

Lo visible y lo invisible

(Una ética de la imagen para los 90)

JESUS GONZALEZ REQUENA

n

Es sabido: el cinematógrafo añade a la fotografía la dimensión temporal: no sólo registra huellas visuales, sino también su temporalidad. Así, si la fotografía cristaliza la imagen del instante, el cinematógrafo registra su devenir.

Pero con la aparición del montaje, otra cosa es añadida a lo que la fotografía hacía posible: frente a la limitación a un único punto de visión -a un solo emplazamiento de la cámara: el del acto fotográfico-, múltiples imágenes, que responden a otros tantos puntos de visión, pueden encadenarse en el film.

La posición del espectador ante una fotografía posee una doble cualificación: es, por una parte, el lugar físico en el que se encuentra su cuerpo mientras la contempla, pero es también el lugar virtual definido por aquel otro, real, en el que la cámara se encontraba en el momento del acto fotográfico.

A su vez, la posición del espectador ante el film de montaje hace coincidir su ubicación física con otra virtual, generada por el film, y, en cuanto tal, síntesis de un número más o menos amplio (llamémoslo *n*) de posiciones de cámara reales.

Ese lugar virtual que el film construye puede definirse entonces como un centro perceptivo a la *n* potencia (donde *n* = al número de posiciones de cámara), que tenderá a ser menor que el número de planos de aquel (pues varios planos podrán haber sido realizados desde una misma posición de cámara).

La determinación del valor de *n* se constituye así en uno de los rasgos definidores de toda escritura fílmica. ¿Cuántas y qué posiciones de cámara son las justas para un film? ¿Qué mostrar y desde dónde? ¿Hasta qué punto generar ámbitos de visión y en qué magnitud?

Por ser ésta una cuestión de escritura, es también una cuestión ética: en ella se ve comprometido el sentido del film.

Y, como toda cuestión ética, también ésta se atraviesa con el campo del deseo. Pues el deseo de ver del espectador es una de las magnitudes que operan en su presencia en la sala cinematográfica.

La cuestión del sentido es también la cuestión del relato

Pero la cuestión del sentido es también la cuestión del relato. Pues el hilado de todo relato, la configuración de su secuencialidad, supone siempre una economía de la información: qué se cuenta, cuándo y cómo.

Economía de la información que, en el cine, es también una economía de la visión: pues se cuenta mostrando, las cuestiones del *qué*, del *cuándo* y del *cómo* son también cuestiones del *desde dónde*.

Pero, por otra parte, la cuestión de la visión -de la mostración- es también la cuestión de su límite: la de la determinación de los confines de lo visible.

Cada escritura, cada época de la historia del cine, ha respondido a su manera a estas cuestiones.

Pero, en un momento dado, la historia del cine se ha encontrado, se ha atravesado con otra historia de origen más reciente: la de la televisión.

TV: fragmentación

Infinidad de narraciones pueblan las programaciones televisivas. Diríase, a primera vista, que por la multiplicación de las emisiones de films, de telecomedias, de series y culebrones, pero también de narraciones informativas, la televisión constituiría un campo de inusitada expansión de la narratividad.

Sucede, sin embargo, todo lo contrario: el espectador televisivo no es, mayoritariamente al menos, un lector de relatos: es, por el contrario, un consumidor de trozos de narraciones.

Pues la fragmentación reina en las pautas del consumo televisivo. No sólo porque las programaciones mismas fragmentan continuamente las narraciones para insertar spots publicitarios, emisiones informativas o publicidad de otros programas de la emisora, de manera que los fragmentos de otras narraciones irrumpen quebrando el orden de la narración presente y desorientando la atención del espectador. Pero no sólo eso: pues el mando a distancia se ha convertido en el instrumento de una participación activa, a la vez que compulsiva, del propio espectador en el proceso de intensificación de la fragmentación: el telespectador navega, conduciéndose con su mando a distancia, entre una incesante proliferación de trozos de imágenes y de discursos.

Y bien: cada fragmento, cada trozo, interfiere el devenir discursivo de los otros: las narraciones pierden su autonomía textual; fragmentadas, pasan a convertirse en trozos que se integran en el texto -en el magma- televisivo.

Precisamente: el texto televisivo, configurado sobre una economía sistemática de la fragmentación, deja de ser narrativo.

