

# El espectador frente a la pantalla: Percepción, identificación y mirada

Francisco Javier Gómez Tarín\*

2000

La situación del espectador frente al haz de luz que genera la sucesión de imágenes en la pantalla del cinematógrafo no es invulnerable. Adscrito a un *saber común* que da por hecho el disfrute de un espectáculo aparentemente aséptico, se ve inmerso en un entorno que reúne ciertas

condiciones en que se ejerce la contemplación de los films: pasividad relativa del sujeto, inmovilidad forzosa, superposición sensorial (vista/oído), vigilancia crítica. (CARMONA, 1993: 38)

La dualidad de sentirse protegido al saber que cuanto acontece ante sus ojos no es real (no está sucediendo allí, en ese tiempo y lugar de la representación) y, al tiempo, inmune al flujo sensorial de las imágenes, de las que se siente copartícipe, le permite olvidar que, habitualmente, su mirada está siendo dirigida por un discurso y, por su propia esencia, todo discurso responde a una voluntad de persuasión. Así pues, el disfrute deviene en vehículo transmisor de un imaginario que penetra con la mayor de las suavidades en las mentes desarmadas.

Ahora bien, no todo es tan elemental. Ya hemos dicho que el espectador se sabe ante una ficción, ante una representación.

---

\*Universitat de Valencia

¿Cómo encuentra el discurso del otro - la mirada ajena - la fuerza de penetración y convencimiento?: A través de un mecanismo de *transparencia* que es capaz de conectar los relatos al nivel experiencial; porque, no lo olvidemos, es ahí, en la confluencia entre experiencia personal y espectáculo ficcional, donde se construye el discurso final, el de la lectura por parte del espectador. La persuasión obtiene sus resultados de la penetración a través de modelos cognitivos capaces de asegurar una única e inexpugnable dirección de sentido en el filme.

El espectador de las "salas oscuras" es sujeto pasivo en estado puro. Nada puede, no tiene nada que dar, ni siquiera sus aplausos. Está paciente, y padece. Está subyugado, y sufre. Todo pasa muy lejos, fuera de su alcance. Al mismo tiempo todo pasa en él, en su cenestesia psíquica, si se puede decir así. Cuando los prestigios de la sombra y del doble se fusionan sobre una pantalla blanca en una sala oscura, para el espectador, hundido en su alvéolo, mónada cerrada a todo salvo a la pantalla, envuelta en la doble placenta de una comunidad anónima y de la oscuridad, cuando los canales están obstruidos, entonces se abren las esclusas del mito, del sueño, de la magia. (MORIN, 1972: 114)

Fijemos ambos parámetros: 1) una *situación* del espectador en un entorno muy concreto en el que se da la representación, que es un contexto espacial única y exclusivamente efectivo durante la proyección, y 2) una *percepción cognitiva* que imbrica el relato presenciado con el contexto vivencial: su experiencia personal. Este segundo elemento (re)interpreta el relato y procura uno ya adaptado, personalizado, que arrastra consigo los procesos de contagio, transferencia de imaginario y penetración ideológica.

El observador, durante la acción de mirar, está comparando lo que ve con los modelos perceptivos

adquiridos en su anterior experiencia cultural, prestando más atención a lo nuevo y desconocido que a lo obvio y familiar. (GUBERN, 1994: 24)

No podemos olvidar que la visión de un filme no detiene el pensamiento; por el contrario, la información suministrada a lo largo del espectáculo, por su verosimilitud (efecto de realidad), se integra en el flujo experiencial, confundándose con el resto de vivencias y, en ocasiones, propiciando una indiscriminación efectiva entre realidad y ficción. ¿Cómo si no explicar la seguridad que tenemos en el conocimiento de las costumbres de otros pueblos e incluso las imitamos?, ¿cómo explicar que asumamos como propios ciertos comportamientos y algunas modas?; ¿no es la reiteración de esquemas a través de los productos mediáticos lo que cada vez influye más determinadamente en nuestra visión y concepción de mundo?. Se podrá argüir que en un mundo globalizado desaparecen las fronteras culturales y se alcanza un cierto nivel de homogeneización, pero, ¿no es precisamente el trabajo ideológico de los medios audiovisuales el que cada vez está posibilitando más esa homogeneidad?. El éxito del discurso hegemónico no es otro que su supuesta inocuidad, su naturalización, su transparencia; el cine, en ese contexto, ha sido un medio privilegiado.

