

TEORÍA DE LA MIRADA

Alexandre Kojève nació en Rusia en el seno de una familia adinerada; era sobrino del pintor Kandinsky¹. En 1920, a los dieciocho años, abandonó Moscú para estudiar en Alemania, primero en Berlín y después en Heidelberg. En 1926 se trasladó a París, matriculándose en la École Pratique des Hautes Études, donde asistió a un curso sobre la filosofía de Hegel impartido por otro ruso, Alexandre Koyre, a quien Kojève había conocido en Heidelberg. En 1932, Koyre repitió el seminario, al que Kojève volvió a asistir, y después, al final del año académico, dejó París para enseñar en la Universidad de El Cairo. Antes de irse, sin embargo, pidió a Kojève que se hiciera cargo del seminario sobre Hegel y éste aceptó, impartíéndolo los siguientes siete años, hasta 1939. En ese periodo asistieron al curso, entre otros, Georges Bataille, André Breton, Raymond Queneau, Jacques Lacan y Maurice Merleau-Ponty. El seminario de Kojève sobre Hegel, en especial su lectura interpretativa de fragmentos de la *Fenomenología del espíritu*, tuvo consecuencias sorprendentes en la vida intelectual francesa. Kojève es más conocido hoy por su presentación de la idea hegeliana del «fin de la Historia», que Francis Fukuyama volvió a poner de relieve en 1992 con un libro titulado *El fin de la historia y el último hombre*. En este artículo, sin embargo, quiero concentrarme específicamente en la interpretación que Kojève da a la teoría hegeliana de la mirada y de la dialéctica amo-esclavo.

Hegel escribió la *Fenomenología del espíritu* en 1806, justamente cuando Napoleón se acercaba a Jena, en cuya universidad enseñaba el gran filósofo. Terminó el texto el mismo día en que empezaron a sonar los cañones al otro lado de los muros de la ciudad. Jena fue el lugar de la victoria histórica de Napoleón sobre Prusia, que condujo poco después a su entrada triunfal en Berlín y al establecimiento de la hegemonía francesa sobre el continente europeo. Para Hegel –y para Kojève– fue simbólica la sincronización, la coincidencia del rugido del cañón y el abandono de la pluma. El año 1806 no sólo fue un punto de inflexión para la historia

¹ Este texto se presentó originalmente en el seminario sobre Teoría Cinematográfica de la UCLA en 1998.

mundial –la instauración napoleónica de la primera fase crucial en la generalización de un nuevo sistema jurídico y un nuevo tipo de Estado, basado en el concepto del ciudadano y no del súbdito– sino también en la historia de la filosofía. Entonces, por primera vez, Hegel concibió el mundo como totalidad histórica y no natural, una totalidad que sólo podía entenderse en función de un proceso de cambio intersubjetivo impulsado por los propios humanos, no una entidad prefabricada y presentada objetivamente a los humanos como algo dado. En Jena en 1806, creía el propio Hegel, el instrumento de la historia mundial –Napoleón– coincidió con el filósofo de dicha historia, Hegel; hecho con pensamiento, acción con conocimiento.

La base de la *Fenomenología del espíritu* de Hegel era la teoría de la mirada humana. Resumiendo, la síntesis que Kojève hacía de Hegel podría expresarse como sigue: el ser humano es consciente de sí mismo, de su realidad y dignidad humanas; y por eso es esencialmente distinto de los animales, que simplemente tienen una sensación o un sentimiento de individualidad. El hombre, creía Hegel, adquiere conciencia de sí mismo en el momento en el que –por «primera» vez– dice «yo». Entender al hombre mediante la comprensión de su «origen» es, por lo tanto, entender el origen del «yo» revelado por el habla. Porque es el deseo el que devuelve al hombre, absorbido por el objeto externo, a sí mismo: el deseo (consciente) de un ser es lo que constituye a ese ser en «yo», y lo que se revela como tal al moverlo a decir: «yo...».

El deseo humano, sin embargo, opuesto al deseo animal, sólo se vuelve verdaderamente humano cuando se dirige hacia otro deseo, y no simplemente hacia un objeto. Así, como dice Kojève, interpretando a Hegel:

En la relación entre hombre y mujer, por ejemplo, el deseo sólo es humano si el uno no desea el cuerpo sino el deseo del otro [...] es decir, si quiere ser «deseado» o «amado» o, por el contrario, «reconocido» en su valor humano, en su realidad como individuo humano. De igual modo, el deseo dirigido hacia un objeto natural sólo es humano en la medida en que está «mediado» por el deseo de otro dirigido hacia el mismo objeto; es humano desear lo que otros desean, porque ellos lo desean. Así, un objeto perfectamente inútil desde el punto de vista biológico (como una medalla o la bandera del enemigo) puede ser deseado porque es el objeto del deseo de otros. Tal deseo sólo puede ser un deseo humano; y la realidad humana, distinta de la realidad animal, sólo se crea mediante la acción que satisface dichos deseos: la historia humana es la historia de los deseos deseados².

