

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:

El ojo de la espiral: A propósito de 'La infancia'

Autor/es:

Alonso García, Luis

Citar como:

Alonso García, L. (1995). El ojo de la espiral: A propósito de 'La infancia'. Banda aparte. (2):41-55.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42145>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

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

Entidades colaboradoras:



EL OJO DE LA ESPIRAL: A propósito de 'la Infancia'

Luis Alonso García

La primera imagen

Toma 1.1: 'El sueño del vuelo': la telaraña: (A.) [P. hijo] (a.) El rostro de Iván, en P.M. en segundo término (ST.), mirando vigilante [a. bordes] desde un escondrijo: un delgado árbol y una telaraña en primer término (PT.)..."

Otra vez: "Saliendo de negro: un P.M. de Iván mirando en derredor suyo y *oculto* tras un árbol; el canto de un cuco se funde con el motivo musical, una melodía que aquí comienza la flauta y luego es acompañada por el arpa..."

Una más: "Un niño, un árbol que lo esconde, y él, que mira en derredor suyo creyéndose escondido a la mirada. Suena el cuco, sigue la flauta, un día de luz ardiente..."



Sin título ni créditos, se nos pone ante una imagen que exige *una doble atención*. A la *superficie* cinematográfica, sin espacio del campo sin rellenar. *Nombrar* los elementos de la superficie se convierte, más que en un *reconocimiento*, en la primera tarea de organización textual. Describir la imagen no es una tarea perceptiva inocente, supone una selección cognitiva, un recorte de figuras sobre fondo:

"Describir no consiste sólo en ser inexacto e incompleto, sino en cambiar de estructura, en significar algo diferente de aquello que se muestra" [Barthes, 1961:14. 'el Mensaje Fotográfico'].

Pero también atención al *encuadre* cinematográfico, de *composición violenta*, dado que en un primer término demasiado cercano se sitúan los elementos que estructuran la imagen: el niño, el árbol, la telaraña. La violencia surge por la excesiva y fácil cercanía de una figura, de la cual todavía no sabemos nada, pero se acrecienta ante la actividad desplegada por el personaje: mirar alrededor suyo de manera inquisitiva y curiosa.

No hay entonces un *plano de introducción* -es la primera imagen del film-, un típico P.G. de un escenario semiinmóvil (la ciudad, el rancho, la casa...) que describa el lugar genérico en el que la acción se sitúa y nos sitúa de forma cómoda. Este P.G. sería el correlato de los comienzos que se encuentran en la novela realista-naturalista y cuya función es anclar la ficción en la realidad, a través de un "*sólido y pregnante sistema referencial*" [Company, 1985 :69. 'la Realidad bajo sospecha']. La imagen *trabaja* para no dejarnos entrar de forma tranquila en el texto. Pero, ¿por qué esta exigencia de tranquilidad?

El comienzo del texto es *el lugar de máxima entropía*, de tendencia al desorden. En una cierta lógica -la del relato representativo/narrativo desde la que *juzgamos* el film (consciente o inconscien-

temente)- es necesario un criterio que nos ayude -y más en los principios- a seleccionar y separar aquello que debemos considerar *notable* de lo que simplemente está *anotado* [Barthes, 1966. 'Introducción al Análisis Estructural de los relatos'] tanto en lo narrativo (el discurso no ha asignado aún los papeles) como en lo representativo (en cuanto que no hay narración que guíe nuestra mirada).

Tenemos así (en el primer plano de la primera película de la filmografía de A.T.), una metáfora -el espejo- de lo que es el cine y de lo que puede ser el análisis. Un rostro -del personaje, del espectador-, que inspecciona el campo cinematográfico -tanto en su interior como más allá de sus bordes-, buscando aquello que puede (debe) surgir. Lo interesante de esta metáfora -como de cualquier otra que merezca llamarse así- es que su *figuralidad* superficial (la creada por el análisis cinematográfico) oculta una *literalidad* profunda (la propia del texto artístico): **la mirada de Iván es (me hace pensar en) mi mirada**; su rostro, (en) mi rostro. El espejo no señala al reflejo (allí está Iván mirando) sino a lo reflejado: ¿está ya el espectador frente a la pantalla?. La imagen se convierte, en el mismo inicio del texto, en espejo del *yo*.

¿Cómo puede ocurrir esto? ¿cómo puede ser que lo que está previsto como *tejido*, ficcional, narrativo, representativo, se convierta de forma automática en *azogue*, especular, presentativo?. Iván ocupa el centro de la imagen, lo que nos indica un sentido de la lectura, pero este *centrado* nos parece demasiado cercano (en P.P. en PT.), demasiado rápido (la primera imagen). El rostro y el cuerpo humano convocan una relación externa a la lógica del relato; en su *desnudez*, aluden a una identificación no narrativa, enclavada en la lógica del deseo y aislada de toda relación significativa:

"[hablando del primer plano] El objeto elegido, extraído de la red de relaciones múltiples, no tiene ya relaciones directas sino con el cuadro, que limita su espacio, y con los elementos internos que lo componen. *Aislado, se convierte en un todo percibido* respecto de sus constituyentes, mientras que, como parte de un conjunto estaba sumergido en las innumerables relaciones que este conjunto mantenía con sus propias partes" [Mityr, 1963 :202. 'Estética y Psicología del Cine, I'].

El todo percibido, el aislamiento. **La exacerbada formatividad** que nos sitúa en lo imaginario. Piénsese en la estética publicitaria, el exagerado *hiperrealismo* (el del antiguo *flou* de colonias y no el del moderno *grano* de detergentes) que acaba transformado en *decorativismo*. La realidad del objeto desaparece bajo la ilusión del fantasma. El niño de la imagen no es aún Iván, el protagonista de un film bélico -con un saber, una competencia, unos atributos-, sino **un todo que se nos da a nuestra visión**.

El primer movimiento

Toma 1.1: 'El sueño del vuelo': el árbol: "...(b.) El chico sale [por. izq] (B.) [/Trav.alzad. acomp.] El tronco; la copa del árbol, en PT., y un tranquilo valle en último término (UT); (C.) [/P.fijo] Iván aparece, [por.izq]; sigue mirando en torno suyo {/ música contemporánea, de flauta, xilófono y violín}".

Otra vez: "...Iván mira hacia la derecha, sale por la izquierda. La cámara comienza un movimiento de travelling y asciende siguiendo por el tronco del árbol en P.D.; Iván entra por la izquierda en P.G.L. en anteúltimo término (AT.); el movimiento de ascenso sigue hasta llegar a la copa del árbol en P.D. en PT. Sigue la melodía de flauta y arpa".

