

Unidad 17

- El cine y su espectador.

5. El cine y su espectador

1. El espectador de cine

Hay varias maneras de considerar al espectador de cine.

Uno se puede interesar en él en tanto que constituye un público, el público de cine, o el de determinado cine, es decir, una «población» (en el sentido sociológico de la palabra) que se entrega, según ciertas modalidades, a una práctica social definida: ir al cine. Este público (esta población) puede analizarse en términos estadísticos, económicos, sociológicos. Este enfoque del espectador de cine es más un estudio de los espectadores de cine, de lo que apenas hablaremos aquí, pues atañe globalmente a una vía y una finalidad teóricas que no tienen cabida en la perspectiva «estética» de esta obra. No dudamos que hay interacciones entre la evolución del público de cine y la evolución estética general de los filmes; pero lo que nos ha llevado a excluirlo de nuestro campo actual de reflexión es, sobre todo, la «exteriorización» del punto de vista del sociólogo o del economista en la relación del espectador con el filme (la de cada espectador con cada filme).

En este capítulo nos ocuparemos básicamente de la relación del espectador con el filme como experiencia individual, psicológica, estética, en una palabra *subjetiva*: nos interesamos por el sujeto-espectador, no por el espectador estadístico. Se trata de una cuestión muy debatida en estos últimos años, bajo una óptica

psicoanalítica que abordaremos en seguida. Pero, por el momento, es preciso exponer brevemente los diversos enfoques y problemas que históricamente se han asociado al espectador de cine.

1.1. Las condiciones de la ilusión representativa

Finalizaba el siglo XIX y, al mismo tiempo que se inventaba el cine, aparecía una disciplina nueva: la psicología experimental (cuyo primer laboratorio fue fundado en 1879 por Wilhelm Wundt). Esta disciplina ha alcanzado en cien años una extensión considerable, pero se puede decir que la aparición del cine mudo, después de su evolución hacia una forma de arte autónomo y cada vez más elaborado —es decir el período de las décadas de 1910 y 1920— coincide con el desarrollo de importantes teorías de la percepción, especialmente de la visual. En particular en relación con la más célebre de estas teorías, la *Gestalttheorie*, hay que situar a dos investigadores que, uno en 1916 y otro a principios de la década de 1930, examinaron el fenómeno de la ilusión representativa en el cine y las condiciones psicológicas que presupone esta ilusión en el espectador: nos referimos a Hugo Münsterberg y a Rudolf Arnheim.

Hugo Münsterberg fue sin duda el primer teórico verdadero del cine —aunque formado como filósofo y psicólogo (alumno de Wundt) y pese a que lo esencial de su obra se dedique a textos sobre psicología «aplicada»—. En su libro, poco grueso pero muy denso, se interesa en principio por la recepción del filme por parte del espectador, y más exactamente por las relaciones entre la naturaleza de los medios fílmicos y la estructura de los filmes y, además, por las grandes «categorías» del espíritu humano (tomadas en una perspectiva filosófica muy marcada por el idealismo alemán, principalmente Emmanuel Kant).

Uno de sus grandes méritos es haber demostrado que el fenómeno esencial del cine, la producción de un movimiento aparente, se explicaba por una propiedad del cerebro (el «efecto-phi»), y no por la llamada «persistencia retiniana», poniendo con ello las bases —a menudo olvidadas— de toda la teorización moderna de este efecto. A partir de la idea de esta explicación del efecto-movimiento por una propiedad del espíritu humano, Hugo

Münsterberg desarrolla una concepción del cine total como un proceso mental, como *arte del espíritu*. Así el cine es el arte:

— de la atención: es un registro *organizado* según las mismas vías por las que el espíritu da sentido a lo real (así es como Münsterberg interpreta, por ejemplo, el primer plano, o la acentuación de los ángulos de toma);

— de la memoria y de la imaginación, que permiten dar cuenta de la comprensión o la dilación del tiempo, de la idea de ritmo, de la posibilidad del flash-back, de la representación de los sueños; y más generalmente, de la propia invención del montaje;

— de las emociones, estadio supremo de la psicología, que se traducen en el propio relato, que Münsterberg considera como la unidad cinematográfica más compleja, que puede analizarse en términos de unidades más simples, y responder al grado de complejidad de las emociones humanas.

Así, de la simple ilusión de movimiento a toda la gama compleja de las emociones, pasando por los fenómenos psicológicos, como la atención o la memoria, el cine en su totalidad está hecho para dirigirse al espíritu humano imitando sus mecanismos: psicológicamente hablando, el filme no existe ni en la película, ni en la pantalla, sino tan sólo en el espíritu, que le da su realidad. La tesis central de Münsterberg se formula así:

«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—.»

Con ello expresa más una concepción del cine que una psicología del espectador, pero asigna a este último un lugar muy preciso: el filme (al menos el filme «estético») funciona idealmente para él; del nivel más elemental, la reproducción del movimiento, al nivel más elaborado, el de las emociones y de la ficción, todo está hecho para reproducir, representar el funcionamiento de su espíritu, y su papel es, pues, el de *actualizar* un filme ideal, abstracto, que sólo existe por él y para él.

Se conoce a Rudolf Arnheim sobre todo como crítico de arte

y psicólogo de la percepción. Conforme a las lecciones de la escuela gúestáltica, a la que pertenece, Arnheim insiste en que nuestra visión no se produce por una estimulación de la retina, sino que es un fenómeno mental, que implica todo un campo de percepciones, de asociaciones, de memorización: en cierto modo, vemos «más tiempo» de lo que nos muestran nuestros ojos. Por ejemplo, si los objetos disminuyen de tamaño aparente al alejarse, nuestro espíritu compensa esta disminución, o más exactamente, la *traduce* en términos de alejamiento.

El problema central del cine, para Rudolf Arnheim, está ligado al fenómeno de la reproducción mecánica (fotográfica) del mundo: el filme puede reproducir de manera automática sensaciones análogas a las que afectan nuestros órganos de los sentidos (los ojos, en este caso) pero lo hace sin el correctivo de los procesos mentales: el filme afecta a lo que es *materialmente visible* y no a la esfera (humana) de lo verdaderamente *visual*.

Arnheim se acerca a la corriente gúestáltica al asegurar que, en la percepción de lo real, el espíritu humano no sólo da a lo real su sentido, sino incluso sus características físicas: color, forma, tamaño, contraste, luminosidad, etcétera; los objetos del mundo son de alguna manera producto de operaciones del espíritu, a partir de nuestras percepciones. La visión es «una actividad creadora del espíritu humano».

Sin embargo, la posición de Rudolf Arnheim es algo más moderada que el «mentalismo» extremista de Hugo Münsterberg. Por supuesto, para él, la percepción y el arte se fundan sobre las capacidades organizativas del espíritu, pero Arnheim considera el mundo (que causa las percepciones) como susceptible de ciertas formas de organización. Incluso si los sentidos y el cerebro humano construyen el mundo (sobre todo en materia artística), Arnheim considera que las estructuras que el cerebro impone al mundo son, en definitiva, un reflejo de las que se encuentran en la naturaleza (grandes esquemas generales como la ascensión y la caída, dominación y sumisión, armonía y discordia, etcétera).

Pese a la evolución de la psicología desde la década de 1920, estas teorías (muy sumariamente resumidas) no están hoy día «superadas». Incluso han sido, en cierto modo, retomadas y actualizadas en los trabajos de Jean Mitry y en los primeros textos

de Christian Metz. Su limitación se manifiesta sobre todo en la estrechez de las elecciones estéticas a las que dan lugar. Ya Hugo Münsterberg, con su escalonamiento de los fenómenos psicológicos que el filme debe tratar, privilegiaba al gran cine de ficción, excluyendo de su campo de reflexión todo el cine documental, educativo o propagandístico. Más claramente aún, Rudolf Arnheim emite juicios de valor muy severos, incluso sectarios, y sobre todo su sistema le lleva a valorar exclusivamente el cine mudo, rechazando en bloque todo el cine hablado, considerado como una degeneración, el crecimiento malsano que arrastra, según la *Gestalttheorie*, en todo organismo, la disminución de las molestias exteriores. En tanto que elecciones estéticas o críticas, estos privilegios son desde luego dignos de ser discutidos; en cambio, sólo pueden debilitar la validez general de una teoría de los mecanismos psicológicos de la ilusión, mecanismos a los que la llegada del sonoro no puso fin, aunque los transformara profundamente. A pesar de su interés intelectual, estos estudios se ven hoy como adecuados al período del cine «arte de las imágenes», y en relación con el cine «experimental» es donde encontrarían una reactualización más adecuada.

1.2. La «manufactura» del espectador

Acabamos de ver a los primeros «psicólogos del filme» interesarse, casi de modo natural, en un arte tan cercano, por varias de sus características propias, a las mismas cualidades del espíritu humano. A este estadio de la exploración un poco ingenuamente maravillada de esta adecuación, sucedió con rapidez una vía más pragmática, más utilitaria también, que se podría esquematizar así: puesto que los mecanismos íntimos de la representación fílmica «se parecen» a los de los fenómenos psicológicos esenciales, ¿por qué no considerar esta similitud bajo el ángulo inverso? Dicho de otro modo, ¿cómo, a partir de la representación fílmica, *inducir* emociones?, ¿cómo *influir* al espectador?

Esta preocupación la hemos encontrado antes, en Eisenstein principalmente, en quien constituye un rasgo importante de su sistema teórico (véase el capítulo sobre el montaje). Más ampliamente, podemos decir que esta preocupación, más o menos

implícita y conscientemente, apareció muy pronto, y estuvo presente en todos los grandes cineastas.

Sin que nunca diera lugar a la menor teorización, se puede estimar por ejemplo que Griffith era extremadamente sensible a la influencia ejercida por sus filmes. Está claro que el final de *El nacimiento de una nación* (1915), con su *last minute rescue* («salvamento en el último minuto») que ocupa una gran parte del relato, juega de manera deliberada con la angustia provocada en el espectador por la forma del montaje alternado, con la intención clara de forzar la simpatía por los salvadores (el Ku-Klux-Klan).

Pero, si el director americano fue sin duda alguna el primero en jugar así con la emotividad del espectador, donde las lecciones teóricas de su eficacia se aprovecharon mejor fue en Europa. Hollywood produjo gran número de filmes francamente propagandistas (además de *El nacimiento de una nación*, se pueden recordar todos los filmes realizados para justificar y apoyar ideológicamente la entrada en guerra de los Estados Unidos en 1917), pero esta propaganda nunca fue analizada como tal por los americanos. En Europa, el interés por *impresionar* al espectador tomó formas muy diversas, y no es un simple juego de palabras hablar de la escuela llamada «impresionista» (cineastas franceses de la «primera vanguardia»: Louis Delluc, Jean Epstein, Abel Gance, Marcel L'Herbier) o del «expresionismo» alemán.

Desde luego se podría encontrar, en los cineastas y críticos franceses o alemanes, una conciencia a veces demasiado clara de los medios de acción psicológicos del cine. Entre los cineastas rusos, en la década de 1920, la reflexión sobre este tema se hizo más sistemática. Dos circunstancias, por otro lado muy ligadas entre sí, explican este desarrollo: en primer lugar, la propia institución de un *cine soviético* como medio de expresión, de comunicación y también de *educación* y de *propaganda*, cada vez más estrictamente controlado por los organismos del Estado (tal es el sentido de la famosa fórmula de Lenin: «De todas las artes, el cine es para nosotros la más importante»); en segundo lugar el que las primeras experimentaciones con el material cinematográfico, a cargo de Lev Kulechov y su taller, trataran de las posibilidades del montaje como materia de imposición de un sentido a las secuencias de imágenes.

La célebre experiencia que consiste en hacer seguir un plano inexpresivo de un actor por diversos planos (una mesa bien provista, un cadáver, una mujer desnuda, etcétera) y comprobar que el primer plano del actor toma, en función de su cercanía, diversos valores, diversas inflexiones (es lo que se llama el «efecto Kulechov»), experiencia que a menudo se interpreta exclusivamente en el sentido de una demostración del poder del lenguaje, sintagmático, del cine; fue también la primera vez en que se evidenció la posibilidad de *dirigir*, por un trabajo adecuado del material fílmico, las reacciones del espectador.

En sus textos críticos y teóricos de la década de 1920, Kulechov no considera, o al menos no directamente, las consecuencias de su concepción del montaje en la relación entre filme y espectador; uno de sus alumnos, Vsevolod Pudovkin, es el primero en poner el dedo en la llaga, y de la forma más limpia, sobre estas consecuencias.

En un opúsculo editado por él en 1926 sobre la técnica del cine, Pudovkin escribe:

«En psicología hay una ley que dice que, si una emoción da origen a determinado movimiento, la imitación de ese movimiento permitirá evocar la emoción correspondiente. (...) Es preciso comprender que el montaje es un medio para constreñir deliberadamente los pensamientos y las asociaciones del espectador. (...) Si el montaje está coordinado en función de una serie de acontecimientos escogidos con precisión, o de una línea conceptual, agitada o calmada, tendrá respectivamente un efecto excitante o calmante sobre el espectador.»

Esta concepción es ingenua: pone de forma muy simplista una equivalencia, incluso una similitud, entre los acontecimientos fílmicos y las emociones elementales, postulando así, al menos de manera tendenciosa, la posibilidad de una especie de *cálculo analítico* de las reacciones del espectador, del que ya hemos visto otro aspecto, bastante comparable, en las lecciones algo rígidas extraídas por el joven Eisenstein de la doctrina reflexológica (véase el capítulo del montaje, pág. 85).

Lo importante ante todo es la afirmación de la idea misma de *influencia* ejercida sobre el espectador por el filme. Idea general pero potente, retomada, bajo formas apenas variadas, por todos los cineastas de importancia de la década soviética de 1920.

Dos ejemplos:

Dziga Vertov, 1925:

«La elección de los hechos fijados en una película sugerirá al obrero o al campesino el partido que debe tomar. (...) Los hechos recogidos por los kino-observadores o cine-corresponsales obreros (...) se organizan por los cine-montadores según las directrices del Partido. (...) Introducimos, en la conciencia de los trabajadores, hechos (grandes o pequeños) cuidadosamente seleccionados, fijados y organizados, tomados tanto de la vida de los propios trabajadores como de la de sus enemigos de clase.»