La vida de la consciencia - vida cognoscente, vida del deseo o vida perceptiva - viene subtendida por un "arco intencional" que proyecta, alrededor nuestro, nuestro pasado, nuestro futuro, nuestro medio contextual humano, nuestra situación física, nuestra situación ideológica, nuestra situación moral o, mejor, lo que hace que estemos situados bajo todas esas relaciones. Es este arco intencional lo que forma la unidad de los sentidos, la de los sentidos y la inteligencia, la de la sensibilidad y la motricidad. (MERLEAU-PONTY, 1997: 153)

Se ha hablado mucho de los mecanismos de identificación en el cine, hasta definir una identificación primaria (con la cámara) y otra secundaria (con el actante), a partir de los trabajos de JEAN-LOUIS BAUDRY. La mirada del espectador toma la posición del *ojo divino*, omnisciente y omnipresente, al tiempo que se ve inmersa en los actos y/o sentimientos de el/los personajes.

Las investigaciones teóricas de Jean-Louis Baudry, en relación con lo que él ha llamado “el aparato de base” en el cine, metaforizado por la cámara, han permitido por primera vez distinguir en el cine el juego de una *doble identificación* con respecto al modelo freudiano de la distinción entre la identificación primaria y la secundaria en la formación del yo. En esta doble identificación en el cine, la *identificación primaria* (hasta entonces no teorizada), es decir, la identificación con el sujeto de la visión, en la instancia representada, estaría la base y la condición de la *identificación secundaria*, es decir, la identificación con el personaje, en lo representado, la única que la palabra identificación jamás había abarcado hasta esta intervención teórica. (AUMONT ET ALII, 1993: 262)

Sin embargo, resulta necesario conocer los mecanismos perceptivos que hacen posible la construcción de un universo diegético a través del discurso cinematográfico; estos mecanismos obedecen a pautas físicas tanto como a subjetivas, son precisamente la combinación de ambos factores.

El cine no nos da una imagen a la que él le añadiría movimiento, sino que nos da inmediatamente una imagen-movimiento. Nos da, en efecto, un corte, pero un corte móvil, y no un corte inmóvil + movimiento abstracto. (DELEUZE, 1991: 14-15)

En primer lugar, el fotograma no es sino un elemento estático, una fotografía. Entre un fotograma y el siguiente tiene lugar una variación espacial y temporal, un vacío que únicamente la capacidad perceptiva del ser humano puede rellenar mediante la inclusión de un proceso mental de reconstrucción, totalmente subjetivo. Es decir, el movimiento en el cine no es sino aparente; precisamente, desde un punto de vista físico, el movimiento es *lo que no hay* en el cine. Esto lleva a que pueda formularse un principio extrapolable al conjunto fílmico: Si el movimiento es reconstruido por la mente, dinamizando la imagen estática, el ser humano se encuentra en condiciones de llevar a cabo *re-construcciones* de sistemas más amplios de representación simbólica.

La cantidad de imágenes sucesivas calculada para conseguir el salto cualitativo en la unidad continua del movimiento percibido por el espectador, había enmascarado de entrada la discontinuidad real de lo fílmico: *había ocultado el fotograma*. (PIERRE, 1976: 232)

El espacio (y el tiempo) entre los fotogramas es legible por el espectador gracias a fenómenos puramente físicos que obedecen a la *persistencia retiniana* (un tanto cuestionada hoy en día como explicación única) y, sobre todo, al denominado *efecto phi*, formulado por HUGO MÜNSTERBERG en 1916.

(*phi*) es lo que se produce en el cine entre dos fotogramas fijos cuando el espectador llena el vacío existente entre las dos actitudes de un personaje fijadas por dos imágenes sucesivas. No hay que confundir el efecto *phi* con la persistencia retiniana. El primero tiende a llenar un vacío real. (AUMONT ET ALII, 1993: 149)

Este proceso de *llenado* supone claramente una articulación similar a la de la *elipsis*, que actúa en el nivel diegético. La elipsis

es lo no mostrado pero necesario para la comprensión del discurso; en su nivel más elemental, este mecanismo está ya actuando en la continuidad entre fotogramas.

MÜNSTERBERG desarrolla una idea del cine como un proceso mental, así, el cine es el arte de la atención, de la memoria y de la imaginación, y de las emociones.

El filme no existe ni en la película, ni en la pantalla, sino tan sólo en el espíritu, que le da su realidad. Y, citando directamente: *El cine nos cuenta la historia humana superando las formas del mundo exterior - a saber, el espacio, el tiempo y la causalidad - y ajustando los acontecimientos a las formas del mundo interior - a saber, la atención, la memoria, la imaginación y la emoción—*. (AUMONT ET ALII, 1993: 229)

Se da pues un paralelismo entre lo mostrado y lo interiorizado, el sentido se lleva a cabo en el proceso interpretativo, en la lectura, que es donde podemos situar la existencia del film como ente discursivo, pese a su fisicidad en la cabina de proyección.