El rostro humano, tan fugazmente aprehendido, desaparece de la pantalla. Sale del encuadre, dejándonos ante la superficie rugosa de un delgado tronco. **El movimiento de la cámara** no se inicia para seguir al muchacho, sino para **alejarse, abandonarlo, abandonarme**. Un movimiento que se distancia de aquello que tan difícilmente describíamos. El movimiento apela a cierta *modernidad* en la planificación. Podemos encontrar un nuevo término -¿*el abandono*?- que añadir a la taxonomía

de travellings (alejamiento, acercamiento, acompañamiento...) pero lo esencial es pensar por qué dicho movimiento resulta *tan* moderno. Los movimientos clásicos hacen visible el sentido narrativo *ocupando* el campo (alejamiento, acercamiento, acompañamiento), perfecto ejemplo de la *ideología* de la planificación clásica; trabaja para que la representación (lo que se ve/oye) quede solapado a (gobernado por) la narración (lo que se cuenta). Aquí, por el contrario, dicho travelling inaugura un **abandono de la representación respecto a la narración**, en el que se delata el *encuadre* por causa de la *pérdida de campo*:

"El movimiento de cámara pone en crisis la dicotomía mostración/narración, y más ampliamente, toda asimilación exclusiva del encuadre a un punto de vista (espectatorial o narrativo)" [Aumont, 1984 (if) :139. citad. en: Company, 1987 :92. 'el Trazo de la Letra en la Imagen'].

Esta *escisión* entre narración y representación no se origina por la ausencia de personajes humanos (cuerpos o rostros) en el plano². La dislocación se produce cuando la enunciación abandona la historia *narrada* para quedarse pegada al mundo *representado* -aquello que el dispositivo audiovisual *da* sin necesidad de construcción narrativa-. Pero esto quiere decir que dicha imagen corresponde al orden de **la no-descripción**, en cuanto que el *describir* pertenece al discurso narrativo, ya sea como pausa o localización de la acción. No se trata entonces de que *no ocurra nada* en la pantalla, sino de que lo que contemplamos es *aquello que discurre* en el mundo:

"la descripción es muy frecuente y de hecho llega a ser predominante. En algunas de estas novelas [de *le nouveau roman*], la escritura parece sustituir al autor (o autor implícito) convirtiéndose en autónoma, o en palabras de Ricordau, *escriptural* (comparar con la idea de las narraciones *escriptibles* de Barthes)" [Chatman, 1978 :181. 'Historia y Discurso'].

Chatman constata -aunque no lo explica- el paso de la novela narrativa clásica a la novela descriptiva moderna, que tiene que ver con **el dominio de la escritura** (la representación en acto) sobre el *significado* (lo representado). No se trata de una emergencia del autor (implícito o no) sino de **una intromisión del significante**, que al hacerse evidente, niega la *significación*.

¿Cómo puede ser que haya una mínima conexión entre el cine de Tarkovski y la novela objetiva?. A partir del romanticismo una misma experiencia del lenguaje -la de *su* escritura- aúna a los más diversos estilos. Es ahí donde Chatman no puede responder ni de las diferencias ni de la especificidad de los textos modernos, en tanto que se empeña en pensarlo desde las *formas* (los estilos) y no desde su materialidad (las escrituras):

"La palabra es la muerte de la cosa. En el discurso literario las imágenes quedan abolidas, en beneficio de la textura misma de unas palabras que pretenden, ilusoriamente, evocarlas. La mimesis es desplazada por la semiosis" [Company, 1985 :75. 'la Realidad bajo sospecha'].

Debemos a Company -quizás a su contra- el pensar el Naturalismo en un doble movimiento paradójico: (a) como la continuación estricta del Realismo (nacido en 'el Quijote'); y (b) como el inicio de la ruptura de la novela moderna que llega a nuestros días.

Este doble movimiento de abandonar (lo narrativo) y pegarse (a lo representativo como registro) es lo visualizado en ese travelling que decide no seguir al muchacho y aferrarse a aquello que hubiera podido ser un elemento del escenario: el delgado árbol que la cámara recorre y que *sabemos* carente de importancia narrativa. Incluso si quisiéramos dársela -y al llamarlo elemento del escenario así lo haríamos-, algo en la mirada se resiste a ello: es la rugosidad del propio tronco, *las hojas en forma de púas que punzan nuestros ojos*.

El **árbol** no es un objeto narrativo. Es un **símbolo invertido**, un signo huero. El 'trabajo del lenguaje' no apunta a la vestimenta connotativa, la Metáfora, sino a la desnudez denotativa, la Referencia. que 'la Infancia' acabe con la imagen de otro árbol, que 'Sacrificio' empiece y acabe de

nuevo con un árbol... tiene menor importancia que la rugosidad del mismo. Es más, la distancia entre el árbol de Iván y el del Hombrecito de 'Sacrificio' es el recorrido entre la locura y la fe, entre la ausencia de sentido y la palabra de la que brota todo sentido. A partir del árbol tarkovskiano se pueden separar las dos dimensiones del símbolo: la forma, aquello que constituye la *poética*, tan cara a los exegetas del cineasta (Edelhajt, Farago, Kovacs & Szilagyi, Pangon, Shitova, Turovskaya) y la materia, para la cual podría hablarse de una *física* (Baecque, Cazals, Chion, Petric, apuntan en esa dirección). ¿Qué es lo que detiene el discurso, qué lo espesa en torno a una imagen?, ¿el proceso de connotación o el cortocircuito de toda significación?:

"Soy incapaz de penetrar en el espíritu de cada uno de vosotros. Mi objetivo es crear mi propio mundo y las imágenes que creamos ser lo que ella son" [Tarkovski, 1981 (tl) :26-27].

Esta deconstrucción del signo es el fin de la poética moderna. No crear nuevas imágenes sino mostrarnos lo que esconden las antiguas, lo que siempre estuvo ahí.

Volvamos al movimiento. ¿En qué se distingue el concepto de *abandono* de aquellos otros como alejamiento, acercamiento o acompañamiento, sino en que estos son movimientos en relación al *objeto mirado* (lo declarado como objeto, figura en relación al fondo: el niño sobre el valle), mientras que el abandono cobra su sentido en relación al *sujeto que mira*?. Las referencias a la cámara -tan molestas en un estudio textual como *imposibles* de eludir en la descripción de escenas como la referida- parecen señalar al responsable último de la imagen. Pero ¿quién?:

"el lirismo de la película, su cielo trabajado, sus aguas tranquilas, sus innumerables bosques, son la propia vida de Iván, el amor y las raíces que no le han sido concedidas" [Sartre, 1963 (dc) :113].

Aquello que vemos *no le ha sido concedido*, no pertenece a su mirada; es, por definición, un espacio que *no deberíamos estar viendo*. El movimiento alude a algo que no estaba explícito en el plano fijo anterior. Si en el plano de Iván predominaba lo representado sobre la representación (el objeto sobre el sujeto de la mirada) en un exceso de formatividad (mi rostro es su rostro), en el movimiento sobre el árbol destaca la representación sobre lo representado. Algo alude a lo que allí no está pero estructura la imagen.

