

# La mirada y la imagen visual\*

MARITZA CEBALLOS\*



¿Por qué nos inquieta la mirada?, ¿por qué nos mira de frente?, ¿por qué penetra en el ámbito secreto de nuestra intimidad? ¿Quién no se ha sentido intimidado cuando un desconocido lo mira de frente a los ojos? ¿Quién no ha desviado su mirada, pero lo mira reflejado en el cristal? Es como si nadie pudiera evitar la mirada inexorable de la Medusa. El único héroe capaz de cortar la cabeza de la Medusa es Perseo, que vuela con sus sandalias aladas; Perseo, que no mira el rostro de la Gorgona sino su imagen reflejada en el escudo de bronce.

Pero si esta forma de actuar de Perseo, nos dice poco del comportamiento de la mirada, nos dice mucho sobre la manera de tratarla. Es como si no pudiéramos abarcarla de frente; como si siempre tuviéramos que dar un rodeo para dominarla; como si siempre tuviéramos que ver la imagen de la mirada reflejada en el escudo de bronce, en una visión indirecta.

Se busca la mirada en la imagen, y se señala a la imagen como mirada *per se*. Y hasta cierto punto es posible que así sea; de forma genérica, la imagen es

Ponencia presentada en el I Festival de la Imagen, organizado por el Departamento de Comunicación Visual de la Universidad de Caldas. Manizales, marzo de 1997.

Profesora del Departamento de Comunicación de la Pontificia Universidad Javeriana. Directora de la Carrera de Comunicación Social. E.Mail: galba@javercol.javeriana.edu.co



la concreción de cierto tipo de mirada. Sin embargo, escudriñando en la noción de 'mirada' y en sus diferencias con la de 'visión', surgen dudas razonables de que esta materialización sea tan simple y directa, y de que se dé en todos los tipos de imagen por igual.

Trato de entender, en primer lugar, la imagen como mirada; entender qué significa abarcar el proceso de creación que da lugar a una materialización: 'la imagen'. Pero ¿qué pasa con los aparatos que producen imágenes: la cámara fotográfica o la cámara cinematográfica?, ¿qué tipo de relación establecen con la mirada? Se sabe que la fotografía imita el mecanismo del ojo: ¿Y la mirada? ¿Será que una cámara hace las veces de pincel y por tanto es extensión, no sólo del ojo sino del sujeto que pinta? ¿Cómo una subjetividad traspasa las barreras de la técnica y es capaz de decir 'yo miro'? O mejor, ¿es capaz de decir 'te deseo'?... Lo cierto es que la mirada es tan intangible que la tendencia es a abordar su concreción, el resultado, la imagen; y no la mirada misma: proceso de aprehensión del mundo y de significación para los otros.

De cualquier manera, estudiar la mirada es hacer un desplazamiento del resultado al proceso. Si se quiere, de lo



tangible a lo intangible; o de lo material a lo inmaterial; aunque de alguna manera la imagen en sí misma sea una forma de mirada y esté hecha a su vez para ser mirada.

### La noción de mirada: percepción del espacio y lazo social

La mirada pensada como forma de comunicación está llena de elementos ambiguos y confusos, por tanto su sentido aparece de forma huidiza. La mirada es una noción abstracta, de ahí la dificultad de atraparla, de plasmarla. Podemos presenciarla, señalarla, pero para definirla tocamos siempre los límites entre lo visible y lo invisible.

Sobre el término *mirada*, hay muchas especulaciones a lo largo de la historia: rayos visuales, partículas, ondas, imágenes de objetos. Todas coinciden en que es un hecho inmaterial. Podemos tocar los ojos pero no la mirada.

La fisiología y la psicología dan cuenta de buena parte del acto de mirar. Sin entrar en las discusiones conceptuales que cada ámbito de conocimiento pueda tener en cuanto al funcionamiento de la visión, diremos que «la visión resulta de tres operaciones distintas (y sucesivas): operaciones ópticas, químicas y nerviosas»<sup>1</sup>.

La fisiología del ojo hace que este órgano pueda participar en la exploración visual que el sujeto hace del espacio a través de dos tipos de movimientos musculares sucesivos y encadenados que orientan el globo ocular, y que por su carácter superpuesto, dan una imagen de conjunto. Unos de estos movimientos fijan porciones determinadas de imagen en la *fovea* y otros, con trayectorias oculares rápidas, «separan dos puntos de fijación consecutivos»<sup>2</sup>. Lo interesante de esta fijación y del desplazamiento

<sup>1</sup> AUMONT, J. *La imagen*. Barcelona: Paidós, 1992. p. 18.

<sup>2</sup> GUBERN, R. *La mirada opulenta*. Barcelona: Gustavo Gili, 1987. p. 22.

ocular es que, lo que revelan algunos estudios cuando señalan los movimientos oculares, lejos de ser azarosos, desordenados y automáticos, están guiados por la complejidad de las formas. El ojo selecciona datos informativos relevantes del objeto y determina esta relevancia a través de la *cantidad de información* que le ofrece una *forma*. Este funcionamiento motor evidencia una forma elemental de 'mirada' guiada por factores de 'orden cognitivo y motivacional'<sup>3</sup> ya que denota una fuerte actividad, por oposición a la pasividad que podría atribuírsele.

Adicionalmente, es necesario señalar que el funcionamiento ocular posee un componente temporal. Es decir que la visión —actividad esencialmente espacial— tiene ya de suyo componentes temporales como las duraciones del desplazamiento de la luz, la duración de la reacción de los receptores retinianos, la duración de la adaptación del ojo a la luz o a la oscuridad y las duraciones de los movimientos de fijación y de desplazamiento. Aumont<sup>4</sup> señala dos tipos de respuesta temporal del sistema visual: una respuesta lenta, cuyo ejemplo más conocido es el fenómeno de *persistencia retiniana* que prolonga la actividad de los receptores algún tiempo más después del final del estímulo; y una respuesta rápida, como en el *enmascaramiento visual*, donde los estímulos luminosos se superponen e interactúan perturbando así la percepción del primer estímulo.

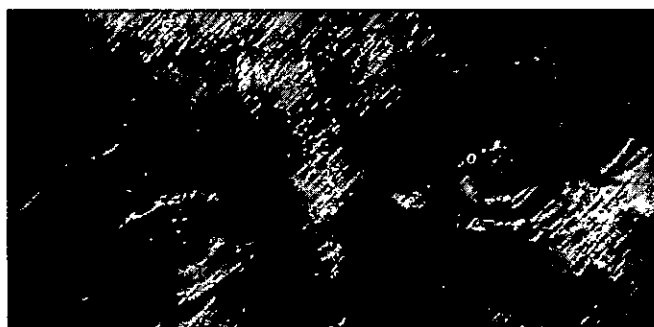
Los componentes fisiológico y motor participan en la percepción visual. El ser humano recibe datos a través de los sentidos en forma de *sensaciones*. Cuando las sensaciones son interpretadas, referidas a un 'marco conceptual', se constituyen en información cognitiva; así se da el paso a una operación psíquica llamada *percepción*.

La percepción nace de la 'integración unitaria' en el psiquismo humano de un conjunto de datos sensoriales

(la llamadas 'sensaciones'), a las que inviste de 'sentido' y que conduce a su eventual 'reconocimiento', por confrontación de experiencias y conocimientos anteriores del sujeto.<sup>5</sup>

En el nivel de la percepción, al igual que en el fisiológico y motor, el sujeto valora unos datos y desecha otros, discrimina y selecciona aspectos de un objeto. Hay un tipo de valoración que le da la especie y que le permite identificar estímulos que diferencian unos objetos de otros, y otro tipo de valoración más personal que permite individualizar el objeto.

Ahora bien, la mirada se alimenta de todos los sentidos. Coincidiendo Barthes<sup>6</sup> y Merleau-Ponty<sup>7</sup>, dicen que con la mirada se produce una 'sinestesia', un paso de las sensacio-



nes de unos sentidos a los otros. Se puede, por tanto, *tocar* con la mirada y 'mirar' con el tacto, como evidentemente hacen los invidentes.

Ya en la percepción más inmediata, la percepción visual se acompaña de impresiones secundarias; cuando percibo la acidez de un limón lo hago también a través del color y de su rugosidad. Así que el paso por el cuerpo no es solamente casual, es fundamental, cuando se trata de tener una percepción 'total' del mundo.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>6</sup> BARTHES, R. *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós, 1987, p. 307.

<sup>7</sup> MERLEAU-PONTY, M. *El ojo y el espíritu*. (1964). Barcelona: Paidós Studio, 1986.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>4</sup> AUMONT, J. *Op.Cit.*, pp. 32-37.

En sintonía con esta perspectiva de percepción del espacio, las psicologías de la percepción definen la mirada en cuanto acto sensorio-informativo consciente y voluntario, que entra en una estrategia de conocimiento y de comportamiento que es la del sujeto en su entorno. Definición que subraya los aspectos de la ubicación espacial del sujeto y señala como finalidad la adquisición de 'información' para determinar las acciones y comportamientos del sujeto mismo. *La mirada como percepción del mundo, para un sujeto en situación.*

Sin embargo, la mirada surge en lo físico pero lo trasciende. Supone lo sensorial pero no se agota en ello. Es posible aprehender el tono de una mirada —hostil, amistosa, enamorada— mucho antes que poder indicar el tamaño o el color de los ojos. La mirada se desprende del ojo pero jamás se identifica con él. Podemos decir que el ojo decodifica y la mirada interpreta. En el ojo surgen dos datos, si no opuestos, por lo menos distintos: 'ver' y 'mirar'. Jean París hace una aproximación interesante sobre estos dos aspectos. Así como se distingue la mirada del ojo, es necesario distinguir mirada y vista. La vista es un principio pasivo, la mirada un principio activo. París utiliza la metáfora del *rayo visual* y dice que ver es recibir ese rayo del exterior como 'impresión sensible'. Mirar es dirigirlo hacia el exterior, 'cargado de una intención'<sup>8</sup>.

