, nos afecta –diríamos, incluso, en el sentido médico de la palabra *afección*, como cuando decimos que una enfermedad afecta a un órgano.

• 6. El nombre del autor: interrogación

Ahora bien, si esto es así, si con el nombre del autor no nombramos después de todo otra cosa que esa interrogación, que esa experiencia de subjetividad que ahí se juega, nada tan absurdo como esperar de él una explicación. Y sin embargo eso es precisamente lo que hacemos cuando apelamos a la personalidad del autor para explicar, para reducir, lo que en el texto sucede.

Pues si tal fuera el caso, si el autor, en tanto personalidad consciente, en tanto sujeto cognitivo, pudiera reducir a una explicación la interrogación que el texto genera, ya no habría tal interrogación, sino tan sólo una pregunta retórica, es decir, esa pregunta que se caracteriza por ser formulada tan sólo para introducir, a modo de respuesta, cierta afirmación que se halla ya en el punto de partida.

Ahora bien, ¿no han pensado ustedes nunca que si las explicaciones del autor resolvieran las interrogaciones que sus películas formulan, nadie se molestaría en ir al cine?

Pero es que no vamos al cine a encontrar una respuesta, sino a hacer la experiencia de una interrogación.

Si el nombre de un autor me conduce hasta una sala cinematográfica –o a un museo, o a la lectura de una novela– es porque ese nombre me convoca a una experiencia. De eso es pues de lo que me advierte la firma del autor presente en ese texto que me espera: que cierta interrogación me aguarda. Que cierta experiencia, pues me aguarda ahí, en el texto.

• 7. El origen del cinematógrafo

Y sin embargo, en el origen del cinematógrafo, en los primeros movimientos que caracterizaron su emergencia –el cinematógrafo, llamado primitivo, de la feria–, nada suscitaba la cuestión de la autoría.

Tan sólo, eso sí, hubo de formularse la cuestión de la autoría del invento: sabemos que todavía hoy se discute, entre franceses –Lumière–, alemanes –Skladanovsky– y americanos –Edison–, el protagonismo en los primeros pasos que pusieron en marcha el cinematógrafo. Pero precisamente porque de lo que se trata en esa discusión es de la autoría del invento, el de una nueva máquina, la noción misma de autoría parecía impropia por lo que se refería a los productos que esta nueva maquinaria hacía posible. Así, los primeros films, esos que alimentaban los espectáculos cinematográficos de la feria, para nada eran concebidos como obra de un autor, sino, bien por el contrario, como el resultado de la existencia misma del cinematógrafo.

Y de hecho, el cinematógrafo ferial, ese que, en otro lugar, hemos descrito como una forma de textualidad de tipología carnavalesca, nombraba en tales términos lo que ofrecía: un espectáculo que, como su showman –el *speaker*, el *charlatán*– no dejaba de recordar, estaba protagonizado por esa asombrosa máquina capaz de capturar y restituir las huellas visuales de las cosas y de su movimiento.

Si nada, ahí, suscitaba la cuestión de la autoría, ello se debía a que nada del orden de la escritura, de la expresión articulada de una subjetividad, podía ahí ser reconocido. Bien por el contrario, y en ello estribaba en buena medida el insólito atractivo del nuevo espectáculo, esa extraña máquina ocupaba el lugar protagónico de la mirada. Era ella –ningún sujeto, pues– la que había capturado las imágenes que ahora escupía sobre la pantalla. Si el espectador penetraba en la caseta de la feria en la que se exhibía el cinematógrafo, no era para contemplar al canguro boxeador que se encontraba en otra caseta muy próxima, sino, bien por el contrario, para contemplar las huellas de ese canguro que ahí no estaba y, por eso, para contemplar esa inquietante máquina que hacía ahí presentes sus huellas fantasmales.

El nuevo espectáculo ofrecía una experiencia visual en la que el espectador, en tanto sujeto de la mirada, era desplazado por un artefacto capaz de ocupar su lugar.

A Noel Burch debemos el haber sabido llamar nuestra atención sobre lo que de eminentemente desordenado, caótico, había en aquellas primeras imágenes. Sólo le discutiremos la manera en que hubo de conceptualizar esa emergencia. Pues al nombrarla en términos de *Modo de Representación Primitivo* no podía capitalizar teóricamente eso que tan oportunamente había sabido describir. Ese desorden dinámico, ese caos compositivo, esa radical carencia de clau-

sura que caracterizaba al cine primitivo conviene más conceptualizarla por lo que es, es decir, no como un *modo de representación* sino, por el contrario, como su ausencia. Para nada construcción de representación, es decir, de discurso, sino, por el contrario, en ausencia de todo código —ni siquiera el de la perspectiva—, emergencia de un espectáculo exento de todo orden representacional, de toda conformación discursiva de las imágenes. Podríamos identificarlo, inspirándonos en la expresión barthesiana, como un grado cero de la representación. No una representación, entonces, sino un espectáculo de las huellas de lo real. —Y lo real de lo que hablamos debe ser entendido en el registro de la cosa en sí kantiana (esa que escapa siempre a la cosa para mí discursivizada por nuestra percepción y por nuestro aparato cognitivo), de lo ininteligible batailliano (eso que escapa a todo ordenamiento de la razón, es decir, del lenguaje) y también, por tanto, de eso que Lacan, situándose no sin ambigüedades en esa continuidad, ha nombrado como lo real.