Aparece así *un ojo tras la imagen*, figura a la que es necesario poner nombre pues pertenece a la imagen como el propio contenido de la misma. Dos figuras surgen rápidamente. Por un lado, siguiendo a la historia del cine, *el nombre del director*. Asignación y recorrido fácil; Gance, Murnau, Ophuls, Welles, Godard, Bertolucci, Lynch, los Coen, Medem... son algunos de los jalones para una posible historia del travelling. Por otro, siguiendo a la narratología (Booth, Eco, Chatman) o a la pragmática (Caseti, Bettetini), *las denominaciones del enunciador*, estrategias textuales que organizan el discurso ofrecido.

Pero nada en el movimiento de cámara alude a esas *solidificaciones*. Además, ambos acercamientos (el crítico-histórico y el narratológico-pragmático) no se diferencian tanto como los vocabularios teóricos correspondientes quieren hacer pensar. Persona de plenos derechos (de autor), figura textual (que a su vez crea el texto), la lectura comienza en ambos casos por *la presuposición de un alguien* que mueve (se mueve en) el mundo o el texto, confundiendo así con la figura de un *deus ex machina* social o textual que guarda -tras el *estilo* o la *estrategia*- el sentido del film. ¿Por qué esa necesidad de dar un *gobierno* a lo que se nos presenta como algo menos que una mirada?. Ningún rastro hay en la imagen ni en el movimiento de ese que se supone es su responsable: Andrei Tarkovski, director soviético, 1932-1986. Ningún rastro de esa estrategia que conduciría el film hacia el sentido: sólo una imagen demasiado cercana, un movimiento demasiado despegado.

Los lugares del sueño

Escena 1: 'El sueño del vuelo': "Iván en un bosque, una cabra; juega y

corre entre los árboles; una mariposa; vuela sobre un camino; un rayo de sol, un terraplén de raíces; la madre, Iván corre; bebe de un cubo de agua; algo asusta a la madre". Escena 2: 'el Otro lado': "Iván se despierta sobresaltado..."

Adjudicación 1. La escena corresponde a una *alternancia* de p.subjetivos y p.objetivos. Los primeros se refieren a aquello que Iván observa: tom.02, la cabra; tom.04, la mariposa; tom.06, la mujer que pasa por el camino (todos estos por efectos de 'cámara movida'); tom.08, un rayo de sol (por efecto de campo/contras); también podríamos señalar el pla.10.A.a (Iván mira hacia la madre y echa a correr) como p.semisubjetivo, y la tom.11 (el hombro de la madre, Iván bebiendo de un cubo), como p.invertido. El resto (tomas 03, 05, 07, 09, 10.B) serían así p.objetivos, dando a la escena una estructura típica de *el que ve/lo que ve*. No hemos anotado la tom.01 (Iván observando detrás de un árbol) -ya analizada- ni el pla.12.B (la cámara se avalanza sobre la madre), por su extrañeza y complejidad respecto a esta estructura. *Curiosamente*, son las tomas inicial y final de la escena.

El predominio cualitativo en la escena de los planos subjetivos marca a Iván como personaje con capacidad de *movilizar* el p.d.v. No es sólo protagonista porque lo vemos en pantalla; lo es también, y en mayor medida si cabe, porque vemos lo que él ve. El conjunto de la escena responde a la categoría de *semisubjetivo* de Mitry: 'experimentamos con el personaje' y 'lo vemos experimentar'. Inevitable que Iván sea el protagonista del film. El problema entonces es decidir si esta escena no es de p.d.v. subjetivo, pues aunque por cantidad de planos estén en paridad subjetivos y objetivos, la fuerza de los primeros vence al resto. La semisubjetividad con la que la describimos resulta escasa desde el momento en que se piense el dominio absoluto de la misma -para Mitry era el modo ejemplar del relato- en el cine estándar³.

Adjudicación 2. La escena 'El otro lado' comienza con un travelling marcado (rápido, inclinado) sobre el rostro de Iván que despierta atemorizado. Exclamación narrativa: "¡ah, era un sueño!":

[a propósito de los sueños de 'la Infancia'] "No se localiza muy bien la cronología, y tal escena que parecía realmente vivida, no es quizás más que un sueño, o una pesadilla. Este desorden voluntario refuerza lo fantástico de este universo, que hace pensar más en ciertos relatos de ciencia ficción que en un film bélico" [Gauthier, 1964. citad. en: Gauthier, 1987 (at): 86].

Ahora se explica la pro(con) fusión de p.subjetivos *de* y planos objetivos *sobre* Iván. El que sueña es siempre *protagonista de su sueño*. La primera escena pertenece entonces a lo que Mitry denominaba *p.recuerto*:

"La imagen subjetiva no puede ser realmente subjetiva más que en el caso del recuerdo. Se convierte en una actualización de una realidad *pasada* que se refiere a un ser 'presente' (...) De todas formas el punto de vista es el del testigo invisible y no el del ser que recuerda. Ahora bien, aquí es el acto de la memoria el que permite la autentificación de lo subjetivo. No en un *trozo* de pasado lo que se trae al presente como un ladrillo que fuera cambiado de sitio en la construcción de un edificio, sino la reestructuración del pasado por la memoria" [Mitry, 1963 :77. 'Estética y Psicología del Cine, II'].

Pero también, aquel que sueña es *protagonista de su soñar*. Este es el sentido exacto del p.recuerto de Mitry. Hay un sujeto (el que recuerda o sueña), dos tiempos (pasado y presente), y un objeto (el recuerdo o sueño). Cada p.objetivo es por tanto al mismo tiempo un p.subjetivo retrospectivo. Diferencia entre *ver* (perceptivo) y el *saber* (narrativo). La primera escena responde a una planificación de p.d.v. narrativo (focalización) *subjetiva retrospectiva*, referido a la escena y p.d.v. visual (ocularización) *compleja*, referido a cada toma (subjetiva/objetiva) en particular.

Adjudicación 3. Pero volvamos -dese el despertar en el comienzo de la escena siguiente- al sueño. ¿Es cierta *la sorpresa narrativa*?, o de otro modo ¿el *soñar* se construye sólo a partir de parámetros narrativos?. No hablamos del contenido del sueño, nada *onírico* excepto en una toma:

"Un chico parece volar sobre las copas de un bosque de abedules para reencontrar a su madre que se marcha. El movimiento de cámara efectúa la trayectoria del deseo" [Fanu, 1984 (to): 36].

¿Sólo tenemos esta pista, antes de *sorprendernos* con el despertar en la escena siguiente?. Lo que nos preguntamos es si la subjetividad referida a la focalización (narrativa) de la escena no tiene reflejo alguno en la ocularización (perceptiva) de cada plano.

Detengámonos nuevamente en *los p.objetivos*:

toma 03: Iván riendo y corriendo en P.M. en ST. en un bosque de delgados árboles que llena la pantalla desde el fondo hasta el PT.

La sensación de choque con los árboles es inevitable, pero no por parte de Iván... sino ¡por parte de la cámara!. Demasiado cerca de esas sombras como para evitar el choque. Incluso, ahora, percibimos esos efectos de *movidos* propios del p.subjetivo.

toma 05: Iván, en P.M., observando algo; de repente es elevado (por la cámara entre los árboles) mientras él sonríe.