S. M. Eisenstein, 1925:

«El producto artístico (...) es ante todo un tractor que labra el psiquismo del espectador según una orientación de clase dada. (...) Arranca fragmentos del medio ambiente, según un cálculo consciente y voluntario, preconcebido, para conquistar al espectador después de haber desencadenado sobre él estos fragmentos en una confrontación apropiada...»

Naturalmente, esta idea, por muy convincente que sea, se queda aún en un cálculo real de la acción ejercida sobre el espectador, dicho de otra manera, de un dominio real y calculado de la *forma fílmica*. Todas las abundantes tentativas en este sentido del dominio, se mueven más o menos alrededor de una puesta a punto de esta idea, que hemos destacado en Pudovkin y en Eisenstein, una especie de «catálogo» de estímulos elementales, de efectos previsibles, de los que el filme tan sólo deberá realizar una combinación juiciosa. Sobre esta base se establecen, entre otras, todas las «tablas de montaje» elaboradas en esta época por Eisenstein, Pudovkin y otros. También sobre esta idea, aunque de forma implícita, se inscribe buena parte de las enseñanzas de Lev Kulechov, bajo la forma de reglas para la actuación, que prescriben al actor la necesidad de descomponer cada gesto en una serie de gestos elementales, más fácilmente dominables, o bajo la forma de reglas de dirección, ordenando al cineasta, por ejemplo, que haga coincidir al máximo los movimientos en el cuadro con las paralelas en los bordes del cuadro, ya que estas direcciones, está comprobado, son más fáciles de percibir para el espectador. Estas «reglas», a veces presentadas como recetas, son evidentemente mínimas y hoy parecen muy discutibles. Los mejores cineastas soviéticos no han dejado de transformarlas, mejo-

rando su práctica (sino forzando su teoría) en el sentido de la eficacia de la forma. No es éste el lugar para analizar sus obras con detalle, tan sólo recordaremos todo el trabajo de Eisenstein en torno a la idea de *organicidad* en las décadas de 1930 y 1940; y también la importancia que, de forma más pragmática, dio Pudovkin, a lo largo de toda su carrera, al trabajo sobre el tiempo, el ritmo, la «tensión»; siempre en el sentido de una presión emocional máxima sobre el espectador: véanse, si no, las secuencias finales de *La madre* (1926) y *Tempestad sobre Asia* (1929).

Esta etapa de la reflexión sobre el espectador de cine no se llevó hasta sus últimas consecuencias, principalmente por el carácter mecánico de las teorías psicológicas subyacentes, que condujo a situaciones de *impasse*. Sin embargo es importante, sobre todo por su voluntad de *racionalidad*, que no tendrá igual —en otro terreno— más que en la vía de inspiración psicoanalítica, de la que hablaremos más adelante.

El fin de esta concepción se precipitó con la aparición del sonoro, una forma de cine en la que, al menos al principio, lo esencial del sentido —y por tanto la posible influencia— pasaba por el lenguaje verbal, mientras que todos los esfuerzos de reflexión se habían enfocado hasta entonces exclusivamente sobre la influencia atribuible a los diversos *parámetros de la imagen*. A continuación, el tema de la influencia del cine, y del «condicionamiento» del espectador, fue en ocasiones promovida de nuevo en perspectivas muy diversas, pero la reflexión sobre esta influencia pasa más, desde hace algunos decenios, por las vías de la sociología y/o de la teoría de la ideología, y mucho menos (en realidad nada) por una teoría del sujeto espectador como sede de reacciones afectivas a los estímulos fílmicos.

1.3. El espectador de la filmología

Después de la guerra, a partir de 1947, en el seno del Instituto de Filmología se volvió a despertar el interés por el espectador de cine. La década de 1930 y el reciente conflicto mundial habían revelado, en la práctica, el poder de impacto emocional de las imágenes cinematográficas, de manera especial en el cine de propaganda. Como destacaba entonces Marc Soriano, secretario

de redacción de la revista del Instituto: «Antes de la filmología nos limitábamos a constatar esta verdad elemental, a saber, que la proyección de un filme impresiona al público. En cuanto a decir por qué y cómo, era otra cuestión. Por tanto, la reciente filmología se dedica precisamente a ese por qué y a ese cómo».

Creado en 1947 por Gilbert Cohen-Séat, que había publicado el año anterior en PUF su *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*, el Instituto de Filmología se esfuerza en reunir, bajo la presidencia prestigiosa de Mario Roques, profesor en el Colegio de Francia, a universitarios y hombres de cine, realizadores, guionistas y críticos.

El Instituto publica, a partir del verano de 1947, la *Revue internationale de filmologie*, cuyos veinte números reúnen, hasta finales de la década de 1950, los textos fundamentales que sentaron las bases de la teoría del cine posterior. La naciente semiología retoma, por otro lado, un problema central en filmología, precisamente el de la impresión de realidad. El ensayo de Edgard Morin, que estudiaremos más adelante, *El cine o el hombre imaginario* (1956), se publicó como nexo de unión entre estas dos escuelas. Desde el primer número de la *Revue de filmologie*, varios textos abordan la cuestión del espectador, por ejemplo: «Algunos problemas psicofisiológicos que plantea el cine», de Henri Wallon, y «Cine e identificación», de Jean Deprun, que remite de manera explícita a la teoría freudiana de la identificación.

Esta cuestión será fundamentalmente tratada en el libro dirigido por Etienne Souriau *L'univers filmique* (Ed. Flammarion, 1953), cuyo capítulo II, escrito por Jean-Jacques Riniéri, se titula: «La impresión de realidad en el cine: los fenómenos de creencia», texto ampliamente comentado en el primer artículo de Christian Metz dedicado al mismo tema.

Los estudios filmológicos se interesan en primer lugar por las condiciones psicofisiológicas de la percepción de las imágenes del filme. Aplican los métodos de la psicología experimental y multiplican los tests que permiten observar las reacciones de un espectador en determinadas condiciones. El estudio del doctor R. C. Oldfield sobre «La percepción visual de las imágenes del cine, de la televisión y del radar» (*Revue internationale de filmologie*, n.º 3-4, octubre 1948) se propone esclarecer los problemas psicológicos de la percepción de las imágenes fílmicas que

clasifica en la cadena de imágenes artificiales enfrentándolas a la evolución de la tecnología del radar. Se pregunta sobre la idea de «parecido fiel», supone la existencia de una escala de parecidos y recuerda que la imagen de filme es puramente un objeto físico, compuesto de una determinada distribución espacial de intensidades luminosas sobre la superficie de una pantalla. Oldfield fija los límites de la fidelidad fotográfica de la imagen a través de la textura de sus puntos y la alteración de las relaciones de contraste y de dirección. Establece de modo claro que la imagen de la pantalla es el resultado de un proceso psíquico que puede ser sometido a una medida y a un tratamiento cuantitativo y que existen criterios objetivos precisos de la fidelidad.

Estas observaciones le llevan a concluir que la percepción visual no es un simple registro pasivo de una excitación externa, sino que consiste en una actividad del sujeto perceptivo. Esta actividad comprende procesos reguladores cuyo fin es mantener una percepción equilibrada. Estos mecanismos de constancia realizan, por ejemplo, el mantenimiento de la grandeza aparente de la pantalla, y de las figuras de esta pantalla, a pesar de la distancia a que se encuentra con respecto al espectador.

Un segundo aspecto de la investigación filmológica que se refiere a la percepción de los filmes se caracteriza por el estudio de las percepciones diferenciales de acuerdo con las categorías del público. Numerosos estudios plantean la percepción de los niños, de los pueblos «primitivos», de los adolescentes inadaptados, por citar algunos ejemplos característicos que aparecen en el ensayo de Edgar Morin. Estos estudios recurren a menudo a la electroencefalografía y analizan los rasgos obtenidos siguiendo las secuencias del material fílmico proyectado:

Sobre este aspecto podremos recurrir por ejemplo a:

— Henri Gastaut, «Efectos psicológicos, somáticos y electroencefalográficos del estímulo luminoso intermitente y rítmico».

— Ellen Siersted, «Reacciones de los niños en el cine» (*Revue internationale de filmologie*, n.º 7-8).

— Gilbert Cohen-Séat, H. Gastaut y J. Bert, «Modificación del EEG durante la proyección cinematográfica».

— Gilbert Cohen-Séat y J. Faure, «Resonancia del “hecho fílmico” sobre los ritmos bioeléctricos del cerebro».

— G. Heuyer, S. Lebovici, y otros, «Nota sobre la electroencefalografía durante la proyección cinematográfica en niños inadaptados». (*Revue internationale de filmologie*, n.º 16, enero-marzo 1954, «Estudios experimentales de la actividad nerviosa durante la proyección del filme».)

Esta vertiente del estudio filmológico del espectador nos lleva a las inmediaciones de la «semiología» médica. La perspectiva del filósofo Etienne Souriau en el Instituto de Filmología está mucho más cercana a las de la estética del filme y del espectador tal como se desarrollaron después.

Etienne Souriau, en su estudio clásico sobre «la estructura del universo fílmico y el vocabulario de la filmología», intenta definir los diversos niveles que según él intervienen en la estructura del universo fílmico. Entre esos niveles, distingue el relativo a los «hechos espectatoriales». El plano espectatorial es para Etienne Souriau aquel donde se realiza, en acto mental específico, la intelección del universo fílmico (la «diégesis») según los datos «pantallísticos». Llama hecho «espectatorial» a todo hecho *subjetivo* que pone en juego la personalidad psíquica del espectador. Por ejemplo, la percepción del tiempo, en el nivel filmofónico —el que se refiere a la proyección misma—, es objetivo y cronometrable mientras que es subjetivo en el plano espectatorial. A éste se refiere el espectador cuando estima que «eso tiene fuerza» o «que va demasiado rápido». Puede haber fenómenos de «desenganche» entre los dos niveles. Si por ejemplo los hechos de la pantalla conocen fenómenos de aceleración rápida, es posible que ciertos espectadores no sigan el ritmo de aceleración y se «descuelguen»; en ese caso, dejan de «realizar» lo que sucede y tienen una impresión de desorden y confusión.

Esta disyunción se observa asimismo en el caso de la utilización de ciertos trucajes cuyo grado de arbitrariedad puede dificultar la credibilidad: por ejemplo, el momento del ralentizamiento musical que señala la detención del tiempo en *Les visiteurs du soir*, de Marcel Carné (1943).

Etienne Souriau precisa también que los hechos espectatoriales se prolongan más allá de la duración de la proyección: integran principalmente la impresión del espectador a la salida del filme y todos los hechos que se refieren a la influencia profunda ejercida por el filme después, ya sea a través del recuerdo o a

través de una especie de impregnación productiva de los modelos de comportamiento. Sucedió lo mismo para el estado de espera creado por el cartel del filme, que constituye, por ejemplo, un hecho espectral pre-filmofónico (*Revue internationale de filmologie*, n.º 7-8).

1.4. El espectador de cine, «hombre imaginario»

En 1956 Edgar Morin publicó su ensayo *El cine o el hombre imaginario*, calificado entonces de antropología sociológica. En el prólogo de una edición reciente de este ensayo, el autor estima que «este libro es un aerolito» (prólogo datado en diciembre de 1977). En efecto, la importancia y la originalidad de este ensayo de antropología han sido lamentablemente sub-estimadas en los dos decenios posteriores. Quizá porque, profundamente innovador, no era alineable en ninguna de las clasificaciones vigentes en el momento de su aparición «puesto que no hablaba de arte ni de industria cinematográfica y no se refería a ninguna categoría de lectores predeterminados».

Algunas páginas del ensayo de Edgar Morin se publicaron primero en el n.º 20-24 de la *Revue internationale de filmologie*, en 1955. Esto significa el reconocimiento de la filiación directa entre los textos de inspiración filmológica y el ensayo de Morin; éste, por otro lado, se ha nutrido con referencias a la teoría clásica del cine (Jean Epstein, R. Canudo, Béla Balázs) y se ha apoyado sistemáticamente en los trabajos filmológicos de Michotte Van der Berk y de Gilbert Cohen-Séat. La perspectiva antropológica es, sin embargo, nueva; para el autor se trataba no tanto de considerar el cine bajo la luz de la antropología, como de considerar ésta bajo la luz del cine, postulando que la realidad imaginaria del cine revela con una particular agudeza ciertos fenómenos antropológicos.

«Toda la realidad percibida pasa por la forma imagen. Luego renace en recuerdo, es decir en imagen de la imagen. Ahora bien, el cine, como toda figuración (pintura, dibujo), es una imagen de imagen, pero como la foto, es una imagen de la imagen perceptiva y, mejor que la foto, es una imagen animada, es decir viva. Como representación

de una representación viva el cine nos invita a reflexionar sobre lo imaginario de la realidad y la realidad de lo imaginario.» (Edgar Morin, prólogo, 1977).