Por eso ese espectáculo se ubicó donde le correspondía: en el espacio popular de la feria, esa última supervivencia del texto carnavalesco cuya comprensión ha hecho posible Bajtin. Un texto, sí, pero no representativo: un texto concebido como espacio de desorden, caotización de la ciudad, transgresión, deconstrucción de sus discursos, de sus representaciones y de sus ceremonias.

Pero un texto, y en esto debemos desbordar la caracterización bajtiniana, que debe ser concebido no sólo como un espacio de signos, sino también, y no menos esencialmente, como un ámbito donde la materia que los soporta cobra una extrema autonomía y protagonismo. Pues si el carnaval es un texto, es uno hecho con la carne, con la carne de los cuerpos que en él participan. —Esto es, después de todo, lo que caracteriza el texto carnavalesco: la emergencia del cuerpo carnal, del cuerpo-cuerpo, es decir, del cuerpo real, en su rebelión contra el orden de los signos y los discursos que lo domestican —que lo socializan.

Era esto lo que ocurría en el cinematógrafo primitivo: en ausencia de todo orden discursivo —en un grado cero de codificación ya fuera en términos de encuadre, composición, angulación, iluminación, enfoque, narrativización...—, emergía un espectáculo donde las huellas de las cosas y de los cuerpos reales, tan reales como ellos y por eso igualmente vacías de significado, donde su matericidad más primaria emergía rebelándose contra el orden del signo. Y por eso mismo, también, contra todo ordenamiento perceptivo —fue Freud quien nos hizo ver que la percepción es antes que nada un filtro protector para amortiguar la presión de lo real sobre el aparato psíquico.

• 8. Goce escópico

Y precisamente por ello, lo que el cinematogra-

fo primitivo ofrecía era del mismo orden de lo que ofrecían el carnaval y la feria: es decir: goce. Un goce escópico que, en ausencia de toda normalización perceptiva, se alimentaba de las huellas de lo real en su más primaria brutalidad.



LLEGADA DEL TREN A LA ESTACION DE LA CIOTAT (Lumière): dos máquinas generadas por la Modernidad, frente a frente: la locomotora y el cinematógrafo. Emblemas, lo sabemos, del Progreso, de la capacidad humana de dominio de la realidad. Hasta cierto punto, por eso, energías dominadas: la combustión del carbón produciendo movimiento, también esa otra combustión, del celuloide, capaz de producir huellas en movimiento. Dominio de la realidad y, en ello, placer.

Pero también, y esto no debería olvidarse, dos máquinas, de aspecto inhumano, cuyas energías han sido desencadenadas. Y en ello, goce: el tren, su locomotora, se abalanza sobre el espectador, sobre su mirada.

Se trataba, en primer lugar, de ver más y de nuevas maneras, movilizándolo así el vértigo de la mirada —es difícil no pensar en otro espectáculo de la feria coetáneo al cinematógrafo: la montaña rusa.

Cámara en, sobre un tren. Cámara en barco, de noche.



PANORAMA OF ESPLANADE BY NIGHT (Porter)

Quedaba desencadenada, la pulsión escópica, ese que es, digámoslo así para quienes no están avezados en el psicoanálisis de Lacan, el componente más agresivo de la mirada. Allí donde está se abisma en lo real, donde goza de sus hendiduras –de esas hendiduras que hienden la percepción.

La violencia de las pasiones del ojo, de sus focos de goce determinan pues la conformación del texto cinematográfico primitivo, es decir, carnavalesco:

DEMOLICION DE UN MURO (Lumière)



La sábana cae: tras ella un hombre y una mujer se besan (Edison);



y ese beso puede ser mostrado desde más cerca: EL BESO (Edison);



THE KISS (1896, Edison)

Una mujer se desnuda.



APRES LE BAL (Méliès 1897)



La muerte de un elefante electrocutado.

ELECTROCUTING AN ELEPHANT 1903



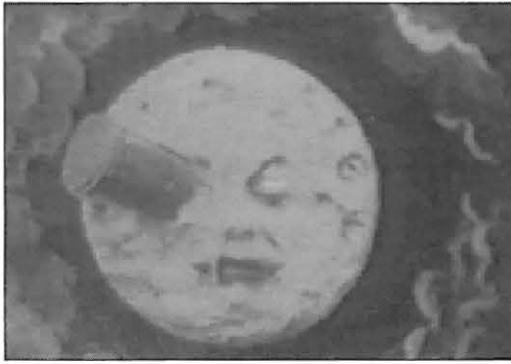
Y se trataba, sobre todo, de sostener la mirada más allá: allí, en ese filo de lo real, más allá de lo visible, donde la mirada se desorbita.