La reflexión sobre la impresión de realidad en el cine ha ocultado en parte otro aspecto fundamental (no necesariamente contradictorio con el precedente) de la atención del espectador hacia la imagen cinematográfica: su “escasa realidad”. En efecto, la imagen del cine fascina y retiene en parte porque oscila entre un estatuto de representación (representar alguna cosa de manera realista) y la extrema evanescencia de su material (sombras y ondas). Requiere del espectador que no sea un simple testigo, sino alguien que invoque intensamente lo representado porque está convencido de la poca consistencia de la representación. (AUMONT ET ALII, 1993: 152)

Más allá de ese vacío entre los fotogramas, el *Modo de Representación Institucional (M.R.I.)* ha construido todo un sistema basado en convenciones que poco o nada tienen que ver con la percepción humana; la generación de un *espacio habitable* (BURCH) para el espectador pone en marcha todo un aparato de fragmentación que se fusiona para conseguir una apariencia de continuidad. En esa continuidad hay múltiples recursos de corte y supresión espacial y temporal que actúan como aceleradores de la acción y que son en la mayor parte de los casos imperceptibles.

En apariencia nada es más contrario a nuestra percepción de una escena vivida en la realidad que este cambio permanente de punto de vista, de distancia, de focalización, si no es precisamente el juego permanente de la identificación (en el lenguaje y en las situaciones más ordinarias de la vida), de la que Sigmund Freud y Jacques Lacan han demostrado toda la importancia en la posibilidad misma de todo razonamiento intersubjetivo, de todo diálogo, de toda vida social. [...] El texto de superficie, colocando en su sitio estos microcircuitos, desvía probablemente con pequeños impulsos permanentes, con minúsculos cambios de dirección sucesivos, la relación entre el espectador, la escena y los personajes, aunque sólo sea indicando lugares y recorridos privilegiados, reforzando unas posturas o unos puntos de vista más que otros. (AUMONT ET ALII, 1993: 277)

Situado en un determinado marco espacial, el espectador tiene esa dimensión en su mente y requiere de una coherencia organizativa que le será suministrada por el proceso de fragmentación de la secuencia en diversos planos cuyo nexo necesario estará en las direcciones de mirada y de movimiento, *raccords*. Si la visualización se produjera a través de un plano general o de situación único, el viaje inmóvil no sería posible y el espectador quedaría retenido en su butaca; la ruptura, la disgregación

en múltiples planos, sitúa en la omnisciencia la visión y abre la puerta a los procesos de identificación, más allá de los puramente perceptivos.

El cambio de plano, el cambio brusco en general en el cine, ha sido una de las mayores violencias cometidas nunca contra la percepción “natural”. Nada en nuestro entorno modifica nunca todas sus características tan total y tan brutalmente como la imagen fílmica, y nada en los espectáculos preexistentes al cine los había preparado para semejante brutalidad. (AUMONT, 1997: 74)

De esta forma, el *raccord* actúa como sutura permanente y permite además, precisamente por el juego entre los planos, la eliminación de fragmentos diegéticos que resultan innecesarios y lastran la acción (Sería el caso, por ejemplo, de una persona que cruza una habitación; este mecanismo nos lo presenta al iniciar el camino y al concluirlo, suprimiendo todo el intermedio)

Esta ilusión del espectador de percibir una acción continuada allí donde hay diversidad de planos parece ser ni más ni menos que la justificación, la razón última, del *raccord*. [...] La idea central del *raccord* nace de una paradoja: conseguir la invisibilidad del corte, es decir, cortar haciendo que el corte no sea percibido (SÁNCHEZ BIOSCA, 1996: 28-29)

El deseo de ver del espectador jamás se preguntará por las razones del corte, siempre y cuando el principio direccional y la sutura entre los planos funcionen adecuadamente; pero sí tomará conciencia, en cambio, en el caso contrario, pues su mirada, al no cesar de desplazarse, es forzada a percibir las transiciones. (SÁNCHEZ BIOSCA, 1996: 209)



El proceso perceptivo suministra al espectador una serie de elementos que le llevan a poner en marcha un *horizonte de expectativas* que se verá o no confirmado por la narración posterior. En cualquier caso, reconstruye permanentemente un espacio - tiempo, el del universo diegético, que somete a un proceso de acondicionamiento a lo largo de la visualización del film. Para que esto sea posible, actúan las convenciones antes señaladas en relación al *raccord*, etc.

Partiendo de Hochberg y Brooks: La percepción se configura como una actividad basada en la reconstrucción y la hipótesis: el observador no se limita a registrar informaciones presentes en el flujo de la realidad, aislando las no variables y explotando el propio movimiento, sino que “procesa” los datos que recibe sobre la base de esquemas mentales que le permiten interpretar lo que tiene ante sí y formular expectativas sobre lo que vendrá después. (CASSETTI, 1994: 124)

El cine abre la posibilidad de identificación. El MRI respondió efectivamente a los requerimientos de una burguesía claramente decidida a la rentabilidad económica del nuevo invento pero también a su rentabilidad ideológica.