Al principio, por lo tanto, el deseo siempre es competitivo. En último extremo, supone la posibilidad de enfrentamiento e inevitablemente el ries-

² Alexandre Kojève, *Introduction to the Reading of Hegel. Lectures on the Phenomenology of Spirit* [1947], Nueva York, 1969, p. 6.

go de muerte, como ocurre en la guerra. Al mismo tiempo se basa en el deseo de ser reconocido por el otro, el deseo de ver que lo que uno es, o tiene, es deseado por otros; que tiene valor para ellos. Desde el comienzo, por lo tanto, el origen de la conciencia propia no sólo está ligado al deseo de reconocimiento, sino también al riesgo que eso supone. Es la línea de pensamiento que conduce a Hegel, de acuerdo con la interpretación de Kojève, a ver la dialéctica del amo y del esclavo como motor de la historia humana: el esclavo desea ocupar el lugar del amo y el amo desea que el esclavo reconozca su dominio. Esta lucha entre amo y esclavo tiene su fin señalado en la batalla de Jena, cuando Napoleón lleva consigo la doctrina de la igualdad ante la ley y del reconocimiento general de todos por todos, bajo esa abstracción; un resultado hecho posible por la fusión del trabajo servil (esperado del campesino) con el dominio aristocrático (disfrutado por el señor) en el ciudadano burgués: el trabajador autosuficiente que se manda a sí mismo. La propia contribución de Kojève a la teoría de Hegel fue la de considerar el enfrentamiento entre amo y esclavo todavía inacabada, a pesar de la victoria de Napoleón en Jena y de que Hegel entendiese la importancia histórica mundial de dicha victoria, porque el final de la historia se había retrasado debido a la nueva fase de enfrentamiento que de hecho siguió cuando el feudalismo dio lugar a la democracia burguesa: la lucha entre el capital y los trabajadores. El final de la historia, desde el punto de vista de Kojève, aún no había llegado.

El niño del espejo

Sea como sea, la característica del pensamiento de Hegel que aquí nos interesa, transmitida por Kojève, es la importancia que da a la mirada y a la devolución de la mirada, en reconocimiento del deseo del otro. Quienes conozcan la obra de Jacques Lacan reconocerán de inmediato la importancia crucial de Kojève en el desarrollo de su pensamiento. Lacan reunió la investigación psicológica de Henri Wallon sobre el desarrollo infantil con la teoría hegeliana de Kojève sobre la mirada entendida como motor de la historia humana, y produjo sus propias teorías sobre el estadio del espejo y la dialéctica de la mirada y el deseo. Para la biografía de Lacan, Elisabeth Roudinesco, Kojève fue el misterioso maestro que, una vez observado por Lacan, sirvió de modelo tanto para la asunción de la función de maestro –incluidas la transcripción y la publicación de su comentario oral por sus oyentes– como también para el desarrollo de sus elaboradas teorías de la mirada en relación con el deseo, que resultaron fundamentales para todo su proyecto y que al final dejarían huella en la teoría cinematográfica. El texto clave a este respecto fue «Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je» [El estadio del espejo como formador de la función del yo] de Lacan, un temprano artículo que revisó en 1949 para el Congreso de la Asociación Psicoanalítica Internacional celebrado en Zurich. En él Lacan señalaba que:

este momento en el que termina el estadio del espejo inaugura, mediante la identificación con la *imago* del homólogo y el drama de los celos primordiales [...] la dialéctica que en adelante relacionará el «yo» con situaciones socialmente elaboradas. Este momento es el que inclina todo el conocimiento humano hacia la mediatización a través del deseo del otro, constituye sus objetos en una equivalencia abstracta mediante la cooperación de los otros y convierte el «yo» en ese aparato para el que el impulso instintivo constituye un peligro.

Lacan explica a continuación los «instintos de muerte» y la «función alienadora del “yo”, la agresividad que libera en cualquier relación con el otro, incluso en una relación que implique la más samaritana de las ayudas»³. Todos los ingredientes de Kojève están implícitos en este texto: la función que el deseo de los otros desempeña en la creación de ese deseo que pertenece al sujeto, simbolizado en el «yo»; la agresividad y el enfrentamiento a muerte liberado por la batalla entre el amo y el esclavo; pero han recibido un nuevo significado a través de su recontextualización dentro del campo de la psicología infantil. En lugar de toda la historia humana, ahora tratamos del desarrollo del bebé a niño y finalmente a adulto. Como en el análisis de Hegel, la mirada desempeña una función primordial, pero a Lacan no le interesa exclusivamente el desarrollo del «yo» del estadio del espejo, basado en un autorreconocimiento ilusorio («falso reconocimiento» en palabras de Lacan), sino también en el desarrollo de lo que él denomina el «yo social», cuyos propios deseos reflejan los deseos de otros y que, al hacerlo, hunde al sujeto en relaciones agresivas con esos otros.