La mirada va del ojo hacia el exterior, la vista hacia el interior. Son inspiración y expiración. Ver es hacerse consciente de los objetos del mundo exterior. Mirar, en cambio, es expresarse en relación con esos objetos. La mirada trasciende todo dato físico a partir de la información que le da la visión. La vista nos proporciona información sobre forma, color, tamaño, distancia física. La mirada le otorga un significado a las cualidades anteriores. Mirada y visión difieren «por un grado de fijeza o de concentración»<sup>9</sup>. Comúnmente se afirma que entre más se mira, menos se ve; esto sucede porque la mirada supone un salirse de sí,

desdoblarse, alterarse, es decir, perder la claridad de visión. Finalmente, la vista es una reacción mecánica; en tanto que la mirada supone intelección.

Es claro que la mirada no está en la retina. Hay animales, como el halcón, que pueden ver mejor que nosotros pero no tienen mirada. De manera que es posible ver sin mirada. Aunque, como afirma Debray<sup>10</sup>, a propósito de la historia de la mirada, no existe una mirada para la retina y otra para los códigos; sino una sola, que involucra, a nuestro modo de ver, lo fisiológico, lo perceptivo y lo significativo. Está pues, el estímulo neurobiológico, pero éste es inseparable del sentido. A la información le sigue la explicación. La fase 'informativa' de la visión, sucede en el cerebro, pero el destinatario final de la información es un sujeto humano.

Así que, además del aspecto perceptivo de la mirada, cuenta el de la *subjetividad*. La mirada supone la comunicación que no es otra cosa que la afirmación del sujeto que es capaz de decir: «Yo puedo», puedo comunicar, puedo interpretar. Jaques Aumont, en *Imagen*, hace una exposición detallada de múltiples teorías sobre la imagen, y plantea que «la mirada es lo que define la intencionalidad y la finalidad de la visión. No es, si se quiere, más que la dimensión propiamente humana de ésta»<sup>11</sup>. Para Aumont, «la mirada se distingue de la simple visión, en que emana del sujeto que percibe»<sup>12</sup>, es decir, es un fenómeno no sólo específicamente humano, sino también, subjetivo, que realiza quien percibe de manera «activa y más o menos deliberada»<sup>13</sup>. En estos apartes encontramos también el aspecto de la *intencionalidad*. El interés por las cosas y las personas suscita intencionalidad. Se requiere de un *momento-espacio* en el que se realice un desplazamiento, un movimiento de la soledad interior hacia lo mirable-mirado. Es un interés por lo exterior y a la vez es intención de aproximarse al objeto. Dicha intencionalidad se comporta de manera distinta

<sup>8</sup> PARÍS, J. *El espacio y la mirada*. Madrid: Taurus, 1967, p. 56.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>10</sup> DEBRAY, R. *Vida y muerte de la imagen: Historia de la mirada en Occidente*. (1992). Barcelona, Paidós, 1994

<sup>11</sup> AUMONT, J. *Op.Cit.*, p. 61.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 132.

cuando miramos objetos del mundo y cuando miramos al otro. Al 'mirar los objetos', lo *mirable* se transforma en mirado; y al 'mirar al otro', los *miradores* son *mirables* y se convierten en mirados.

En el primer caso, la intención de mirada busca la ubicación, 'el conocimiento'. En el segundo caso, del conocimiento se pasa al 'reconocimiento', es reconocernos iguales, o distintos pero siempre involucrando el *sí mismo*, el *-yo-*. Se puede llegar a la complicidad, al pacto. 'Lo otro' se transforma en 'el otro'.

### Mirada e imagen: la imagen de la mirada, la imagen como mirada

Por otro lado, la mirada ha sufrido transformaciones, en el tiempo y en la cultura, y estas transformaciones se hacen evidentes en la imagen y en la manera de relacionarnos con ella.

Régis Debray<sup>14</sup> define tres épocas en la historia occidental de la mirada, donde presencia, representación y simulación son los tres momentos que la articulan. Son tres épocas que no coinciden necesariamente con aquellas otras, históricas, sino que abarcan lapsos de tiempo más largos, y están definidas de acuerdo con la evolución de las técnicas de transmisión. Cada mediasfera conlleva un conjunto de prácticas de mirada de la imagen. De la contemplación de la imaginería primitiva, se pasa al lenguaje de la estética para ver el arte y por último a la originalidad de lo visual. Son la mirada mágica, la mirada estética y la económica.

A la *logosfera* correspondería la era de los ídolos en sentido amplio (del griego *eidolon*, imagen). Se extiende desde la invención de la escritura hasta la imprenta. A la *grafosfera*, la era del arte. Su época se extiende desde la imprenta hasta la televisión en color (más pertinente, como veremos, que

la foto o el cine). A la *videosfera*, la era de lo visual (según el término propuesto por Serge Daney), ya llegamos, es en la que estamos<sup>15</sup>.

El ídolo es inmóvil como la eternidad y lo divino y está enraizado en una etnia, es autóctono. El arte es lento aunque ya muestra movimiento —como el cine— y su espacio de acción se agranda, es occidental. Lo visual es movimiento puro, ritmo, velocidad; por su rápida difusión, es mundial.

Cada transición implica un cambio de mentalidad —de lo mágico a lo religioso, de lo teológico a lo histórico—; y un carácter —el ídolo es solemne, el arte es serio, lo visual es irónico—<sup>16</sup>. En cada era, el objeto es para la mirada, distinto: objeto de culto, de creencia en una; objeto de deleite, de gusto en la otra; objeto de distracción, de compra en la última. En el primero, la imagen nos fascina, nos incita a tocarla; en el segundo, nos inspira placer; en el tercero, la imagen es lúdica. Son tres imágenes que designan tres tipos de apropiación por la mirada. La figura percibida ejerce su función de intermediaria con tres conceptos globalizadores sucesivos: lo sobrenatural, la naturaleza, lo virtual<sup>17</sup>.

La pintura, la fotografía y el cine pertenecen a la segunda era, la era del arte. El paso de la primera a la segunda puede ubicarse entre los siglos XV y XVI con el paso del manuscrito a la imprenta. La imagen deja de ser aparición para convertirse en apariencia. Si con el ídolo puede haber una mirada sin sujeto —un creyente eleva los ojos, pero tiene que bajarlos porque quien mira es el Señor—, la del arte supone a un sujeto detrás de la mirada: el hombre. La perspectiva geométrica hizo de la mirada una mirada orgullosa. Esta perspectiva permite mirar no sólo la realidad mítica sino también la física.

La subjetivación de la mirada, corresponde entonces a una época y a unas imágenes concretas. Y como asumir un punto de vista supone dejar otro u otros, dicha subjetivación

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 176.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 182.

tiene un precio: la reducción de lo real percibido. El espectador no es ya poseído, mirado por un dios, sino poseedor de una parcela de realidad. Es lo que sucedió con el descubrimiento de América, es como mirar desde el nuevo mundo el antiguo, como si el alejamiento hubiera permitido organizar el universo para ver mejor. Como si el desplazamiento del punto para acomodarse mejor a la mirada sirviera lo maravilloso a domicilio, desplegando de repente ante nuestros ojos un sorprendente cuadro de esplendores y curiosidades<sup>18</sup>. Antes, los lugares estaban subordinados a los mitos, luego, los lugares están subordinados al encuadre. Para pasar de la devoción al espectáculo ha sido necesaria la educación del ojo y el adiestramiento de la mano. Salir del cielo para llegar a la tierra, y en la tierra encuadrar un rostro o un paisaje sin más. Subjetivación de la mirada, objetivación de la naturaleza: cara y cruz de la misma moneda<sup>19</sup>. Y es una transformación que no se ha dado sólo en las imágenes construidas, sino también en la conformación de otro espacio rústico y otra mirada urbana. Sin lugar a dudas, es la pérdida de lo cotidiano, de lo instintivo de la mirada. Lo sagrado y lo artístico son locales, las miradas y los materiales pertenecen a la tierra. Durero estrenó a la vez el paisaje y el óleo<sup>20</sup>. Lo visual en cambio, repetimos, es internacional.

La era del arte, que es la que nos interesa, es la era del artista que toma la palabra y dice «yo». Dice: «así es como yo veo el mundo». Distinto a lo que sucedía en la era del ídolo: una mirada sin sujeto, o en lo visual: una visión sin mirada. El arte pone un sujeto detrás de la mirada, pone al hombre, de ahí la perspectiva euclidiana. El hombre deja de ser visto y pasa a ser vidente. Con la perspectiva, la mirada se abre también para la naturaleza y no sólo para lo mítico, aunque, como decíamos antes, esa apertura era también la reducción de lo real únicamente a lo percibido, con el tiempo desprovisto de la opacidad de la magia: La esencia de lo visible no es lo invisible, sino un sistema de líneas y puntos<sup>21</sup>

(veremos más adelante, cómo en la pintura hay intentos de recuperación de lo invisible, de lo inmaterial). Es la representación del mundo que nos rodea, un sujeto que aborda un objeto a partir de unos parámetros matemáticos para construir una imagen de la realidad: hacer un simulacro. Luego, con la era visual tendrá que hablarse de simulación.