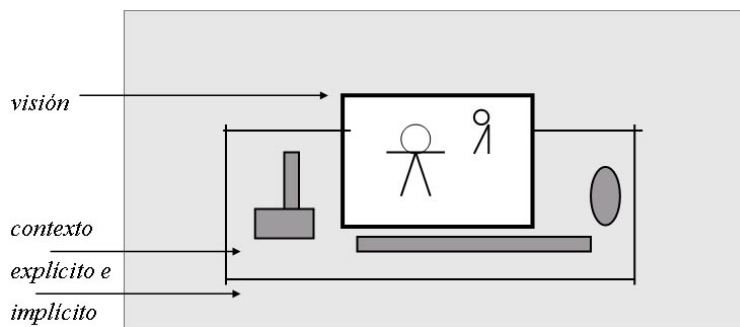
...La dialéctica entre presencia y ausencia que rige la imagen, el conflicto entre el aparente estar-ahí de las cosas y su efectivo no-estar. Para Melchiorre, al espectador se le abren dos caminos: el de la *alienación*, que consiste en adherirse simplemente a lo que representa la pantalla hasta perderse en ello, y el de la *posibilidad*, que se abre cuando se va más allá de los meros datos perceptivos y se vinculan a la totalidad de lo existente. [...] Percibir no es sólo constatar, pues el espectador vincula un encuadre a los que ya ha visto y lo proyecta sobre los que verá, de forma que recompone una totalidad y hace de ella

una dimensión “ulterior” respecto a lo que está viendo. (CASSETTI, 1993: 312)

Sumemos a lo anterior los planteamientos gestálticos en torno a *Figura, Fondo y Frontera*. Es evidente que en el cine no es suficiente la visión como elemento estático del cuadro cinematográfico; es decir, no puede ser entendido como una fotografía. El cuadro que representa la visión forma parte de un ente superior que ha sido perceptualmente concebido por el espectador, está definido en su mente y es atendido por la planificación; en consecuencia, nunca la visión corresponde al entorno percibido, siempre es inferior.

Así, en el campo - contracampo, el espacio fuera de campo es perfectamente percibido por el espectador, cualquier desviación en las direcciones de las miradas puede ser motivo de confusión y pérdida de comprensión. Lo mismo sucede con el espacio previamente presentado y al que los personajes hacen referencia.

Nos podemos aventurar a decir que en el MRI el contenido de la pantalla puede entenderse con una subdivisión de Figura y Fondo, siempre y cuando se habilite un espacio contextual más amplio que actúe como marco y que quede más allá del espacio visible. Algo que podemos denominar el *espacio narrativo*, que es el auténtico espacio del discurso cinematográfico.



De esta forma, la pantalla es tan solo un pequeño segmento del conjunto perceptual, del que una parte se ha hecho o se hará

explícita a lo largo de la narración, pero donde otra parte permanece siempre implícita (el resto de ese mundo posible que se había planteado y que se hace figurar con trazo discontinuo por su infinitud).

Hemos visto, pues, que hay constantes discontinuidades en el discurso cinematográfico, desde la que se da entre fotogramas a la que debemos situar entre los planos, que podemos entender como elipsis; que la capacidad mental para reconstruir el espacio diegético va más allá de lo estrictamente visualizado; que el *raccord* actúa como sutura para eliminar la sensación de fragmentación y ofrecer, por el contrario, una sucesión lineal, una continuidad explícita; y que la incorporación al análisis de los conceptos de Figura, Fondo y Frontera podría abrir otra serie de perspectivas teóricas, más allá de las limitadas al marco o encuadre.

Pues bien, si convenimos que la *mirada* del espectador es *otra mirada* que la primigenia autoral (y aquí conviene subrayar que no pensamos en un autor sino en un equipo de producción que ha generado el artefacto fílmico, del cual la firma del autor sólo puede ser considerada como un *alias*), será fácil llegar a la conclusión de que la apertura de la dirección de sentido del filme enriquecerá el proceso interpretativo por parte del espectador. Evidentemente, no ha sido este el procedimiento discursivo de que ha hecho gala la industria cinematográfica a lo largo de su historia; muy al contrario, como antes decíamos, ha insistido en la impresión de realidad (herencia del Renacimiento y la perspectiva).

