

El cine y el espectador que "mira"

GUILLERMO KOZAMEH BIANCO

Los primeros comentarios de Lacan sobre la mirada datan del año 1953, en relación con el análisis que sobre ella realiza J. P. Sartre.

Para este autor, la conexión fundamental con el Otro como sujeto tiene que remitirse a la permanente posibilidad de ser visto por el Otro.

Lacan reflexiona sobre un texto de Sartre de 1943, cuando este plantea que la mirada se dará también, aunque no se trate de ojos, cuando haya “un murmullo de ramas, el sonido de pasos seguidos por el silencio, la leve apertura de una persiana, o el ligero movimiento de una cortina”.

Pero a partir del año 1964, con el desarrollo del concepto de *objeto a* como causa de deseo, e influido por la lectura de *Lo visible y lo invisible* de Maurice Merleau Ponty, Lacan se diferencia de Sartre y se aleja de la fenomenología, cuando teoriza sobre la separación de la visión con la mirada.

La mirada se convierte en el objeto de la pulsión escópica, por lo tanto la mirada ya no está del lado del sujeto sino que está en el Otro. No hay reciprocidad sartreana, sino antinomia. Esta escisión entre el ojo y la mirada es otra manera de reflexionar sobre la división subjetiva, esta vez expresada en el campo de la visión.

Desde Freud en el texto de pulsiones y sus destinos, la mirada implica un acto, un movimiento con principio y fin. La tensión implicada en el acto de la mirada procuraría según el modelo freudiano una satisfacción, siendo ella misma, la mirada, el objeto de la pulsión.

El globo ocular y sus conexiones cerebrales constituyen el terreno apropiado para que sobre la visión, se asiente la pulsión (en esto Freud

* Trabajo presentado originalmente en Jornada de Estudio de Psicoanálisis y Arte. Facultad de Psicología. (Octubre. 2001)

sigue el modelo de lo biológico como base en la que se marca la humanización de la pulsión).

La percepción visual intenta dar a nuestro Yo una realidad de correspondencia exacta entre lo que percibimos y nuestras representaciones. Un espacio continuo, sin escisiones que Lacan define como Imaginario.

Desde este punto de vista el Yo esta formado por imágenes que justamente lo apaciguan para tapar cualquier indicio de no-correspondencia y no-continuidad entre este Yo y la alteridad.

El Yo mediante la visión capta los objetos pero desconoce que él está confundido en lo que percibe. “En la perspectiva de lo imaginario el Yo es la imagen percibida y esta imagen percibida es el Yo”¹.

Sin embargo Lacan nos recuerda que ese primer Yo –ese soy Yo– en el cual el niño se reconoce en su imagen en el espejo, no es solo un simple y mero reflejo. No se trata de una correspondencia biunívoca punto por punto, sino que se sostiene desde lo simbólico.

Hay una imposibilidad de continuidad, ese espacio imaginario presenta un agujero. Lo podemos ilustrar con ese movimiento que realiza el niño frente al espejo. Busca la mirada de la madre que lo sostiene frente al espejo. Busca una referencia más allá del espejo. Más allá de lo imaginario.

Pero cuando algo de ese registro simbólico falla, la imagen no puede sostenerse. Se produce un extrañamiento ante la propia imagen (captura de lo imaginario donde algo de lo Real emerge). De esta manera surge el fenómeno del Doble.

El Yo alienado en lo imaginario, solo percibe imágenes que lo “retratan” solo a él. Estos retratos múltiples del Yo en los que nos reflejamos familiarmente, y que el cine ha desarrollado desde sus orígenes, nos permiten otorgar un sentido apaciguador a lo que nos rodea, y calmar su dimensión de desconocimiento.

Desde su aparición el cinematógrafo ha recogido esta capacidad del Yo para reconocerse en sus imágenes, en las historias de sus protagonistas, en los espacios geográficos donde el espectador se coloca con cierta comodidad.

¹ Juan David NASIO: *La mirada en Psicoanálisis*. Ed. Gedisa, p. 30.

Las filmaciones primeras de Lumiere consistían en fenómenos absolutamente cotidianos: la llegada de un tren, la salida de los obreros de la fábrica, una procesión, etc.