Ahora bien, cada época de visión tiene su imagen capital, su arte patrón que guía a todos los demás. En la era del arte, es el cine. El cine es el medio que para la época visual asegura una comunión más intensa de los contemporáneos, sintetiza la mayor cantidad de sentido y abre al máximo el campo físico de las sensaciones posible<sup>22</sup>. En el cine está la visibilidad social, el ritmo y la velocidad del momento. Dice Debray que, si hubiera que exponer la trama mental de la época, habría que proyectar un Griffith, un Bergman y un Godard<sup>23</sup>.

Pasaré a continuación a indagar sobre la mirada en estas tres formas de imagen: la pintura, la fotografía y el cine.

### ***La mirada en la pintura***

Algo extraño con la pintura es que nadie duda que sea una expresión de la mirada. Tal vez porque históricamente se ha remarcado un lazo de unión entre el pintor y lo trascendente, y esa trascendencia, a su vez, ha sido señalada como constitutiva del mundo a través de una mirada dominante de todo lo que nos rodea. Otra razón puede estar en que la pintura ha reflejado siempre una espiritualidad y una manera de ver el mundo, no sólo en el sentido visual sino en el ideológico.

Una idea que queremos resaltar es la evolución de la pintura y, con ella, de la mirada. Una primera transformación sucede cuando el pintor deja de ser instrumento de la

<sup>18</sup> DEBRAY, Op. Cit., p. 162.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 166.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 199.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 230.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 231.

mirada de Dios y comienza a ser portador de su propia mirada. Pasa de ser intermediario a ser sujeto. Deja de ser mirado y pasa a mirar. Esto da lugar a la constitución de una perspectiva geométrica —forma de representar la mirada desde un punto de vista determinado para recomponer el mundo en su profundidad—. A partir de ese momento la mirada sigue un camino de exploración, de búsqueda entre lo interior y lo exterior, entre la esencia y la materialidad.

La pintura entonces, es motivo de análisis en dos sentidos: uno la pintura como resultado de la mirada del mundo que hace el pintor, y dos, la pintura como lugar de cruces de miradas, las de los modelos representados por un lado, y las de éstos con sus espectadores.

Jean Parí, en *El espacio y la mirada*<sup>24</sup>, hace una crítica de gran cantidad de pinturas a partir de la mirada como categoría de análisis. Logra finalmente presentar una historia de la mirada humana en la pintura. Encontramos con Parí, que la pintura es el lugar por excelencia en donde se

representa la mirada en general y muy especialmente, los tipos de mirada social. Hemos hecho una tipología de mirada a partir de este autor que no corresponde exactamente con los temas de su interés, pero que nos servirá más adelante para señalar categorías de análisis. Tomaremos entonces algunos de sus ejemplos para mostrar transformaciones importantes en formas de mirar, y sobre todo, en formas de representar la mirada.

- *La mirada de Dios*: En el arte Bizantino, en el año 843, cuando la Iglesia admite que las imágenes encierran una chispa de energía divina, admite también que contemplarlas es benéfico para el alma. Nace así un nuevo concepto de Dios, y con él, una nueva pintura. Es una pintura que muestra las propiedades de Dios a través de la simetría en el espacio y del ser en la mirada (*Mosaico de la Villa Romana*, Corinto, Museo). La belleza absoluta requiere de la simetría de las partes. En el Mosaico, doce circunferencias concéntricas, sesenta y cuatro arcos opuestos dos a dos, ochocientos treinta y dos triángulos curvilíneos, claros y oscuros. El hombre también es sometido a la geometría. Escribe Denys: el cuerpo del hombre tiene nueve cabezas de altura, nueve medidas desde la frente hasta los talones, la primera medida es la frente, la segunda es la nariz, la tercera es la barba. El espacio está lleno de simbolismos.

(*Visión de San Benito* Giovanni de Biondo, final del siglo XIV). En este cuadro, como en otros, se hace evidente la grandeza de la mirada de Dios a través del enfrentamiento de miradas: la de Dios con la de un mortal. El enfrentamiento da lugar a una desproporción que se hace presente mediante el deslumbramiento del mortal que se cubre el rostro porque la mirada de Dios —en este caso representado por un sol— integra y se apropia de todo el espacio. La mirada de Dios siempre debe triunfar ya sea mediante la postración del enfrentado, el éxtasis, o mediante el miedo (*La aparición*, Gustave Moreau, Louvre). Es la mirada absoluta que abarca todo el espacio y domina a todos los seres.

También es el caso de otras pinturas en las que el sol aparece como figura central (*El cordero místico*, Jan Van Eyck). El sol no es sólo representación de Dios sino la luz

<sup>24</sup> PARÍ, Op. Cit.



como condición primera de la visión. Es el ojo que acoge a la creación. La Luz crea lo visible y el Sol es de donde procede. A esta representación del Dios solar por encima del mundo, le sigue otra del Dios viviente en el corazón del mundo (*Gloria de Santo Tomás de Aquino*, Francesco Traini). Si el ojo superior establece una relación de autoridad, el ojo central indica participación, no es exterior, no nos espía, es presencia, presente.

- *La mirada del otro*: El pintor se convierte en rival de Dios, cuando trata de pintar un ser viviente. Es el caso del retrato, donde la mirada juega un papel esencial. El arte del retrato obedecerá, de hecho, a esa relación entre la esencia y la apariencia según la cual de una cara que se nos muestra, induciremos lo que se nos oculta<sup>25</sup>.

El retrato que nos mira representa la presencia de una mirada extraña que nos hace sentir inmediatamente en situación. La posibilidad de ser percibidos nos quita la exclusividad sobre lo exterior, nos obliga a compartir lo real. No somos dueños de lo visual porque podemos ser mirados, reducidos a objetos. La mirada del retrato frontal (*Ana de Cleves*, Hans Holbein) nos sigue, domina nuestro espacio y él tiene la ventaja de la inmortalidad. El retrato de Ana de Cleves dice «yo», primera persona en la narración; por su mirada paso de contemplante a contemplado. Esa mirada recta hace que nos sintamos inmovilizados, transformados en objetos. Pero somos nosotros quienes decidimos si está mirando o es mirada, en la disputa radica nuestra elección.

En el paso de la mirada que nos mira, a la mirada que se sustrae, hay un momento intermedio en la pintura. Es aquel en el que el cuerpo del modelo se gira hacia un lado, pero la mirada se mantiene, aparentemente, con nosotros (*La Belle Ferronnire*, Leonardo da Vinci; *Autorretrato*, Alberto Durero). Esta forma de mirada se torna sospechosa, no sabemos si nos mira a nosotros o a algo más allá o al lado. El objeto de la visión es impreciso porque somos a la vez

observados e inadvertidos, el retrato de tres cuartos es ambiguo, asume la ambigüedad del otro.

Luego la mirada empieza a girar (*El hombre del guante*, Tiziano) y en este caso el otro, el que nos prohíbe el acceso a su visión, es un desconocido. La mirada nos evita y nos sentimos eliminados de la escena por que mira a otro preciso, la claridad de la visión está con otro que no somos precisamente nosotros, es un 'tú'.

Para mirar a un 'él' está la mirada de perfil (*Retrato de una princesa de Este*, Vittore Pisano). La mirada oblicua da lugar a dudas, la de perfil es claramente excluyente, hay una extrañeza total. No hay reciprocidad porque el otro se orienta hacia una dirección a la que no tengo acceso. Los retratos de este tipo se convierten casi en un género. París logra hacer un listado de cincuenta, donde el ojo es sustituido por la oreja y la movilidad de los labios y los ojos es sustituida por la quietud de la nariz, el mentón o las sienes. El perfil... descubre al otro como extraño<sup>26</sup>.

- *Mirar la cosas*: Con la mirada a las cosas se revela un elemento esencial de la mirada: la intención. La mirada es siempre de alguien hacia algo. Se dirige expresamente y esto da muestras de una voluntad, un deseo, una afectividad. La pintura entonces, revela el carácter de la mirada como acción sobre las cosas. París presenta dos ejemplos — dos naturalezas muertas — en las que se revela la intención de mirada de los autores. El primero, *Naturaleza muerta del tablero de ajedrez*, (Lubin Baugin), en el cual el efecto dominante es la nitidez presentada a través de la cuadrícula del tablero de ajedrez y de la clara diferenciación entre un objeto y otro. Se nota que el autor ha mirado el mundo como un conflicto que hay que resolver metódicamente; en todos los cuadros de Baugin hay un orden implacable. El autor muestra una lucha entre lo ideal formal del intelecto y la realidad caótica de la vida. Del lado opuesto, está la *Naturaleza muerta*, (Jan Davidsz de Heem). Es una exhibi-

<sup>25</sup> *Ibid*, p. 48.