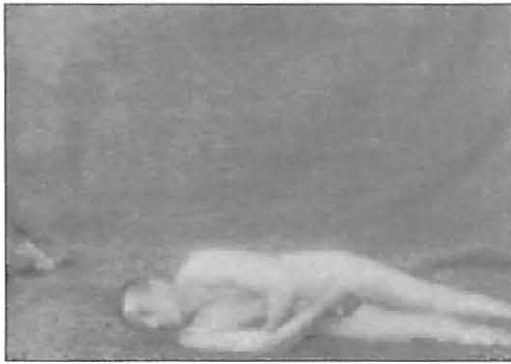
ASALTO Y ROBO DEL TREN (Porter): Disparan sobre nuestro ojo.

THE GREAT TRAIN ROBBERY (1903, Porter)

VIAJE A LA LUNA (Méliès): una bala en el ojo de la luna. Una herida en el ojo.

LE VOYAGE DANS LA LUNE
(1906, Méliès)

CRISIS EPILÉPTICA

AMPUTACION DE UNA
PIERNA

• 9. Films Lumière: duplicidad

Como sabemos, el cinematógrafo ferial tenía los días contados —¿pero no estaban igualmente contados los de la feria misma? La historia del cine puede —y creemos que aguarda— ser concebida como la historia de los ordenes de representación ensayados para articular esa pulsión escópica desencadenada por lo radical cinematográfico.

Y esto debe diferenciarse con nitidez de la concepción al uso de la historia del cine como historia del nacimiento y del desarrollo de eso que se ha dado en llamar *lenguaje cinematográfico*. Pues cuando de tal se habla en lo que se piensa es en la construcción de un nuevo código —y de una gramática— destinado a transmitir significados en ciertos procesos comunicativos.

Por el contrario: hablamos de una historia de los textos cinematográficos: es decir, de esos espacios de escritura donde los signos se confrontan con lo real de las huellas y donde, en esa confrontación, se configura cierta experiencia de subjetividad.

Pero antes de ocuparnos de ello conviene que no olvidemos que muchos de los aspectos más llamativos de ese cinematógrafo carnavalesco que pareció extinguirse con la feria ha renacido con

desmesurada potencia en esa su prolongación electrónica que es el espectáculo televisivo. Y con esta novedad: un espectáculo carnavalesco permanente, múltiple, e instalado en el ámbito doméstico, fundido a nuestra cotidianeidad, y alimentado de incesantes fragmentos visuales donde una cierta pornografía, la de los cuerpos y sus hendiduras, en un incesante reality-show que es más bien un real-show. ¿Y acaso el cine de masas contemporáneo, con sus incesantes espectáculos de horror, no se encuentra en el mismo registro?

Pero retornemos a aquellos años que fueron los del fin del cinematógrafo de la feria. Desde el momento mismo de su emergencia, toda una serie de operaciones fueron puestas en marcha para dominar lo radical cinematográfico al orden del discurso perceptivo. Los códigos de la representación —pictórica, teatral—, sus signos y sus imagos, comenzaron en seguida a poblar el cinematógrafo.

Puede afirmarse, incluso, que los mismos hermanos Lumière protagonizaron este proceso: se retrataban, retrataban su familia, y su fábrica, los ámbitos de su identidad y de su dominio. Se discursivizaban. Levantaban, sobre las huellas del cinematógrafo, una representación al modo de la cultura burguesa de su tiempo.

Conviene observar como, desde el primer momento, ese proceso de normalización discursiva es también, simultáneamente, uno de antropomorfización de las huella cinematográfica: se trata, en primer lugar, de dominar su singularidad, de someterla al orden de la buena gestalt perceptiva. Y por eso mismo, también, de someter a lirada a la economía del placer —el placer de reconocer la gestalt en la que el yo se refleja y afirma.

De un lado, pues, imágenes para el placer —imágenes apaciguadoras, buenas gestalt, objetos antropomórficos para la mirada—, más, del otro, todo lo contrario: huellas para el goce: la mirada como pulsión, más allá del principio del placer: la hendidura, la experiencia del ojo en su pasión del más allá.

Podríamos, pues, formular así esta duplicidad que caracteriza a los primeros años del cinematógrafo: entre el placer de reconocer y el goce de ver más, de desbordar los límites de lo visible; entre la figura y el fondo, entre lo inteligible y lo ininteligible.

El proceso de discursivización de la huella cinematográfica, de su sometimiento al orden de la representación, que se desarrolló a lo largo de los primeros veinte años de la historia del cine exige, para poder ser correctamente entendido, ser contemplado a la luz de esta duplicidad —y de esta tensión— nuclear.