En esta situación, el único modo de que un sujeto salga de la red de lo Imaginario y de sus miradas infinitamente reproducidas es mediante la entrada en lo Simbólico –simbólico, no imaginario; lingüístico, no icónico; arbitrario, no mimético–, que de hecho supone entrar en una versión renovada de la «cura mediante el habla» de Freud. Al mismo tiempo, Lacan lleva su desconfianza del registro de lo visual hacia lo que Martin Jay ha denominado la «denigración de la visión», una tendencia intelectual que Jay considera característica de los pensadores franceses del siglo xx en general que reaccionaron contra la tradición cartesiana clásica. Contra el «perspectivismo» fundamental de Descartes, su creencia en que la visión era racional y fiable porque dependía de las leyes geométricas de la perspectiva, estos pensadores preferían concebirla como un campo de espejismo y falso reconocimiento. Esto era especialmente claro en el caso de teóricos cinematográficos como Christian Metz o Jean-Louis Baudry, que describieron el aparato cinematográfico en términos cuasi lacanianos –y ciertamente iconofóbicos–, como vehículo de placeres narcisistas, fetichistas y *voyeuristas*. Además, esta iconofobia tiene unas raíces que van mucho más allá de Lacan, quien simplemente proporcionó un esquema

³ Jacques Lacan, *Écrits: A Selection*, Londres, 2001, pp. 6-7.

intelectual que combinaba elementos obtenidos de la fenomenología, la psicología y la antropología⁴.

El ser y el voyeurismo

Es instructivo en este contexto observar la actitud de Jean-Paul Sartre hacia la mirada, hacia lo que Jay describe como «la demonización intransigentemente incansable de *le regard* en todo el largo curso de su notable trayectoria»⁵. De acuerdo con un comentarista, hay más de 7.000 referencias a la mirada esparcidas por la obra de Sartre. En su primera novela, *La Nausée*, publicada en 1938, el protagonista Roquentin se enfrenta a la fuente de su náusea existencial mirando fijamente «la materialidad insignificante», en expresión de Jay, de la raíz negra y retorcida de un castaño: «no lo *veía* simplemente negro; la vista es una invención abstracta, una idea limpia, simplificada, una de las ideas del hombre. Ese negro de ahí, presencia amorfa y débil, derramaba vista, olfato y gusto»⁶. Es como si una oleada de la nada primigenia, la fuente de la náusea de Roquentin, superase el ordenado mundo de la visión, un mundo ilusorio ideado por nosotros que simplemente sirve para protegernos contra la horripilante materialidad de las cosas. Jay arriesga una explicación biográfica a la intensa iconofobia del filósofo: Sartre estaba afligido por su propia fealdad y su miopía. Desde su punto de vista, «Sartre elevó su propia experiencia de víctima de la mirada –o lo que él consideraba tal– a algo mucho más parecido a una condición humana universal»⁷. Para Sartre, la mirada siempre objetivaba. El espectador era activo, agresivo, y el observado era la víctima de la mirada.

Sartre, como Lacan después, distinguía entre el ojo, un órgano corporal, y la mirada, una acción. «Nunca cuando te están mirando puedes decidir si unos ojos son bonitos o feos, ni comentar su color. La mirada del Otro oculta sus ojos; parece *ir por delante de ellos*». En la misma página de *El ser y la nada*, Sartre explica por qué la mirada es tan perturbadora: «Porque percibir es *mirar*, y captar una mirada no es aprehender una mirada entendida como objeto en el mundo (a no ser que la mirada no esté dirigida hacia nosotros); es ser conscientes de *ser mirados*»⁸. Es el mirado el objetivado, reificado, convertido en una cosa, mientras que la mirada es el agente –el agente imaginario– de esa objetivación. No podemos ver la mirada, pero sí sentir su fuerza. De hecho, la mirada nos impide mirar a

⁴ Martin Jay, *Downcast Eyes. The denigration of vision in twentieth-century French thought*, Berkeley, California, 1993.

⁵ *Ibid.*, p. 275.

⁶ Jean-Paul Sartre, *Nausea* [1938], Londres, 2000, p. 187.

⁷ M. Jay, *Downcast Eyes: The denigration of vision in twentieth-century French thought*, cit., p. 287.

⁸ Jean-Paul Sartre, *Being and Nothingness* [1943], Londres, 2003, p. 282 [ed. cast.: *El ser y la nada*, Buenos Aires, Losada, 2005].

los ojos de quien mira; todo lo que podemos esperar hacer es, al devolver la mirada, unirla a la otra en una especie de batalla de miradas, hasta que uno u otro de nosotros es subyugado.

En otro pasaje, Sartre describe a un mirón observando por el ojo de una cerradura. Es un pasaje atractivamente novelístico en medio de una gran obra filosófica, no diseñado para transmitir simplemente el concepto de «cualidad de mirado», por así decirlo, sino la propia experiencia de ser mirado.

Imaginemos que movido por los celos, la curiosidad o el vicio yo acabo de pegar la oreja a la puerta y mirar por el ojo de la cerradura. Estoy solo y en el nivel de una conciencia no tética de mí.