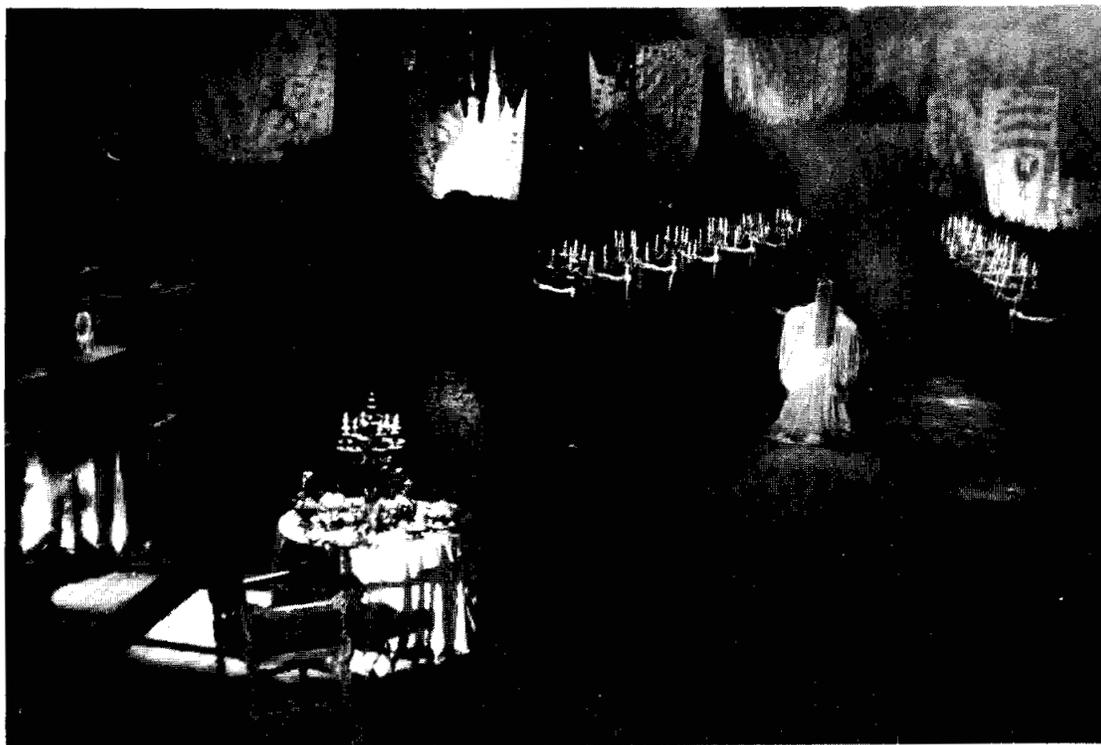
Edgar Morin parte de la transformación, para él sorprendente, del cinematógrafo —invención de finalidad científica—, en cine —máquina de producir lo imaginario—. Estudia las tesis de los inventores y las opone a las declaraciones de los primeros cineastas y críticos, las cuales desarrollan todas las frases de Apollinaire, que considera «el cine como un creador de vida surrealista». Edgar Morin toma entonces la observación de Etienne Souriau: «En el universo fílmico existe una especie de maravilloso atmosférico casi congénito». Pero aclara a continuación el status imaginario de la percepción fílmica abordándolo a partir de la relación entre la imagen y el «doble».

Al retomar las tesis sartrianas sobre la imagen como «presencia-ausencia» del objeto, en las que la imagen se define como una presencia vivida y una ausencia real, se refiere entonces a la percepción del mundo de la mentalidad arcaica y de la mentalidad infantil, que tienen como rasgo común no ser en principio conscientes de la ausencia del objeto y que creen en la realidad de sus sueños tanto como en la realidad de sus vigiliias.

El espectador de cine se encuentra en una posición idéntica al dar un «alma» a las cosas que percibe sobre la pantalla. El primer plano anima el objeto y «la gota de leche de *La línea general*, de S. M. Eisenstein (1926-1929), se encuentra así dotada de una potencia de rechazo y de adhesión, de una vida soberana».

La percepción fílmica presenta todos los aspectos de la percepción mágica, según Edgar Morin. Esta percepción es común al primitivo, al niño y al neurótico. Se funda en un sistema común determinado «por la creencia en el doble, en las metamorfosis y en la ubicuidad, en la fluidez universal, en la analogía recíproca del microcosmos y del macrocosmos, en el antropocsmomorfismo». Ahora bien, todos estos rasgos corresponden exactamente a los caracteres constitutivos del universo del cine.

Si para Edgar Morin las relaciones entre las estructuras de la magia y las del cine sólo se han sentido, antes de él, intuitivamente, por el contrario, el parentesco entre el universo del filme y el del sueño con frecuencia se ha percibido. El filme reencuentra



Lo maravilloso en Jean Cocteau. *La bella y la bestia* (1946).



Orfeo, de Jean Cocteau (1950).

pues, «la imagen soñada, debilitada, empequeñecida, engrandecida, acercada, deformada, obsesiva, del mundo secreto al que nos retiramos tanto en la vigilia como en el sueño, esta vida más grande que la vida, donde duermen los crímenes y los heroísmos que no realizaremos jamás, donde se ahogan nuestras decepciones y germinan nuestros deseos más locos» (J. Poisson).

El autor analiza en los capítulos siguientes los mecanismos comunes entre los sueños y el cine planteando la proyección-identificación, en el curso de la cual el sujeto, en lugar de proyectarse en el mundo, absorbe el mundo en sí mismo. Profundiza el estudio de la participación cinematográfica comprobando que la impresión de vida y de realidad propia de las imágenes cinematográficas es inseparable de un primer aliento de participación. Liga éste a la ausencia o a la atrofia de la participación motriz práctica o activa y estipula que esta pasividad del espectador le coloca en situación regresiva, infantilizada, como bajo el efecto de una neurosis artificial. Saca la conclusión de que las técnicas del cine son provocaciones, aceleraciones e intensificaciones de la proyección-identificación.

Prolongando su reflexión, Edgar Morin se ocupa en distinguir la identificación con un personaje de la pantalla, fenómeno trivial y el más evidente que tan sólo es un aspecto de los fenómenos de proyección-identificación, de las «proyecciones-identificaciones polimorfos» que superan el marco del personaje y contribuyen a sumergir al espectador tanto en el medio como en la acción del filme. Este carácter polimorfo de la identificación aclara una comprobación sociológica primera, aunque a menudo olvidada, como es la diversidad de filmes y el eclecticismo del gusto en un mismo público: «Así, la identificación con lo semejante, al igual que la identificación con lo extraño están ambas provocadas por el filme, y este segundo aspecto es el que zanja netamente la participación de la vida real» (pág. 110).

En el párrafo titulado «Técnica de la satisfacción afectiva», en el capítulo IV, «El alma del cine», Edgar Morin procede al resumen de su hipótesis de investigación, que presenta así:

«El cinematógrafo, al desarrollar la magia latente de la imagen, se ha colmado de participaciones hasta metamorfo-

searse en cine. El punto de partida fue el desdoblamiento fotográfico, animado y proyectado sobre la pantalla, a partir del cual se puso en marcha en seguida un proceso genético de excitación en cadena. El encanto de la imagen y la imagen del mundo al alcance de la mano han determinado un espectáculo, el espectáculo ha provocado un prodigioso despliegue imaginario, imagen-espectáculo y lo imaginario han excitado la formación de nuevas estructuras en el interior del filme: el cine es el producto de este proceso. El cinematógrafo suscitaba la participación. El cine la provoca y las proyecciones-identificaciones se despejan, se exaltan en el antropo-cosmomorfismo. (...) Hay que considerar esos fenómenos mágicos como jeroglíficos de un lenguaje afectivo.» (*El cine o el hombre imaginario*, Ed. de Minuit, pág. 118).

Los desarrollos posteriores profundizan las reflexiones filmológicas sobre la impresión de realidad y el problema de la objetividad cinematográfica al verificar que la cámara imita las vías de nuestra percepción visual: «La cámara ha encontrado empíricamente una movilidad que es la de la visión psicológica» (R. Zazzo). Enfrentan también lo que el autor llama «el complejo de sueño y de realidad», puesto que el universo del filme mezcla los atributos del sueño con la precisión de la realidad ofreciendo al espectador una materialidad exterior a él, aunque sólo sea la impresión dejada sobre la película.

No dejan de sorprendernos hoy la pertinencia y la actualidad de las tesis de Edgar Morin que prefiguran a la vez los trabajos de semio-psicoanálisis del cine tal como las desarrolla Christian Metz en *El significante imaginario* (1977), ni las investigaciones más recientes de un autor como Jean-Louis Schéfer en *L'homme ordinaire du cinéma* (1980), que trataremos más adelante (véase pág. 288, «Espectador de cine y sujeto psicoanalítico: la apuesta»).

1.5. Un nuevo enfoque del espectador de cine

La cuestión del espectador, que como acabamos de ver, era ya el centro de los debates de la escuela filmológica de la década de 1950 (en una perspectiva más psicológica que psicoanalí-

tica), sufrió en el transcurso de la década de 1970, después del desarrollo de la semiología, un súbito «empuje» que parece haberse lentificado hoy.

Cuando la semiología empezó a constituirse como teoría piloto en el campo del cine, se dedicó en especial, siguiendo el modelo de la lingüística, al análisis inmanente del lenguaje cinematográfico y de sus códigos, que excluían, con todo rigor metodológico, la toma en consideración del sujeto espectador. Es la época, por citar un ejemplo histórico, de la «gran sintagmática» de Christian Metz.

Luego, siguiendo los trabajos de Roland Barthes, el interés de la semiología se desplazó claramente del estudio de los códigos al de los textos (véase el capítulo precedente). En este cambio de perspectiva, se descubrió la presencia de un vacío en el texto mismo, un lugar del lector, considerado en un primer momento como el que articula los códigos, el que efectúa el trabajo. Esta etapa, inaugurada con la publicación del *S/Z* de Roland Barthes, ha visto multiplicarse los análisis textuales de filme en los que comenzaba a esbozarse, muy débilmente, el lugar y el trabajo del espectador de cine.

Esta evolución de la investigación teórica tenía que desembocar en unos trabajos que trataran de forma más específica y directa la cuestión del espectador de cine, desde un punto de vista metapsicológico, como los de Jean-Louis Baudry o de Christian Metz.

Sobre esta misma vertiente del enfoque de una teoría del espectador, la investigación dispone de muchos ángulos de ataque. Citemos cuatro, los principales, entre los que se justifican los trabajos teóricos de que vamos a hablar.

1. *¿Cuál es el deseo del espectador de cine? ¿Cuál es la naturaleza de ese deseo que nos empuja a encerrarnos, durante dos horas, en una sala oscura donde se agitan sobre una pantalla sombras fugitivas y en movimiento? ¿Qué buscamos allí? ¿Qué te dan a cambio del precio de la entrada? La respuesta se puede buscar en el sentimiento de un estado de abandono, de soledad, de falta: el espectador de cine suele ser un refugiado que trata de llenar una pérdida irreparable, aunque sea al precio de una*

regresión pasajera, socialmente reglamentada, durante el tiempo de una proyección.

2. *¿Qué sujeto-espectador está inducido por el dispositivo cinematográfico? ¿La sala oscura, la suspensión de la motricidad, la supervalorización de las funciones visuales y auditivas?*

No hay duda de que el sujeto espectador, seducido por el dispositivo cinematográfico, reencuentra algunas de las circunstancias y las condiciones en las que ha vivido, en lo imaginario, la escena primitiva: idéntico sentimiento de exclusión ante esta escena separada por la pantalla del cine como por el contorno de una cerradura, idéntico sentimiento de identificación con los personajes, que se mueven en un escenario del que él está excluido, idéntica pulsión voyeurista, idéntica impotencia motriz e idéntico predominio de la vista y del oído.

3. *¿Cuál es el régimen metapsicológico del sujeto-espectador durante la proyección del filme? ¿Cómo situarlo respecto a los estados cercanos del sueño, de lo fantasmático, de la alucinación, de la hipnosis?*

4. *¿Cuál es el lugar del espectador en el desarrollo del filme propiamente dicho? ¿Cómo constituye el filme a su espectador en la dinámica de su avance? Durante la proyección y después, en el recuerdo, ¿se puede hablar de un trabajo del filme, por parte del espectador, en el sentido en que Freud habla de un trabajo del sueño?*

Esta avanzada teórica relativamente reciente, y breve en relación a la historia del conjunto de la teoría del cine, se ha construido por impulsos sucesivos, con un cierto desorden, de forma totalmente desigual y sin coordinación en cuanto a la exploración de las principales direcciones; algunas de ellas, sumidas en el calor del debate, se han visto sobrevaloradas mientras que otras, por razones coyunturales, se han dejado sin cultivar.

A la exposición algo tediosa y necesariamente «brillante» de estas diferentes investigaciones teóricas, que la falta de una compilación hace difícil de valorar, se ha preferido una exploración más sistemática (y más inédita), de lo que se ha dado en llamar

la «identificación» en el espectador de cine, después de un rodeo, que nos ha parecido necesario, para la descripción de ese concepto de psicoanálisis. Hemos creído más provechoso articular de forma coherente *uno* de los enfoques posibles del tema, desplegando al máximo las implicaciones teóricas, antes que agotarnos describiendo todos los planteamientos embrionarios y más o menos anárquicos de esta cuestión de porvenir de la teoría del cine: la cuestión del espectador.

2. Espectador de cine e identificación en el filme

2.1. El papel de la identificación en la formación imaginaria del yo, según la teoría psicoanalítica

Una serie de analogías han permitido a la teoría del cine acercar el espectador al sujeto del psicoanálisis, a través de determinadas posturas y mecanismos psíquicos. Sin embargo, conviene primero clarificar lo que la teoría psicoanalítica entiende por identificación, en la medida en que los conceptos surgidos de esta disciplina han dado lugar a una utilización «salvaje» en el campo de la teoría y de la crítica del cine y han engendrado con ello múltiples confusiones.

En la teoría psicoanalítica, el concepto de identificación ocupa un lugar central desde que Sigmund Freud elaboró la segunda teoría del aparato psíquico (llamada segunda tópica) en 1923, en la que situaba el Ello, el Yo y el Superyó. En efecto, lejos de ser un mecanismo psicológico entre otros, la *identificación* es a la vez el mecanismo básico para la constitución imaginaria del yo (función fundacional) y el nudo, el prototipo de un cierto número de instancias y de procesos psicológicos posteriores por los que el yo, una vez constituido, continúa diferenciándose (función matricial).

2.1.1. La identificación primaria

El sentido de esta expresión «identificación primaria» ha variado de modo considerable en el vocabulario de la teoría psi-

coanalítica, tanto en el tiempo, como de un autor a otro. Aquí la entenderemos en el sentido de Freud como «identificación directa e inmediata que se sitúa anteriormente a toda búsqueda del objeto».