La perspectiva central retrata el espacio a la manera de un flujo orientado hacia un fin específico. Con ello transforma la simultaneidad intemporal del espacio tradicional, no deformado, en un acontecimiento en el tiempo, es decir, en una secuencia de eventos dirigida. El mundo del ser es redefinido como proceso del acontecer. También en esto la perspectiva central prefigura e inicia una transformación fundamental en la concepción occidental de la naturaleza y del hombre. (ARNHEIM, 1985: 329)

Como muy bien señaló ARNHEIM, no es sólo la mirada lo que está en juego, sino todo el proceso de representación y, con él, una concepción de mundo que, además de autodefinirse como verosímil, se considera a sí misma como cierta e indiscutible: el hombre como centro del universo, pero *no el hombre universal sino el hombre occidental*, con su bagaje teleológico y su unívoco sentido asentado en la idea de progreso y razón. Al ver la situación del cine de nuestros días, el dominio férreo de la industria y la comercialización, reconocemos a ese hombre portador de una verdad que no abre las puertas a la duda; un hombre que es capaz de crear universos espectaculares en el seno de la ficción, pero no de admitir disidencias; un hombre que genera filmes cuya dirección de lectura viene prefijada, impuesta, y desprecia a aquellos que permiten ver más allá de la limitada perspectiva de la imagen y el sonido. Ese hombre se sabe fuerte e incuestionable, transmite al espectador la sensación de ser todopoderoso por unos instantes (los de la proyección); sin embargo, detrás de ese poder se difumina el verdadero poder, el de la *persuasión*. Una larga cita de CHRISTIAN METZ nos puede ser de gran utilidad:

Au cinéma, c'est toujours l'autre qui est sur l'écran; moi, je suis là pour le regarder. Je ne participe en rien au perçu, je suis au contraire *tout-percevant*. Tout-percevant comme on dit tout-puissant (c'est la fameuse "ubiquité" dont le film fait cadeau à son spectateur); tout-percevant, aussi, parce que je suis en entier du côté de l'instance percevante: absent de l'écran, mais bien présent dans la salle, grand oeil et grande oreille sans lesquels le perçu n'aurait personne pour le percevoir, instance *constituante*, en somme, du signifiant de cinéma (c'est moi qui fais le film).

[...]

Au cinéma, le *savoir du sujet* prend une forme bien précise sans laquelle aucun film ne serait possible. Ce savoir est double (mais il ne fait qu'un): je sais que je perçois de l'imaginaire (et c'est pourquoi

ses bizarreries, au besoin extrêmes, ne me troublent pas sérieusement), et je sais que c'est moi qui le perçois. Ce deuxième savoir se dédouble à son tour: je sais que je perçois réellement, que mes organes des sens sont physiquement atteints, que je ne suis pas en train de fantasmer, que le quatrième mur de la salle (l'écran) est vraiment différent des trois autres, qu'il a en face de lui un projecteur (ce n'est donc pas moi qui projette, ou du moins pas tout seul) -, et, je sais également que c'est moi qui perçois tout cela, que ce matériel perçu-imaginaire vient se déposer en moi comme sur un second écran, que c'est en moi qu'il vient faire cortège et se composer en une suite, que je suis donc, moi-même, le lieu où cet imaginaire réellement perçu accède au symbolique en s'instaurant comme le signifiant d'un certain type d'activité sociale institutionnalisée, dite "cinéma".

Le spectateur, en somme, *s'identifie à lui-même*, à lui-même comme pur acte de perception (comme éveil, comme alerte): comme condition de possibilité du perçu et donc comme à une sorte de sujet transcendantal, antérieur à tout *il y a*. (METZ, 1975: 34)

En el ejercicio hermenéutico está el poder del espectador, pero sólo será posible a través de una atención crítica, que le es negada por la propia estructura de los filmes y la asunción de los códigos a lo largo de tantos años de reiteración. La creencia de que el lenguaje del cine se fue generando a partir de una necesidad de expresión que indiscutiblemente llevaba a la concepción puesta a punto por GRIFFITH, es totalmente falsa; el problema es que la historia se construye desde el hoy hacia el ayer, dando por supuesto que los hechos - conocidos o no - irremisiblemente estaban abocados a una consecuencia: la del presente. Cualquier escollo en el camino ha sido debidamente pulido, cuando no suprimido. Tal parece que ni el cine mal llamado *primitivo* o de los orígenes, ni las vanguardias, ni KULESHOV, DZIGA VERTOV o

EISENSTEIN, ni siquiera LOIS WEBER (por poner un ejemplo de mujer directora avanzada para su época y cuyos hallazgos - mejor, aplicaciones - no iban a la zaga de los de GRIFFITH, además de moverse en el terreno de la industria), existieron realmente; tal parece que han sido o bien negados por la historia, o bien marginalizados (incluso, en tal caso, dando carta de naturaleza al cine hegemónico al constituirse en excepciones).