<sup>26</sup> *Ibid*, p. 144.



ción de plata, terciopelos, vinos frutas, mariscos, objetos todos, utilizados como signos de bienestar económico. Pero además los objetos están como suspendidos en un instante en el que se han precipitado, la copa caída, la naranja a medio pelar, es el tiempo que devora el espacio, y el ritmo es de desorden. Hay un encadenamiento de movimientos virtuales que puede conducir a la catástrofe. Todo está, potencialmente, a punto de desmoronarse.

Dos ideas también surgen de estos ejemplos. Una, que cualquier rectángulo de tela confesará cómo ha mirado los objetos un artista, expresará cual ha sido su intención. La otra, que la intención de mirada logra percibirse mejor en un conjunto de obras de un autor que en una independiente, porque denota un estilo.

• *Dos formas de mirada*: El Greco representa en sus cuadros dos formas de mirada: una dinámica, que realiza un acto instantáneo de apropiación del objeto; y otra pasiva, donde es el objeto el que se impone a la vista. La primera en *Constanza de Sommaia* y la segunda en el *Autorretrato*. En uno, la mirada se lanza y expresa su alma sin reservas; en el otro la pasividad se marca por la vaguedad y la humedad de la pupila<sup>27</sup>. Es la mirada de alguien que se encuentra exiliado del mundo, nada en el mundo es capaz de encantarla. Por eso, muchas de las miradas en los cuadros de El Greco buscarán el cielo. Mientras en Carpaccio la búsqueda de algo que está más allá es horizontal, en El Greco es vertical. Así también sus figuras con cierto alargamiento, como en *Pentecostés*, donde la aspiración al ascenso se traduce en verticalidad de los cuerpos, de las miradas, del fuego. Es la búsqueda de la felicidad con Dios, y la representación también de la infelicidad sin Él. Las miradas dirigidas al cielo son patéticas, como un reproche, suplicando una respuesta.

• *Mirada de lo imaginario*: Creer únicamente en lo que sentimos es creer en lo imaginario. La mirada debe desbordar el objeto, atravesarlo, para llegar a lo abstracto. Así

surgen miradas videntes: *Júpiter y Semele*, (Gustave Moreau); y miradas devoradoras: *Galatera*, (Moreau). La vista come, debe deglutir el mundo para saciarse. En *Faetón*, el foco del espacio es destructor de la visión; el ojo devora los objetos hasta hacerlos desaparecer, luego sólo queda la mirada.

El espejo es el objeto que permite dar el paso a lo imaginario. El espejo es temporal, no tiene por función reproducirnos, sino explicarnos, desengañarnos, porque somos ciegos a nosotros mismos. Sólo podemos conocernos dobles, volviéndonos objetos para nosotros mismos. No podemos conocernos sin dualidad, por eso, la contemplación siempre tendrá algo de simulacro. El espejo siempre eludirá la unidad. La exactitud de nuestra imagen la debemos a su pasividad, nada la afecta, ni la adoración, ni el desprecio. No puedo aprehender mi mirada sino ante otra, la mía, que me usurpa. El espejo en la pintura es un objeto de visión material y divino al mismo tiempo. Aumenta el espacio virtual de la obra. Puede repetir varios espacios, lo que será una premonición del cubismo. *La muchacha ante un espejo*, (Picasso), expresa la alteridad: sujeto y reflejo son inseparables, se encuentran abrazados por un brazo que no se sabe con precisión a cuál de las dos naturalezas pertenece. Sujeto y reflejo que no se parecen, el reflejo toma la iniciativa de mirar hacia su origen, el sujeto evade la mirada.

De esta forma, las apariencias del sujeto en el espejo se destruyen, entran en un universo ficticio que tiene otras reglas. En el espejo, el mundo pasa a ser desconocido, en él sucede la transfiguración de las cosas visibles, representa de alguna manera la puerta de acceso al mundo del inconsciente o al mundo consciente. De esta mirada de las cosas es representante Odilon Redon: ésta voluntad de traducir el mundo visible al imaginario, o de conservar en lo imaginario una referencia del mundo visible<sup>28</sup>. Algo más complejo sucede en *La señora Redon bordando*. Aparece a primera vista, exactamente lo que el nombre del retrato

<sup>27</sup> *Ibíd.*, p. 259.

<sup>28</sup> *Ibíd.*, p. 307.

señala: una mujer que mira, insistentemente, a sus manos bordar. Sin embargo, mirando un poco más, el rostro del retrato se transfigura y de sus labios salen unos colmillos. El perfil se relaciona con un signo insólito y permite a quien lo ve, percibir el interior y el exterior del personaje. Se representan así, los dos mundos del espejo, la mirada tiene acceso a lo desconocido, a lo inconsciente, a las tinieblas de la mirada.

• *Mirada del tiempo*: Los cubistas resucitan el formalismo, la idea de la mirada soberana, aquella que puede descubrir la esencia en la materia. Para ésto el pintor debe representar lo que los objetos son en sí. Un ojo mágico sustituirá la visión dual para desmembrar el espacio, abordarlo con perspectivas múltiples y trabajar lo opaco en transparente. Se trata de mirar las diferentes caras de un objeto al mismo tiempo porque nunca se puede ver la totalidad, mejor, es la 'espacialización' del tiempo. Entonces, el pintor deja de estar en un lugar fijo para ser ubicuo y así reorganizar lo visual, condensando el movimiento en un espacio, y al reorganizarlo lo vuelve incomprensible, autónomo. (*El afilador*, Casimir Malevitch).

Estas tipologías demuestran la búsqueda permanente de la pintura, de la expresión de una mirada. No digo sólo 'representación', porque evidentemente, van más allá de lo visual, más allá de la materialidad del espacio. Es una búsqueda interior y a la vez exterior de lo que consideran mirable, del mundo. Por eso la mirada cambia, las búsquedas se transforman con el tiempo. Ojo y mano, mirada y cuerpo, son materiales y artífices de un pensamiento.



### *Mirada e instrumento: La fotografía*

Otros estudios dirigen su enfoque hacia el carácter temporal de la imagen. La fotografía hace entrar a la imagen occidental en la nueva era mecánica, puede decirse que su aparición fue la introducción de un automatismo en el trabajo manual de las ilustraciones. Debray dirá: La luz sustituye la mano del artista. Y, aunque la fotografía ha sido desprestigiada por este mismo carácter mecánico, Picasso señalaría en su momento que con la fotografía, la pintura se libera de sus ataduras figurativas.

Fotografía y pintura son dos imágenes fijas que no pertenecen al mismo orden. La pintura tiene un carácter más icónico, la fotografía es ante todo un índice. La foto registra a ciegas las apariencias, en un material fotosensible. La luz se convierte en el pincel que dibuja, pero sin intención. Es decir, el instante y el encuadre son intencionales, pero el material final, no.

La imagen fotográfica está determinada por la especificidad físico-química de su producción. Su carácter de impresión incide por un lado en la comprensión de la imagen fotográfica como representación visual, y por otro, en el gesto del fotógrafo al tomar la imagen. La impresión, en su definición más general, es la señal que un cuerpo físico imprime sobre o en otro cuerpo físico<sup>29</sup>. La fotografía hace una impresión a distancia que supone la ubicación correcta del fotógrafo. Esta lógica de la distanciación es al mismo tiempo una lógica de la ruptura<sup>30</sup>, ya que extrae la impresión del espacio físico que la origina, y la imagen resultante no es capaz de restituir en su totalidad el

espacio original, sin embargo, todos los puntos del impregnante (objeto) corresponden uno a uno, con los puntos de la impresión (imagen fotográfica), esto la convierte en una analogía.

<sup>29</sup> SCHAEFFER, J-M, *La imagen precaria*. Madrid: Cátedra, 1987, p. 14.

<sup>30</sup> *Ibid*, p. 14.

La imagen fotográfica, antes que estar determinada por la idea de reduplicación de la realidad o de espejo, está determinada por la distancia del objeto y su impresión —distancia que es condición necesaria para ser analogía—: antes de ser icono es índice, ya que el funcionamiento del objeto técnico no depende de una convención fijada por los hombres, sino de su conformidad con las leyes de la naturaleza.

Ahora bien, el aparato fotográfico produce un objeto visible, pero nunca es la reproducción de lo visible humano porque puede mostrar objetos infinitamente pequeños o infinitamente grandes y puede producir señales visibles de fenómenos completamente invisibles para el ojo humano. John Berger<sup>31</sup> dice que la fotografía aumenta a tal punto la velocidad de toma que permite ver procesos imposibles a simple vista, procesos que no podrían verse en el tiempo natural de



nuestra mirada. La mirada es rápida, pero una cámara lleva al límite esa velocidad y permite ver lo que no podríamos ver. En este caso es completamente cierto que la fotografía nos da la posibilidad de ver lo invisible. Lo nunca visto y lo invisible. Ver más que nuestra mirada. La fotografía imita el mecanismo de captación de señales lumínicas del ojo humano, la forma de registrar lo visible, pero en la medida en que la impresión es un proceso autónomo, que no está mediado por una mirada humana, no puede registrar lo visto.

La fotografía realiza un proceso de 'registro', más que de reproducción<sup>32</sup>. Aún más, aunque la congruencia de formas

existente entre la visión fisiológica y el dispositivo óptico llevan a identificar la imagen fotográfica con su soporte material, esto depende de las finalidades pragmáticas o de uso del material resultante de la grabación.