Los niños no vuelan. Irrealidad que apunta hacia un contenido onírico o fantástico. Lo que causa extrañeza no es su vuelo, sino que directamente es *elevado por la cámara*. Piénsese por un momento en 'Mary Poppins' (Stevenson, 1964). ¿Dónde está la diferencia?. La institutriz vuela; contenido fantástico (las institutrices no vuelan) y verosímil (Mary Poppins no es una institutriz cualquiera). La cámara permanece sin embargo inmutable sobre los tejados. No hay ninguna relación entre el vuelo (fantástico) y la mirada (objetiva, ajena, crédula) que lo observa. Volvamos a Iván, ¿qué nos sorprende?, sólo esto: el vuelo es consecuencia directa de la mirada: es ella quien eleva a Iván.

toma 10. P.G.C. de un camino, la madre al fondo; Iván entra en PT. y corre hacia la madre; la cámara le acompaña, pero de repente se *detiene*, en contra del movimiento de Iván que sigue hasta llegar a los pies de su madre.

¿Quién se detiene?, ¿por qué frena de golpe Iván?, ¿intuye (sabe) quizás la amenaza que aguarda en la tom.12, cuando la cámara se avalance sobre la madre?.

la inhabitabilidad

Es evidente en todos estos planos la fuerza de *una presencia física* detrás de la cámara, esa fuerza que *literalmente* devora a la madre. Podemos contestar que lo que está detrás de todas estas tomas es *Iván que sueña* (como narrador/observador), y distinto por tanto del *Iván soñado* (como personaje que un momento dado puede hacerse cargo de lo que ve) y del *Iván despierto* que estaba soñando (de la escena siguiente), pero se nos plantea un problema. Si habíamos dicho que la escena era subjetiva retrospectiva (focalización interna), también habíamos aceptado *-y aceptar es pensar como-* una mezcla de subjetividad (ocularización interna) y objetividad (ocularización cero) respecto al p.d.v. visual.

Ese pegarse demasiado a los árboles, ese sostener a Iván en el aire, ese pararse allí donde surge el miedo... ponen en crisis el equilibrio (objetivo/subjetivo) del conjunto de la escena. El **término de p.subjetivo** es demasiado general para poder hacer una conceptualización mínimamente rigurosa:

- Subjetivo como identificación de la *posición de cámara* con la posición del personaje. Más o menos, lo que se ha venido llamando p.subjetivo o *p.d.v. desde*. Una primera taxonomía de las denominaciones utilizadas sería: Subjetivo 'desde'; semisubjetivo 'con'; reflexivo 'por'; invertido 'hacia'; objetivo 'en'; irreal 'sobre'; interpelativo 'contra'.

- Subjetivo como *perspectiva* desde la que se transmite una *información*. La escena es subjetiva (retrospectiva) pues está narrada desde el sueño de Iván. Se trata de una *focalización interna* o punto de vista narrativo, separada así de los fenómenos de ocularidad y auricularidad como puntos de vista visual y auditivo, tal como los define Jost a partir de Genette.

- Subjetivo como *habitabilidad* sobre aquello que se ve. La evidencia de que los planos -aunque no ajustados a la posición física del personaje- corresponden al *mundo visto posible de los personajes*. Es la diferencia que el análisis establece entre planos de P.D.V. -identificados con algún personaje- y planos de NO P.D.V.; que sin identificarse con ningún personaje pertenecen igualmente al universo diegético.

- Por último, la subjetividad referida a esa *presencia física* palpable en el encuadre, y a la que no podemos por ahora hacer referencia sino como *planos de cámara*.

Dichas tomas son ajenas entonces a cualquier construcción posible interna a un discurso encargado de *narrar y mostrar* una historia, lo que produce -y he aquí todo el interés del sueño- una *negación de la habitabilidad* del espacio donde situar la mirada, y por tanto, al espectador. Nos *gustan* las novelas, los culebrones, el buen cine, incluso el malo, los telefilmes. Nos enganchan a pesar a veces -cada vez más, casi siempre- de su estupidez y reiteración argumental, de sus connotaciones ideológicas, de su escasa calidad formal. La razón es clara. En todo discurso se crea un lugar para nuestra lectura y mirada, reviviendo el relato en mí y para mí. Habitamos las historias -los discursos y las representaciones (Foucault)-, y creemos poder conducir las aunque sean ellas quienes nos conducen.

La inhabitabilidad es *un estar mal colocado* en el discurso, como si al abrir una puerta de nuestra casa encontramos una habitación incorrecta. Un encontrarse desfasado respecto al lugar idóneo desde el que mirar/leer, operación manierista que los relatos realizan de forma consciente, casi siempre en el nivel narrativo. Nos creíamos *bien enterados* y la trama nos depara una sorpresa, la muerte de la protagonista en los diez primeros minutos del film, 'Psicosis' (Hitchcock, 1960) o el flash-back mentiroso de un narrador tramposo, 'Pánico en la escena' (Hitchcock, 1950). En Tarkovski, la inhabitabilidad es más radical. Primero, porque *atañe* directamente a la representación. Es la mirada y no nuestra competencia narrativa la que se encuentra desfasada respecto a lo que se ve (*demasiado cerca, demasiado lejos, demasiado pegada, demasiado*). Segundo, porque intuimos que no hay lugar construido para la mirada correcta. No es un deslizamiento respecto a la *buena posición* del P.D.V. sino la inexistencia del lugar donde la mirada encontraría el *ajuste*.

Seguir adelante, *pasar* por encima de esa extrañeza en nuestra propia mirada, es una operación realizada cotidianamente en el visionado de este tipo de films. Pero debemos detenernos en aquello de lo que comúnmente se *pasa*, ya que *pararse allí* responde al objetivo de toda experiencia estética. Tendremos entonces que volver a la secuencia desde el principio, recorrer el devenir de esa mirada para saber en que lugar me sitúa como espectador, dado que sólo en dicho recorrido podemos encontrar una forma de *habitar lo inhabitable*.

el lugar del ojo

Plantearse el brusco movimiento de cámara con la que acaba la primera escena en términos de punto de vista sería erróneo. La pregunta no es *¿quién ve?* sino *¿quién hay?* tras ese movimiento de la imagen. La respuesta -sí el espectador asume el estatuto enuncional del texto- es que *allí no hay nada*. Aquello que devora a la madre, que despierta a Iván de una pesadilla (el sueño) para introducirlo en una alucinación, es un agujero del discurso, *un desgarrón del tejido fílmico*. Si hubiera que semantizar dicho movimiento, diríamos que se trata de *un acto de conciencia* -sueño, despertar, alucinar- *representado* a través de un movimiento de cámara. Volvemos a interrogarnos: *¿quién hay tras ese avance compulsivo que se origina en el sueño y finaliza en el delirio?* Hemos contestado que *nadie*, que *nada* hay detrás de ese devoramiento. Debemos eliminar sin embargo las

posibilidades que surgen y que pertenecen a *una lectura vigilante, enunciable* -lo que en otro sitio hemos llamado la enunciabilidad-, que procura evitar el contacto *carnal* con el texto -la enunciacionalidad-⁴.