• 10. Proyector, pantalla, speaker y espectador

Los dos términos de esa duplicidad —entre la extrañeza de la huella y la reconocibilidad de la figurara representativa— pueden ser bien reconoci-

dos en la configuración de los cuatro elementos que caracterizan a la topología del-cinematógrafo ferial: el proyector, la pantalla, el espeaker y el espectador.

Su articulación reposa, en buena medida, en la figura del charlatán, quien desempeña una doble tarea: por una parte enunciador que introduce un orden discursivo que guía la mirada, que la orienta preceptivamente en el desorden de las huellas que pueblan la pantalla. Más, por otra, actúa, propiamente, como showman: anuncia, señala, da a ver: a la vez eso que en esas huellas escapa a lo que sus palabras pueden nombrar —la singularidad, la azarosidad de lo real— y esa máquina que ahí las restituye.

A su vez, el espectador, en tanto recibe su interpelación, se reconoce, por una parte, como enunciatario del discurso que el charlatán le ofrece, mientras que, por otra, simultáneamente, se ve confrontado a esas huellas y al artefacto que las genera.

Así, en ese espacio eminentemente espectacular, el espectador se ancla en su lugar —el de quien contempla un espectáculo— frente a esa otredad que escupe las huellas de lo que ahí no está. Su tiempo, igualmente, es el del espectáculo: el presente, el aquí ahora, en que las huellas de otro espacio y de otro tiempo pueblan la pantalla que el espectador contempla.

• 11. Antropomorfización

Evidentemente, el proceso de antropomorfización de las huellas cinematográficas encontraba un obstáculo de primera magnitud en la presencia de la máquina cinematográfica: esa cámara-proyector cuya otredad radical —literalmente ahumana— desplazaba, excluía de su centro perceptivo al Yo del espectador.

Removerlos exigía de ciertas transformaciones que afectaban tanto al tejido del film como a la configuración del ámbito espacial en la que tenía lugar su visionado.

En primer lugar, la supresión del speaker: su tarea sería pronto asumida por los textos escritos incorporados en las imágenes del film. Simultáneamente, la normalización de la sala bajo el patrón del teatro a la italiana: el espectador quedaría a partir de ahora ubicado frente a la pantalla en una posición perspectivamente centrada, a la vez que la imagen que aquella ofrecía era normalizada por el código perceptivo —a través de las conocidas regulaciones del encuadre, la distancia focal, el control de la iluminación, etc.

Finalmente, y como pieza determinante de la configuración de este dispositivo, la ocultación del proyector cinematográfico: todo un tabique fue levantado para invisibilizar su presencia, de manera que ésta quedaba reducida a los destellos luminosos procedentes de una pequeña ventana situada a espaldas del espectador.

Así emplazado ante la pantalla, el Yo del espectador reconquista su centralidad perceptiva. El mundo antropomórfico de la representación

perspectiva se ofrece entonces a su mirada.

• 12. Parcial centramiento, relativo descentramiento

Pero conviene señalar que, sin embargo, esa centralidad no es total: de hecho el espectador se halla situado no en ese centro que el proyector ocupa, sino tan sólo en su área de expansión. De hecho, se encuentra en un lugar intermedio entre el proyector y la pantalla. Este sólo parcial centramiento, es decir, este relativo descentramiento, si es invisibilizado por la estructura del dispositivo que venimos de descubrir, no deja, por ello de estar presente. Y no puede ser ignorado a la hora de explorar la experiencia visual a la que esa disposición convoca al espectador.

Se ha hablado de identificación del espectador con la cámara; pensamos, sin embargo, que se trata de todo lo contrario: de un proceso, bien literal, de eclipsación de la cámara/proyector.

Todo proceso de identificación imaginaria es eminentemente antropomórfico, mientras que la cámara, como el proyector, son, en cambio, máquinas absolutamente no antropomórficas, cuya mera presencia bloquea el proceso de identificación. Por eso, la antropomorfización de la imagen cinematográfica —su configuración como imagen potencialmente identificatoria para el Yo del espectador— exigía la eclipsación de la cámara/proyector.

Y bien, eliminada la presencia del proyector, todo, en la sala como en la pantalla, tendía a configurarse sobre el centro perceptivo que el espectador ocupaba y para el que se ofrecía una imagen bien clausurada y compuesta sobre el modelo de la escena teatral a la italiana (que era la del cuadro-escena, no la de la planificación, tampoco la del plano-secuencia), donde todo se disponía para la mirada de su espectador.

• 13. Eclipsación, represión, normalización teatral

Pero esa eclipsación de la cámara/proyector habría de alcanzar el carácter, en un segundo momento, de una represión. Pues ya no sólo quedaría invisibilizada de su presencia, sino que sería objeto de una muy precisa prohibición: el actor no debía mirar hacia allí.