Resulta, en el extremo, difícil identificarlo incluso como discurso; de serlo, es, en todo caso, un discurso límite: uno que, en su masiva fragmentación, prolifera indefinidamente, recusando toda clausura, prometiendo una emisión interrumpida y permanente; uno en el que no importa el sentido sino el mantenimiento de un contacto visual incesante.

Pues los "autores" del texto televisivo son los programadores y para ellos el sentido no es una magnitud: la única que conocen -hasta convertir a muchos de ellos en la más moderna forma de depredadores sociales- es la del beneficio económico; beneficio que está en relación directa a la cantidad de espectadores conectados.

Izq. Rodaje de "Tan lejos, tan cerca", de Wim Wenders. Otto Sander, Wim Wenders. Road Movies Filmproduktion GmbH, Berlín, 1992.



Der. Rodaje de "Tan lejos, tan cerca", de Wim Wenders. Otto Sander. Wim Wenders, Berlín, 1992.



Se trata, por tanto, para el programador, de conseguir tener conectados a su cadena a la mayor cantidad de espectadores la mayor cantidad de tiempo posible.

Y bien, el tope, la cima de ese objetivo es *todo* -todos los espectadores, todo el tiempo, siempre. Y por eso, en consonancia con ese objetivo, las televisiones afirman en sus emisiones promocionales que es *todo* lo que ofrecen y que lo ofrecen siempre: todo lo que la mirada pueda desear, verlo todo, desde cualquier punto de vista.

Un nuevo dato ha venido así a alterar, a partir de la expansión del fenómeno televisivo, nuestra ecología contemporánea: hoy en día, el lugar desde donde mejor se ve es el interior doméstico, el cuarto de estar o el dormitorio, ante el televisor.

Conscientes de ello, de la emergencia -y de la rentabilidad potencial- de este nuevo lugar de visión, los programadores compiten por colmarlo: por ofrecerlo todo para la mirada -para el deseo visual- del espectador. Por ello, la narrativa debe ser sistemáticamente fragmentada: si, como venimos de establecer, todo relato supone una economía de la visión -y un límite, por tanto: un límite, también, al deseo de ver del espectador-, sólo violentando cada relato con la irrupción de imágenes exteriores, no sometidas a su disciplina, podrá transgredirse ese límite y así alimentar la demanda visual generada.

O también -es el caso del culebrón- construyendo nuevos formatos narrativos desmesurados, proliferantes, habitados por infinidad de personajes y de dramas, de manera que todas las situaciones, todas las escenas deseables puedan sucederse, interrumpirse unas a otras, mezclarse en el menor tiempo posible.

Lo propio del relato

Esto debe quedar claramente establecido: la lógica de la televisión contemporánea sólo responde al deseo de alimentar incesantemente ese lugar sobre el que toda la industria televisiva se sustenta; esa posición del individuo como consumidor incesante de imágenes: pues la energía que sostiene la industria televisiva es la pulsión escópica del sujeto: verlo todo, más allá de cualquier límite.

Es lo propio del relato demorarse, configurar dispositivos de suspense que invitan a sus lectores a aguardar suspendidos la emergencia de ciertos sucesos. La densidad de su sentido dependerá también de la experiencia, en el sujeto, de la articulación de su deseo en los significantes que hilvanan esa demora. Así, la pulsión se articula en deseo: pues el deseo, permítasenos esta definición, no es otra cosa que pulsión articulada -humanizada- a través de los encadenamientos de significantes que los relatos le ofrecen.

Es así como el relato se descubre como el ámbito donde el sujeto accede a la ley simbólica -que no debería ser confundida con las leyes jurídicas-: la ley que dicta el sometimiento de la pulsión al orden del deseo: para que así el deseo sea posible. O lo que es lo mismo: para que la experiencia humana del tiempo pueda obtener sentido, pues no existe sentido en lo real: en el ámbito de la experiencia cotidiana, donde reina el azar, la contingencia gratuita, nada posee, por sí mismo, sentido.