Es decir, una conciencia del yo que es implícita, no explícita, al sujeto. Sartre continúa:

Esto significa, ante todo, que no hay yo que habite mi conciencia, nada por lo tanto a lo que pueda referir mis actos para calificarlos. No son *conocidos* de ningún modo. *Yo soy mis actos* y por lo tanto ellos llevan en sí mismos toda su justificación. Soy pura conciencia de las cosas, y las cosas, atrapadas en el circuito de mi ipseidad, me ofrecen sus potencialidades como prueba de mi conciencia no tética (de) mis propias posibilidades. Esto significa que detrás de la puerta se presenta un espectáculo «que ver», una conversación «que oír». La puerta, el ojo de la cerradura son a un tiempo instrumentos y obstáculos; se presentan como algo que debe «manejarse con cuidado»; el ojo de la cerradura se da como algo «por lo que hay que mirar de cerca y un poco de lado» [...] Ninguna opinión trascendente va a conferir a mis actos el carácter de algo *dado*, sobre lo cual pueda emitirse un juicio. Mi conciencia se aferra a mis actos, es mis actos; y mis actos sólo se rigen por los fines que se pueden obtener y por los instrumentos que hay que emplear⁹.

En otras palabras, soy consciente de mi actividad de espía y escucha, pero esta actividad, aunque llevada a cabo en relación con una puerta, el ojo de una cerradura o una habitación, no tiene objeto inmediato que me haga resituarme externamente en relación con mi actividad; es sencillamente lo que estoy haciendo ahora. «Mi actitud, por ejemplo, no tiene “exterior”; es un proceso puro de relacionar el instrumento (el ojo de la cerradura) con el fin que quiero alcanzar (el espectáculo que se puede ver), un modo puro de perderme en el mundo», escribe Sartre. Después, tras más reflexiones centradas en los celos que han hecho que esta figura atisbe por el ojo de la cerradura, sobre la simple afirmación de que «soy un celoso» sin contemplarla, surge un cambio inesperado en mi «situación»:

⁹ *Ibid.*, pp. 282-283.

De repente oigo pasos en el vestíbulo. ¡Alguien me está mirando! ¿Qué significa esto? Significa que de repente soy afectado en mi ser y que en mi estructura aparecen modificaciones esenciales; modificaciones que puedo captar y fijar conceptualmente mediante el *cogito* reflexivo. Ante todo, ahora existo como *yo* para mi conciencia irreflexiva. Es esta irrupción del yo la que se ha descrito con más frecuencia: me veo a *mí* porque *alguien* me ve, como se expresa normalmente. Este modo de decirlo no es completamente exacto. Pero prestémosle más atención. En la medida en que hemos considerado el para sí en su aislamiento, hemos podido mantener que la conciencia irreflexiva no puede estar habitada por un yo; el yo sólo le ha sido dado como objeto a la conciencia reflexiva.

En otras palabras, la conciencia reflexiva de mí mismo está creada por mi sentimiento de objetivación:

Sólo la conciencia reflexiva tiene al yo directamente como objeto. La conciencia irreflexiva no capta a la *persona* directamente o como *su* objeto; la persona se presenta a la conciencia *en la medida en que la persona es un objeto para Otro*. Esto significa que de repente soy consciente de que yo me escapo de mí [...] al no tener fundamento fuera de mí mismo soy para mí sólo porque soy pura referencia para el Otro [para aquel que me mira].

De ahí la vergüenza:

el reconocimiento de que *soy* de hecho ese Objeto al que el otro está mirando y juzgando [...] mientras mi libertad huye de mí para convertirse en un objeto dado [...] La vergüenza me revela que soy este ser [...] *en sí mismo*¹⁰.

Debo señalar que esta explicación, un tanto abreviada, se da poco después de una exposición que Sartre hace del mismo fragmento de Hegel sobre el deseo humano que Kojève había explicado antes. En lugar de dar la razón a Hegel, sin embargo, Sartre lo critica, diferenciando su propia postura de la de Hegel aunque manteniendo muchos de sus términos. Sartre acepta la afirmación hegeliana de que «soy un ser en sí mismo que es para sí mismo sólo a través de otro», que «dependo del Otro *para mi ser*». Pero Sartre elimina el «deseo» del sistema hegeliano, sustituyéndolo por la distinción fundamental, en su propio sistema, de *ser* frente a *conocimiento* como fundamento de la identidad. A este respecto, la adaptación que Sartre hace a Hegel difiere notablemente de la de Lacan, para quien, por supuesto, el deseo es una categoría fundamental y, por extensión, una carencia, que el deseo intenta llenar. Por lo tanto el deseo, en el esquema lacaniano, es inseparable de la falta de ser, y las relaciones interpersonales están ya siempre determinadas por esta falta; mientras que para Sartre, la falta —el sentimiento de vulnerabilidad, la aprehensión de que «hay al-

¹⁰ *Ibid.*, pp. 284-286.

guien ahí», que «yo tengo un cuerpo que puede ser herido»— es creada por nuestra conciencia de la mirada del otro. Aunque, en algunos aspectos, esta agresividad contenida en la mirada podría reformularse en la batalla del amo y el esclavo, éste no es el enfoque que le da Sartre. Desde su punto de vista, el mirado, al que hacen vulnerable, encuentra su identidad agotándose mientras se convierte en un mero objeto para el otro.