Sin duda, esa prohibición fue condicionada por la progresiva configuración narrativa de buena parte de los films, pues de hecho careció casi siempre de vigencia en el ámbito de las imágenes de actualidad. En un principio, por tanto, no se trataba más que de la incorporación de una de las convenciones habituales del teatro de la época, en el que la mirada al espectador era evitada para así intensificar el efecto de verosimilitud de la narración teatral. Todo parecía conducir sin más a una plena normalización del visionado cinematográfico y de su dispositivo espacial sobre el modelo narrativo teatral.

Pero, en el contexto cinematográfico, esa prohi-

bición obtenía una nueva significación: no solo alcanzaba al espectador sino necesariamente también a proyector.

El precio de tal normalización era, por lo demás, alto, pues, como en el cine ferial se había confirmado tantas veces —acabamos, por lo demás, de hacerlo a través de las imágenes que hemos presentado—, esas miradas que desde la pantalla, y a través de la cámara, llegaban hasta los ojos del espectador, eran uno de los atractivos primarios de aquel espectáculo —el tren que se me echa encima, la mirada y la bala del forajido de Porter...

Además, la continuidad de la narración teatral condenaba a la cámara a la inmovilidad determinada por el cuadro-escena —quedaba así suprimida la movilidad de la cámara, la rápida sucesión de imágenes mostradas desde lugares diferentes que caracterizara al texto cinematográfico ferial; pues suele olvidarse que entonces no existía la unidad *film* tal y como la concebimos hoy: los espectáculos del cinematógrafo ferial consistían en la sucesión de diversas y en extremo variadas imágenes fragmentarias que carecían de toda pretensión de clausura.

Un precio, por tanto, demasiado alto: tal ordenamiento teatral, si no suprimía la presencia de la huella —¿no consiste hoy uno de los más intensos atractivos del cine de Méliès, por ejemplo, la presencia bien evidente de las huellas de esa tramoya escenográfica que sustentaba sus representaciones, no menos que la de los cuerpos que, con extremo desenfado, la poblaban?—, neutralizaba intensamente la pulsión escópica que el cinematógrafo había desencadenado.

• 14. Modelo narrativo literario: delocalización

Fue entonces, como sabemos, cuando, a través de cierta aproximación al modelo de la literatura narrativa del XIX, irrumpió en la historia del cine el procedimiento de la planificación. Es decir: de la segmentación de la unidad escénica en planos de diferente escala y de diferentes angulaciones. Lo que en ello se conquistaba en el orden de la discursivización narrativa del film constituye seguramente uno de los aspectos más y mejor estudiados por la historiografía cinematográfica.

Pero creemos necesario detenernos en lo que, en tales estudios ha quedado ignorado.

En primer lugar, conviene señalar que esta nueva movilidad de la cámara, en tanto pretendía, a diferencia de lo que sucedía en el cinematógrafo ferial, ser compatible con el ordenamiento narrativo de la experiencia visual, daba una nueva importancia a la prohibición de la mirada a cámara. Pues una vez que se había renunciado al encuadre-escena y a su frontalidad característica, una vez que la cámara se introducía en el interior del universo narrativo, la posición del espectador en la sala quedaba, con respecto a ellos, deslocalizada. Los diversos planos en los que la escena era segmentada, para poder ser percibidos

como segmentos reintegrables de una totalidad, debían remitirse los unos a los otros y, muy especialmente, las miradas de los personajes —la guía más eficaz de esa integración— debían conectarse entre sí, localizarse mutuamente, y, para ello, debían desprenderse totalmente de la posición de la cámara/espectador que, como hemos señalado, había quedado, deslocalizada.

Pero esta vez la pérdida contenía una ganancia mayor; pues esta nueva movilidad, cuyo primer efecto era un aumento de la escala —de la proximidad— visual de la imagen —de la visión—, abría una nueva vía para la movilización escópica: ver más, desde más cerca, los momentos más intensos del relato.

• 15. Deslocalización, montaje, metonimia del deseo

Por tanto, la nueva experiencia cinematográfica, ahora ya eminentemente narrativa, suponía una plena deslocalización de la posición del espectador en tanto Yo visual —que por lo demás se vio reforzada por ciertas modificaciones que fueron introducidas en el modelo de la escena a la italiana: el oscurecimiento neto de la sala y el aislamiento posicional y ambiental de los espectadores frente a la pantalla. Así deslocalizado, el espectador accedía, guiado por las miradas de esas figuras antropomórficas —los personajes— que la pantalla le ofrecía y en las que podía reconocerse, es decir, identificarse, al interior del universo narrativo que estos habitaban.

Su pulsión escópica quedaba así articulada: miraba con ellos •••, sus miradas le conducían, por la candencia del plano/contraplano que debe también ser entendida como la de la reversibilidad entre el campo y el contracampo, entre el dentro y el fuera de campo—, a la contemplación de sus objetos de deseo.



LIRIOS ROTOS (BROKEN BLOSSOMS), D.W. Griffith (1919)

LIRIOS ROTOS (BROKEN BLOSSOMS), D.W. Griffith (1919): 3a: plano subjetivo de la mujer que mira las muñecas; 5a: plano subjetivo del hombre que mira a la mujer que mira las muñecas.



subjetivo (3b, 4b, 5b, 6b).