La primera figura es *el enunciador*. Intuitivamente es una opción negada. Nada hay en ese travelling que se parezca a la ostensión de la *nouvelle vague*, a los movimientos cámara en mano de Bertolucci o los hnos. Taviani. No señalan al autor -vía enunciabilidad- que construye el discurso. No es un gesto de rebeldía, de apelación, de guiño. No es tampoco la inscripción de la firma por una necesidad compulsiva -romántica- del arte moderno. No es un movimiento enunciativo, del discurso.

Hablamos de Andrei Tarkovski. Eso significa, quierase o no, que *ciertas marcas* nos hacen reconocer sus películas: los movimientos lentos, imperceptibles; los travellings cenitales sobre un mundo poblado de objetos... Pero esa identificación contextual significa poco en la lectura de cada texto. Por más que existe *un estilo Tarkovski*, este término remite a una responsabilidad civil en cuanto que él parece ser el único *capaz* de hacer lo que hace con la cámara. Pero precisamente, su especificidad, *su escritura*, es hacer desaparecer cualquier *voluntad* tras la cámara. Ni autor que *quiere decirnos algo* (Godard, Angelopoulos), ni firma que *quiere saber algo de sí* (Godard, Wenders). Sólo una cámara que se avalanza sobre su objeto. Extraña paradoja que puede servirnos para diferenciar *la moderno y la post-clásico*. El estilo de Andrei Tarkovski es quizás único, automáticamente reconocible, y sin embargo, su presencia como autor no aparece nunca. El cine de Godard sería un *autorretrato* (no hablamos de contenidos biográficos, sino de estructuras visuales). El cine de Tarkovski, un *bodegón*. Es evidente que hay una modernidad empeñada en el *decir*. Es por eso por lo que en el cine de Godard podemos detectar un *Godard* que habla. Pero también una modernidad empeñada en el *saber*, es decir, en el empeño imposible de un retorno al clasicismo. Ningún rastro del autor aparece en el texto, precisamente porque el texto es allí donde *sabe* el autor. El concepto de *firma* cobra un sentido -la experiencia del autor- allí donde lo pierde a manos del *recibí* -la experiencia del espectador-.

La segunda figura que desde *la vigilancia de la lectura* intenta cubrir el agujero generado por el travelling es *la cámara*. Este es el modo en que expresamos el desarrollo de la toma "la cámara se avalanza sobre la madre". Renegar de esta adjudicación es más fácil y más difícil que la referida al autor. Más fácil, por cuanto que siendo la cámara un elemento extratextual, no tienen sentido las referencias a la misma en un análisis del texto⁵. Más difícil, en cuanto que su *inutilización* como concepto del análisis parece imposible. Incluso, la recurrencia a los materiales de trabajo del cine es un síntoma indudable de la modernidad del cine como medio de expresión; abren una fisura entre la representación y las cosas (Foucault), delatan que algo hay entre medias.

El problema es confundir toda referencia a la cámara con una alusión al *artefacto*. Habría que desechar el término *cámara* como recurso *fácil*, para descubrir los lugares donde alude a algo que no puede denominarse de otro modo. Así, por ejemplo es evidente que las miradas a cámara de Fred Astaire son miradas al espectador (enunciario), que los movimientos de cámara de la *nouvelle vague* son *movimientos de autor* (enunciador). Dichas miradas y movimientos corresponden a un **nivel enunciativo** (discursivo) donde domina la *subjetualidad* que construye un cierto circuito comunicativo para el texto, y que, como hemos visto, no es sólo la categoría maestra de una cierta semiótica, sino la categoría conceptual que domina nuestra cultura, y por tanto, sus discursos.

En nuestro travelling no hay esa construcción enunciativa, sino un **vacío enuncional**. La cámara devora a la madre, el *artefacto* niega el *dispositivo*:

"La fotografía, en su misma emergencia, revienta el dispositivo perspectivo. Pues la perspectiva es un código de representación del espacio. La fotografía, en cambio, la impresión de una huella" (...) Algo grotesco y monstruoso hay en su presencia. Ese áspero espejo de las cosas en el tiempo que es el cinematógrafo, me desplaza... en ese lugar que se me excluye, se hace presente un artefacto -una máquina- *inquietantemente inhumana*" [Requena, 1991. 'En

el eje de lo real']

Ahora entendemos por qué el artefacto cinematográfico tiene un carácter siniestro. Si el dispositivo representacional dibuja en su construcción *mi lugar* como punto de fuga (vista o escucha) -como posición de discurso que es el *yo semio-imaginario* y desde la cual la representación se construye como tal-, el artefacto (los medios de registro) puede desvelar que *allí estuvo/está* siempre una máquina, que *ahí* nunca *podrá ser* el lugar de un Sujeto.

Vemos así cómo las dos adjudicaciones posibles sitúan los dos paradigmas desde los que pensar el texto. De un lado, **la institución** [Metz, 1974, 'el Significante Imaginario'] que somete el texto a la enunciabilidad como forma de apropiación comunicativa, queriendo el film como un intercambio entre su autor y su espectador. Pero el texto artístico, si lo asumimos como tal (en la creación y en la recepción), es un *texto de nadie* precisamente por ser un *texto de autor*. No importa de quien es porque sabemos que aquel no podía tener *intenciones* sobre su texto. De otro, **el artefacto**, esos medios de registro objeto de reflexión de toda una época de la teoría cinematográfica (Comolli, Baudry, Oudart) y cuyo interés se define por situar en la *producción* (Contracampo, Cahiers, Kristeva, Barthes y Althusser, Freud y Marx), una máquina que niega la experiencia de un cuerpo. Institución y artefacto se constituyen como márgenes del dispositivo. El uno exterior, referido al contexto (las condiciones de producción) y los metatexto (las intenciones de los agentes comunicativos). El otro, interior al mismo y cuya emergencia es siempre posible. Aceptar el artefacto como base del dispositivo significa que *la cámara* -no como una denominación vaga del análisis sino como un concepto pleno de la teoría- puede colocarse *en posición de yo*, trayendo a escena el nivel enuncional del film. Allí donde *se produce*; no donde *se rueda* (el contexto), sino donde *se crea* (el texto).

No hay construcción de un punto de vista (de alguien, ahora) sino destrucción de todo orden a favor de una **visión/audición** (de algo que ya ha sido, entonces), como términos distintos a esas actividades perceptivas (es decir, organizadoras, dirigidas, lectoras) que son la mirada y la escucha. Dicha diferencia se establece a partir de la percepción como *actividad cognitiva* y la recepción como *pasividad* donde la cognición está de algún modo *bloqueada*. De esta manera se pretende superar la diferencia entre *focalidad y auri-/ocularidad* (Jost). Dichos conceptos separan los dominios cognitivo y perceptivo, pretensión impertinente desde el momento en que se piense que la percepción -tal como es definida por la psicología- es un proceso cognitivo más. Ambos términos caen por tanto dentro de lo cognitivo pero en dos tiempos diferenciados: (a) la imagen (ocularidad) y el sonido (auricularidad) y (b) la verbalización de ambas (focalidad).