Suspense y cualidad de espectador

En este contexto, tal vez fuese útil pensar en la situación representada en *Rear Window* [*La ventana indiscreta*] de Hitchcock (1954), cuando el sospechoso de asesinato que vive en el piso situado frente al de James Stewart se da cuenta de que éste lo está mirando y le devuelve la mirada, un incidente que conduce, poco después, a una hegeliana lucha a muerte. A menudo se considera *La ventana indiscreta* una película sobre el voyeurismo, pero podríamos igualmente considerarla una película sobre la mirada como agresión que conduce a la respuesta de la contraagresión, la primera visual, la segunda física. En esta interpretación la mirada siempre está ya personificada. A este respecto es interesante recordar que, en lugar del agresor potencial, Sartre se sitúa como el que comete una falta y como la víctima potencial, descubierta en el acto por el otro. «El Otro me está mirando», imagina Sartre:

Si lo veo dispuesto a todo, con la mano en el bolsillo en el que tiene un arma, el dedo en timbre de alarma y dispuesto «al más mínimo movimiento por mi parte» a llamar a la policía, capto mis posibilidades desde fuera [...] La inclinación a escapar corriendo, que me domina y me arrastra y que yo soy—esto lo interpreto en la mirada observadora del Otro y en esa otra mirada, la pistola que me apunt—. El Otro me hace percibir esta inclinación en mí [la de escapar] en la medida en que la ha previsto y ya está preparado para ella. Me la hace percibir en la medida en que la supera y la desarma. Pero yo no capto la superación en sí; capto sencillamente la muerte de mi posibilidad [...] Mi posibilidad de ocultarme en la esquina se convierte en el hecho de que el Otro puede superarla hacia su posibilidad de sacarme arrastras del escondite [hacia su mirada], de identificarme [reconocerme], de detenerme [destruirme]¹¹.

Lo sorprendente de este párrafo es su cualidad cinematográfica, los puntos de vista alternativos, la creación de suspense, la temporalización de la mirada, tal como Sartre la describe: «la mirada del *Otro* en la medida en que yo la capto viene a dar a *mi* tiempo una nueva dimensión»¹². Dicho de otro modo, la mirada del Otro convierte mi presente en su presente, reduce mi futuro proyectado, impone la temporalización de él a la mía.

¹¹ *Ibid.*, pp. 287-288.

¹² *Ibid.*, p. 291.

De hecho, ésta es la clásica situación de suspense hitchcockiana, ahora establecida como algo inserto en el fundamento de la mirada; esa mirada que, como Sartre sostenía, limita nuestras posibilidades de acción futura y por lo tanto nuestra libertad, hasta que por fin caemos atrapados. Mientras permanecemos ocultos, somos libres; pero en cuanto nos ven, nuestra libertad empieza a desvanecerse. En el cine, por supuesto, el plano desde el punto de vista no es en absoluto la norma, pero no obstante la cámara nos permite ver lo que los personajes hacen como si nosotros mismos tuviésemos un completo dominio de la mirada y por lo tanto de la temporalidad, disfrutando de un acceso visual ilimitado a las acciones y a las situaciones significativas de los personajes; disfrutar de nuestra propia libertad tanto para mirar como para imaginar futuras posibilidades; mirar desde fuera y aún así sentir con los personajes su propia falta de tiempo o su pérdida de libertad.

La cuestión de quién está mirando y quién es el mirado forma también la base de un artículo escrito en 1975 por Laura Mulvey, «Visual Pleasure and Narrative Cinema». Aunque basado en la teoría freudiana más que en la hegeliana, se refiere en gran medida a los mismos temas. En asombroso contraste con Sartre, Mulvey se concentra en el placer de mirar, en el disfrute obtenido con el dominio de la mirada, tanto como espectador situado fuera de la película como mediante la identificación con los personajes que hay dentro de ella. Su postulado básico, casi un estereotipo en la actualidad, es que en el cine estadounidense, por norma general, el hombre es «portador de la mirada» y la mujer connota una «cualidad de ser mirada», un concepto obtenido de los análisis efectuados por Roland Barthes sobre la retórica de la fotografía. En el texto de Mulvey, la batalla entre amo y esclavo se reconceptualiza como la división entre personajes masculinos y femeninos, ahora vistos dentro de un marco psicoanalítico. La mirada masculina, como la del amo, es agresiva, incluso sádica, y ciertamente voyeurista. La mujer mirada es como la víctima de Sartre, aunque erotizada en lugar de criminalizada.