LIRIOS ROTOS (BROKEN BLOSSOMS), D.W. Griffith (1919)

Debe repararse por ello en la novedad que el montaje, a través de esa su articulación nuclear que es la del campo/contracampo, introducía en esa experiencia de la visión: al separar, en dos planos sucesivos, al sujeto de la mirada de su objeto de deseo, realizaba así una en extremo precisa articulación de la metonimia del deseo: al plano del sujeto carente, deseante, seguía la imagen del objeto de su deseo.

Y así, deslocalizado el yo, el espectador, y su pulsión escópica, accedía al universo narrativo a través de un juego múltiple de identificaciones con los personajes que la habitaban.

• 16. Lo prohibido

A estas alturas del proceso, la prohibición que lo fundara fue objeto de una notable modificación. Pues de hecho se constató pronto en que medida el nuevo modelo narrativo podía ser compatible con la mirada del actor hacia la cámara. Así se mostraba en todos aquellos casos, tan frecuentes en el cine de los años veinte y treinta, en los que la mirada del actor al objetivo de la cámara era descodificada por el espectador como una mirada dirigida, no al dispositivo cinematográfico, sino a otro personaje que, por encontrarse en contracampo, daba a la imagen el carácter de plano

LIRIOS ROTOS
(BROKEN BLOSSOMS),
D.W. Griffith (1919)



Lo prohibido no era ya, por por tanto, el hecho material de que el actor mirara a la cámara, sino sólo aquello que pudiera poner en cuestión el principio de deslocalización del espectador: lo que quedaba entonces prohibido era sólo el que esa mirada constituyera un deíctico que atravesara el universo narrativo para designar el dispositivo cinematográfico: ese espacio en el que el espectador contemplaba lo que un proyector invisibilizado brindaba a su mirada.

El principio rector era pues el de la deslocalización del yo del espectador: deslocalización espacial, pero también temporal: el aquí ahora del visionado quedaba diluido para dar paso a ese allí móvil, pero a la vez interior al universo narrativo y a su temporalidad que era, simultáneamente, la vía de acceso a su identificación con los personajes —con sus deseos.

Para ello debía, como hemos visto, excluirse toda designación desde la pantalla de esos dos lugares, mutuamente articulados, que eran el del proyector y el del espectador. Ahora bien, conviene apreciar la diferencia de la forma con que ese principio alcanza a cada uno de esos dos lugares. El yo del espectador, hemos dicho, es deslocalizado, pero en ningún caso reprimido: por el contrario es invitado de inmediato a recolocarse en toda una serie de lugares —y de personajes, de gestalts antropomórficas— interiores al universo de la ficción.

La cámara/proyector, en cambio, es objeto de una neta represión: esa que queda escrita en la configuración de la sala cinematográfica por ese tabique que vela su presencia.

Y porque hablábamos de represión, conviene llamar ahora la atención sobre lo que, en todo proceso de represión, constituye su momento necesariamente positivo, en tanto que no sólo excluye lo reprimido, sino que lo constituye en inconsciente. Así, ese tabique que vela la presencia del proyector, dota, a la sala cinematográfica, de un espacio interior y visualmente vedado: de un espacio inconsciente.

Y, en cierto modo, el espectador, ubicado frente a la pantalla, de espaldas a ese lugar, lo interioriza en la experiencia de su visión. Y así se ve convocado a las imágenes que le aguardan como procedentes de un interior que puede ser el suyo. ¿Y, si esto no fuera así, como explicar esa densa experiencia emocional que en él se desencadena ante imágenes que él sabe construidas para su mirada?

• 17. El tiempo del relato: algo va a suceder

Ocultada la cámara, deslocalizado el espectador, sus respectivas temporalidades —aquella en la que el rodaje tuvo lugar y esta otra en la que se realiza el visionado— se ven diluidas: en su lugar emerge, hegemónico, el tiempo del relato —el del *Erase una vez*.

Ahora bien, lo que en primer lugar define al tiempo del relato es el carácter cerrado, clausurado, de su temporalidad. Aún cuando narre lo que se suponen acontecimientos futuros, no por ello dejarán de estar sometidos a la lógica de su clausura: para el espectador del relato, en cualquier caso, los acontecimientos que hilan la narración conducen siempre a cierto final que está ya acabado antes incluso que comience la lectura. Es decir: el relato, cualquier relato, conduce a clausurarse en un acontecimiento predeterminado: su punto de destino.