La pasividad de la recepción aurovisual -que alude a aquella filmología que veía en la misma una condición *execrable* del cine- es la fundadora de una relación distinta con la imagen, aquella en la que el espectador ve y oye, sin mirada ni escucha *previstas*:

Lo real no puede ser buscado -en la búsqueda, la percepción estructura siempre nuestras operaciones en términos narrativos... Lo real sólo puede ser encontrado precisamente cuando no lo buscamos, es decir, cuando contra toda previsión, chocamos con ello" [Requena, 1989: 30. 'la Imagen Delirante'].

La recepción está del lado del *no signo*, de la *no representación*, allí donde la imagen -negando su cualidad *sígnica*- es *presentativa* (Requena), tanto de lo imaginario -aquello que no está pero *receptivamente* se ve, el fantasma de la imago- como de lo real -aquello que está pero *perceptivamente* no se ve, la materia de la huella-. Si en la mirada el término *fuerte* de la relación es *el sujeto que mira*, en la visión es *el objeto visto*. Mientras que la *mirada de* señala al que la construye, la *visión de* apunta hacia lo aparecido.

Podemos aceptar el juego de la mirada y la escucha como las figuras unificadoras de la observación, tanto en los desarrollos teóricos de la semiótica comunicativa (Casetti, Bettetini) como en los propios estudios semiológicos, donde *mirada* es esa construcción del sentido a partir del

punto de vista: La mirada/escucha es entonces la figura central del discurso, del cómo se contempla -desde el ver/oír, el saber y el crear- una determinada escena (Casetti). Por el contrario, **la visión está allí donde la mirada no está presente**. En la *enunciación*, donde todo se organiza; en el *mundo*, donde la imagen/sonido de registro deja que aparezca lo intratable. La mirada es así fundamentalmente **enunciativa** (discursiva), lugar donde la subjetualidad crea un circuito donde lo mirado es *dado por/entregado* a la mirada de las posiciones subjetuales. La visión, por el contrario, puede ser **enunciativa** (histórica) o **enuncional** (textual), pero siempre será en el *punto de encuentro* entre la *yoicidad*, donde el *yo* es devorado y devuelto por el objeto, y la *subjetividad*, donde el sujeto se juega su existencia.

observación, enunciación

Hemos analizado **las dos primeras escenas del film** ('El sueño del vuelo', 'Del otro lado'): (a) Hablamos de la resistencia inicial -la del primer P.P. y el primer movimiento- que, despegando narración y mostración, *colgaba* nuestra atención de aquello que *debería* hacerse transparente, la enunciación, no dejándonos hacer una *fácil* entrada en el texto. (b) La continuación de la escena (tom.2-11) ha servido para mostrar la ineficacia del término *plano subjetivo*, en cuanto podía aplicarse a demasiados significados y relaciones. La escena construye por tanto una cierta mirada -asociada a su personaje- por más que la *fisicidad* de la misma aluda a algo extraño al dispositivo y localizable en el artefacto. (c) Pero ese *extraño* del texto -que se despega del personaje (tom.1), que eleva a Iván (tom.5), que se pega demasiado a la tierra (tom.7), que se para cuando el niño se acerca a su madre (tom.10)-, acaba devorando la propia imagen en el plano final de la escena (tom.12).

Lo que hasta ahora podía denominarse como una especial *calidad* del cine tarkovskiano (Baecque, Petric, Chion), exige que sea definido si uno quiere explicar lo que la pantalla muestra. Hacia lo que esos lugares señalan es a **la enunciación como producción**. En el lugar en que mi *cuerpo* (de espectador) se encuentra con un *espacio textual* (el film en la pantalla), una *producción* se desata, la del sentido. Un *texto* surge. Que el sentido suela venir *dado* -que nazca de los enunciados más que da la enunciación- es una cuestión estadística de prácticas textuales. Que el sentido puede *estar naciendo* en cada imagen y en cada sonido de la pantalla es una cuestión de maestría en la creación, de atención en la recepción.

Las tomas señaladas son ejemplares en ese aspecto. Mostrar un personaje y abandonarlo, haciendo que narración y representación se despeguen, pero también, que nuestra mirada *se vaya* a la *representación* más que a lo *narrado*. Pegarse de tal modo a la tierra que deje de ser signo ("¿qué es lo que hay en la pantalla?") para *ser huella* ("la rugosidad de la tierra, el grano de la pantalla, la materia de mi cuerpo"). Hacer volar con la mirada, *sostener lo mirado* con el sólo gesto de mirar ("si cerramos los ojos, el niño seguramente caiga"). Frenarse con un parón brusco cuando Iván corre hacia su madre ("alguien sabe lo que va a ocurrir"), sin que se formule expectativa narrativa alguna ("lo que ocurre no tiene que ver con la narración"). Por último, *ese ojo que devora a su objeto*, esa percusión que taladra el tímpano. El sueño ha terminado, la pesadilla comienza.

Lo que se nos propone en la pantalla no es un objeto de consumo. Es un lugar donde al mismo tiempo se nos convierte en **ojo que devora y objeto devorado**. No necesitamos *entrar* en el análisis del contenido, por más claro que esté: el ojo del niño que sueña devora a la madre soñada. Dicho nivel no interesa -por más que está presente en el visionado sin ningún tipo de indicación- en cuanto que centrarnos en ello podría verse como una forma de *desentenderse* de lo que allí pasa: un ojo (el de Iván, Tarkovski, la cámara, el mío) arrasando un objeto (la imagen de la madre). Podemos llamar a esas tomas **planos de visión**. La mirada, el tejido narrativo, se desgarran, nada hay en ellos que nos oriente, sólo objetos plenos (el rostro de un niño, de su madre), absolutos (la tierra). Nos colocan en un lugar al que la *auri-/ocularidad* parece no tener acceso. Esos planos de visión son, sin duda alguna, una *ocularidad enuncional*. Pero ¿qué significa esto?. La pregunta no se refiere al *tipo* sino al **concepto de ocularización**, o para hacerlo más extensible, al de *observación* como proceso

general que incluye focalidad y auri-/o-cularidad y en cuanto desembrague de la enunciación sobre la historia/mundo.

La semiótica (Jost, Vanoye) adapta el concepto narratológico (Genette) a la heterogeneidad fílmica. Pero un cierto lastre histórico -la teoría del punto de vista (Mitry, Casetti)- hace que se superpongan demasiado fácilmente las categorías propuestas en cada caso. Se olvida así que la narrativa (Genette) parte de una concepción *limitada* del narrar, mientras que la teorización fílmica (Mitry) partía de una concepción *generalista* que intentaba englobar todas las posiciones posibles de cámara. Así, y es algo que no puede olvidarse, focalización es entendida como el "*saber del narrador respecto a sus personajes*" (Genette) pero *sólo* "*para los casos en que haya narrador*". La focalización es por tanto un proceso -sin agente, aunque Bal y otros hablen ya de *focalizador*- para aquellos casos en los que hay un narrador que puede adoptar UN punto de vista (focalización interna o externa) o no adoptarlo (focalización cero o NO focalización).