El ritmo en el cine narrativo se reduce a esto: forzando al espectador a hacer inferencias a una cierta *velocidad*, la narración dirige el *qué* y el *cómo* de nuestras deducciones. (BORDWELL, 1996: 76)

Buscamos, pues, un camino que nos permita otra forma de entender el cine y, quizás, la fórmula radica en una de sus esencias: la ausencia. Ya hemos visto que la sensación de movimiento se obtiene a través de un proceso perceptual que físicamente inserta espacios en negro entre los fotogramas; casi el 40% del tiempo de proyección se limita a una ausencia, la de la imagen. Este *rellenado* obedece a mecanismos puramente físicos. Sin embargo, la sutura del *continuum* espacio-tiempo, hecho transparente a través de una fuerte fragmentación que parte de la premisa de un conocimiento del contexto narrativo al tiempo que de una experiencia espectral, ya no responde a criterios físicos sino psicológicos y cognitivos; es en la mente del lector (espectador) donde se cubren esas ausencias y esa cobertura tendrá que ver con una información previamente suministrada (o *a posteriori*, en algunos casos) del contexto (plano de situación, por ejemplo) o bien no aportada en absoluto por el filme, en cuyo caso será suplida íntegramente por ese espectador y, más concretamente, por su bagaje cultural y experiencial.

Lo que vemos siempre es, en ciertos aspectos, no visto: es necesario que haya lados ocultos de las cosas y cosas "detrás nuestro", si tiene que haber un "delante" de las cosas, cosas "delante de nosotros" y,

por fin, una percepción. Los límites del campo visual son un momento necesario de la organización del mundo, y no un contorno objetivo. Pero es, no obstante, verdad que un objeto recorre nuestro campo visual, que se desplaza por él y que el movimiento no tiene ningún sentido fuera de esta relación. Según que demos a tal parte del campo valor de figura o valor de fondo, nos parecerá en movimiento o en reposo. (MERLEAU-PONTY, 1997: 292)

Sin pretender, desde luego, que sea la única de las formas de abrir el sentido interpretativo de la obra, en la *elipsis* y el *fuera de campo* el universo espectral se hace polivalente. Reafirmamos que la participación del espectador está estrechamente ligada a la ausencia (o mínima presencia) de una dirección de sentido, y, en muchos casos, esta indeterminación se hace posible precisamente mediante el uso de la elipsis y el fuera de campo como entidades capaces de producir el necesario extrañamiento (*ostranenie*) que empuje al espectador hacia una postura crítica y no vegetativa (pasiva). Otro tanto ocurre con los elementos clásicos de puntuación (fundidos, encadenados, etc.), que pueden perder su vocación de transparencia para hacerse notar al modificar sus significaciones.

El valor de la elipsis lo ha reivindicado perfectamente el teórico francés PHILIPPE DURAND, que ha confeccionado el siguiente esquema:

Part du créateur	Part du spectateur
Pas d'ellipse	Peu de participation
Ellipse	Participation
Ellipse de force 2	Participation au carré
Ellipse de force $n$	Participation par la puissance $n$
Trop d'ellipse	Interruption de la participation

(DURAND, 1993: 77)

Este cuadro muestra bien a las claras que una fuerte elipsis entraña una gran potencia participativa, aunque también subraya que

un exceso puede provocar el rechazo absoluto (lo que nos parece discutible). Ya hemos visto que el MRI se basa en la invisibilidad del montaje, en el nivel 0 de escritura; el espectador debe entrar en la historia que se narra, teniéndola por real; la enunciación debe simular que desaparece por completo. Pero el cine, como producto industrial, tiene una contradicción insalvable: La acción solo puede expresarse a través de un ritmo, y el espectador - habituado - no contempla pacientemente elementos que no implican acción (abandono, pues, de las catálisis como mecanismos descriptivos que, en muchos casos, se podrían constituir en la esencia de los filmes); es decir, el MRI se desprende de las partes no esenciales del relato. Así pues, el montaje, invisibilizándose, instauró también una convención asumida por su público. Esos *cortes* espacio-temporales suponen elipsis que no son interpretadas como tales por el espectador, acomodado ya al MRI, que las ha asumido como instrumentos del relato que garantizan la continuidad.

¿No son, en tal caso, productos del discurso?. Partamos de una base:

***Fuera de campo*** → *Contexto* de la visualización (del cuadro o toma visible en la pantalla), presente en ese espacio-tiempo.

***Elipsis*** → Salto espacio-temporal, *co-texto* eliminado de la visualización pero supponible y reconstruible por el espectador.