Sin embargo, Mulvey no llega a la conclusión hegeliana o lacaniana que podríamos esperar, la de que el deseo del protagonista masculino sólo puede existir a modo de deseo competitivo cuyo objetivo real es hacerse valorar por otros hombres al obtener para sí lo que éstos desean. Se queda en el marco del «yo» del estadio del espejo, en lugar de pasar al «yo social» que refleja la influencia de Kojève en Lacan. El deseo que domina su explicación es el deseo voyeurista de mirar a la mujer como fin en sí misma, y no como deseo de hacerse valorar por otros mediante la posesión de la mujer a la que también se ve que ellos desean. Por supuesto, en otro plano, podríamos ver la circulación del concepto de la «mirada», desde Hegel a Mulvey, a través de Kojève y Lacan, como una lucha en sí por la posesión intelectual de un concepto que en un tiempo perteneció a otro.

El artículo de Mulvey se basa también en Lacan al atacar la psicología del ego, sosteniendo que «es necesario atacar a la satisfacción y al refuerzo

del ego que representan hasta ahora el punto culminante de la historia del cine¹³, de igual modo que Lacan sostenía que había que atacar a la psicología del ego estadounidense. El texto crucial es la versión de 1936 de «Le stade du miroir» de Lacan, que ponía en duda la idea de que, desde el punto de vista del desarrollo, el ego estuviese separado del futuro ello para convertirse, en palabras de Elisabeth Roudinesco, en «el instrumento de la adaptación del individuo a la realidad externa [...] responsable de controlar los impulsos [instintivos]». Al atacar la psicología del ego, sugiere Roudinesco, Lacan se basó en lo aprendido en el seminario de Kojève, el cual cuestionaba la naturaleza del sujeto coherente¹⁴. Lacan sostenía que la imagen propia vista por el bebé en el espejo proporcionaba un icono visual de un ego ideal que compensaba en la fantasía al niño pequeño su falta real de control motor y de percepción coherente de su propio cuerpo. Creaba así una identidad ideal ilusoria que era a un tiempo identificación con el otro mediante el reconocimiento, en el sentido dado por Kojève, y una protección contra la abrumadora inseguridad causada por los impulsos y por el aspecto en general terrorífico del mundo circundante presentado al niño. Después de presentar su artículo en el Congreso Psicoanalítico Internacional celebrado en Marienbad, ante un público en general hostil, Lacan acudió a los Juegos Olímpicos de Berlín, filmados como es bien sabido por Leni Riefenstahl, y los describió en los mismos términos que el estadio del espejo: es decir, como un intento de crear una representación visual satisfactoria de la forma corporal entendida como soporte de un ego ideal.

Estructuras de la percepción

Pero aunque el artículo de Mulvey es explícitamente freudiano y lacaniano en su derivación, también es implícitamente hegeliano o kojéviano, ya que la relación dual entre el mirón masculino y el objeto de la mirada femenino es claramente análoga a la relación hegeliana entre el amo y el esclavo. De modo similar, Frantz Fanon, en su clásico *Peau noire, masques blancs*, se había basado en el psicoanálisis y en la *Fenomenología del espíritu* para teorizar sobre los movimientos de liberación negros contemporáneos. En ambos casos, hay que escapar de la dialéctica de la mirada e invalidarla. El artículo de Mulvey también suscita otras cuestiones sobre la mirada cinematográfica que complican el análisis de la autora. Primero y ante todo está el problema de especificar las similitudes y las diferencias entre la mirada del espectador, la mirada de la cámara y la mirada del personaje. Estas tres miradas pueden también superponerse o identificarse unas con otras. Por ejemplo, la identificación de la mirada de la cámara con la del espectador, como señala Mulvey, es fundamental para el cine. Pero en el plano desde el punto de vista, las tres miradas –la

¹³ Laura Mulvey, *Visual and Other Pleasures*, Londres, 1989.

¹⁴ Elisabeth Roudinesco, *Jacques Lacan* [1993], Cambridge, 2005, p. 111.

de la cámara, la del espectador y la del personaje— se superponen. De hecho, la estructura de las miradas en el cine es extremadamente compleja. Tal vez sea útil indicar algunas de las situaciones perceptivas que surgen, cada una de las cuales tiene su propia problemática.

En primer lugar, *Lady In The Lake [La dama del lago]* (1947). En esta película, Robert Montgomery mostraba todo desde el punto de vista de un personaje. Cuando lo golpean y pierde el conocimiento, la cámara pierde enfoque. Cuando entra en una habitación, vemos su mano acercarse al pomo de la puerta. En las pocas ocasiones en las que le vemos el rostro, es porque se está mirando en un espejo. Esencialmente, la triple identificación de cámara, personaje y espectador se mantiene en toda la película, en lugar de limitarse a planos específicos desde el punto de vista. Como a menudo se ha señalado, sin embargo, no se crea una identificación con el protagonista sino una incómoda sensación de distancia. La razón, por supuesto, es que no compartimos ninguno de los sentimientos, pensamientos o motivaciones del personaje sino sólo sus percepciones; no sentimos que sepamos quién es «él» y por lo tanto no podemos identificarnos con él como un «yo». De hecho, parece que sólo mediante la mirada exterior a un personaje podemos identificarnos psicológicamente, mediante lo que Lacan denominó la «transitividad»; tal vez una subcategoría del «reconocimiento».