La observación es entonces siempre *un proceso de restricción de la información* (Carmona), o un doble movimiento de *distribución* de la información a partir de una *organización* de los contenidos (Tacca). La **ocularización enuncional** resulta entonces un término por lo menos paradójico. *Enuncional* quiere decir de la enunciación en cuanto producción, allí donde hemos negado cualquier posibilidad antropomórfica. El enunciador y la firma son, en cuanto productos, figuras enunciativas, del discurso. El Sujeto de la enunciación, en tanto derivada del resto de las figuras, no tiene lugar -estamos por decir no tiene rostro-. *Ocularización*, sin embargo, se refiere a una restricción de la información, es decir, a una *cierta perspectiva* que toma el observador respecto a lo observado (ya sea en la narración o en la mostración). La Ocularidad enuncional es entonces *la NO ocularidad*, allí donde no hay posibilidad de restricción de información, sino *agotamiento de toda posibilidad*. Recuérdese la diferencia barthesiana entre lo *anotado* y lo *notable* y la precisión respecto a la imagen como *arte del ruido*.

La visión no es privativa del cine moderno que podríamos catalogar como **cine enuncional** (Tarkovski, Wenders, Kievslovski, el último Angelopoulos). Podríamos distinguirlo de un cierto **cine enunciativo** (discursivo) volcado a la mirada, a la autorreflexividad del mirar y el mirarse como construcciones comunicativas. Allí donde unas prácticas textuales se querían *comunicación* con su espectador -la *nouvelle vague*-, pero también, en aquellas otras que empezaron a pensarse dentro del modelo clásico su propia función -el cine manierista de Douglas Sirk, de Preminger, el barroco de Welles... (todos aquellos que fueron objeto privilegiado de 'Contracampo')-. Pero más pertinente es comprender que el cine de Tarkovski comparte el concepto de visión con el propio cine clásico al que podemos llamar **cine enuncivo** (histórico), en cuanto que su objeto es crear el universo más pregnante, coherente y cerrado posible, objetivo cumplido de tal modo que aún hoy en día sigue siendo el lugar desde el que se mira la praxis y la teoría de cine. Si hemos dicho que la visión es todo lo contrario a una selección, organización y distribución de la información, ¿cómo se puede hablar de visión en el cine clásico, el discurso más controlado y ordenado posible?. El obsesivo dominio de la *observación enunciva* -tanto en la focalidad como en la auri-/o-cularidad- del modelo clásico -eso que se ha llamado reino de la verosimilitud, universo diegético, discurso en forma de historia, dominio de los planos de P.D.V.- posibilitaba la aparición de lugares específicos en sus textos donde la visión surgía.

Claro, y ésta es la diferencia que nos interesa con la visión enuncional, la **visión/audición enunciva** surgía como lugar ejemplar del sentido, allí donde se formulaba la resolución de todos los conflictos de la trama narrativa (precisamente esto es lo que falta de forma absoluta en el cine de hoy hecho *al modo clásico*). La *visión del sentido* coincidía con la *mirada de la ley*, allí donde el Sujeto quedaba clausurado -construido, formado- por el texto ante *la doble presencia/ausencia* de lo real y lo simbólico:

"El símbolo: esa palabra que puede estar materializada por cualquier signo, pero que sólo es verdadera porque llega en el momento justo para acompañar un encuentro con lo real

[Requena, 1993 (cf): 103].

Sobre **la visión/audición enuncional** no hay mirada posible. Seguimos estando en el lugar donde el sentido *surge*, pero no donde *se clausura*. El orden (del significante), la ley (del lenguaje) no llegan. Lo *Simbólico* ha sido invocado -ésta es la pretensión ética una y otra vez del cine de Tarkovski, de ahí surgen todas las *poéticas* construidas *a partir y a pesar* de su obra y de su firma-, pero el significante, *liberado*, no se deja *sujetar*. Lo *Real* emerge -ésta es la intención ingenua de Tarkovski, en la "*creencia de que la cámara es capaz de entresacar la significación escondida del mundo material*" [Petric, 1990 (td): 29]-, y la materialidad del significante nos aboca a la materialidad del mundo. La visión enuncional -aquella continuamente movilizada por el cine de Tarkovski- es una *caja de pandora* de la enunciación. El texto desata toda su fuerza -la del significante y la materia- pero es incapaz de soldarla.

el cierre, la espiral

Escena 02:5-7: '**Del otro lado: el río**': 5. copas de un bosque de delgados árboles; finos troncos; aguas pantanosas en las que se acerca Iván hasta una alambrada, la cruza; se arrastra, se agarra a un tronco. 6. el sol, poniéndose. 7. cruza el río. Créditos.

La posición de los *créditos* marca el carácter de prólogo de **las dos primeras escenas**, al mismo tiempo, que parece abrir la posibilidad de un nuevo comienzo del film, es decir, de un *verdadero* comienzo, y no de este continuo espesamiento en torno a un rostro, un cuerpo, un espacio: Iván arrastrándose en un bosque. Pero lo interesante es ver como se trata de una *estructura y contenido inversos* a la primera toma del film (Iván detrás de un delgado árbol): la imagen (árbol = bosque / Iván mirando / telaraña = alambrada); el movimiento (un travelling vertical y un plano fijo). Si ahora ese plano fijo continúa en otro travelling es para posibilitar el texto -sus créditos- y que dé así comienzo el film.

Las dos escenas componen **una espiral perfecta**, tanto por su solución (los créditos), como por su centro, el avance de la cámara sobre la madre. En el *encuadre* que construye el plano. La misma distancia de la cámara con la que caracterizábamos al primer movimiento de travelling. Allí (esc.1:1.B) hablábamos de *abandono* de la representación respecto a la narrado -podemos decir, de la visión enuncional respecto a la mirada enunciativa-. Aquí (esc.2:5.A) habría que hablar de *recogida* -vuelta a la enunciatividad-, pues es la mirada pérdida (en la copas de los árboles de un bosque) la que va al encuentro de Iván, cubierto hasta la cintura en el lógamo del pantano. También en la *superficie*. Si allí se nos enfrentaba -de una manera brusca- a un Iván, demasiado cercano, mirando demasiado ávido en derredor suyo, ahora toda brusquedad ha desaparecido. Iván se arrastra con un cuidado y una calma infinitas.