Para Sigmund Freud el sujeto humano, en los primeros tiempos de su existencia, en la fase que precede al complejo de Edipo, estaría en un estado relativamente indiferenciado en el que el objeto y el sujeto, el yo y el otro, aún no se habrían situado de forma independiente.

La identificación primaria, señalada por el proceso de la incorporación oral, sería «la forma más originaria del vínculo afectivo con un objeto» y esta primera relación con el objeto, en este caso la madre, se caracterizaría por una cierta confusión, una cierta indiferenciación entre el yo y el otro.

En el curso de esta fase oral primitiva de la evolución del sujeto, caracterizada por el proceso de incorporación, no se podría distinguir entre la búsqueda del objeto (que pone el objeto como un otro autónomo y deseable) y la identificación del objeto.

Esta identificación del objeto es inseparable de la experiencia llamada «fase del espejo».

2.1.2. «La fase del espejo»

En el transcurso de esta *fase del espejo* se instaura la posibilidad de una *relación dual* entre el sujeto y el objeto, entre el yo y el otro. Jacques Lacan, que ha elaborado la teoría de esta fase del espejo, la sitúa entre los seis y los dieciocho meses. En ese momento de su evolución, el bebé está aún en un estado de relativa impotencia motriz, coordina mal sus movimientos, y al descubrir en el espejo su propia imagen y la imagen de lo semejante (la de la madre que lo lleva en brazos, por ejemplo) a través de la *mirada*, constituye imaginariamente su unidad corporal: se identificará a sí mismo como unidad mientras percibe lo semejante como otro.

Ese momento en que el niño percibe su propia imagen en un espejo es fundamental en la formación del yo: Jacques Lacan insiste en que este primer esbozo del yo, esta primera di-

ferenciación del sujeto, se constituye sobre la base de la *identificación con una imagen*, en una relación dual, inmediata, propia de lo *imaginario*; esta entrada en lo imaginario precede el acceso a lo *simbólico*.

El niño empieza a construir su yo al identificarse con la imagen de lo semejante, del otro, como forma de la unidad corporal. La experiencia del espejo, fundadora de una forma primordial del Yo, es la de una identificación en la que el yo empieza a bosquejarse, a entrar en juego, como formación imaginaria. Esta identificación con la imagen del semejante sobre el modo de lo imaginario constituye la matriz de todas las identificaciones posteriores, llamadas secundarias, a través de las cuales se va a estructurar y a diferenciar, a continuación, la personalidad del sujeto.

Esta fase del espejo corresponde, para Jacques Lacan, a la aparición del *narcisismo primario* que pone fin al fantasma del *cuerpo fragmentado* que la precedía, de forma que el narcisismo está ligado a la identificación. El narcisismo sería en primer lugar esta captación amorosa del sujeto por esta primera imagen en el espejo en la que el niño constituye su unidad corporal sobre el modelo de la imagen de los demás: la fase del espejo sería, pues, el prototipo de toda identificación narcisista con el objeto. Esta identificación narcisista con el objeto nos conduce de lleno al problema del espectador de cine.

Jean-Louis Baudry ha destacado con precisión una doble analogía entre la situación del «niño ante el espejo» y la del espectador de cine.

Primera analogía: entre el espejo y la pantalla. En los dos casos tenemos una superficie cuadrada, limitada, circunscrita. Esta propiedad del espejo (y de la pantalla) es la que permite de modo fundamental aislar un objeto del mundo y, al mismo tiempo, constituirlo en objeto total.

Es cosa sabida que el cuadro de cine se resiste a ser percibido en su función de corte, y que el objeto más parcial, el cuerpo más fragmentado, tiene una función, ante la mirada del espectador, de objeto total, de objeto retotalizado por la fuerza centrípeta del cuadro. Por ejemplo, la mayor parte de los primeros planos del cine clásico. Muy pocos cineastas han tenido el proyecto, ideológicamente perturba-

dor para el espectador, de trabajar el cuadro en su función de corte. En el cine moderno, citemos a Jean-Marie Straub, cuyos filmes testimonian en cada plano esta concepción diferente del cuadro.

Para Christian Metz, si la pantalla equivale en cierta manera al espejo primordial, existe entre ellos una diferencia fundamental: al contrario de lo que sucede con el espejo, hay una imagen que la pantalla no devuelve jamás, la del cuerpo del espectador. Ello se relaciona con la definición que Roland Barthes ha dado de la imagen: «La imagen es eso donde yo estoy excluido... no estoy en la escena: la imagen está sin enigma».

Segunda analogía: entre el estado de impotencia motriz del niño y la postura del espectador implicado por el dispositivo cinematográfico. Jacques Lacan pone el acento sobre una doble condición, ligada a la premaduración biológica de la cría humana, que determina la *constitución imaginaria del yo* después de la fase del espejo: la inmadurez motriz del niño, su falta de coordinación, que le llevan a anticipar de modo imaginario su unidad corporal y a la inversa, la maduración precoz de su organización visual.

Inhibición de la motricidad y papel preponderante de la función visual son las dos características específicas de la postura del espectador de cine. Todo sucede como si el dispositivo puesto a punto por la institución cinematográfica (la pantalla que nos refleja la imagen de otros cuerpos, la posición sentada e inmóvil, la sobrevalorización de la actividad visual centrada en la pantalla a causa de la oscuridad ambiente) imite o reproduzca parcialmente las condiciones que han presidido, en la infancia, la constitución imaginaria del yo después de la fase del espejo.

Desde que el cine existe, se ha destacado muchas veces, e incluso analizado, la fascinación de los cineastas por los espejos y los reflejos de todas clases. Algunos directores, como Joseph Losey en *El sirviente* (1963) y *Ceremonia secreta* (1969), se han «especializado» en estos planos de espejos. Esta predilección del cine por los espejos tiene evidentemente otras determinaciones, pero no es absurdo ver

en ello, además de todas las razones propiamente estéticas o temáticas, el eco de esta analogía entre la pantalla y el espejo primordial.

El segundo plano de la identificación, el de la identificación secundaria, tiene mucho que ver con el complejo de Edipo.

2.1.3. Las identificaciones secundarias y la fase de Edipo

Se sabe el lugar fundamental que ocupa el complejo de Edipo en la teoría psicoanalítica y el papel central que Freud otorga a esta crisis, a su posición y a su resolución, en la construcción de la personalidad. Asimismo, para Jacques Lacan, el Edipo marca una transformación radical del ser humano, el paso de la relación dual propia de lo imaginario (que caracterizaba la fase del espejo) al registro de lo simbólico, paso que le permitirá constituirse en sujeto, e instaurarlo en su singularidad.

Esta crisis, que Freud sitúa entre los tres y los cinco años, encuentra precisamente su salida en la vía de las *identificaciones secundarias* que ocuparán el lugar de las relaciones con el padre y la madre en la estructura triangular del Edipo, y dejarán una señal.

Es preciso repasar rápidamente la descripción que ha dado Freud del complejo de Edipo, pese a, o más bien por causa de la vulgarización algo simplista que circula en torno a este concepto freudiano.

La crisis edípica se caracteriza —resumiendo— por un conjunto de cargas psíquicas sobre los padres, por un conjunto de deseos: amor y deseo sexual por la figura parental del sexo opuesto; odio celoso y deseo de muerte hacia la figura parental del mismo sexo, percibida como rival y como instancia que prohíbe.

Si nos quedamos por el momento en esta forma simple, llamada «positiva» del complejo de Edipo, se puede destacar una ambivalencia fundamental. Por ejemplo, el niño que ha empezado a dirigir hacia su madre sus deseos libidinosos, siente hacia su padre un sentimiento hostil; pero al mismo tiempo, la

falta de satisfacción de ese deseo cuyo objeto prohibido es la madre, le lleva a identificarse con el padre, que percibe como el agresor, como el rival en la situación triangular edípica, el que se opone al deseo. El pequeño se encuentra en la posición de desear a su madre, odiar a su padre, gozar imaginariamente, por identificación, de sus prerrogativas sexuales sobre la madre. De la misma manera que es excluido de la escena primitiva, vivida por él como una agresión, el pequeño se identifica con el agresor, en este caso el padre.

En el cine, donde las escenas de agresión, físicas o psicológicas, son frecuentes, se trata de un recurso dramático básico; predispuesto a una fuerte identificación, el espectador se encuentra a menudo en una posición ambivalente al identificarse a la vez con el agresor y el agredido, con el verdugo y la víctima. Ambivalencia cuyo carácter ambiguo es inherente al placer del espectador en ese tipo de secuencias, sean las que fueren las intenciones conscientes del realizador, y que está en la base de la fascinación ejercida por el cine de terror o de suspense: véase el éxito de filmes como *Psicosis*, de Alfred Hitchcock (1961), o, más recientemente, *Alien*, de Ridley Scott (1979).

Además, para evitar toda simplificación del complejo de Edipo, Freud ha insistido siempre en la *ambivalencia* fundamental de los deseos sobre los padres durante la crisis edípica, ambivalencia ligada a la bisexualidad del niño; por el juego de componentes homosexuales, el complejo de Edipo se presenta siempre a la vez bajo la forma llamada «negativa»: amor y deseo en relación con el pariente del mismo sexo, celos y odio por el pariente del sexo opuesto.

«La identificación —dice Freud— es ambivalente desde el principio; puede orientarse tanto hacia la ternura como hacia el deseo de supresión... Es fácil de expresar en una fórmula esta diferencia entre la identificación con el padre y el apego al padre como a un objeto sexual: en el primer caso el padre es aquel que se querría SER; en el segundo, es aquel que se querría TENER.»

Las relaciones edípicas son siempre complejas y ambivalentes, y cada «modelo» del padre y de la madre puede servir a

El terror en el cine sonoro.



Dracula,
de T. Browning
(1931).

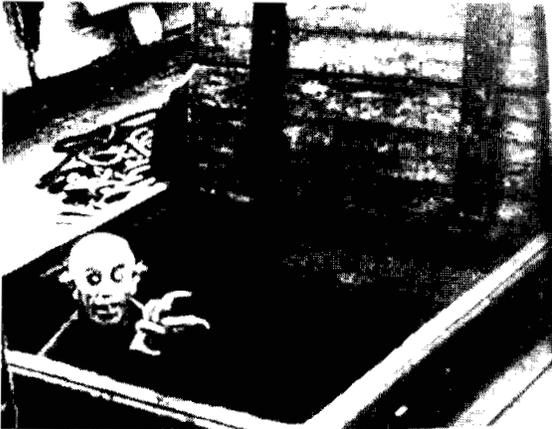


Frankenstein,
de J. Wale (1931).



Dracula, de T. Fisher
(1958)

El terror en el cine mudo.



Nosferatu, de F. W. Murnau (1922).

la vez según el SER o el TENER, como sujeto y objeto del deseo, sobre el modo de la identificación (desear ser) o del afecto libidinal (desear tener).

En el filme clásico, por el juego combinado de las miradas y de la planificación, el personaje se encuentra atrapado en un vaivén similar, unas veces es sujeto de la mirada (es él el que ve la escena, quien ve a los otros) y otras es objeto bajo la mirada de otro (otro personaje o el espectador). A través de este juego de miradas, mediatizado por la posición de la cámara, la planificación clásica de la escena de cine propone al espectador, de forma bastante trivial, inscrita en los códigos, esta ambivalencia estatutaria del personaje en relación con la mirada, al deseo del otro, del espectador. Raymond Bellour ha evidenciado con claridad este proceso en sus análisis de *Los pájaros*, de Hitchcock, y *El sueño eterno*, de Howard Hawks; también Nick Browne, a propósito de *La diligencia*, de Ford.

El final del período edípico, la salida de la crisis se va a realizar, mejor o peor según los sujetos, por la vía de la identificación. Las búsquedas sobre los padres son abandonadas como tales, y se transforman en una serie de identificaciones, llamadas «secundarias», a través de las cuales se colocan en su lugar las diferentes instancias del yo, del *superyó*, del *ideal del yo*. El superyó, por tomar el ejemplo más desarrollado por Sigmund Freud, deriva directamente de la relación edípica con el padre como instancia prohibidora, como obstáculo para la realización de los deseos.

2.1.4. La identificación secundaria y el yo

Estas identificaciones secundarias, por las que el sujeto saldrá, de forma más o menos lograda, de la crisis edípica, toman estructuralmente la continuación y el lugar de los deseos edípicos y constituirán el yo, la personalidad del sujeto. Estas identificaciones son la matriz de todas las identificaciones futuras del sujeto por las que su yo se va a diferenciar poco a poco.

Está claro que las identificaciones secundarias, cuyo prototipo siguen siendo las relaciones en el triángulo edípico (del

que hemos apreciado la complejidad), están abocadas, por este origen edípico mismo, a la ambivalencia.

En esta evolución, formadora del YO, por la entrada en lo imaginario precediendo el acceso a lo simbólico, la identificación es el principio de base de la constitución imaginaria del yo. Debemos a Jacques Lacan la insistencia en esta *función imaginaria del yo*: el yo se define por una identificación con la imagen de los demás, «por otro y para otro». El yo no es el centro del sujeto, el lugar de una síntesis, sino que más bien está constituido, según la expresión de Lacan, por un «baratillo de identificaciones», por un conjunto contingente, no coherente, a menudo conflictivo, un verdadero *patchwork* de imágenes heteróclitas. Lejos de ser el lugar de una síntesis del conocimiento del sujeto por sí mismo, el yo se definiría más bien en su función de desconocimiento: por el juego permanente de la identificación, el yo se dedica desde su origen a lo imaginario, a lo ilusorio. Se construye, por identificaciones sucesivas, como una instancia imaginaria en la que el sujeto tiende a alienarse, y que es sin embargo la condición *sine qua non* de la localización del sujeto por sí mismo, de su entrada en el lenguaje, de su acceso a lo simbólico.

Las experiencias culturales participarán, desde luego, de esas identificaciones secundarias posteriores a lo largo de toda la vida del sujeto. La novela, el teatro, el cine, como experiencias culturales con fuerte identificación (por la puesta en escena del otro como figura del semejante) jugarán un papel privilegiado en estas identificaciones secundarias culturales.