En la imagen fotográfica es fundamental la noción de analogía, que implica una distancia para permitir la traducción de la imagen en campo perceptivo. La analogía supone que no existe identidad entre visión e imagen fotográfica ni entre realidad e imagen. La fotografía es una figuración que puede ser reconocida analógicamente porque no está codificada, es decir, no es un signo de tipo convencional. La fotografía es una impresión que desde un punto semiótico es un índice<sup>33</sup>. Lo convencional de la fotográfica está en el ámbito de lo que muestra, y no de sus significantes que son identificados por analogía. En el caso de lo que muestra es

posible que algunos objetos impresos tengan un carácter simbólico y que, por tanto, supongan una convención social, pero esto no es algo inherente a las cosas sino el resultado de una semantización. El índice siempre remite a estados u objetos particulares, el icono no, es un signo en esencia.

¿Qué de mirada hay en la fotografía? El tiempo en la fotografía solo puede aparecer a través de un despliegue espacial, reproduce la traslación de objetos como co-representación de diferentes estados-espacio temporales que se suceden... el analogón fotográfico no es un analogón de flujo perceptivo<sup>34</sup>. Es decir, graba el tiempo descomponiéndolo. De hecho, por ser grabación y estar estática siempre hace surgir el tiempo como pasado, la recepción de la imagen fotográfica es asumida a partir de la distancia temporal entre la grabación del indicio y el momento de la visión. Es más, dependiendo del contexto, puede llegar a convertirse en puro indicio del tiempo. El tiempo de la fotografía no es el tiempo de la mirada. Una fracción de segundo antes de la foto la mirada

<sup>31</sup> BERGER, Op. Cit.

<sup>32</sup> *Ibíd.*, p. 21.

<sup>33</sup> *Ibíd.*, p. 37

<sup>34</sup> *Ibíd.*, p. 48.

todavía estaba dirigida hacia otro sitio, una fracción de segundo después seguirá su curso.

En cuanto a su especificidad espacial, efectivamente el espacio fotográfico está organizado a partir de una perspectiva, desde un punto de fuga que proyecta un punto de vista virtual y que puede servir para fijar el posicionamiento de la mirada del receptor. Sin embargo, a pesar de que cuando miramos una fotografía suponemos la existencia de un fotógrafo que ha captado el instante, no asociamos la imagen con la mirada del fotógrafo, su presencia nos sugiere una motivación de mirada, más que una mirada en sí misma. Una composición perspectivista no es necesariamente la manifestación de una mirada, y menos aún en el caso de la fotografía. Se puede argumentar que la fotografía es una mirada semióticamente pertinente, sin embargo, cuando veo una fotografía no veo el mundo a través de la subjetividad del fotógrafo, ni siquiera lo veo a través de sus ojos. La fotografía es una visión correspondiente, eventualmente, a una mirada motivadora<sup>35</sup>. Esto en cuanto a la subjetividad de una mirada manifestada; en cuanto a la intencionalidad, la fotografía, por ser de tipo indicial, no hace necesariamente intervenir la intencionalidad del fotógrafo, ya que no está constituida como un acto comunicacional intencionalmente dirigido a un receptor que puede comprender su significado. La fotografía es esencialmente informativa.

Pero volviendo a la transformación de la percepción temporal de la mirada, Paul Virilio<sup>36</sup> dice que la detención del tiempo de la imagen falsifica la temporalidad sensible del testigo, ese tiempo que es el movimiento de una cosa creada. Para Virilio, las prótesis visuales que se multiplican en el renacimiento (microscopio, lentes, anteojos astronómicos) alteran gravemente los contextos de adquisición y restitución topográficos de las imágenes mentales<sup>37</sup>. Así que dichas prótesis no sólo alteran la percepción en su contacto físico con lo real, sino también las imágenes mentales. Ocasionalmente transformacio-

nes en toda la cadena del proceso visual y, lo más importante, transforman la mirada, porque de alguna manera sustituyen algunas de sus funciones. La percepción de las distancias, la subjetividad, la temporalidad y la imaginación se ven afectadas. Recordemos el ejemplo que nos da Berger sobre la rapidez de la imágenes: en el momento en que buscamos aparatos que nos permitan ver más y mejor el mundo, lo no visto del universo, estamos a punto de perder la escasa capacidad que teníamos de imaginarlo..., la logística de la percepción inaugura una transferencia desconocida de la mirada, crea la telescopificación de lo próximo y lo lejano, un fenómeno de aceleración que suprime nuestro conocimiento de las distancias y las dimensiones<sup>38</sup>. Y es que en la mirada hay mucho de imaginación, de ahí la magia que se le atribuye.

Antes del gesto y de la palabra está la mirada. Ya lo decíamos, mirar destaca el «yo puedo»<sup>39</sup>, puedo alcanzar lo que veo, y al parecer, esto es lo que se arruina con las prótesis y en concreto con la fotografía. La cámara no lo ve todo, solo ve porciones.

Con las imágenes instrumentales se da un paso de la visión a la visualización. A medida que la mirada humana se congelaba, perdía su velocidad y su sensibilidad naturales, la toma de vistas se volvía por el contrario cada vez más rápida<sup>40</sup>. La mirada es sometida a la inmovilidad del objetivo del aparato. Se ven porciones instantáneas de mirada que la fusión/confusión del ojo y del objetivo realizan.

Virilio afirma —y estaría también en sintonía con Susan Sontag y Berger— que esta visualización crea una dependencia del objetivo, al sustituir funciones de la mirada. La modelización de la visión tendría lugar, entonces, en las miradas técnicas y no ya en la mirada social.

Hasta qué punto la modelización sucede en la praxis o en la *techné*, no es lo importante, sino la red de correlaciones

<sup>35</sup> *Ibíd.*, p. 50.

<sup>36</sup> VIRILIO, P. *La máquina de visión*. Madrid: Cátedra, 1989, p. 11.

<sup>37</sup> *Ibíd.*, p. 13.

<sup>38</sup> *Ibíd.*, p. 12 y 13.

<sup>39</sup> MERLEAU-PONTY, M. *Op. Cit.*, 1964, p. 16.

<sup>40</sup> VIRILIO, P., *Op. Cit.*, p. 25

y de transformaciones que suceden en una y en otra. La mirada, como comunicación primaria requiere de cierta estandarización, por eso hablábamos antes de la ritualización, necesaria para conservar el lazo social. Pero si las estandarizaciones, restan capacidad de mirada o sustituyen miradas, estaríamos ante una pérdida o transformación de ciertas relaciones fundamentales con el mundo.

### **El cine: simulacro de la mirada**

Desde un punto de vista sociológico el filme da testimonio no sólo de un estado de cosas, haciendo referencia a los acontecimientos que narra, sino que da testimonio de lo visible de la época de mirada a la que pertenece, refleja lo que es presentable y la manera en que es presentable, el contenido y la manera de comunicarlo. En el cine se reflejan los hábitos perceptivos, es decir, no sólo los temas que le interesan sino la manera de encuadrarlos, no sólo en la acepción genérica de encuadre, sino en términos visuales, porque constantemente nos está remitiendo al universo sensible de la época<sup>41</sup>.

El cine es un arte representativo que se distingue de las otras porque su imagen produce una ilusión de realidad bastante intensa, esto sucede gracias a tres aspectos fundamentales. Primero, se desarrolla en el tiempo; segundo, puede producir la sensación de volumen gracias a la profundidad que le da el movimiento; y tercero, posee un efecto de ficción. Y no quiere decir que las otras artes no involucren de alguna manera el tiempo y la profundidad —de hecho la pintura puede representar de alguna manera el tiempo, también utiliza ciertas perspectivas para representar, igualmente, sus modelos con profundidad— sino que para el cine el tiempo y el movimiento son sus materias fundamentales y a través

de éstas es posible crear un efecto de ficción. Tal como afirma Aumont<sup>42</sup>, en el cine hay una ilusión pura, no sólo en términos de percepción de la imagen fílmica, sino también en términos de la credibilidad que provoca en sus espectadores gracias al efecto de ficción. El cine crea una impresión de realidad, que no es más que la investidura de autenticidad que el espectador otorga a las imágenes, como si se tratase de un fragmento de realidad atisbada a través de un ventanal<sup>43</sup>. Con la ilusión se trata, no de crear un objeto que reproduzca a otro, sino un objeto —la imagen— que reproduzca las apariencias del primero<sup>44</sup>, pero en el caso del cine el espectador vive esta ilusión como autónoma y autogenerada. Sobre el espectador se genera, por un lado, un efecto de realidad producido a partir de un conjunto de indicadores de analogía, y por otro, un efecto de lo real que hace que el espectador no crea que lo ve sea la realidad, sino que lo que ve ha sucedido o puede suceder en la realidad<sup>45</sup>.

Ya no en términos de la imagen fílmica sino del mecanismo cinematográfico, el cine deja de ser ilusión pura para convertirse en simulacro, es decir, que no provoca una ilusión total sino una ilusión parcial, suficientemente fuerte como para ser funcional, el cine es un objeto artificial que pretende pasar por otro objeto en cierto uso, sin parecerse sin embargo, absolutamente<sup>46</sup>. Por tanto, en el cine hay tanto una ilusión pura —imagen fílmica— como un simulacro —el mecanismo cinematográfico—. Por un lado una ilusión de realidad y por otro un simulacro de la mirada.