En segundo lugar, *El hombre de la cámara de cine* (1929). La película de Vertov era un compendio del movimiento «*kino-glaz*» [cine ojo] creado por él en los primeros años de la Unión Soviética. Al principio se concibió como movimiento de cinefilos aficionados que registraban el mundo que los rodeaba: «observadores de cine», los llamaba Vertov. Desde este punto de vista, la cámara se convertía en «testigo», grabando el transcurso de la vida cotidiana mientras la Unión Soviética atravesaba un periodo de cambio drástico. En *El hombre de la cámara de cine*, sin embargo, la cámara adquiere vida propia, acechando robóticamente sobre su trípode, tanto literal como metafóricamente «animada».

Desde el principio, Vertov relacionó la observación con la edición. De hecho, su primera categoría de edición fue la «edición durante la observación», que él describía como «orientar la vista desnuda hacia cualquier lugar, en cualquier momento». Es decir, el cineasta hacía un reconocimiento antes de filmar, observando con cuidado el mundo que lo rodeaba. El cineasta «organizaba mentalmente lo que había visto», antes de pasar a la tercera categoría: «editar durante la filmación». Esto suponía «orientar el ojo ayudado por la cámara cinematográfica en el lugar inspeccionado en el primer paso. Tomar en cuenta las condiciones de filmación un poco cambiadas». Este nuevo material se organizaba entonces en la «edición después de filmar», antes de pasar al quinto paso, esencialmente el de buscar tomas de enlace. A este paso lo denominaba «ojar (en busca de fragmentos de montaje)» y se caracterizaba como sigue: «la orientación instantánea en cualquier entorno visual para captar las tomas de enlace esencia-

les»; es decir, ver qué elementos cruciales faltaban aún en el metraje editado. Vertov consideraba que este paso exigía «una atención especial. Una norma militar: ojear, acelerar, atacar». En otras palabras, la visión se subordinaba ahora a un objetivo estratégico. Por último, había que reeditar el metraje para «sacar el núcleo del objeto cinematográfico», en otras palabras, estructurar conceptualmente la percepción de modo que por fin se revelasen los «temas ocultos» de menor importancia¹⁵.

Vertov adoptó un enfoque cinematográfico excepcionalmente analítico que lo llevó, como hemos visto, a un análisis detallado de la percepción cinematográfica entendida como forma de percepción especial, compleja tanto en lo referente al tiempo como a la tipología. Cada una de las fases de las seis de su modelo implicaba un tipo de mirada distinto. La mirada cinematográfica se calificaba de «orientada» y «atenta». Mirar también se consideraba inseparable de la edición: la mirada era organizada, mirar podía interpretarse como «inspeccionar», era intencional (la búsqueda de elementos perdidos que finalmente se capturaban). Por último, este proceso de «mirar» orientado, atento, dirigido a un objetivo, se organizaba para revelar elementos antes ocultos y para sacar el «núcleo» esencial del objeto contemplado. Vertov consideraba que el proceso de mirar estaba regido por el objetivo superior de informar, en el sentido periodístico serio de la palabra: presentar una imagen de acontecimientos que realmente hubiesen ocurrido de manera tal que mostrase el significado subyacente de éstos. La orientación perceptiva, la organización, la inspección, la caza, etc. eran instrumentos de esta estructuración final del material visual obtenido por el *kino gaz*.

En *El hombre de la cámara de cine* Vertov descartó el uso de intertítulos, afirmando, de hecho, que el significado de su película podía transmitirse simplemente mediante imágenes; o mediante las propias percepciones del espectador al presentarle una serie de imágenes organizada. La especificidad de la película radicaba en su capacidad para registrar percepciones de modo que pudieran ser percibidas por otros de un lugar y un tiempo diferentes. En teoría, podían no estar editados —una sola toma continua, como en *Rope [La soga]* de Hitchcock— pero Vertov creía que la edición era indispensable, porque el proceso de inspeccionar y organizar la percepción que era necesaria para la comprensión plena implicaba numerosas fases y decisiones, que la película acabada resumía para el espectador. «Editar es el resumen que el ojo humano hace de las observaciones sobre el tema asignado». Las observaciones del ojo humano formaban la base para el «plan de rodaje», efectivamente inseparable del plan de edición. Por último, «el autor tiene en cuenta [...] las propiedades especiales del “ojo máquina”». La mirada de la cámara, en otras palabras, tiene propiedades especiales: está enmarcada, está enfocada, se mueve

¹⁵ Dziga Vertov, «Provisional Instructions to Cinema-Eye Groups» [1926], en Annette Michelson (ed.), *Kino-Eye. The Writings of Dziga Vertov*, Berkeley, California, 1984, p. 72.

sobre ciertos ejes específicos: inclinación, panorámica, plataforma, etcétera. Tiene su propio ritmo de movimiento¹⁶.