Es ésta, por lo demás, la condición nuclear del suspense. Pues es irrelevante —contra lo que ingenuamente suele pensarse— el que el espectador conozca o no de antemano la índole de ese suceso que aguarda. Lo determinante es la seguridad de que ese suceso aguarda, de que constituye el destino inexorable del relato —por eso la tensión emocional que genera en el espectador puede incluso verse aumentada, intensificada, cuando conoce el desenlace de antemano. Por lo demás, las películas que estudiamos, ¿no son acaso necesariamente aquellas a las que retornamos? —y eso es después de todo la historia del cine, no el conjunto de las películas hechas, sino el conjunto de aquellas a las que retornamos.

• 18. La trama

Pero hay algo más: ese juego múltiple de identificaciones introduce algo que escapa a cada una de ellas, algo que pertenece ya a otra dimensión. Es decir: algo que es, propiamente, un principio de articulación. Y más exactamente: una trama.

Precisamente: la trama que estructura el relato: la definida por la colisión entre los puntos de vista de los personajes, de sus deseos, en tanto se descubren como antagónicos, excluyentes entre sí, destinados, por eso, a chocar. Permítanme esta definición: la estructura del relato es la trama configurada por un conjunto de deseos antagónicos.

Conviene que nos tengamos por un momento en la importancia del montaje como herramienta básica del relato cinematográfico clásico.

Sabemos que su segmentación de la escena en una serie de fragmentos interrelacionados permite su articulación discursiva. Hemos visto, también, como, simultáneamente, esa segmentación, polarizada por las miradas de los personajes, introduce la articulación metonímica de su deseo. Pero debemos añadir todavía la pieza maestra por la cual al montaje introduce la estructura del relato —su trama— en el orden de la representación visual del film: las miradas de cada personaje,

guiadas por su deseo, se ven destinadas a chocar con las miradas de aquellos personajes cuyos deseos les son antagónicos (2b, 3b, 4b, 5b, 6b). El montaje se descubre así, también, como espacio de choque, en la medida en que define, en que localiza cierto punto dinámico donde las fuerzas antagónicas del relato se ven destinadas a confrontarse. La dialéctica del plano/contraplano resulta entonces también idónea para la articulación del conflicto narrativo, del choque de los puntos de vista, de los deseos antagónicos que lo habitan (3c-14c).

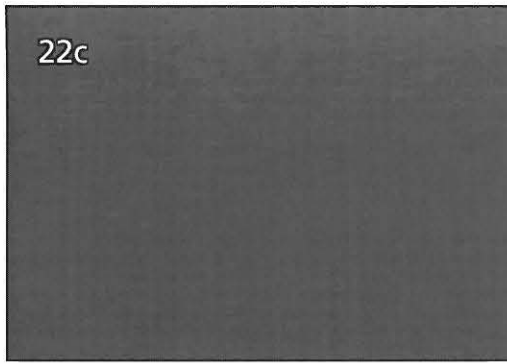
LIRIOS ROTOS
(BROKEN BLOSSOMS),
D.W. Griffith (1919)





LIRIOS ROTOS
(BROKEN BLOSSOMS),
D.W. Griffith (1919)





• 19. Punto de ignición

Así, en el ámbito del relato cinematográfico, ese suceso que aguarda concita, simultáneamente, determinada experiencia visual. Porque algo va a suceder (26c: la muerte de la mujer) cierta visión se promete y se demora.

El principio de alternancia del montaje, el plano/contraplano, localiza, así, cierto punto, constantemente anunciado y demorado, donde cierta colisión aguarda: donde el campo antropomórfico configurado por las gestalts identificatorias de los personajes ha de conocer su hendidura (10c, 11c, 12c, 22c, 24c). —Allí, el espectador es convocado a atravesar la imagen antropomórfica— el objeto imaginario del deseo.

De manera que el campo visual del film queda polarizado por ese choque.

Es así localizado lo que creemos oportuno denominar como un punto de ignición: ese punto sobre el converge la tensión del relato y hacia donde todo, en el film, apunta. Punto de tensión, de vértigo, que magnetiza el texto.

Es hora ya de decirlo: el relato cinematográfico clásico no es sólo una forma de sometimiento discursivo de la huella cinematográfica. Es también la creación de un acelerador y un condensador de la pulsión escópica de su espectador, magnetizada por ese punto de ignición que polariza las imágenes. Nada, después de todo, tan fácil como localizarlo: está siempre allí hacia donde apunta la pulsión escópica del espectador. Puede, por eso, ser convocado por esta pregunta: ¿cuál es la visión que late en el film, cual la que polariza la mirada de su espectador?

Y se trata, propiamente, de un punto de ignición: pues hacia lo que la pulsión escópica apunta es siempre a ver más allá de la representación, propiamente, en el ámbito de lo irrepresentable; allí donde la mirada se desorbita y donde la representación cesa.

• 20. Orden de representación, escritura

El hilo de nuestra ponencia encuentra aquí su curvatura; recordémoslo: la noción de autor en la historia del cine designa a la vez que enmascara, eso procesos de configuración de ámbitos de experiencia subjetividad que dan sentido la los ordenes de representación que han constituido la historia del cine.