Pues lo real -añadámos una segunda definición- es lo que se deduce del hecho de que el mundo no está hecho para nosotros. O si se prefiere: que el mundo no está prefigurado por el lenguaje -por la razón, por tanto-: que las cosas y los sucesos sólo pueden alcanzar el sentido si son configurados por ciertos relatos. Lo sabían las llamadas culturas primitivas: para ellas la verdad no se confundía con la objetividad, con la realidad de lo cotidiano; por el contrario: porque para ellas la verdad residía en el mito, sólo era alcanzable en la medida en que el mito iluminara, configurara la experiencia cotidiana. El rito, en tanto representación ceremonial del mito, constituía entonces la forma de mediación, de acceso al orden de lo esencial, es decir, al orden del sentido.

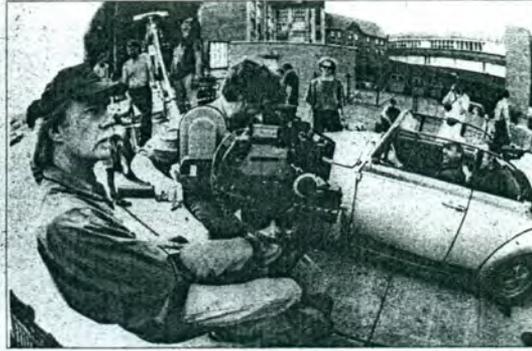
Pornografía

Pero, dado cómo el dispositivo televisivo ha sido configurado, su espectador rechaza toda demora: la fascinación del consumo televisivo se halla vinculada a la construcción de un presente permanente -el directo de la emisión televisiva pretende no cesar jamás- en el que todo quiere ser ofrecido en simultaneidad: basta con cambiar de canal.

El telespectador se ve así tentado a responder a la demanda de demora del relato a través del mando a distancia: cambiar de canal; buscar, de inmediato, en otra banda de emisión, las imágenes que alimenten más intensamente su pulsión.

De ahí la violencia latente que anima muchas veces el uso del mando a distancia: cierto goce se esboza en ese acto por el que el espectador, rebelado contra su posición de lector que se somete al orden -y a la demora- del relato, lo interrumpe -lo agrade, lo violenta- cambiando de canal.

La aniquilación del relato se descubre así coincidente con la emergencia de la pornografía; pues el llamado cine pornográfico no es más que uno de los géneros que exploran la supresión de toda limitación en el campo de la visión. Pero más allá de sus confines, la mirada pornográfica reina en el espectáculo televisivo: suprimida toda ley simbólica, no puede quedar lugar para el secreto: todo debe ser ofrecido -al goce de la mirada: las partes íntimas del cuerpo como sus actos, pero no sólo -en el campo del sexo, sino también en el de la muerte: cualquier hendidura del cuerpo, erógena o -pero puede que y -siniestra es televisivamente rentable. Pero no sólo eso, sino también todo aquello que pueda partici-



Der. Rodaje de "Tan lejos, tan cerca", de Wim Wenders. Jürgen Jürges, Wim Wenders, Rüdiger Vogler, Otto Sander. Road Movies Filmproduktion GmbH, Berlín, 1992.

Izqu. Rodaje de "Tan lejos, tan cerca", de Wim Wenders. Henri Alekan, Louis Cochet, Peter Falk, Wim Wenders. Road Movies Filmproduktion GmbH, Berlín, 1992.

par del ámbito de la intimidad de los sujetos: sus deseos, sus frustraciones, sus dramas o su locura; el reality-show no funciona con otro criterio que el de arrancar la máscara social a los rostros de los sujetos -los signos gestuales que configuran su identidad- para construir así, en directo, el espectáculo de la emergencia de las huellas de su interioridad.

En el espectáculo televisivo, la muerte del relato se descubre así, también, simultánea a la del actor. Pues es pobre su rendimiento espectacular frente al que no lo es: mientras el actor sólo nos ofrece la interpretación de un drama, el no actor que protagoniza el reality-show nos brinda la exhibición, en directo, para nuestra mirada, de su drama real.

Convendría recordar, por tanto, que el depreciamiento de la función del actor en el espectáculo televisivo se encuentra en relación directa con el proceso incesante de aniquilación de la intimidad -no exageramos: cuando lo íntimo se exhibe para la mirada pública cesa de ser íntimo: la marca de su profanación se llama obscenidad.