El público tenía total facilidad para presenciar estos hechos sin necesidad de acudir al cine. Sin embargo, parecería que el interés estaba marcado por presenciar la duplicación de estos episodios de la realidad. Lo que cautivaba era la posibilidad de la representación de esa realidad.

Incluso en el cine documental, o el reciente docudrama, no deja de ser representacional creando al espectador la ilusión de un perfecto auto reflejo.

El espectador "ve-viéndose", esto es lo propio de la visión, se identifica con los rasgos del protagonista, del antagonista o del coro humano que acompaña a la escena.

Estos fenómenos identificatorios logrados por la habilidad del guionista, del director y de las buenas actuaciones, que lleva al público al sendero de la introspección propia de la psicología, pero no del psicoanálisis.

El cine "tradicional" produce y fomenta esta capacidad del duplicado, este verse-viéndose del Yo está cercano a la idealización, ya que el sujeto como efecto de estructura cree que si no ve algo esto no existe.

Esta referencia que hace Lacan del Obispo Berkeley muestra que la trampa del sujeto es creer que si cierro los ojos el mundo desaparece, y por esto mismo mi visión es la que (ilusoriamente) genera la existencia de las cosas del mundo.

La visión hará que un sujeto, viéndose verse, pueda creerse existente.

El cine que yo llamaría de característica narrativa clásica-narcisista es aquel que mantiene al espectador en este espacio de refugio homogéneo de no-escisión del Yo.

Sin embargo: "aquello que le permite a la conciencia volverse hacia sí misma –aprehenderse como *La Joven Parca* de Valéry–, como viéndose-verse representa un escamoteo. Allí se evita la función de la mirada"... "En otras palabras, ¿no debemos distinguir a este respecto la función del ojo y la mirada?"²

² J. LACAN: *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Ed. Paidós, p. 82.

Las escenas que a menudo nos fascinan en el cine producen, en realidad, que el sujeto que ve el objeto-cinematográfico quede en pasividad y no pueda mirar más allá de él mismo. Esto es definido por Lacan como la ilusión misma del perfecto auto-reflejo de la tradición filosófica cartesiana.

Sin embargo parecería que el cine clásico se ha preocupado desde sus comienzos por tratar de arrancar al espectador de su cómoda butaca. Las tomas subjetivas (desde el punto de vista del sujeto de la acción), la cámara dirigiéndose al espectador, el actor hablando al público fuera de escena, etc, son intentos de pedir al público que él también construya la historia que ve.

Pero esta participación sigue siendo en el área del auto-reflejo.

A este espacio se opone otro: el de la discordia irreductible entre la mirada desde los objetos y la visión del ojo del Yo.

La mirada no es, entonces, el punto de encuentro y correspondencia con el sujeto, sino una mancha que impide la transparencia total de la imagen vista.

(Obviamente el cine pornográfico está dentro del cine uniforme, sin ninguna mancha enigmática que haya que mirar al sesgo.)

Yo nunca puedo ver adecuadamente, es decir, incluir en la totalidad de mi campo visual el punto del otro desde el cual él me devuelve la mirada. Este punto de mirada, extraño, diferente, es el que hace tope de nuestra experiencia, a saber “la falta constitutiva de la angustia de castración”³.

La mirada siempre preexiste al sujeto en su inserción en el mundo, es mirado mucho antes de ver, siempre estará marcado por ver sólo desde un punto y no poder acceder a la mirada omnipotente del mundo que me mira desde todas partes.

La función del cine homogéneo o del cine pornográfico es ocultar esta antinomia entre el ojo y la mirada. En lugar de que algo traumático interrumpa como la mancha “extraña” inarmónica de *Los embajadores* de Holbein, quedamos fascinados con la ilusión de “vernós viendo”. De esta manera nos cegamos a que el otro ya está mirándonos desde antes.

3 J. LACAN: *Ibidem*, p. 81

En el *Seminario XI*, Lacan nos advierte del riesgo de confundir al psicoanálisis con un idealismo. Agregaría yo “que como el cine amortiguador nos permite ver pero no mirar”.