Centrémonos entonces un poco en el dispositivo cinematográfico. La materialidad del dispositivo cinematográfico determina la especificidad de la tematización de la realidad en un filme. Partiendo de ahí podemos distinguir entre imagen fotográfica e imagen cinematográfica.

<sup>41</sup> Esta idea es cercana a una de Sorlin, P., (*Sociologie du Cinéma*, Aubier, París, 1987), quien dice que con lo visible, una sociedad muestra sus tendencias y la forma en que las aplica, a través de las representaciones cinematográficas se cuenta la manera en que la sociedad se apropia de la realidad, en términos sensibles e ideológicos, o mejor, los límites ideológicos de la percepción de la época.

<sup>42</sup> AUMONT, J. Op.Cit., p. 104.

<sup>43</sup> GUBERN, R., Op.Cit., p. 269.

<sup>44</sup> AUMONT, J. Op.Cit. p. 107.

<sup>45</sup> OUDART, JP., citado por AUMONT, J. Op.Cit., p. 117.

<sup>46</sup> AUMONT, J. p. 107.

En primer lugar, mientras que la fotografía —por su carácter instantáneo— excluye el trazado de los movimientos en beneficio de la figuración de los objetos, el cine graba el movimiento como sucesión de estímulos. En la impresión fotográfica el flujo de luz circula desde el impregnante hasta la impresión mientras que en el fotograma el impregnante está situado entre el flujo de la luz y la impresión. La información también es distinta puesto que la fotografía imita la consecución de información visual humana, en el cine las proyecciones en la pantalla funcionan como estímulos dentro de ese campo delimitado<sup>47</sup>. El fotograma, en su recomposición del movimiento, prescinde del dispositivo óptico, mientras que la perspectiva y la focalización son intrínsecas a la imagen fotográfica canónica<sup>48</sup>.

Como bien lo señala Gilles Deleuze la esencia del cine está en la imagen-movimiento. El aparato cinematográfico realiza dos operaciones que le permiten imitar el movimiento de la mirada: primero graba a distancia imágenes estáticas de forma consecutiva y luego las proyecta, a cierta velocidad, en una pantalla recomponiéndolas, dando así la sensación de la percepción que la mirada hace del movimiento real. El análisis y síntesis sensorial del movimiento están orientados hacia la fisiología de la percepción humana<sup>49</sup>. Desde el punto de vista óptico se crea en la pantalla una ilusión, ya que a partir de estímulos discontinuos, crea en el espectador la sensación de continuidad. Pero esta es simulación porque el aparato cinematográfico tiene carencias de algunos aspectos de la percepción del movimiento y la supera en otros. El cine, mediante el montaje, segmenta la acción logrando hacer saltos temporales que la mirada humana no puede, y alcanzar distancias imposibles para el ojo humano. Como tecnología y prótesis visual, va más allá de las posibilidades naturales de la mirada, es por tanto artificial y antinatural. Pero por otro lado, el dispositivo está imposibilitado para percibir los estímulos sensoriales táctiles y olfativos, mutilando además a los movimientos de su

entorno perceptivo original —aunque puede existir la sinestesia dependiendo de la intensidad de la percepción de la imagen recibida—. El cine, aunque reproduce la experiencia visual en movimiento, no alcanza a producir una imagen realista<sup>50</sup>.

La mirada humana hace focalizaciones, alejamientos, concentraciones ópticas, barridos sobre el espacio, entre otros. Movimientos que equivalen funcionalmente a la segmentación en planos, aunque rígidamente limitados por una doble imposibilidad concreta: por su incapacidad para el salto temporal y por los límites físicos del alcance de su mirada. (...) La ubicuidad de la percepción cinematográfica rebasa las capacidades naturales de la visión humana. La técnica del cine permite que la mirada humana se desplace a través del espacio sin que el cuerpo del espectador tenga que moverse<sup>51</sup>. Reemplaza por un momento nuestra visión convirtiéndose en una prótesis visual, sustituyendo a nuestra mirada.

Ahora bien, la imagen móvil del cine se recibe en la enunciación fílmica como casi-flujo perceptivo actual, siempre presente. El cine tiene la capacidad de traducir lo que la imagen muestra como soporte de un significado que en ella habría sido depositado por un autor. La fotografía en cambio, decíamos en el capítulo anterior, tiene esta limitación porque es comprendida a partir de la forma de transmisión de su información: una manifestación visual analógica. En el cine ocurre lo que Boudry llama 'efecto de sujeto', que es la materialización de un deseo, de una intención, y es posible que algunas veces dicha intención se manifieste explícitamente en forma de huellas dentro del filme.

El filme entonces, es un mensaje intencional, que debe ser definido por un emisor (hablando en términos genéricos) y

<sup>47</sup> SCHAEFFER, J-M., *Op.Cit.*, pp. 45-57.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>49</sup> GUBERN, R. *Op.Cit.*, p. 155.

<sup>50</sup> Me encontrado en este punto con un tema en debate sobre la convencionalidad de la analogía. Al parecer la respuesta depende de si el énfasis se hace en la producción de un creador o en la lectura de una imagen. En el primer caso Gombrich señala que toda representación es convencional, incluso la más analógica, y que sin embargo hay convenciones más naturales que otras, como las que juegan con las propiedades del sistema visual.

<sup>51</sup> GUBERN, R., *Op.Cit.*, p. 296.

dirigido hacia un receptor que supuestamente debe comprender el significado. Este significado sólo debe considerarse como transmitido, si el receptor reconoce una intención del emisor para transmitirlo<sup>52</sup>.

Esta intención es reconocida menos por la forma en que aparecen los objetos mostrados que por el punto de vista que presenta la cámara para producir sentido. El punto de vista, desde esta perspectiva, será el lugar real o imaginario desde el que se mira una escena, aunque también puede designar la manera particular de considerar una cuestión y la opinión o sentimiento sobre un suceso o acontecimiento<sup>53</sup>. En el primer sentido, el punto de vista puede ser asignado a la mirada de un sujeto de la enunciación (autor); y en el plano de la narración, a la mirada de un narrador o a la mirada de un personaje. Para efectos de este estudio sólo abordaremos el punto de vista cuando alguno de estos sujetos se encuentre figurativizado en el texto, es decir, cuando la intencionalidad y subjetividad sean identificables como marcadores visuales en el texto.

Actualmente, con el interés suscitado por la pragmática —por el intercambio comunicativo concreto—, han vuelto a aparecer los interrogantes, sobre todo en torno a la corporalidad del quien enuncia y de su estatuto en la

enunciación. En este punto, las diferencias entre comunicación interpersonal y comunicación mediada se hacen evidentes, sobre todo por la falta de coincidencia entre sujeto empírico y sujeto de la enunciación. El sujeto empírico es la persona, grupo o aparato que cumple el acto enunciativo, enuncia con su cuerpo y produce una interacción. Pero cuando el intercambio se realiza en un texto, se prevé la ausencia de sujeto, lo que supone una acumulación de indicios de intencionalidad comunicativa, no sólo pertenecientes al sujeto empírico, sino a un proyecto, que incluso puede ser opuesto a sus expectativas. El sujeto de la enunciación —en líneas posteriores lo abordaremos con más detalle— es transportado por el texto, en cambio el sujeto empírico es depositario de sus propias intenciones y expectativas y, en muchos casos, su presencia supera el papel mismo de su enunciado.

En los dos casos, comunicación interpersonal o comunicación textual, el sujeto empírico se pone en discurso, es un enunciadore, y si bien en el primer caso el sujeto se encuentra más cercano a su enunciado por espacio y por tiempo, los dos realizan un simulacro que da lugar al locutor<sup>54</sup> (Ducrot) en una, y al sujeto de la enunciación, en otra. Es la misma distinción que hace Casetti<sup>55</sup> entre cuerpo y papel y que sucede por igual en los dos tipos de comunicación porque, aún en la comunicación interpersonal, el sujeto asume roles

<sup>52</sup> Esta visión de la intención de significación sirve por un lado para distinguir entre el carácter indicial de la fotografía y el icónico del cine. Es una propuesta que yo he retomado de Jean-Marie Schaefer y que aparece originalmente en Recanatì, F., *La transparence et l'Enonciation*, París; Seuil, 1979.

<sup>53</sup> AUMONT, J., Op.Cit., p. 165.

<sup>54</sup> DUCROT, O. *El decir y lo dicho*. Buenos Aires: Hachete, 1984, pp 28-36

<sup>55</sup> CASSETTI, F. *El film y su espectador*. Madrid: Cátedra, 1986, p. 68.



para ponerse en escena, ponerse en discurso. Es un sujeto múltiple que usa máscaras<sup>56</sup> —presencia concreta y construcción simbólica es una distinción que también hace Fabri para introducir la noción de máscara— en todos los procesos de interacción.

La mirada, además de hacer una sintaxis cuando actúa en la percepción, tiene una sintaxis en sí misma, ya que su ejercicio cotidiano, social, genera una memoria visual y por tanto da lugar a metáforas fijas que también pueden ser remodeladas cuando un sujeto particular las utiliza<sup>57</sup>. Esto es posible porque la mirada es un acto intersubjetivo, ya que no sólo percibe y reacciona, sino que mira realizar esta acción a otros rostros semejantes al suyo. Así, un sujeto, miembro de una cultura, modela su experiencia del mundo físico, y define, hasta cierto punto, lo que es real y lo que no lo es, y plasma en sus producciones, en imágenes en nuestro caso, las metáforas fijas, los estándares sociales de mirada. Régis Debray<sup>58</sup> asegura que en el cine está la visibilidad social, el ritmo y la velocidad del momento.