El ideal del yo, por ejemplo, continuará construyéndose y evolucionando por identificación con modelos muy diversos; parcialmente contradictorios, reencontrados por el sujeto tanto en su experiencia real como en su vida cultural. El conjunto de esas identificaciones, de origen heterogéneo, no forma un sistema relacional coherente, sino que más bien parecería una yuxtaposición de ideales diversos más o menos compatibles entre sí.

2.2. La identificación como regresión narcisista

Otra característica importante del espectador de cine es que se trata de un sujeto en «estado de falta».

2.2.1. El carácter regresivo de la identificación

«La identificación representa la forma más primitiva del comportamiento afectivo... A veces la elección del objeto libidinal cede el lugar a la identificación...»

Cada vez que Freud se ve obligado a describir esta transformación de la *elección del objeto* (en el orden del tenerlo) en *identificación con el objeto* (en el orden de serlo), subraya el carácter regresivo: en este paso a la identificación, se trata, para un sujeto ya constituido, de una regresión a un estadio anterior al de la relación con el objeto, un estadio más primitivo, más indiferenciado que el apego libidinal al objeto.

Y esta regresión, suele instaurarse sobre un *estado de falta*, tanto si se trata de una reacción a la pérdida del objeto (en el caso de duelo por ejemplo) como de un estado más permanente de soledad, es decir una falta que concierne a los demás:

«Cuando se ha perdido el objeto —dice Freud—, o uno se ha visto obligado a renunciar a él, sucede a veces que se resarce identificándose con dicho objeto, erigiéndolo de nuevo en el yo, de modo que la elección objetual regresa hacia la identificación.»

Este carácter regresivo de la identificación, ligado a un estado de falta, sugiere algunas consideraciones respecto al tema del espectador de cine. Debe quedar claro, de entrada, que el cine es una experiencia cultural consentida, relativamente consciente, y que el espectador del filme sabe bien, como el lector de novela, que esta experiencia excluye *a priori* toda elección objetual por la razón evidente de que el objeto figurado sobre la pantalla es ya un objeto ausente, una efigie, un «significante imaginario» como diría Christian Metz. No es menos importante que la elección de entrar en una sala de cine revela siempre, más o menos, una regresión consentida, un ponerse entre paréntesis con respecto al mundo, que viene precisamente de la acción, de la

elección del objeto y de los riesgos, en provecho de una identificación con el universo imaginario de la ficción. Y este deseo de regresión (incluso ritualizado socialmente: ir al cine es una actividad cultural aceptada y de pocas consecuencias) es el índice de que el espectador de cine sigue siendo, más allá de las legitimaciones culturales, un sujeto en estado de falta, víctima del duelo y la soledad. Esto no sirve para el espectador de televisión, mucho menos sumido en un estado de retiro y soledad, y mucho menos inclinado a una fuerte identificación.

2.2.2. El carácter narcisista de la identificación

La identificación es una regresión de tipo *narcisista* en la medida en que permite restaurar en el yo el objeto ausente o perdido y negar, por esta restauración narcisista, la ausencia o la pérdida. Es lo que hace decir a Guy Rosolato que la identificación «da la posibilidad de satisfacerse sin recurrir al objeto exterior. La identificación permite reducir (en los neuróticos) o suprimir (en un narcisismo absoluto) las relaciones con los demás».

Si la identificación con el otro consiste en erigirla en el yo, esta relación narcisista, a salvo de lo real, puede tender a sustituir, con un beneficio evidente para el sujeto, el azar de una elección del objeto. El proceso no deja de recordar el «repliegue» del fetichista sobre el fetiche, manipulable a voluntad, disponible de modo permanente en un orden de cosas libre de toda relación verdadera con los demás y sus riesgos.

La identificación narcisista tendrá, pues, una tendencia a valorar la soledad y la relación fantasmática en detrimento de la relación de objeto y se presentará como una solución de repliegue en el yo, lejos del objeto. Según Gilles Deleuze sería una equivocación presentar de modo general la identificación como una reacción ante la pérdida del objeto, ante el estado de falta, como una reparación posterior, mientras que la identificación podría muy bien ser anterior y «determinar esta pérdida, provocarla e incluso desearla».

Esta componente narcisista de la identificación, esta tendencia a la soledad, a retirarse del mundo (aunque sólo sea por hora y media), participa ampliamente del deseo de ir al cine

y del placer del espectador. También podríamos decir que el cine, sobre todo el cine de ficción tal como está constituido institucionalmente para funcionar con la identificación, presupone siempre, dejando de lado todas las implicaciones culturales o ideológicas, un espectador en estado de regresión narcisista, es decir, retirado del mundo como espectador.

Este es el sentido en que se puede entender la frase de Frantz Fanon que el cineasta Fernando E. Solanas registró en su filme *La hora de los hornos* (1967), dirigida al espectador: «Todo espectador es un cobarde o un traidor». Esta frase, aplicada al cine, daba amplio eco de la teoría brechtiana del teatro, según la cual, en el límite, «toda identificación es peligrosa» dado que suspende el juicio del espíritu crítico. Este estado de identificación del espectador de cine, compuesto de regresión narcisista, de retiro, de inmovilización y de afasia ha sido, a lo largo de la historia del cine, un problema ineludible, una traba para todos los cineastas que han tenido el deseo o la voluntad de hacer filmes con la intención de intervenir en el curso de las cosas o de arrastrar a los espectadores hacia una toma de conciencia y a la acción: cineastas militantes, ciertos documentalistas... Entre las estrategias más a menudo puestas en juego para combatir esta componente regresiva de la identificación se puede situar el desafío o el rechazo de la ficción, del relato clásico (Dziga Vertov, por ejemplo), la postulación de un cine de la realidad (cine directo, cine-verdad, etcétera) o una forma mixta hecha a la vez de aceptación y de deconstrucción de la ficción, muy extendida a principios de la década de 1970, como lo demuestran muchos filmes de Philippe Garrel (*Marie pour mémoire*, 1967; *La cicatrice intérieure*, 1970), de Marcel Hanoun (*L'authentique procès de Carl-Emmanuel Jung*, 1967; *L'hiver*, 1970; *Le printemps*, 1971), de Marguerite Duras (*Détruire dit-elle*, 1969; *Jaune le soleil*, 1971), de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet (*Lección de historia*, 1972), de Robert Kramer (*Ice*, 1968)... Señalemos finalmente que el cine de tendencia propagandista, por su parte, ha comprendido el interés de utilizar en su beneficio (sea cual fuere su ideología) este estado de regresión narcisista del espectador al construir ficciones adecuadas, con una fuerte identificación.

2.2.3. Una reactivación del «estadio oral»

Este estado regresivo de la identificación activa de nuevo en el sujeto una relación de objeto característica del *estadio oral*.

Para Freud, la identificación «se comporta como un producto de la primera fase, de la *fase oral* de la organización de la libido, de la fase durante la cual se incorpora el objeto deseado y apreciado, comiéndolo, es decir, suprimiéndolo».

Hay que añadir a esto, con respecto a la identificación en general, que en el caso particular del cine las propias condiciones de la proyección (la oscuridad de la sala, la inhibición motriz del sujeto, su pasividad ante el flujo de imágenes) contribuyen a reforzar esta regresión al estadio oral.

Esta estructura oral de la identificación, ampliamente determinada según el análisis de Jean-Louis Baudry por el mismo dispositivo cinematográfico, se caracteriza en esencia por la ambivalencia, por la indistinción interno/externo, activo/pasivo, obrar/soportar, comer/ser comido. En esta indistinción se encontrará el modelo de relación que el bebé mantiene con el seno de su madre, o el soñador con «la pantalla del sueño». En esta incorporación oral que caracteriza la relación del espectador con el filme, «el orificio visual ha reemplazado el orificio bucal, la absorción de imágenes es al mismo tiempo absorción del sujeto en la imagen, preparado, predigerido por su entrada en la sala oscura».

Apuntemos de paso que muchas ficciones «fuertes» en el cine redoblan en el nivel del guión y de la temática esta absorción del sujeto por la imagen, esta pérdida de la conciencia de los límites proponiendo a la identificación del espectador un personaje, él mismo absorbido, aspirado, en un lugar inquietante (el castillo de Nosferatu), en un laberinto (en Fritz Lang) o, de modo más trivial, en una aventura donde se pierde en la conciencia de sí (lo que no es obstáculo para reparar con un beneficio esta pérdida de sí mismo, al final del filme, como es costumbre en el cine de Hitchcock, por ejemplo).

2.2.4. Identificación y sublimación

Falta en el psicoanálisis una teoría elaborada de la «sublimación», concepto muy poco trabajado desde que Freud traza sus grandes líneas.

Sin embargo, está claro (de modo particular en «El Yo y el Ello») que Freud designa el origen de toda sublimación en el propio mecanismo de la identificación. Cuando se conduce al yo, sea por la razón que fuere (duelo, pérdida o neurosis), a renunciar a la elección del objeto libidinal, cuando éste se esfuerza en restaurar en sí mismo el objeto sexual perdido, por la identificación, renuncia al mismo tiempo a los fines directamente sexuales por un proceso que Freud describe como el prototipo de toda *sublimación*.

Para Mélanie Klein la sublimación, estrechamente ligada a la dimensión narcisista del yo, sería una tendencia que empujaría al sujeto a reparar y a restaurar el «buen» objeto: encontraremos, en el espectador de cine, esta muy fuerte tendencia a la restauración del «buen» objeto que es quizá fundamental en la *constitución del filme por el espectador* a partir de ese rompecabezas de imágenes y de sonidos discontinuos que constituye el significante fílmico. Pero esta constitución del filme en «buen» objeto, como veremos, es también generadora de dificultades teóricas porque siempre tiene tendencia a construir la ilusión de un objeto más homogéneo, más monolítico, más global que el filme en la realidad de su proyección.

Los filmes que se llamaron en la década de 1970 filmes de la «deconstrucción», que pretendían «romper» el buen objeto fílmico, la transparencia de la narración clásica y al mismo tiempo transformar la relación de identificación en una relación más crítica con las imágenes y los sonidos, chocaron a menudo con esta capacidad tan flexible del espectador, ligada a la sublimación y al narcisismo de su estado, de reconstruir de otra manera el filme más «deconstruido» en buen objeto, aunque sólo fuera en buen objeto de discusión y de teorización.

3. La doble identificación en el cine

Después de este recorrido sumario, pero indispensable, por la teoría general de la identificación en psicoanálisis, podemos plantear más específicamente la cuestión de la identificación en el cine.

Durante mucho tiempo, en los escritos sobre cine, no ha habido una «teoría» de la identificación propiamente dicha, sino por el contrario, un uso amplio y muy extendido de esta palabra, empleada en su acepción vulgar, algo imprecisa, para designar básicamente la relación subjetiva que el espectador puede mantener con este o aquel personaje del filme. Esta palabra, identificación, abarcaba un concepto psicológico bastante vago, y permitía dar cuenta de esa experiencia del espectador que consiste en participar, en el curso de una proyección, de las esperanzas, los deseos, las angustias, en una palabra, de los sentimientos de este o aquel personaje, colocarse en su lugar o «tomarse momentáneamente por él», amar o sufrir con él, en cierto modo por poderes, experiencia que está en el fondo del placer del espectador, y que le condiciona en gran medida. Aún hoy no es raro, después de una proyección, que la discusión se centre en indagar con quién se ha identificado más cada uno, o que un crítico de cine se apoye en esta identificación con el personaje para explicar el filme.

Este uso corriente de la idea de identificación —que encierra sin duda cierta verdad sobre el proceso de identificación en el cine, aunque sea de modo muy simplista— designa esencialmente una identificación con el personaje, es decir, con la figura del otro, con el semejante representado en la pantalla.

Las investigaciones teóricas de Jean-Louis Baudry, en relación con lo que él ha llamado «el aparato de base» en el cine, metaforizado por la cámara, han permitido por primera vez distinguir en el cine el juego de una *doble identificación* con respecto al modelo freudiano de la distinción entre la identificación primaria y la secundaria en la formación del yo. En esta doble identificación en el cine, la *identificación primaria* (hasta entonces no teorizada), es decir, la identificación con el sujeto de la visión, en la instancia representada, estaría la base y la condición de la *identificación secundaria*, es decir, la identifi-

cación con el personaje, en lo representado, la única que la palabra identificación jamás había abarcado hasta esta intervención teórica.

«El espectador —escribe Jean-Louis Baudry— se identifica, pues, menos con lo representado, el espectáculo mismo, que con quien pone en acción el espectáculo; con quien no es visible pero hace ver, hace ver con el mismo movimiento que él; el espectador ve obligándole a ver lo que ve, es decir, asume la función ampliada por el lugar mudable de la cámara.»

Esta intervención sobre el «aparato de base» fue en 1970 uno de los componentes de un debate teórico importante y bastante vivo entre teóricos y críticos (Jean-Louis Baudry, Marcelin Pleyne, Jean-Patrick Lebel, Jean-Louis Comolli, etcétera), debate que se ha mantenido entre unas cuantas revistas (*Cinéthique*, *Change*, los *Cahiers du cinéma*, *Tel quel*, *La nouvelle critique*) con el tema del aparato de base en el cine, sus relaciones con la representación y con la ideología, debate que se politizó al tratar de la propia función del cine, etcétera. Este debate no quedó como un asunto entre teóricos, sino que durante algunos años obligó a algunos cineastas a plantearse interrogantes sobre su oficio: citemos entre otros los filmes realizados en el transcurso de este período por Jean-Luc Godard y el grupo Dziga Vertov.

3.1. La identificación primaria en el cine

Hay que tener cuidado en distinguir la *identificación primaria* en cine y en psicoanálisis (véase el capítulo anterior): es evidente que toda identificación en cine (incluida la que Jean-Louis Baudry llama identificación primaria) referida a un sujeto ya constituido, que ha superado la fase de la indiferenciación primitiva de la primera infancia y ha accedido a lo simbólico, surge en teoría psicoanalítica de la identificación secundaria. Para evitar cualquier confusión, Christian Metz propone reservar la expresión de «identificación primaria» a la fase pre-édipica de la historia del sujeto y llamar «identificación cinematográfica primaria» a la del espectador con su propia mirada.