Por ello, avanzar en el sentido de la historia del cine que proponemos exige oír lo que esa palabra señala y desprendernos de lo que, en ella, simultáneamente, enmascara la cuestión.

Pues, a partir del paradigma comunicativo, se da en concebir al autor como un sujeto consciente, cognitivo, que utiliza cierto lenguaje —cierto código— para transmitir ciertos significados de los que dispone. Por esa vía, al ser concebido el film como el mensaje de ese autor, queda, de inmediato, antropomorfizado. Del film no importará otra cosa, entonces, que el establecimiento de la figura de su enunciador, al precio de una reduc-

ción del texto a su sentido tutor.

Y bien, todo lo contrario. Pues convendría recordar que en las grandes obras de la historia del cine, en esas que han conformado los diversos ordenes de representación, lo que nos convoca no es la recepción de cierto conjunto de significados, y mucho menos el espejismo de entender a –de entendernos con– ciertos autores, sino, por el contrario, cierta experiencia de subjetividad que en ellos nos aguarda. Y porque sabemos que en ellos algo nos aguarda, retornamos a ellos y en eso identificamos lo que constituye su ser estético.

Experiencia de subjetividad decimos: y a nuestro entender esto significa algo en todo diferente a entendernos con un autor –cierto enunciador– descodificando su mensaje. Por el contrario: la experiencia, la subjetividad, no está ya más que enmascarada en esa figura objetivada, e imaginaria, que es la del enunciador. Hablamos, por contra, de la enunciación y del sujeto que, en ella, habla.

Pero ese sujeto no es antropomórfico. No es el enunciador, no es el autor: es el sujeto del inconsciente. O si ustedes prefieren: el autor no es otro que el sujeto del inconsciente. Es decir: el sujeto del deseo: en ningún caso quien gobierna cierto orden de significados –pues los significantes se gobiernan solos–, sino más bien una quiebra en un orden de significados; tampoco un yo en el que el espectador pueda reconocerse, no el lugar de un yo a ocupar, sino, más bien, una hendidura que habla. Pues en ese foco de angustia se reconoce el fondo pulsional de la enunciación. Pero angustia, ignición, simbólicamente articulada, en forma de una interrogación: la interrogación del sujeto.

Pues bien, la configuración de la sala cinematográfica, en tanto dimensión estructurante de la experiencia a la que el texto cinematográfico clásico convoca a su espectador, se nos descubre ahora como especialmente reveladora de esa tensión, de esa hiancia que constituye la subjetividad. Se trata de la tensión entre el Yo y el sujeto del inconsciente, es decir, también, de la tensión entre la figura antropomórfica del Enunciador y el Sujeto de la Enunciación. Tensión que, en la sala cinematográfica, queda trazada como tensión entre esos dos lugares que son el que el

espectador ocupa y aquel otro en el que el proyector se encuentra escondido.

“Que yo esté donde ello estuvo”, nos decía Freud. Pues bien: el relato cinematográfico clásico convoca a su espectador a un lugar donde la mirada cesa. Precisamente: allí donde ello estuvo.

Autor: quien ha estado ahí, quien ha hecho esa experiencia. Pues rodar, ¿no es acaso es convocar cierta experiencia –y la experiencia es el roce de lo real; no deberíamos olvidar nunca que los actores son tan reales como las otras cosas fotografiadas; el cineasta y la cámara han estado ahí, quien ha hecho esa experiencia. El cineasta busca afrontar ese punto ante el que cerró los ojos –desvió la mirada.

Autor: el que sostiene, el que hace la experiencia de su interrogación. El que convoca su desgarró. El texto es el espacio de esa experiencia a la que otro sujeto, el que habita al espectador y es enmascarado por su yo, está convocado a acceder.

Su lugar, en la sala cinematográfica, está designado por ese inconsciente en el que mora la cámara. Allí donde ello ha estado.

• 21. Coda

Les he hablado del trayecto que va del cine carnavalesco al orden de representación fílmico clásico de Hollywood. En él, el punto de ignición se localiza en el filo del plano y el contraplano, en el lugar mismo del corte: allí donde las miradas chocan, donde están destinados a chocar los cuerpos. El lugar del corte, entonces, se expande. Cobra la forma de la elipsis, espacial –el fuera de campo (23c)– o temporal –el suceso elidido (22c, 23c, 24c)–, y, finalmente, se manifiesta como Fondo (22c, 24c), una vez que la Figura ha sido atravesada. El fondo, decimos, lo real que late detrás de todo figura imaginaria, de todo objeto para el deseo. Se ha dicho, con extrema ingenuidad, que el cine clásico era ilusionista, enmascarador, que construía universos imaginarios de espaldas a lo real. He tratado de hacerles ver que, más bien, hace todo lo contrario. Véanlo ustedes: ahí, en ese punto, la figura cesa a la vez que emerge lo radical cinematográfico en forma de una mancha negra (22c, 24c). Experiencia, pues, de cese de la visión. ☉