En el cine, tal vez intuitivamente, se han extraído algunos elementos de la sintaxis de la mirada como interacción. Entonces es preciso identificar en el filme dónde la cámara representa una mirada.

El cine, al igual que la mirada social, por tener una configuración icónica, posee rasgos semisimbólicos, es decir, una correlación de categorías de tensión y relajación homologables en el plano del significante y del significado. El filme también hace metáforas de la pasión, y no sólo describe estados internos del sujeto sino que las acciones llevan inscrita una definición situacional de las relaciones entre los actores y el mundo ficcional.

La mirada en cine también tiene que ver con la relación con el objeto a través de lo activo/lo pasivo. Será necesario, entonces, dar cuenta de cuál es desarrollo de los procesos, de los ritmos y de la articulación de una sintaxis sensible trasvasada al filme. Dar cuenta de la manera como aparecen lo subitáneo, lo intermitente, la sucesión uniforme, y los caracteres de constricción y de relajamiento de la mirada.

#### • *El punto de vista: ver, saber, creer*

En el filme el punto de vista es plural, muchos encuadres, campos, ángulos, en fin, fuentes de información, que hacen una sobreposición de puntos de vista que se coordinan en un proyecto general.

Eduard Branigan<sup>59</sup> señala dos teorías del punto de vista, una lo señala como percepción y otra como actitud. En la primera, miramos el mundo desde un lugar (canal) particular, singular, miramos dentro de una limitación espacial y temporal, limitación en que nos es presentado el filme. Es el punto posicional hipotético desde el cual el espacio es ordenado y hecho inteligible (percibido).

El punto de vista es una función de la posición del observador hipotético quien releva el espacio del espectador en la sala de cine. Este énfasis sobre el espectador recrea un espacio escenificado por el encuentro de una serie de equivalencias perceptuales. Hay que reconocer entonces que un espacio representado guarda una serie de equivalencias con la percepción de un sujeto que mira.

Pero el punto de vista no guarda relación solamente con la percepción espacial del espectador real, no es únicamente la construcción del espacio a partir del sujeto que mira, sino que guarda relación a su vez con la construcción del espacio que hace el narrador. El punto desde el cual se mira está en

<sup>56</sup> FABBRI, P., Op.Cit.

<sup>57</sup> Existen estereotipos *fonoparémicos* y también moduladores que operan en el nivel discursivo para modificar el uso común con miras a la transformación y la producción de nuevos efectos *patémicos*.

<sup>58</sup> DEBRAY, R., Op. Cit., p. 230.

<sup>59</sup> BRANIGAN, Edward. *Point o View in the Cinema: a Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. London: University Microfilms International, 1979. pp 8 - 24.



cuadrado a su vez por el conocimiento narrativo. En general en el filme, toda secuencia supondrá los dos puntos de vista, pero un aspecto interesante de esta relación es identificar secuencias en que el punto de vista óptico y el narrativo coinciden en el cuadro, en una sucesión mínima de planos. Queremos encuadrar las transformaciones pasionales que impulsan la acción dentro del filme, a partir de la percepción del ojo en un yo narrativo.

Casetti agrega a estas dos formas del punto de vista una tercera, determinada por el punto desde el que se acepta creer. El punto de vista entonces, es al mismo tiempo el punto geométrico desde el que se ve el mundo, el punto desde el que se saben las cosas, y el punto desde el que se acepta creer en cuanto se tiene en las manos<sup>60</sup>.

La mirada en el filme es el producto de una operación: se ha mirado, de cierta manera y la imagen resultado de esa mirada, se ha recortado dando lugar a configuraciones (figuras si se quiere), y cada configuración —que dan los tipos de cámara—, reserva un corte particular a los tres componentes del punto de vista.

### • Tres subjetividades en el filme

*Sujeto de la enunciación:* En el ámbito de la interacción entre pantalla y sala surge una subjetividad, la del sujeto de la enunciación. En la enunciación podemos tener acceso a uno de los sujetos de mirada, al yo o autor que percibe, valora y expresa en el filme, y es el sujeto de la enunciación<sup>61</sup> quien se revela como una presencia intencional (a nivel comunicativo), y como el origen (lugar) de una pasión. Se puede considerar como huella del trabajo de escritura o como la manera en que el discurso manifiesta sus intencionalidades enunciativas en los ángulos, movimientos de cámara, tipología de ópticas empleadas, entre otros; elementos que se

convierten en indicios de una producción de sentido, de una posición y de una actitud. Al decir 'sujeto de la enunciación' no nos referimos a un emisor personalizable sino a un proyecto, ya que cada persona que participa en la producción cinematográfica no emite una señal distinta, sino que es el conjunto, como aparato único, el que indica su presencia.

El sujeto de la enunciación es el punto desde el cual se muestran las cosas y se manifiestan como fuente evidente de una visión o como origen de una palabra —aunque nuestra opción está por la primera—. Entonces, el sujeto de la enunciación es uno de los sujetos de quien puede provenir una mirada, pero sólo cuando sale al descubierto, es decir, cuando se hace evidente en el enunciado a través de la enunciación. Los sujetos de la enunciación parecen buscar unos motivos de desarrollo, casi queriendo tornarse de realidades identificables solo por indicios, en objetos plenamente tratados por el filme.

*La figura del narrador:* Con la figura del narrador podemos aproximarnos a responder ¿Cómo se puede representar una mirada?, ¿a través de qué procedimientos podemos identificar a quién ve?, o mejor, ¿cómo ve un sujeto simbólico concreto?

El narrador es la subjetividad e intencionalidad que le da vida al relato. La pregunta que guía la búsqueda es ¿Quién cuenta el filme?; la respuesta identifica al menos tres formas en las que las imágenes remiten a una fuente explícita. El narrador puede manifestarse ante todo a través del plano subjetivo, cuando comparte la mirada con alguien que encuadra la realidad. También puede afirmarse poniendo una óptica determinada con la que recorrer una escena, cuando hace énfasis sobre uno u otro aspecto particular. Finalmente el narrador puede manifestarse a través de procesos de autoconciencia, en este caso se percibe el sí mismo de quien nos ofrece los acontecimientos. A continuación presentaremos solo dos de las formas que pueden aparecer a partir de estas remisiones a una fuente y en las que coinciden el saber, el ver y el creer.

*Narrador-personaje La cámara subjetiva:* Esta subjetividad se manifiesta a través del tipo de encuadre en el que la realidad de la pantalla se ve con ojos de un personaje. En

<sup>60</sup> CASSETTI, F. Op.Cit., p. 108.

<sup>61</sup> Ver Bettetini, G. *Sujeto de la enunciación en tiempo de la expresión cinematográfica* México: Fondo de Cultura Económica, 1984 (1979), pp. 137-145.

este marco, el plano subjetivo es una forma de construcción, entre otras, del punto de vista, precisamente la que tiene como protagonista al personaje en escena, preparado para prestar sus ojos a la cámara y al espectador.

En esta configuración se establece la diferencia entre lo que es 'mirar con angustia', por ejemplo, de lo que es 'ver la angustia'. Una, es la emoción pura, la otra es la explicación de la emoción. Ver los actos o experimentar su propia pasión. La configuración subjetiva nos permite explorar en la mirada de alguien que siente miedo o cólera.

Mitry señala por ejemplo, que el vértigo —lugar cinematográfico y analítico común— se representa a través de una visión subjetiva donde el espacio presentado en picado y *zoom*, se aleja y se acerca de los ojos del personaje. Pero el vértigo no es una visión sino una sensación de atracción del vacío contra la que se lucha desesperadamente y esto produce angustia<sup>62</sup>. Así, la imagen subjetiva no muestra tanto lo que ve el personaje, sino lo que siente el personaje al verlo, es lo que ocurre cuando el personaje ve la carretera y siente la velocidad del coche, que ya se ha convertido en un lugar común de muchos filmes, y que tiene en *Cobb* (1995), de Ron Shelton, una de sus últimas muestras. Este tipo de configuración se presenta como un momento clave en la pasión que pertenece a un sujeto que ha sido presentado, descrito en su carácter a través de imágenes objetivas. La configuración subjetiva presenta el giro exacto de la pasión, pero decíamos en la primera parte, que siempre es necesario un estado anterior para que se produzca un movimiento impulsado por la pasión.

Veamos ahora la sintaxis de esta configuración: hay que asignar a alguien que obra y algo sobre lo que se obra, y evidenciar una acción que vincule a los dos. En el encuadre debe haber dos elementos: ofrecer un campo visual y remitir, por metonimia, al ojo que ve (manos, pies); o dos

encuadres, uno referido a cuando se ve y otro referido a quien ve y vinculados en espacio y tiempo, es decir, con coincidencia cronológica y respeto del eje visual<sup>63</sup>.