En el cine, lo que fundamenta la posibilidad de identifica-

ción secundaria, diegética, la identificación con lo representado, con el personaje —por ejemplo en el caso de un filme de ficción—, es ante todo la capacidad del espectador para identificarse con el sujeto de la visión, con el ojo de la cámara que ha visto antes que él. Capacidad de identificación sin la cual el filme sólo sería una sucesión de sombras, de formas y de colores, con letras «no identificables», sobre una pantalla.

El espectador, sentado en su sillón, inmovilizado en la oscuridad, ve desfilar sobre la pantalla imágenes animadas (hemos visto que tan sólo se trata de una ilusión de continuidad y de movimiento producida por el efecto *phi* a partir del desfile irregular, con determinada cadencia, de imágenes fijas ante el haz de luz del proyector), imágenes en dos dimensiones que ofrecen a su mirada un simulacro de su percepción del universo real. Las características de este simulacro, aunque puedan parecernos «naturales» por costumbre, se establecen por medio del aparato de base —la cámara— construido precisamente para producir ciertos efectos, un determinado tipo de sujeto-espectador, sobre el modelo de la *camera obscura* elaborado en el Renacimiento italiano en función de una concepción, histórica e ideológicamente fechada, de la perspectiva y del sujeto de la visión. (Véase capítulo 1.)

La identificación primaria, en el cine, es aquella por la que el espectador se identifica con su propia mirada y se experimenta como foco de la representación, como sujeto privilegiado, central y trascendental de la visión. El es quien ve ese paisaje desde ese punto de vista único. Se podría decir también que la representación de ese paisaje se organiza totalmente para un lugar puntual y único que es precisamente el de su ojo. El es, en ese travelling, quien acompaña con la mirada, incluso sin mover la cabeza, al caballero que galopa por la pradera; su propia mirada es la que constituye ese barrido circular de la escena, en el caso de una panorámica. Este lugar privilegiado, siempre único y central, adquirido además sin ningún esfuerzo de movilidad, es el lugar de Dios, del sujeto que todo lo percibe, dotado de ubicuidad, y constituye el sujeto-espectador sobre el modelo ideológico y filosófico del idealismo.

El espectador tiene que darse cuenta —porque a otro nivel lo sabe siempre— que no asiste a esta escena sin mediación,

que una cámara la ha filmado previamente para él, obligándole de alguna manera a este lugar; que esta imagen plana, estos matices no son reales sino un simulacro en dos dimensiones inscrito químicamente sobre una película y proyectado sobre una pantalla. La identificación primaria hace, sin embargo, que se identifique con el sujeto de la visión, con el ojo único de la cámara que ha visto esta escena antes que él y ha organizado la representación para él, de esta manera y desde este punto de vista privilegiado. Aunque ausente de esa imagen que no le devuelve jamás, contrariamente al espejo primordial, la imagen de su propio cuerpo, el espectador está, sin embargo, sobre-presente de otras maneras: como foco de toda visión (sin su mirada, en cierto modo, no habría filme), como sujeto que todo lo percibe y, por el juego totalizador de la planificación clásica, como sujeto trascendental de la visión.

Sólo esta identificación primaria explica que no es indispensable que aparezca en un filme la imagen de los demás, del semejante, para que el espectador encuentre, sin embargo, su lugar. Incluso en un filme sin personajes y sin ficción en el sentido clásico del término (como, por ejemplo, en *La région centrale*, de Michaël Snow (1970), donde la cámara barre en todos los sentidos, durante tres horas, un paisaje de Canadá, desde un punto fijo), queda siempre la ficción de una mirada con la que identificarse.

Apuntemos aquí, a título de información, una tentativa radical en la historia del cine, la de Robert Montgomery en *La dama del lago* (1946), donde se hacía coincidir a lo largo de todo el filme la mirada del personaje y la mirada del espectador, o si se quiere, reducir la identificación secundaria bajo la única identificación primaria, de tal manera que todo el filme se ve en cierto modo por los ojos del personaje principal, que no aparece nunca en la pantalla, salvo en un espejo donde encuentra su propia imagen. El filme de Michaël Powell, *El fotógrafo del pánico* (1960), juega asimismo con los diferentes grados de coincidencia entre la mirada del espectador, la de la cámara y la del personaje (para conseguir efectos de terror).

El análisis de esta identificación primaria por Jean-Louis Baudry intentaba poner al día la unión relacional, hasta enton-

ces no planteada, entre el aparato de base del cine, los presupuestos filosóficos, ideológicos e históricos de las leyes de la perspectiva del Renacimiento que le sirven aún de modelo, y el reforzamiento fantasmático del tema del idealismo por el dispositivo cinematográfico en su conjunto: «Poco importan en el fondo —escribía— las formas de relato adoptadas, los “contenidos” de la imagen en el momento en que una identificación se hace posible. Vemos con ello perfilarse la función específica cumplida por el cine como soporte e instrumento de la ideología: llegar a constituir el “sujeto” por la delimitación ilusoria de un lugar central (sea el de un dios o el de cualquier otro sustituto). Aparato destinado a obtener un efecto ideológico preciso y necesario para la ideología dominante: al crear una fantasmaticización del sujeto, el cine colabora con gran eficacia al mantenimiento del idealismo».

Este cambio de perspectivas en el tema de la identificación, aunque ha permitido un fuerte «impulso teórico» a través del debate del que hemos hablado antes, ha tenido también el curioso efecto de bloquear en cierto modo la reflexión sobre la identificación secundaria en el cine, que desde entonces ha quedado, prácticamente, en el estado de superficialidad conceptual y de generalidad en que se encontraba antes de esta puesta al día de la doble identificación en el cine. Desde esta intervención, los teóricos del cine consideran la identificación diegética como «suya» y, esta vez al pie de la letra, algo «secundaria». No obstante, mientras que parece difícil y poco productivo impulsar y profundizar más en el análisis y la descripción de la identificación primaria elaborada por Jean-Louis Baudry y retomada por Christian Metz, la identificación secundaria es todavía un terreno relativamente poco explorado y, sin ninguna duda, rico en potencialidades teóricas. Ahora nos detendremos en él.

3.2. La identificación secundaria en el cine

3.2.1. La identificación primordial en el relato

«Poco más o menos —escribe Georges Bataille—, todo hombre se implica en los *relatos*, en las *novelas*, que le revelan la

verdad múltiple de la vida. Sólo esos relatos, leídos a veces con temor, le sitúan frente al destino.»

El espectador de cine, como el lector de novela, es quizá primero este hombre «pendiente» de los relatos. Más allá de las especificidades de los diferentes modos de expresión narrativa, hay sin duda un deseo fundamental de entrar en un relato, al ir al cine o al empezar a leer una novela. De la misma manera que acabamos de describir la identificación cinematográfica primaria como la base de toda identificación diegética secundaria, se podría hablar de una identificación primordial en el hecho narrativo mismo, con independencia de la forma y la materia de la expresión que puede tomar un relato en particular. Basta con que alguien a nuestro lado se ponga a contar una historia (aunque no se dirija a nosotros); o con que la televisión del bar en que estamos difunda un pasaje de un filme, para que, sin darnos cuenta, estemos pendientes de este fragmento del relato, del que no sabremos ni el principio ni el final. Es evidente que en esta captación del sujeto por el relato, por cualquier relato, hay algo que revela una identificación primordial por la que toda historia contada es un poco nuestra historia. Hay en esta atracción, por lo narrativo en sí mismo, fascinación que se puede observar desde la infancia, un poderoso motor para todas las identificaciones secundarias más sutilmente diferenciadas, anterior a las preferencias culturales más elaboradas, más selectivas.

Esta identificación con el relato como tal surge sin duda, en gran parte, de la analogía muchas veces señalada entre las estructuras fundamentales del relato y la estructura edípica. Se puede decir que todo relato, en cierto modo, fascina por eso, revive la escena de Edipo, el enfrentamiento del deseo y de la Ley.

Todo relato clásico inicia la captación de su espectador al ahondar la separación inicial entre sujeto deseante y objeto de deseo. Todo el arte de la narración consiste luego en regular la persecución siempre relanzada hacia este objeto de deseo, deseo cuya realización está diferida sin cesar, dificultada, amenazada, retardada, hasta el final del relato. El recorrido clásico de la narración oscila entre dos situaciones de equilibrio, de no-tensión, que marcan el principio y el final. La situación de

equilibrio inicial muestra rápidamente una falla, un corte que el relato intentará colmar al término de una serie de dificultades, falsas pistas, contratiempos debidos al destino o a la maldad de los hombres, pero cuya función narrativa es mantener el reto de esta falla y el deseo del espectador de ver finalmente la solución, que determina el fin del relato, la vuelta a un estado de no-tensión, ya sea por la culminación de la ruptura entre el sujeto y el objeto de deseo, o a la inversa, por el triunfo definitivo de la Ley que prohíbe para siempre esta culminación.

El semantista A. J. Greimas, al retomar en su obra *Semántica estructural* los trabajos de Vladimir Propp (sobre la «morfología del cuento popular ruso») y de Etienne Souriau (sobre las «200.000 situaciones dramáticas»), ha definido lo que él llama un *modelo actancial*, es decir, una estructura simple de funciones dramáticas que dan cuenta de la estructura de base de la mayoría de relatos. Es manifiesto que esta estructura se coloca en relación al enfrentamiento del deseo y de la Ley (lo prohibido) que es el primer motor de todo relato: la primera pareja de actantes que se coloca es la del sujeto y el objeto, siguiendo el eje del deseo, la segunda es la del destinador y el destinatario del objeto del deseo, siguiendo el eje de la ley, la tercera, la del oponente y el ayudante en la realización del deseo. La estructura actancial, evidentemente, es una estructura homológica a la estructura edípica (véase pág. 122: «Códigos narrativos, funciones y personajes»).

Ya hemos señalado que la identificación, como regresión, suele instaurarse sobre un estado de carencia: «La identificación —escribe Guy Rosolato— se une a una carencia. Si hay una demanda, la carencia puede ser el rechazo del otro a cumplir esta demanda. Retraso en la satisfacción, pero también rechazo de una voluntad que se opone, la identificación está lanzada...».

En la descripción de este proceso de «lanzamiento» de la identificación encontramos todos los elementos de la estructura de base del relato en que el deseo viene a articularse con una carencia, con un retraso de la satisfacción que lanza al sujeto de deseo (y al espectador) a la persecución de una satisfacción imposible, siempre aplazada, o aún relanzada permanentemente sobre nuevos objetos.

Sin duda este nivel estructural profundo, en que todos los relatos se parecen, es el primero en atraer la atención del espectador por el simple hecho de que hay relato. Esta identificación diegética primordial es una reactivación profunda, aún relativamente indiferenciada, de las identificaciones de la estructura edípica: el espectador, y también el auditor o el lector, sabe que ahí, en ese relato del que él está ausente en persona, se desarrolla alguna cosa que le concierne en lo más profundo y que se parece demasiado a sus propias peleas con el deseo y la Ley para no hablarle de sí mismo y de su origen. En este sentido, todo relato, ya tome la forma de una encuesta o de una investigación, es de modo fundamental la búsqueda de una verdad del deseo en su articulación con la carencia y con la Ley, es decir, una búsqueda del espectador hacia su verdad o, como dice Georges Bataille, de «la verdad múltiple de la vida».

Se trata del nivel más arcaico de la relación del sujeto-espectador con el relato fílmico y se tiene en muy poca consideración los valores culturales que permiten diferenciar y jerarquizar los relatos según su calidad o su complejidad. En este nivel, el filme más frustrado y el más elaborado son susceptibles de «engancharnos» por igual: todo el mundo ha pasado por la experiencia, en la televisión, de dejarse «atrapar» en la identificación con el relato de un filme que juzga, por lo demás (intelectual, ideológica o artísticamente), indigno de interés, igual que por un filme reconocido como una obra de arte.

Sobre esta identificación primordial con el hecho narrativo en sí se apoya, sin duda, la posibilidad misma de una identificación diegética más diferenciada en este o aquel relato fílmico. Uno puede preguntarse si esta identificación primordial del relato, al igual que la identificación primaria con el sujeto de la visión, no es una condición indispensable para que el filme pueda ser elaborado, por el espectador, como una ficción coherente, como sentido, a partir de este mosaico discontinuo de imágenes y de sonidos que constituye el significante.

3.2.2. Identificación y psicología

Un hecho que el teórico del cine debe tener en cuenta permanentemente: casi siempre que se habla de una película, se habla del recuerdo de la película, recuerdo ya reelaborado que ha sido objeto de una reconstrucción «después», y que le da siempre más homogeneidad y coherencia de la que tenía realmente en la experiencia de la proyección.

Esta distorsión se da particularmente en los personajes de la película, que nos aparecen en el recuerdo como dotados de un perfil psicológico relativamente estable y homogéneo al que se hace referencia, si se debe hablar o escribir del filme, para caracterizarlos, un poco como se haría al referirse a una persona real.

Se comprende que esta distorsión es engañosa y que el personaje, como «ser de película», se construye casi siempre a través del curso de avance del filme de forma mucho más discontinua y contradictoria que como aparece en el recuerdo.

El espectador, al recordar, tiende a creer (como le invita la crítica diaria y el discurso cotidiano sobre el cine) que se ha identificado *por simpatía* con este o aquel personaje, a causa de su carácter, de sus rasgos psicológicos dominantes, de su comportamiento general, un poco como en la vida se siente globalmente simpatía por alguien a causa, creemos, de su personalidad.

La identificación secundaria en el cine es básicamente una identificación con el personaje como figura del semejante en la ficción, como foco de los deseos afectivos del espectador, pero sería un error considerar que la identificación es un efecto de la simpatía que se puede sentir por tal o cual personaje. Se trata más bien de un proceso inverso, y no sólo en el cine: Freud establece con claridad que no por simpatía se identifica uno con alguien, sino «al contrario, la simpatía nace solamente de la identificación». *La simpatía es, pues, el efecto y no la causa de la identificación.*

Hay una forma de identificación muy extendida que pone esto en evidencia de manera particular; es la *identificación parcial*, «en extremo circunscrita —escribe Freud—, que se limita a tomar un solo rasgo del objeto». Esta identificación, a

partir de un solo rasgo, se produce con frecuencia entre personas que no tienen ninguna simpatía ni ninguna atracción libidinal; funciona en particular en el nivel colectivo: el bigote de Hitler, la elocución de Humphrey Bogart, etcétera.