Lo que se trata es de cómo esa experiencia de lo Real puede entrar en contacto con el sujeto y no sólo desde una perspectiva del auto-reflejo idealista que lo refugia en su narcisismo.

Lacan retoma el concepto de la anamorfosis para modificar la ilusión de un espacio homogéneo.

Las pinturas anamórficas, como la de Hans Holbein, *Los embajadores* (siglos XVI y XVII), demandaban ser vistas desde otra perspectiva, desde una singular posición o un pequeño orificio, y sólo de esta manera permitían ver *más allá lo representado*.

Aparece de esta manera otra escena de ubicación del sujeto, muy diferente de la clásica óptica geométrica. Esta escena lograda por la anamorfosis es totalmente opuesta a la escena del espacio sin fisuras. El sujeto deja de ser el sujeto uniforme de la representación *para gestarse en tanto función cuadro*.

El cine que yo llamaría anamórfico, continuando con esta analogía, es aquel que promueve la inquietud del sujeto, su movimiento, su descongelamiento, para ser partícipe activo en la ficción cinematográfica y no solo una visión especularmente tranquilizadora.

Si no le tememos al carácter deformante de personajes, objetos y sonidos de la imagen, es posible entonces investigar otro espacio del sujeto.

El film anamórfico nos muestra manchas, algo que se introduce en la red simbólica de la historia y que “está fuera de lugar”.

Esto se nos presenta como algo que sobresale, que nos obliga a preguntarnos. En definitiva *nos requiere* imperiosamente con su presencia.

Este cuerpo extraño perturba la armonía de la imagen e introduce una dimensión inquietante.

La función del director como Lynch o Hitchcock, en el campo del suspense, Bergman o Dreyer con respecto al dolor de la existencia, o Fellini



y sus terrenos oníricos, por nombrar a muy pocos, es precisamente producir una mancha.

Ellos aíslan el o los elementos que no pueden integrarse en la realidad simbólica, los mantienen y encuadran como cuerpos extraños para que la realidad descripta mantenga su coherencia.



Una oreja humana separada de su cuerpo descansa en un jardín familiar en *Terciopelo azul*, de David Lynch; un hombre en un partido de tenis es el único que mira fijamente a la cámara en *Pacto siniestro* de Hitchcock; un varón semidesnudo con un sombrero en una sauna en *8 1/2* de Fellini; un partido de tenis sin pelota en *Blow up* de Antonioni; por poner algunos ejemplos, nos hablan de un orden aparente de la vida cotidiana que es alterado por esta secuencia extraña que *nos requiere* para ser mirada desde otro lugar.

Estas escenas, objetos o gestos-mancha dejan al sujeto en la ignorancia de lo que está más allá de la apariencia.

Si el director muestra solo una pantalla compacta, como el del cine puramente digestivo, el espectador recibe solo otra máscara más, u "otro envoltorio con el cual cubrir su escudo"⁴.

⁴ J. LACAN: *Ibidem*, p. 114.

El pasaje al cine moderno es tal vez una visión incompleta, colocar un velo a lo que antes era evidente, pero para de esta manera hacer surgir y jerarquizar la mirada, donde el hombre pueda percibir una realidad que con relación a su deseo solo aparece como marginal.

Un ejemplo paradigmático de anamorfosis cinematográfica es la secuencia de los molinos de viento en el film *Corresponsal extranjero* de A. Hitchcock.

En un bello paisaje de la campiña holandesa, los tulipanes y los molinos adornan el mismo, y de repente las aspas de uno de los molinos rota en dirección opuesta a la que le imprimiría el viento.

En cuanto se le agrega un detalle impropio, que está fuera de lugar a la escena, esta muestra un significante puro, sin significado, pero que nos obliga a crear un sentido metafórico para todos los elementos que la acompañan.

"Súbitamente ingresamos en el reino del doble sentido, todo parece contener algún significado oculto que debe ser interpretado por el

héroe"⁵.

Slavoj Zizek plantea tres maneras de presentar un hecho en la pantalla.

⁵ S. ZIZEK: *Mirando al sesgo*. Ed. Paidós, p. 150.