Podemos observar que se repiten dos elementos a todas luces esenciales y determinantes: el espacio y el tiempo. Ahora bien, debemos considerar toda una serie de relaciones discursivas que afectarán al espacio, al tiempo o al espacio-tiempo, ya que, en muchos casos, ambos conceptos actúan simultáneamente; hacen referencia a lo no representado, lo ausente, lo no visible, pero tienen un valor diegético; es más, su valor es tal que sin ellos no es posible para el espectador la comprensión del relato. Con todo,



algunas características básicas pueden especificar las diferencias más constatables:

<i>Elipsis</i>	<i>Fuera de campo</i>
Temporal	Espacial
Relación con la diégesis	Relación con el encuadre
Nunca se visualiza	Puede ser visualizado

Cuando salimos del MRI, en muchos casos se produce el fenómeno de que el uso del fuera de campo adquiere matices de una mayor envergadura. Es decir, es más importante lo *no mostrado*, lo *sugerido*, que lo que podemos ver. En estos casos, el sonido alcanza una dimensión esencial ya que puede actuar como refuerzo, pero también como contraposición e incluso como portador único de la información.

Cuanto más se prolonga el campo vacío, más se crea una tensión entre el espacio de la pantalla y el espacio-fuera-de-campo, y más este espacio-fuera-de-campo toma la delantera sobre el espacio del encuadre (BURCH, 1972: 34)

El nivel de sugerencia permite que el espectador supla los elementos diegéticos ausentes; ahora bien, no nos encontramos ante una imposición de sentido, es la propia imaginación la que generará, de acuerdo con sus relaciones dialécticas con el universo presentado, un constructo. Esta dimensión tiene dos vectores: de un lado la libertad de elección por parte del espectador, y, de otro, la mostración del mecanismo mediador del aparato cinematográfico con la puesta en evidencia de la enunciación. Al autodiseñar el espacio, el espectador hará uso de sus vivencias y conocimientos, de tal forma que la fuerza expresiva será mucho mayor que la mostración.

Precisamente el uso radical y deliberado de la elipsis y el fuera de campo dentro del relato fílmico son reconocibles como una huella autoral, claramente enunciativa.

Es importante comprender que el espacio-fuera-de-campo tiene una existencia episódica, o más bien *fluctuante*, a lo largo de cualquier film. (BURCH, 1972: 30)

Esta visión de NOËL BURCH puede corresponder esencialmente al uso que del fuera de campo y la elipsis hace el MRI, donde, efectivamente, su existencia es episódica - fluctuante; pero esto no niega la gran capacidad expresiva que se abre cuando no nos sujetamos al corsé del MRI. La fuerza que adquiere el relato, aun evidenciando la enunciación, es mucho mayor. Si tomamos como ejemplo el magnífico *off* que se produce durante el asesinato del niño en *Funny Games*, de MICHAEL HANEKE, veremos que corresponde al espectador suplir lo no visibilizado por la imagen, y esto produce un doble efecto: la *re-construcción* va a estar ligada al nivel experiencial del espectador, que puede personalizarla cuanto desee, y, además, el *contraste* entre la imagen plácida del personaje haciéndose un bocadillo y la dureza (que se está imaginando a través del sonido que llega) del acto criminal, lo que en sí mismo aporta una evidente carga discursiva.

De alguna forma, la elipsis también está revestida de las mismas virtudes e inconvenientes. Dentro del MRI resulta transparente, pero cuando salimos de ese esquema y nos adentramos en otras posibilidades, la elipsis adquiere entidad, su planteamiento implica un riesgo y una enunciación por parte del autor, una enunciación asumida, conceptual.

Sirvan como botón de muestra estos dos elementos con los que el cine puede generar discursos muy diferentes a los hegemónicos; estos discursos, tan necesarios, estarían orientados a fomentar la actitud crítica del espectador, bien desvelando los mecanismos a través de los cuales se le contagia de una visión de mundo plácida y consecuente con la dominante, bien oponiendo directamente a lo sistémico relatos de corte alternativo.

La confusión del presente texto, quizás provocada por la acumulación de citas o por la aparente dispersión de los argumentos que pretendemos esbozar sobre aspectos que adquieren un patente

nivel de abstracción, puede soslayarse con un breve resumen: El cine hegemónico, a través del MRI, ha hecho uso de la fragmentación como elemento de sutura con el objetivo de invisibilizar la entidad discursiva (y persuasiva) de sus enunciados, ha mantenido la enunciación en la sombra. Por otra parte, ha hecho posible la aparición de códigos y su difusión, de forma tal que el espectador es *competente* para descifrar los artefactos fílmicos y se siente inmune a la transmisión de un imaginario que pueda afectarle en su visión de mundo. Con estas dos premisas, el discurso hegemónico ha sabido crear procesos de identificación, penetrando en las concepciones más íntimas.