Esta comprobación, según la cual la identificación es la causa de la simpatía, y no a la inversa, plantea la cuestión de la moralidad y de la maleabilidad fundamental del espectador de cine. En un relato fílmico bien estructurado el espectador puede ser inducido a identificarse, y a sentir los efectos de simpatía que de ello derivan, con un personaje por quien, en el nivel de personalidad, de carácter, de ideología, no tendría ninguna simpatía en la vida real, quizás al contrario, una aversión. La pérdida de prevenciones del espectador de cine le inclina a poder simpatizar, por identificación, con cualquier personaje, siempre que la estructura narrativa le lleve a ello. Por tomar un ejemplo célebre, Alfred Hitchcock consiguió varias veces (*Psicosis*, 1961; *La sombra de una duda*, 1942) obligar a su espectador a identificarse, al menos en parte, con un personaje principal *a priori* completamente antipático: una ladrona, el cómplice en el crimen de una joven, un asesino de viudas ricas, etcétera.

Esta verificación puede explicar también el fracaso, por ingenuidad, del cine «edificante» que postula que el carácter y las acciones del «personaje bueno» deben bastar para arrastrar la simpatía y la identificación del espectador.

La forma más «agradable» que toma el filme en el recuerdo, en relación con la experiencia de su constitución progresiva por el espectador en el transcurso de la proyección, permite rendir cuenta de una segunda ilusión. Esta consiste en prestar a la identificación secundaria una inercia y una permanencia más grande que la que en realidad posee: el espectador, así se cree demasiado a menudo, se identificará masivamente a lo largo de un filme con un personaje principal de la ficción, a veces con dos, por razones esencialmente psicológicas, y ello de manera relativamente estable y monolítica. La identificación se dirigirá a este personaje de modo duradero durante toda la proyección del filme, y se podrá dar cuenta de esto de forma relativamente estática.

No se trata de negar que un gran número de filmes —diga-

mos, para simplificar, los más frustrados, los más estereotipados, por ejemplo hoy los folletines televisivos— funcionan masivamente según una identificación bastante monolítica, regulada por un fenómeno de reconocimiento, por una tipología estereotipada de los personajes: el bueno, el malo, el héroe, el traidor, la víctima, etcétera. En este caso la identificación con el personaje procede de una identificación del (y al) personaje como *tipo*. La eficacia de esta forma de identificación es indudable, su perennidad y su casi-universalidad son la prueba: esta tipología tiene por efecto reactivar de manera absolutamente comprobada, en un nivel a la vez frustrado y profundo, los afectos surgidos directamente de las identificaciones con los papeles de la situación edípica: identificación con el personaje portador del deseo contrariado, admiración por el héroe que figura el ideal del yo, temor ante una figura paternal, etcétera.

Se aprecia aquí de una manera estereotipada, a menudo repetitiva y perezosa, por tanto de forma más manifiesta, más directamente legible, un hecho que resulta esencial en el «enganchamiento» del espectador con el personaje fílmico, algo que se utiliza en todos los filmes de ficción y que juega, sin ninguna duda, un papel esencial en toda identificación con el personaje: la identificación tiene un papel tipológico.

Sin embargo, no es menos cierto que este sustrato arcaico de toda identificación con el personaje no se podría explicar, sin una simplificación exagerada, los mecanismos complejos de la identificación diegética en el cine, y en particular de los dos caracteres más específicos de esta identificación. Primero: la identificación es un efecto de la estructura, una cuestión de lugar más que de psicología. Segundo: la identificación con el personaje no es nunca tan masiva y monolítica, sino, por el contrario, extremadamente fluida, ambivalente y permutable en el curso de la proyección del filme, es decir, de su construcción por el espectador.

3.3. Identificación y estructura

3.3.1. La situación

Si no es la simpatía la que engendra la identificación con el personaje, sino a la inversa, queda abierta la cuestión de la causa y del mecanismo de la identificación secundaria en el cine.

Parece como si la identificación fuera un efecto de la estructura, de la situación, más que un efecto de la relación psicológica con los personajes.

«Tomemos un ejemplo, el de una persona curiosa que entra en la habitación de alguien y rebusca en los cajones. Muestras al propietario de la habitación subiendo las escaleras, luego vuelves a la persona que registra y el público siente la necesidad de decirle: “cuidado, alguien sube por la escalera”. Aunque una persona que rebusca en los cajones no tiene necesidad de ser un personaje simpático, el público tendrá siempre una aprensión en su favor.» Esta «ley» empírica de la identificación según Hitchcock, ilustrada con maestría en *Marnie* (1964), tiene el mérito de ser muy clara en un punto esencial: la situación (aquí, alguien que está en peligro de ser sorprendido) y la manera en que está propuesta al espectador (enunciación) es lo que va a determinar casi de modo estructural la identificación con tal o cual personaje en determinado momento del filme.

Se puede encontrar una confirmación totalmente empírica de este mecanismo estructural de la identificación en una experiencia trivializada por la televisión, la de mirar un pasaje, una secuencia (a veces incluso sólo unos planos), de un filme que no se ha visto jamás. Casi nunca se trata del principio del filme: el espectador se encuentra enfrentado de manera brusca a unos personajes que no conoce, de los que ignora el pasado fílmico, en medio de una ficción de la que nada sabe. Y sin embargo, incluso en esas condiciones artificiales de recepción del filme, el espectador entra rápidamente, casi instantáneamente, en esta secuencia cuyos antecedentes y consecuencias ignora; el espectador encuentra rápidamente su lugar y, por tanto, se interesa.

Si el espectador «se cuelga» tan pronto de una secuencia previa e intermedia de un filme, si encuentra su lugar, es porque hay una parte de identificación que no pasa necesariamen-

te por un conocimiento psicológico de los personajes, de su papel en el relato, de sus determinantes, de todo lo que habría exigido bastante más tiempo y una familiarización progresiva con los personajes y con la ficción. De hecho, para que el espectador encuentre su lugar, el espacio narrativo de una secuencia o de una escena, basta con que se inscriba en esta escena una red estructurada de relaciones, *una situación* (esto es muy perceptible en los niños espectadores que se interesan vivamente en un filme, fragmento por fragmento, sin comprender la intriga ni los resortes psicológicos). Entonces, poco importa que el espectador no conozca a los personajes: en esta estructura racional que imita una relación intersubjetiva cualquiera, el espectador va a ocupar muy pronto un cierto número de lugares, dispuestos en un cierto orden, de una cierta manera, lo que es la condición necesaria y suficiente de toda identificación.

«La identificación —escribe Roland Barthes— no tiene preferencias de psicología; es una pura operación estructural; yo soy aquel que ocupa el mismo lugar que yo.»

«Devoño con la mirada toda red amorosa, y localizo el lugar que sería el mío si formara parte de ella. Percibo no analogías sino homologías...», y un poco más lejos: «la estructura no tiene preferencias; por eso es terrible (como una burocracia). No se le puede suplicar, decirle: “Mira, yo soy mejor que H...”. Inexorablemente ella responde: “Estás en el mismo lugar; por lo tanto tú eres H...”. Nadie puede *pleitear* contra la estructura.»

La identificación es, pues, una cuestión de lugar, un efecto de posición estructural. De ahí la importancia de la *situación* como estructura de base de la identificación en un relato de tipo clásico: cada *situación* que surge en el curso del filme redistribuye los lugares, propone una nueva red, una nueva posición de las *relaciones intersubjetivas* en el interior de la ficción.

En psicoanálisis la identificación de un sujeto con otro es muy raramente global, con frecuencia remite más bien a la *relación intersubjetiva*, a través del rodeo, a un aspecto de la relación con él: sucede igual en el cine, donde la identificación pasa por esa red de relaciones intersubjetivas que se llama más trivialmente una *situación*, donde el sujeto encuentra su localización.

Esta identificación con un cierto número de lugares en el interior de una relación intersubjetiva es la condición misma del lenguaje más cotidiano, en el que la alternativa del «yo» y el «tú» es el prototipo mismo de las identificaciones que hacen posible el lenguaje, en el que estas palabras designan el lugar respectivo en el discurso de los dos interlocutores, quienes necesitan una identificación recíproca y reversible sin la que cada sujeto permanecería encerrado en su propio discurso, sin la posibilidad de entender el del otro y de entrar: «Si tomamos rápidamente nuestro lugar en el juego de las diversas intersubjetividades —dice Lacan— es que estamos en nuestro lugar, no importa dónde. El mundo del lenguaje es posible cuando nosotros estamos en nuestro lugar, no importa dónde».

Los orígenes edípicos y el funcionamiento estructural de toda identificación, así como las características específicas del relato fílmico (la planificación clásica, en particular) son suficientes para determinar el carácter fluido, reversible, ambivalente, del proceso de identificación en el cine.

Dado que la identificación no es una relación de tipo psicológico con uno u otro personaje, sino que depende más bien de un juego de lugares en el interior de una situación, no puede considerarse como un fenómeno monolítico, estable, permanente a lo largo del filme. En el curso del proceso real de la visión del filme parece, muy al contrario, que cada secuencia, cada situación nueva, en la medida en que modifica este juego de lugares, cada red relacional, basta para relanzar la identificación, para redistribuir los roles, para redibujar el lugar del espectador. La identificación es casi siempre mucho más fluida y frágil en el curso de la construcción del filme por el espectador, durante el tiempo de la proyección, que la que se da retrospectivamente al recordar el filme.

Esto vale sobre todo para la película en su desarrollo, en su diacronía, pero en el nivel mismo de cada escena, de cada situación, parece como si la identificación conservara más de lo que se cree pese a su ambivalencia y su reversibilidad originaria. En este juego de lugares, en esta red relacional instaurada por cada situación nueva, se puede decir que el espectador, parafraseando a Jacques Lacan, está en su lugar, no importa

dónde. En una escena de agresión, por ejemplo, el espectador se identifica a la vez con el agresor (con un placer sádico) y con el agredido (con angustia); en una escena donde se expresa una demanda de afectividad, se identificará simultáneamente con el que está en la posición de demandante, y cuyo deseo es contrariado (sentimiento de carencia y de angustia) y con el que recibe la demanda (placer narcisista): se encuentra cada vez, incluso en las situaciones más estereotipadas, esta mutabilidad fundamental de la identificación, esta reversibilidad de los afectos, esta ambivalencia de las posturas que hacen del placer del cine un placer mezclado, a menudo ambiguo y más confuso (pero esto es quizá lo propio de toda relación imaginaria) de lo que el espectador quiere confesarse y recordar después de una elaboración secundaria legitimadora y simplificadora.

La novela clásica, que actúa también por situaciones sucesivas, compromete a su lector en una identificación relativamente más estable que el cine. Esto deriva sin duda de las características diferentes de la enunciación novelesca y de la enunciación en el cine. El texto superficial de la novela propone casi siempre un punto de vista bastante estable, centrado con claridad sobre un personaje: en general una novela comenzada con el modo del «yo» o del «él» adopta en toda su continuación esta enunciación. En el cine narrativo clásico, por el contrario, la variabilidad de los puntos de vista, como veremos, está inscrita en el código mismo. Estas dos últimas afirmaciones son enunciados muy generales de orden estadístico, a los que se podrían encontrar, en el caso particular de un filme o de una novela concreta, muchas excepciones.

3.3.2. Los mecanismos de la identificación en la superficie del filme (en el nivel de la planificación)

Queda por observar, en el nivel de las más pequeñas unidades del texto de superficie, los micro-circuitos donde van a engendrarse a la vez el relato fílmico y la identificación del espectador, pero esta vez plano a plano, en el avance de cada secuencia.

Lo que destaca y parece específico del relato fílmico —in-

cluso aunque este hecho del código nos parezca natural, invisible de tan acostumbrados como estamos a él— es la extraordinaria fluidez de la planificación narrativa clásica: la escena más trivial, en cine, se construye cambiando sin cesar de punto de vista, de focalización, de encuadre, arrastrando a un desplazamiento permanente del punto de vista del espectador sobre la escena representada, desplazamiento que no dejará de influir por micro-variaciones en el proceso de identificación del espectador.

Una vez más hay que ser prudentes al poner de relieve la similitud entre lo que ya hemos dicho sobre las características de la identificación (su reversibilidad, el juego de permutaciones, de cambios de papel, que parecen caracterizarla) y las variaciones permanentes del punto de vista inscritas en el código de la planificación clásica. Aunque parece, en efecto, que el texto de superficie, en el cine, imita lo mejor posible en sus mecanismos más puros la fragilidad del proceso de identificación, nada permite ver un determinismo cualquiera en el que uno de los mecanismos sería, de alguna manera, el «modelo» del otro.

La homología se vuelve, sin embargo, impresionante cuando nos ponemos a medir, más allá de nuestro hábito cultural, hasta qué punto la planificación clásica en el cine (instituida en código) es violentamente arbitraria: 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.

Lo que se puede adelantar, en relación con esta homología, es que el texto de superficie, colocando en su sitio estos micro-circuitos, 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.

Sería demasiado largo describir aquí con detalle los elementos del texto de superficie que influyen en este juego de la identificación (tanto más cuanto que *todos* los elementos, de modo verosímil, contribuyen a su construcción): nos limitaremos pues a señalar aquellos que intervienen en este proceso de la manera más masiva, más ineludible.