Cuando filmamos un acontecimiento linealmente sin que intervenga el montaje intentamos establecer una representación directa de la realidad. Sin embargo ya hay una selección por parte del que maneja la cámara.

La intención de *mostrarlo todo* es falsa, solo vemos fragmentos de un todo, y lo no visto suscita el deseo de ver lo que no nos muestran.

Las tomas sucesivas forman parte de un movimiento metonímico. Se filma un acontecimiento y como espectadores lo devoramos con los ojos.

Si interviene el montaje, éste corta, separa, une imágenes diferentes, relaciona elementos heterogéneos y crea un nuevo significado metafórico que nada tiene que ver con el valor singular de cada una sus partes. Por ejemplo el montaje intelectual de Eisenstein, el montaje paralelo, el montaje interior, o el antimontaje de Rossellini.

En el montaje que Zizek llama fálico, la acción verdadera es reprimida, internalizada. Lo que vemos se convierte en una superficie aparentemente tranquilizadora pero engañosa, que esconde los deseos prohibidos.

Lo fálico es el detalle que no concuerda, que sobresale de la escena bucólica y la conmociona.

Lacan define el significante fálico como un significante sin significado, pero por eso mismo suscita la búsqueda de significados. Es lo que genera interminablemente nuevos significados.

Las características propias de la subjetividad es justamente ese vaivén entre la falta y el significado excedente.

Por medio de la mancha fálica en el film, este se subjetiviza.

Esta imagen curiosa despierta la interrogación de los espectadores y los obliga a otro despertar que el del cine clásico, y a otra forma de incluirse en lo observado.

El espectador deja su butaca distante y se pregunta: “¿qué es esto?”, “¿qué quiere el protagonista con este gesto que no encaja?”, “¿qué quiere el director mostrando este objeto absurdo?”. Se ve de esta manera sin saberlo, abocado a enfrentar la cuestión de su propio deseo.

Las respuestas que se da desde una reflexión interpretativa (a través de sus fantasías), es al menos un intento de suspender ese vacío del sin sentido.

El procedimiento habitual que posee el director para destacar “esa mancha” suele ser un movimiento de rodaje que se llama “travelling”.

De esta forma se recorta del encuadre general un aspecto o una zona, que por este subrayado confiere a los otros elementos de la imagen un significado suplementario.

En general, este acercamiento o alejamiento del objeto que captará nuestra mirada suele ser lento, cuidadoso y detallista. De tal manera que al espectador no le quede otra alternativa que fijarse en él, preguntarse e interpretar al mismo.

Sin embargo algunos directores, como Buñuel, Lynch o Hitchcock, entre otros, planifican esta toma de tal manera que el objeto es captado como sin intencionalidad, casi pasando por alto su presencia.

Un niño corretea por un rojizo campo otoñal, y entre las hojas la cámara muestra sin detenerse los pies de un cadáver. Sin embargo el niño sigue jugando tranquilamente como si nada importante hubiera sucedido frente a nuestros ojos. (En el film: *¿Qué pasó con Harry?* de A. Hitchcock).

De esta manera parecería que este aparente descuido y prisa por mostrar ese objeto es mostrar solamente su lugar de disparador y evocador de significados.

Comenta Zizek: “El acercamiento precipitado al objeto revela su base histórica: pasamos por alto al objeto a causa de la velocidad, porque este objeto ya está vacío en sí mismo, es hueco: solo puede ser evocado demasiado lentamente o demasiado rápidamente, porque su *tiempo propio* no es nada”⁶.

6 S. ZIZEK: *Ibidem*, p. 157.

El talento de algunos directores es planificar ese travelling con sus tiempos pausados o precipitados como un intento de captar ese objeto-*causa*, ese *objeto a*, el vacío de la pura apariencia.

Cuando le preguntaban a Buñuel por el simbolismo extraño de determinado objeto que él colocaba ante nuestro desconcierto, él, a semejanza de Fellini respondía: "No lo sé, sinceramente no sé por qué lo he puesto en esa escena, creo que en realidad no significa nada o en todo caso si hay algún sentido, que cada espectador encuentre su propio significado".