Más que anotar la *calidad artística* de una obra que emplea la repetición y variación de estructuras visuales, lo destacable es señalar **la visualización de la creación**. Lo que era *abandono* de la narración se ha convertido en *recogida*. Lo que era *espejo* molesto en el que veíamos un cuerpo -nuestro cuerpo de espectador-, es *tejido* en el que encontramos una intriga, nuestra trama de sujetos. Pero ¿de qué estamos hablando?. Ciertamente de los *comienzos* de los textos; no de sus principios: todo texto se inicia por algún lado, normalmente la primera página, la primera imagen. Pero esto es un hecho sin interés a no ser que pensemos dónde inicia (socialmente) y comienza (textualmente) el discurso macrotelevisivo. Lo importante es **el comienzo**, allí donde el texto crea una serie de expectativas (narrativas comúnmente) y un cierto universo posible. La genialidad de este prólogo se encuentra entonces en mostrarnos el proceso de creación del relato. Vemos nacer al personaje, no de la nada -la pantalla en negro de la que todo film surge-, sino de una imagen especular en la que nos hemos reflejado ya como espectadores. Lo que ha ocurrido entre estos dos puntos es la conversión de un cuerpo en un personaje, de un espejo (el de Narciso y Lacan) en una ventana (la de Alberti y Bazin)⁶.

El trabajo del P.D.V. es ejemplar en el film, verdadero *ensayo* fílmico sobre teoría de la enunciación audiovisual. Empezamos por la afirmación radical de la **yoicidad**, allí donde nuestra mirada se identificaba con la posición de discurso del punto de fuga y nuestro cuerpo con el mostrado en la escena (la doble identificación semio-imaginaria), lo que activa una empatía automática con el que sin más información sabemos ya el personaje central de la trama. El desarrollo de la escena, que elabora la identificación mostrativa y narrativa (vemos con él, soñamos con él), crea unas figuras subjetuales (Iván personaje, Iván narrador), sirviendo al mismo tiempo para no dejarnos despegar del lugar del encuadre. Notamos el peso, la *fisicidad*, de nuestra mirada cada vez más convertida en *ojo*. La creación de ese **tejido discursivo** (la escena, un niño que juega feliz en el bosque; el punto de vista, una mirada que revolotea sobre el bosque) sirven para producir en él un **desgarro**. Escena y punto de vista se funden en un abrazo aniquilante, **el ojo contra su objeto**. Una cierta reestructuración narrativa (antes soñaba, ahora peligra) no puede sin embargo con la pesadez de la mirada que vuelve. Una decisión se hace necesaria. Una especie de final: los títulos de crédito. Una nueva posibilidad para dar comienzo al texto.

Madrid, 1994

1. Triple descripción del plano analizado. La última versión, (*literaria*), intenta reflejar el modo, el tono de la imagen. Aunque falle *irremediablemente* en sus pretensiones de sintonía estética con lo descrito *necesariamente* transmite el tono poético -al menos poetizante- de la imagen. La segunda (*coloquial*) se hace cargo de ese cambio de estructura (de lo visto a lo leído); aunque se extendiera cientos de páginas siempre sería un "resumen" de un texto inabarcable. La primera (*científica*) -en el espesor de las siglas, en la inscripción diferenciada de lo que corresponde al verbo, a la imagen y al sonido- no deja de ser también una traducción, pero al menos no pretende hacerse transparente, tapar que lo que allí había era imagen/sonido y no palabra: pone entre ambas el filtro de una codificación. Mucho se habla actualmente de la *traducción* entre sustancias de la expresión -novela, teatro, cine- [Bettetini, 1984 (ca): 80-104], pero muy escasamente del recorrido contrario: aquel que convierte al analista en una especie de *adaptador invertido* que gusta de transformar *audiovisuales* en *escritos*. No buscamos el referente para cada una de las descripciones realizadas ("guión técnico", "guión literario", "adaptación poética") sino comprender que la interpretación y conclusión de los análisis de cine está ya inscrita en su *desglose*. Es lógico que la mayor parte de análisis empiecen por transformar lo que *allí se ve* en lo que *alguien cuenta*. Difícil no ver y entender, a partir de esta reducción, el cine como un *medio narrativo* (Metz, Chatman...).

2. Los objetos, los escenarios -el tronco rugoso y delgado de un árbol- pueden ser elementos narrativos (como protagonistas o decorados) tal como le gusta decir a la narratología. Es más, y a diferencia del teatro, los objetos y decorado cinematográfico parecen tener una vida propia fruto del *animismo* propio del cine [Morin, 1956 (hi): 90-95. 'el Cine o el Hombre Imaginario'], cualidad en la que reconocemos ese exceso de formatividad imaginaria que caracteriza la imagen/sonido de registro.

3. Es difícil escapar a las paradojas. Los p.subjetivos son aquellos donde dominan los **objetos de la mirada** (del deseo) de Iván: la cabra, la mariposa... la madre. Por el contrario, los p.objetivos son aquellos donde domina el **sujeto de la mirada** (Iván que mira), **objeto a su vez de otra mirada** (del deseo), la del espectador. Vemos la pertinencia de los términos *subjetivante* y *objetivante* (Morin, Mitry), más ajustados que el uso de p.subjetivo y p.objetivo.

4. Como espectadores, estamos dispuestos a aceptar cierta ansiedad, la generada por la intriga, paralela al placer procurado con su resolución, pero siempre evitamos la angustia que indisolublemente va unida al goce del texto. El placer nos roza, nos cubre; el goce nos traspasa, nos vacía [Barthes, 1973 (pt). 'el Placer del Texto'].

5. Podría pensarse en una imagen donde hablar de la cámara sería pertinente. Allí donde el artefacto *aparece* en la imagen, ya sea como reflejo en un espejo o como sombra en un fondo. Pero entonces ya no estamos hablando del artefacto cinematográfico sino de un elemento escenográfico entre otros posibles. El caso de las sombras de los micrófonos -originado por un problema de desajuste de la ventanilla de paso de película- es bastante esclarecedor. Aun cuando está clara su *impertinencia* ("un fallo de la proyección") no pueden dejar de verse como elementos del decorado. Destrozan la diégesis, pero no invocan el rodaje del film.

6. No hay mejor prueba que examinar el funcionamiento del fuera de campo en los dos P.P. En el plano del sueño **el fuera de campo** no está activado, nada sabemos del espacio que limita los bordes del campo, y por tanto, no existe: ninguna amenaza, ninguna sorpresa; de ahí, la *incongruencia* de la salida de campo de Iván,

por lo inesperada. En el plano del río, el fuera de campo está totalmente activo. Esperamos que algo surja: la amenaza; por eso el sentido de las miradas es totalmente diferente: lo que en el primer plano denominábamos como juego, aquí se ha convertido en vigilancia. El relato, y con él el enemigo, acechan en los bordes.

ABREVIATURAS

Escala de planos: P.D. Plano detalle. P.P. Primer plano. P.P.P. Primerísimo P.P. P.M. Plano medio. P.E. Plano entero. P.G. Plano general. G.P.G. Gran plano general.

Términos: PT. Primer término. ST. Segundo Término. TT. Tercer término. AT. Anteuúltimo término. UT. Último término.