La *multiplicación de los puntos de vista*, que fundamenta la planificación clásica de la escena fílmica, es sin duda el principio de base constitutivo de esos microcircuitos de la identificación en el texto de superficie, el que hará posible el juego de los otros elementos. La escena clásica, en el cine, se construye (en el código) sobre una multiplicidad de puntos de vista: la aparición de cada nuevo plano corresponde a un cambio del punto de vista sobre la escena representada (que, sin embargo, se supone que se desarrolla de forma continuada y en un espacio homogéneo). No obstante, no es frecuente que a cada cambio de plano corresponda un punto de vista nuevo, inédito, sobre la escena. Lo más normal es que la planificación clásica funcione volviendo sobre determinados puntos de vista, a veces con insistencia (por ejemplo, en el caso de una escena de campos-contracampos).

Cada uno de estos puntos de vista, sea o no el de un personaje de la ficción, inscribe necesariamente entre las diferentes figuras de la escena una cierta jerarquía, les confiere más o menos importancia en la relación intersubjetiva, privilegia el punto de vista de ciertos personajes, subraya ciertas líneas de tensión y de separación. La articulación de estos diferentes puntos de vista, la insistencia más frecuente de algunos de ellos, su combinatoria, en tanto que elementos inscritos en el código que permiten trazar como en relieve de la misma situación diegética, los lugares y los microcircuitos privilegiados para el espectador, influyen en la generación de su identificación.

Esta multiplicación de puntos de vista se acompaña a menudo, en el cine narrativo clásico, de un juego de *variaciones en la escala de los planos*.

No es por casualidad que la escala de planos en el cine —primer plano, plano medio, plano americano, plano de conjunto— se establece con respecto a la inscripción del cuer-



La multiplicación del punto de vista en la planificación clásica: la primera secuencia de *Hôtel du Nord*, de Marcel Carné (1938), pone en escena una docena de personajes en un banquete de primera comunión.



Hôtel du Nord, de Marcel Carné (1938).

po del actor en el cuadro: se sabe que la misma idea de la planificación de la escena en planos de escala diferente nació del deseo de hacer sentir al espectador, con la inclusión de un primer plano, la expresión del rostro de un actor, subrayarla, señalando así su función dramática.

Sin duda alguna, en esta variación del tamaño de los actores en la pantalla, en esta proximidad más o menos grande del ojo de la cámara a cada personaje, hay un elemento determinante en cuanto al grado de atención, de emoción compartida, de identificación con uno u otro personaje.

Para convencerse, bastaría con leer las declaraciones de Alfred Hitchcock sobre este tema. Según él, el «tamaño de la imagen» es quizás el elemento más importante en el arsenal de que dispone el realizador para «manipular» la identificación del espectador con el personaje. Da muchos ejemplos de sus propios filmes, como esa escena de *Los pájaros*, donde era imprescindible, según él, y a pesar de las dificultades técnicas, mantener en primer plano el rostro de una actriz que se levantaba de su silla y empezaba a desplazarse, so pena de «romper» la identificación con ese personaje procediendo de la manera más simple, es decir, recuadrándola en un plano más amplio en el momento de levantarse de la silla.

Este juego con las escalas de los planos, asociado al de la multiplicación de los puntos de vista, permite en la planificación clásica de la escena una combinatoria muy sutil, una alternancia de proximidad y distancia, de desenganches y enganches sobre los personajes. Permite una inscripción particular de cada personaje en la red relacional de la situación así presentada; permite también presentar un personaje como una figura entre las demás, como un simple elemento del decorado, o por el contrario, convertirlo en una escena en el verdadero foco de la identificación aislándolo, en una serie de primeros planos, en un *tête-à-tête* intenso con el espectador, cuyo interés se focaliza sobre ese personaje, aunque juegue un papel secundario en la situación diegética propiamente dicha.

Se trata, evidentemente, de ejemplos extremos, algo simples, que no deben ocultar la compleja sutilidad que permite este jue-

go, inscrito en el código, con la variación de la escala de planos.

En estos microcircuitos de la identificación en el cine, las *miradas* han sido siempre un vector eminentemente privilegiado. El juego de miradas regula un cierto número de figuras del montaje, en el nivel de las más pequeñas articulaciones, que están a la vez entre las más frecuentes y las más codificadas: el *raccord* sobre la mirada, el campo-contracampo, etcétera. Nada hay sorprendente en ello cuando la identificación secundaria está centrada, como hemos visto, sobre las relaciones entre los personajes, y el cine comprendió muy pronto que las miradas constituían una pieza indispensable, específica de sus medios de expresión, en el arte de implicar al espectador en estas relaciones.

El largo período del cine mudo, en el curso del cual se constituyeron esencialmente los códigos de la planificación clásica, favoreció mucho la toma en consideración del papel privilegiado de las miradas, que les permitían, en cierta medida, paliar la ausencia de expresividad, de entonaciones, de matices en los diálogos de los rótulos.

La articulación de la mirada en el deseo y la ilusión (teorizada por Jacques Lacan en «Le regard comme objet à») predestinaba a la mirada a jugar un papel central en un arte marcado por el doble carácter de ser a la vez un arte del relato (por tanto, de las transformaciones del deseo) y un arte visual (por tanto, de la mirada).

Así, en muchos textos teóricos, *el raccord sobre la mirada* se ha convertido en la figura emblemática de la identificación secundaria en cine. Se trata de esa figura, muy frecuente, en la que un plano «subjetivo» (supuestamente visto por el personaje) sucede directamente a un plano del personaje que mira (el campo-contracampo puede ser considerado, en cierta manera, como un caso particular de *raccord* sobre la mirada). En esta delegación de la mirada entre el espectador y el personaje, se ha querido ver la figura por excelencia de la identificación con el personaje. A pesar de su aparente claridad, este ejemplo ha contribuido sin duda a entorpecer la cuestión de la identificación en el cine por una simplificación exagerada. El análisis de los procesos de



El papel central de la mirada en el plano.
De arriba a abajo: *Le jour se lève*, de M. Carné (1939);
Encadenados, de A. Hitchcock (1946) y *Psicosis*,
de A. Hitchcock (1961).



Tres planos de una misma escena de *Muriel*, de A. Resnais (1963).

generación de la identificación por los microcircuitos de las miradas (y su articulación por el montaje) en un filme narrativo surge sin ninguna duda de una teorización mucho más ajustada donde el *raccord* sobre la mirada, incluso si señala un punto límite, un cortocircuito entre identificación primaria e identificación secundaria, tendría un papel demasiado específico y particular para ser ejemplar.

3.4. Identificación y enunciación

Bastaría con retomar las palabras de Alfred Hitchcock en el ejemplo precedente, sacado de *Marnie* («*Muestras* al propietario... luego *vuelves* a la persona que rebusca...»), para entrever que en esta colocación de una situación con fuerte identificación el trabajo de la instancia que enseña o que narra es tan determinante como la estructura propia de lo que se muestra o narra. Esto lo saben todos los narradores de cuentos, que no dudan en intervenir en el curso «natural» de los acontecimientos contados, demorándolos, modulándolos, creando efectos de sorpresa, falsas pistas, etcétera, y cuyo arte consiste, precisamente, en la maestría de una cierta *enunciación* (y su retórica), cuyos efectos son mucho más determinantes sobre las reacciones del auditorio que el contenido del enunciado mismo.

En el ejemplo de Alfred Hitchcock, el espectador no puede «tener miedo» por el que rebusca en los cajones más que porque antes la instancia narradora le ha mostrado al propietario subiendo la escalera. Si la escena se ejerce de distinto modo sobre el espectador, producirá un puro efecto de sorpresa, que para la identificación del personaje funciona mucho menos. Es decir, que en el proceso de identificación, el trabajo de narración, de la «mostración», de la enunciación, juega un papel determinante: contribuye ampliamente a informar la relación del espectador con la diégesis y con los personajes. En el nivel de las grandes articulaciones narrativas, modulará permanentemente el saber del espectador sobre los acontecimientos diegéticos, controlará en cada instante las informaciones de que dispone a medida que avanza el filme, esconderá algunos elementos de la situación y, por el contrario, anticipará otros, regulará el juego del avance y el retroceso entre el saber del espectador y el saber

supuesto del personaje y podrá influir así de forma permanente en la identificación del espectador con las figuras y las situaciones de la diégesis.

En el nivel más global y menos preciso de la identificación con el relato (por encima, se podría decir, de esta regulación más sutil y específica de la identificación por el trabajo de la enunciación en el avance del mismo filme) hay una identificación diegética más masiva, menos desligada, relativamente indiferente al trabajo específico de la enunciación en cada medio de expresión y en cada texto en particular. Se puede afirmar que esta inclinación más inerte de la identificación surge más del enunciado de la diégesis (en sus grandes líneas estructurales) que de la enunciación propiamente dicha, y que presenta un carácter más regresivo, edípico.

En el nivel de cada escena, el trabajo de la enunciación consiste, como acabamos de ver, en desviar la conexión del espectador con la situación diegética, en trazar microcircuitos privilegiados, en organizar la generación y estructuración del proceso de identificación, plano por plano. Esta labor de la enunciación es tanto más invisible, en el cine narrativo clásico, en cuanto que es asumida por el código. Y sin duda allí, en el nivel de las pequeñas articulaciones del texto de superficie, es donde el código resulta más preciso, más estable, más «automático», por tanto más invisible. La planificación de una escena según varios puntos de vista, la vuelta a éstos, el campo-contracampo, el *raccord* sobre la mirada, son elementos arbitrarios del código que participan directamente de la labor de la enunciación, pero que el espectador de cine, por costumbre cultural, percibe como el «grado cero» de la enunciación, como la manera «natural» de contar una historia en el cine. Es cierto que las «reglas» del montaje clásico, en particular las de los *raccords*, intentan precisamente borrar las señales del trabajo de la enunciación, hacerlo invisible, de manera que las situaciones se presenten al espectador «como ellas mismas» y que el código, con un tal grado de trivialidad y usura, parezca funcionar casi automáticamente y dar la ilusión de una especie de ausencia, de vacío, de la instancia de enunciación.

Esta es una de las fuerzas del cine narrativo clásico del tipo

del cine americano de las décadas de 1940-1950, y una de las razones del extraordinario poder de este modo de relato fílmico en el que la regulación minuciosa e invisible de la enunciación mantiene la impresión, en el espectador, de que él mismo entra en el relato, que se identifica con un personaje por simpatía, que actúa en esa situación un poco como lo haría en la vida real, lo que tiene por efecto reforzar la ilusión de que es a la vez el centro, la fuente y el sujeto único de las emociones que le procura el filme, y de negar que esta identificación sea también el efecto de una regulación, de una labor de la enunciación.

Desde la década de 1960, con la valorización (sobre todo en Europa) del concepto de autor, se ha visto cada vez a más cineastas imponerse por una enunciación personal», firmando de alguna manera sus filmes con algunas señales más o menos ostentosas y arbitrarias de esta enunciación que les caracteriza. Es el caso de realizadores célebres como Ingmar Bergman (*El silencio*, 1963; *Persona*, 1966), Michelangelo Antonioni (*El eclipse*, 1962; *Desierto rojo*, 1964), Jean-Luc Godard (*Le mépris*, 1963; *Deux o trois choses que je sais d'elle*, 1966), Federico Fellini (*La dolce vita*, 1960; *Ocho y medio*, 1962).

A principio de la década de 1970, después de un largo debate teórico sobre la ideología transmitida por el cine clásico (en particular sobre la transparencia, sobre la eliminación de las señales de la enunciación) algunos cineastas, por razones políticas o ideológicas, creyeron conveniente inscribir claramente en sus filmes el trabajo de la enunciación, el proceso de producción del filme. Citemos por ejemplo *Octobre à Madrid*, de Marcel Hanoun (1965); *Tout va bien*, de Jean-Luc Godard y Jean-Pierre Gorin (1972), y todas las películas del grupo Dziga-Vertov.

Parecería, en los dos casos, que la presencia más sensible, más subrayada, de una instancia enunciativa tendría que entorpecer, al menos parcialmente, el proceso de identificación, aunque sólo fuera haciendo más difícil para el espectador la ilusión de ser centro y origen único de toda identificación, dejándole percibir en el filme la presencia de esta figura, normalmente escondida, del controlador de la enunciación. Sería subestimar un poco la capacidad del espectador para restaurar el filme como «buen objeto»: para los

espectadores más o menos cinéfilos o intelectuales de estos filmes, esta figura del controlador de la enunciación se ha convertido a su vez en una figura en quien identificarse. Identificación bastante clásica desde un punto de vista estructural: el controlador de la enunciación (el autor, incluso cuando se está cuestionando) es también, a su manera, aquel cuya voluntad se opone al deseo del espectador o lo retrasa (el que lanza la identificación) con el prestigio, además, para los cinéfilos, de ser una figura que encarna un ideal del yo.

3.5. Espectador de cine y sujeto psicoanalítico: la apuesta

Todo lo que precede en este capítulo surge de la concepción clásica, en psicoanálisis, de la identificación como regresión narcisista y supone este postulado totalmente arbitrario: se podría explicar el estado o la actividad del espectador de cine con los instrumentos teóricos elaborados por el psicoanálisis para explicar al sujeto. Lo que supone, a priori, y ahí hay una especie de reto, que el espectador de cine es enteramente homologable y reductible al sujeto del psicoanálisis, en todo caso a su modelo teórico. Esta concepción del espectador comienza hoy a ponerse en duda: para Jean-Louis Schéfer, por ejemplo, habría un enigma irreductible en la ficción del sujeto psicoanalítico, en tanto que centrado sobre el yo. El cine pediría más bien ser descrito en sus *efectos de asombro y de terror*, como producción de un sujeto desplazado, «una especie de sujeto mutante o un hombre más desconocido».

La vía seguida hasta aquí en la teoría del cine no permitía comprenderlo como proceso nuevo, descubrir fuera de la homología aseguradora del sujeto y del dispositivo cinematográfico. Para Jean-Louis Schéfer el cine no está hecho para permitir al espectador reencontrarse (teoría de la regresión narcisista), sino sobre todo para sorprender, para asombrar: «Se va al cine —todo el mundo— en busca de simulaciones más o menos terribles, y no de una ración de sueños. En busca de un poco de terror, de algo de lo desconocido (...) cuando estoy en el cine, soy un ser simulado (...) de lo que habría que hablar es de la paradoja del espectador».