Frente a ello - si entendemos que esta situación es claramente negativa -, creemos que un doble mecanismo alternativo es posible: de un lado, por lo que respecta al espectador, con la modificación de su *lectura de los textos*; de otro, desde el extremo de la concepción del artefacto y su producción, posibilitando la aparición de *otros discursos*.

Es decir:

- Cualquier acercamiento a un texto obliga al anclaje previo, desde determinada perspectiva o punto de vista, que denominaremos *mirada*; esta mirada implica un trabajo hermenéutico por parte del observador (espectador) que debe asumir:
  1. Los elementos de denotación y/o connotación presentes en el texto, los procedimientos discursivos, y las marcas enunciativas (huellas autorales), así como sus direcciones de sentido, si las hubiere;
  2. La actualización de la *lectura* en curso mediante su propio bagaje cultural y experiencial, y
  3. La construcción de una interpretación final propia a la que no pueden ser ajenos sus intereses y cuyo resultado es en realidad el *texto* (puesto que un texto es su lectura).

- Sería bueno que nos pudiéramos permitir una reflexión en torno a la situación del cine (y el audiovisual en general), persiguiendo responder a una pregunta esencial: ¿qué hacer?. *Resistir*, y la *resistencia* no es ni más ni menos que la puesta en marcha de productos (artefactos audiovisuales, en el caso que preconizamos) que asuman su función:
  1. Como artefactos simbólicos, mostrando y desmantelando los códigos de la producción de ficción hegemónica (MRI), estableciendo otros alternativos, propios.
  2. Evidenciando los parámetros de ejercicio del poder y proponiendo instancias resolutorias.
  3. Denunciando la ficcionalización (espectacularización) de lo real y la naturalización de lo ficticio en nuestras sociedades mediáticas.
  4. Interpelando al espectador sobre su posición ante el mundo en que vive.

La acción a través de productos simbólicos puede desarrollarse esencialmente en el terreno de la cultura y es ahí donde habría que ser creativos y construir mecanismos de difusión que permitieran una nueva forma de ver (una nueva *mirada*) y contribuyeran a desvelar los engaños de la hegemónica.

## Bibliografía

ARNHEIM, RUDOLF, *Arte y percepción visual*, Alianza Forma, Madrid, 1985.

AUMONT, JACQUES, BERGALA, A., MARIE, M., VERNET, M., *Estética del cine. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*, Paidós, Barcelona, 1993.

AUMONT, JACQUES, *El ojo interminable*, Paidós, Barcelona, 1997.

- BAUDRY, JEAN LOUIS, “Cinéma: Effects idéologiques produits par l’appareil de base”, en *Cinéthique*, núm. 7-8, Paris, 1969.
- BAUDRY, JEAN LOUIS, “Le dispositif”, en *Communications* núm. 23: *Psychanalyse et cinéma*, Éditions du Seuil, Paris, 1975.
- BORDWELL, DAVID, *La narración en el cine de ficción*, Paidós, Barcelona, 1996.
- BURCH, NOËL, *El tragaluz del infinito*, Cátedra, Madrid, 1995.
- BURCH, NOËL, *Praxis del cine*, Fundamentos, Madrid, 1998
- CARMONA, RAMÓN, *Cómo se comenta un texto fílmico*, Cátedra, Madrid, 1993.
- CASSETTI, FRANCESCO, *Teorías del cine*, Cátedra, Madrid, 1994.
- DELEUZE, GILLES, *La imagen-movimiento*, Paidós, Barcelona, 1991.
- DELEUZE, GILLES, *La imagen-tiempo*, Paidós, Barcelona, 1996.
- DURAND, PHILIPPE, *Cinéma et montage: un art de l’ellipse*, Les Éditions du Cerf, Paris, 1993.
- GUBERN, ROMÁN, *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*, Gustavo Gili, Barcelona, 1994.
- MERLEAU-PONTY, MAURICE, *Fenomenología de la percepción*, Península, Barcelona, 1997.
- METZ, CHRISTIAN, “Le signifiant imaginaire”, en *Communications* núm. 23: *Psychanalyse et cinéma*, Éditions du Seuil, Paris, 1975.
- MORIN, EDGAR, *El cine o el hombre imaginario*, Seix Barral, Barcelona, 1972.

NEISSER, ULRIC, *Psicología cognoscitiva*, Trillas, México, 1976  
(Reedición 1979)

PIERRE, SILVIE, “Elementos para una teoría del fotograma” en  
*Contribuciones al análisis semiológico del film*, Fernando  
Torres, Valencia, 1976.

SÁNCHEZ-BIOSCA, VICENTE, *El montaje cinematográfico*, Paidós,  
Barcelona, 1996.