Claro que Branigan reconoce, además de ésta, otra configuración subjetiva en la que el encuadre debe ser tomado desde el punto exacto en que está situado en la escena el observador encuadrado antes, y deberá proporcionar una representación normal del objeto; lo que se simula es un simple ver por parte de un testigo en acción. Sus posibles desarrollos son: la cámara subjetiva cerrada (si el que ve es A y lo visto B, la sucesión es A-B-A); la subjetiva retardada (B llega tras la intromisión de otros encuadres); la subjetiva abierta (B no llega nunca), y la subjetiva inversa (B-A). En estos casos la situación de la cámara debe simular la mirada de los personajes, como en *La otra madre*, Jackes Feyder (1924), donde la cámara está situada a la altura de la mirada de los niños. La angulación también debe jugar el mismo papel porque por ejemplo, mostrar desde el exterior pero con un ángulo privilegiado es hacer que la cámara tenga una mirada comprometida<sup>64</sup>. En la configuración señalada por Casetti estamos ante una imagen subjetiva clara, en los casos subsiguientes que expone Branigan, tal vez podríamos identificarlas con la imagen semisubjetiva de Mitry.

No hemos explorado aún mucho más sobre estas posibilidades así que las dejamos abiertas para mostrar la complejidad. Vamos con dos ejemplos.

a. Tomaremos un ejemplo muy manido en los análisis de filmes pero que sirve para nuestros propósitos. *Vértigo* de Hitchcock, (1958). Un teniente de policía, Scott Ferguson, persigue a un ladrón por los tejados de San Francisco, resbala, y se aferra a un goterón; el hombre, en primer plano, mira aterrorizado el vacío que se abre bajo sus pies: un picado, subrayado por un *zoom* hacia atrás, nos muestra el abismo; a ello le sigue un encuadre con los tejados de la

<sup>62</sup> MITRY, J., *Estética y psicología del cine. 2. Las formas*, Madrid: S. XXI editores, 1963, p.73.

<sup>63</sup> CASSETT, F., *Op.Cit.*, p. 109.

<sup>64</sup> BRANIGAN, E., *Op.Cit.*, p. 170-188.

ciudad, a continuación de nuevo el primer plano de Scott, el picado de su visión, el encuadre de los tejados, y el rostro del teniente; en el intervalo, el policía que seguía a Scott en la caza del ladrón se le acerca para ayudarlo; el teniente, en primer plano, lo ve acercarse y perder de repente el equilibrio; todavía un primer plano de Scott, seguido del picado del policía que está cayendo; un Primer Plano de Scott que mira hacia abajo; y, en fin, un picado con el cadáver del policía en el suelo<sup>65</sup>.

En este segmento se privilegia la función emotiva sobre la perceptiva: el espectador entra en el personaje y no sólo percibe, mira con los ojos del personaje, sino que adopta sus comportamientos y experimenta sus emociones, en este caso las emociones se pueden sintetizar como un miedo al vacío.

Tenemos una acción que precede a la imagen subjetiva: El teniente persiguiendo a un ladrón, esta acción tiene la función de informar no sólo sobre una actividad, sino sobre un estado emocional previo a la imagen subjetiva, podemos identificar la pasión del anhelo por el deseo de conseguir el bien, en virtud de que el personaje está ante la presencia del mal y quiere apartarlo porque experimenta una aversión, pero es evidente que estas pasiones son transitorias por que la novedad de la situación hace que la pasión gire ante la presencia del vacío y la posibilidad de sufrir un mal definitivo, la muerte, entonces el sentimiento se torna en terror. Luego, cuando la muerte es sufrida por otro, el rostro del personaje pasa rápidamente del horror, ante la

magnitud del mal, al abatimiento ante la certeza de que ha vencido el temor.

Esta cámara subjetiva lleva consigo una mirada sin una verdadera intención. Tiene todas las vacilaciones y las fatigas que un acto semejante comporta, pero el personaje no está efectivamente en condiciones de elegir dónde dirigir su propia mirada, a él se le hace ver, más que mirar<sup>66</sup>. Llegamos aquí a un punto interesante pero conflictivo en lo que nos mueve, ya que al parecer la configuración subjetiva exalta el ver pero sacrifica la capacidad de decisión y la autonomía de cuanto se ve.

b. Vamos ahora a ver cuando no estamos ante una cámara subjetiva sino ante una que hace pensar que lo es, no es la mirada de los personajes, sino que posee algo de su manera de ponerse frente a la realidad.

Jean Mitry ha señalado este tipo de configuración como semi-subjetiva, y señala dos tipos de imagen: la descriptiva para la cámara objetiva

y la analítica para la cámara subjetiva. Para el caso concreto de la semi-subjetiva pone el ejemplo de *L'éternel retour* (Delannoy-Cocteau, 1943). Marc entra en la habitación y la cámara le sigue en panorámica desde la derecha, él se detiene y la cámara sigue en panorámica diagonal hacia abajo como siguiendo la mirada de Marc hasta que descubre a Nathalie, sin embargo la cámara no toma el puesto de Marc para hacérsela ver como él la ve, la mirada de la cámara no se refiere a ninguno de los personajes del drama<sup>67</sup>, es



<sup>65</sup> Descripción tomada de CASSETTI, F., Op.Cit., p. 97.

<sup>66</sup> *Ibíd.*, p. 117.

<sup>67</sup> MITRY, J. *Estética... Las formas*, Op.Cit., p. 83.

impersonal. La mirada no es la de Marc, pero podría serlo, por la forma en que adquiere los datos en el recorrido. Es decir que la cámara posee el saber y el creer, pero no el ver. Es interesante ver aquí como en esta subjetividad incompleta, chocan el miedo a la implicación en la escena y el placer de dominio. Crea una situación ambigua al espectador pero aparentemente satisfactoria porque logra que un sujeto vea desde fuera y viva desde dentro. Ver con el personaje y al mismo tiempo verlo mirar.

No estamos aquí ante el desarrollo de pasiones fuertes, sino intermedias, dubitativas. La pasión que guía esta acción es la curiosidad, o deseo de conocer mejor aquello que conocemos sólo imperfectamente; es pasión razonable, suficientemente discreta para no impulsarnos a querer conocer lo que debemos ignorar, y es constante, porque nos hace centrarnos en un sólo objeto, sin impaciencia ni inquietud.

Es evidente que estos ejemplos no son suficientes, pero nos sitúan en el centro de interés de este trabajo, donde están presentados sólo los vectores que pueden incidir en el estudio de la mirada en la imagen.

Hay marcas que señalan la mirada, marcas del sujeto. Dichas marcas permiten identificar la manera en que el sujeto juzga los acontecimientos y reacciona ante ellos. El juicio de la cámara subjetiva sobre lo que ve, puede surgir porque hay un él que ve, o porque las cosas asumen sus contornos. Es claro que cuando la cámara sustituye al personaje experimentamos el mismo sentimiento que él, consideramos las cosas desde su punto de vista, pero no podemos captar sus reacciones. Ganamos en proximidad, en emotividad, pero perdemos en amplitud de mirada para ver las acciones.

La imagen semisubjetiva, en cambio, conservando todas la cualidades de la imagen descriptiva, abarca el punto de vista de uno cualquiera de los personajes que, presentado objetivamente, ocupa una situación privilegiada en el cuadro (primer plano, plano medio o fragmento de primer plano). La cámara le acompaña en sus desplazamientos, actúa con él y ve como él y al mismo tiempo que él.

En última instancia,

«el personaje en cuestión puede servir de intermediario, de forma que su punto de vista coincida con el del autor. Se obtiene entonces lo que llamaremos una imagen total, es decir, a un tiempo descriptiva (por lo que muestra) y simbólica (por las estructuras de composición que de ella se desprenden)».<sup>68</sup>

Este es el caso de la primera escena de *Maridos y Mujeres* de Woody Allen (1991), donde la cámara explora, precipitadamente y con cierta neurosis, el apartamento y busca a cada uno de los personajes, y los deja. Sigue a la chica a la cocina y la vuelve a dejar. Pero no es un personaje el que mira, ni un narrador, sino el autor, que es mucho más que un nombre en los créditos.

<sup>68</sup> *Ibíd.*, p. 89.

## Bibliografía

- AUMONT, J. **La imagen**. Barcelona: Paidós, 1992.
- BARTHES, R. **Lo obvio y lo obtuso**. Barcelona: Paidós, 1987.
- BETTETINI, G. **Sujeto de la enunciación en tiempo de la expresión cinematográfica** México: Fondo de Cultura Económica, 1984 (1979).
- BRANIGAN, Edward. **Point o View in the Cinema: a Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film**. London: University Microfilms International, 1979.
- CASSETTI, F. **El film y su espectador**. Madrid: Cátedra, 1986.
- DEBRAY, R. **Vida y muerte de la imagen: Historia de la mirada en Occidente**. (1992). Barcelona, Paidós, 1994.
- DUCROT, O. **El decir y lo dicho**. Buenos Aires: Hachete, 1984.
- GUBERN, R. **La mirada opulenta** Barcelona: Gustavo Gili, 1987.
- MERLEAU-PONTY, M. **El ojo y el espíritu**. (1964). Barcelona: Paidós Studio, 1986.
- MITRY, J., **Estética y psicología del cine. 2. Las formas**, Madrid: S. XXI editores, 1963.
- PARÍS, J. **El espacio y la mirada**. Madrid: Taurus, 1967.
- SCHAEFFER, J-M, **La imagen precaria**. Madrid: Cátedra, 1987.
- SORLIN, P. **Sociologie du Cinéma**, París: Aubier, 1987.
- RECANATI, F., **La transparence et l'Enonciation**, París: Seuil, 1979.
- VIRILIO, P. **La máquina de visión**. Madrid: Cátedra, 1989.