El actor ha sido, durante siglos, el guardián de la intimidad y, en cierto modo, su sacerdote. Pues ofrecía su cuerpo -en una ceremonia que en su origen fue concebida como sagrada- para interpretar la intimidad de los otros; para permitir, así, que fuera posible una reflexión, una elaboración simbólica -y también, por tanto, una narrativización- que no atentara contra su ser intimidad. Esa era la paradoja de la máscara que portaban los actores de la tragedia clásica: una máscara de la intimidad que hacía posible saber -y elaborar, simbolizar- lo que había detrás de las máscaras de los otros sin por ello tener que arrancárselas.

Y añadámoslo: la máscara es el primer derecho de todo hombre: no hablamos, por supuesto, de la máscara mentirosa o fraudulenta, sino de la máscara honesta a través de la cual todo sujeto reserva su intimidad y se constituye en ser interior, y por eso mismo, sagrado.

La hegemonía de la televisión y el cine contemporáneo

La hegemonía de la televisión ha afectado decisivamente al cine contemporáneo: no sólo porque casi toda película de realización presente se verá obligada a amortizarse vía emisión -y descuartización- televisiva. Sino también por la necesidad de competir con la oferta televisiva para arrastrar a algunas franjas de telespectadores a las salas cinematográficas. Lo que conduce a una apuesta en sí misma desquiciada: en el breve tiempo de la duración de un film intentar ofrecer algo más, en el campo de la visión, de lo que el espectáculo televisivo ofrece.

La economía espectacular -la incesante alimentación, sin demora alguna, de la pulsión visual- se impone así sobre y contra la narrativa: lo pornográfico, en cualquiera de sus vertientes, se impone progresivamente. Nadie puede extrañar

se entonces de que el psicópata sustituya al héroe en las narraciones de nuestro presente inmediato. Pues el psicópata es quien nada sabe de la ley simbólica -quien se instala en el goce desenfrenado de la aniquilación de toda ley, también, por ello, de todo secreto. Así, la mirada del psicópata -la insistencia de sus planos subjetivos- se convierte en la vía más segura -y rentable- de captura de la mirada del espectador.

Poner un límite a *n*

Ponerle un límite a *n*, redescubrir que la determinación de ese límite es una cuestión ética radical: tal es, en la opinión de quien esto escribe, la urgencia política del cine contemporáneo. Hacer frente a la barbarie televisiva reinstaurando un espacio para el relato. Convertir las nuevas -más pequeñas, menos espectaculares- salas de exhibición cinematográfica -algunas están ya en ese camino- en espacios ceremoniales donde la dimensión simbólica -es decir: sagrada- del relato pudiera ser reinstaurada.

Es una apuesta difícil, pero también urgente. Porque la muerte del relato, la emergencia de la barbarie espectacular, constituye hoy una de las primeras amenazas del proyecto civilizatorio de Occidente -hay muchos Occidentes: nosotros sólo defendemos uno- de construir un espacio humano donde todo sujeto tenga derecho a su verdad y, por tanto, a su máscara -no otro es el goce del amo: arrancar la máscara del esclavo.

El goce del espectador televisivo -en su posición delirante de amo de toda visión- es precisamente ese goce: el espectáculo obsceno de la caída de la máscara del otro. Quien se instala en la posición de ese goce, debe saber que pagará por él -con su mirada, con su deseo, rentabilizado a través de la publicidad. El otro deja entonces de ser sujeto, ciudadano, ser humano: se convierte en puro objeto de goce. Algo de esa índole fue el nazismo: convertir al otro -al judío-, a escala social, en puro objeto de goce.

Creemos, por ello, que la tarea del cinematógrafo, en este fin de siglo, es la de pensar los límites del campo de la visión. Para reinstaurar el lugar del secreto y, con él, el espacio de lo invisible. Que es también el espacio de la palabra que podría llegar a ser verdadera.

Hamarkada honetarako irudiaren etikaz ari zaigu egilea. Orain arte zineak erdietsia zuen narrazio esparrua eta narratibitatea apurtu egin da telebistaren eraginaz. Telebistako testua ez baita idanik narratiboa. Errelatoa hil bada zinemaren laha izango da hemendik aurrera sekretuaren esparrua bereganatzea, ikustezinaren gunea berea egitea.

Lo visible y lo invisible (Una ética de la imagen para los 90)",
en **Zehar**, nº 27, octubre-noviembre-diciembre 1994, San
Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa, 1994.

www.gonzalezrequena.com