Para Vertov, la selección y la edición eran inseparables de la mirada. Mirar era una actividad mental además de óptica, un modo de recoger información objetiva y aprender la verdad de las cosas. Para su contemporáneo Lev Kulechov, por el contrario, el mirar era subjetivo. Podía incluso decirse que le gasta bromas a uno. De acuerdo con el efecto Kulechov, la relación entre un plano y otro supera al contenido real de cada uno de ellos. En un célebre experimento de percepción, Kulechov obtuvo un plano del rostro inexpresivo y neutro del actor soviético Mosjoukine y, de acuerdo con el director soviético Pukovkin, editó junto con una serie de planos distintos: un tazón de sopa humeante, un ataúd, un niño jugando con un peluche. Para el espectador el rostro de Mosjoukine parecía registrar satisfacción, dolor o alegría, dependiendo de la imagen a la que aparentemente estuviese reaccionando. El propio Kulechov describió el experimento de un modo algo distinto:

Tuvimos una disputa con cierto actor famoso al que le dijimos: imagina esta escena: un hombre, sentado en la cárcel durante mucho tiempo, tiene hambre porque no le dan nada de comer; le traen un tazón de sopa, queda encantado, y la engulle. Imagina otra escena: a un hombre encarcelado le dan comida, le dan bien de comer, todo lo que quiere, pero ansía su libertad, ver los pájaros, la luz del sol, las casas, las nubes. Se le abre una puerta. Lo conducen a la calle, y ve pájaros, nubes, el sol y casas y se muestra extremadamente satisfecho con la vista. Y entonces preguntamos al actor: ¿parecería el rostro que reacciona a la sopa y el rostro que reacciona al sol igual en el cine, o no? Nos respondió con desdén: cualquiera tiene claro que la reacción a la sopa y la reacción a la libertad será totalmente distinta.

Entonces rodamos estas dos secuencias, e independientemente de cómo cambiase las tomas y cómo se examinasen, nadie era capaz de percibir diferencias en el rostro de este actor, a pesar de que su actuación en cada toma era absolutamente distinta [...] Aún así [llegaba] al espectador del modo que el editor pretendía, porque el propio espectador completa la secuencia y ve lo que el montaje le sugiere¹⁷.

El cine, en otras palabras, nos gasta bromas extrañas. Para Kulechov, el contenido de la mirada estaba de hecho determinado por la edición: el espectador veía lo que el editor pretendía, no lo que el rostro transmitía cuando se veía de manera aislada o lo que expresaba a quienes se encontraban en el plató mientras se rodaba la escena. Muchos años después, este mismo experimento lo describe Merleau-Ponty en *Les Temps Modernes*, si bien atribuyéndolo equivocadamente a Pudovkin.

¹⁶ *Ibid.*, p. 89.

¹⁷ Ronald Levaco (ed.), *Kuleshov on Film*, Berkeley, California, 1974, p. 54.

Lo primero que uno captaba era que Mosjoukine parecía mirar al tazón, a la joven [dentro de un ataúd] y al niño [con el peluche], y a continuación uno captaba [en la nueva edición] que miraba pensativamente al plato, que tenía expresión de lástima al mirar a la mujer, y que tenía una sonrisa resplandeciente para el niño.

Merleau-Ponty concluye que «por lo tanto, el significado de un plano depende de lo que lo precede en la película, y esta sucesión de escenas crea una nueva realidad que no constituye la mera suma de sus partes»¹⁸. En otras palabras, el plano de la reacción está determinado por el plano desde el punto de vista. Vemos o parecemos ver la reacción adecuada a lo que acaba de ser mirado. Lo que esto supone, en mi opinión, es que vemos en el rostro del otro al que estamos mirando la reacción que imaginamos que nosotros habríamos tenido si hubiéramos estado mirando el mismo objeto. Esto nos devuelve, seguramente, a Kojève: deseamos lo que otro desea, por lo tanto, si vemos al otro desear sopa, reconocemos en la mirada neutral el placer que nosotros sentiríamos. Nuestra percepción está determinada por nuestra relación transitiva con el otro, no refleja lo que de hecho nos habían mostrado. La percepción, como podría decir Lacan, existe en el ámbito de la imaginación, no en el real.

Invitados invisibles

Por último, vuelvo a *La ventana indiscreta*. En su larga entrevista con François Truffaut, recogida en un libro, Hitchcock señala que a James Stewart se le presenta del mismo modo que Kulechov presentaba a Mosjoukine:

Tuve la oportunidad de hacer una película puramente cinematográfica. Tenemos a un hombre inmóvil que mira hacia el exterior. Es la primera pieza de la película. La segunda nos muestra lo que ve y la tercera su reacción. Esto representa lo que conocemos como la expresión más pura posible de la idea cinematográfica [...] Tomamos un primer plano de James Stewart, está mirando por la ventana y ve, por ejemplo, un perrito que alguien baja en una cesta al patio; volvemos a Stewart, que sonrío. Ahora, en lugar del perrito al que bajan en una cesta nos muestran a una joven que da vueltas delante de una ventana abierta; utilizamos el mismo primer plano de Stewart sonriendo y ahora es un viejo verde¹⁹.

Para Hitchcock, el efecto Kulechov es cine puro, precisamente porque es manipulativo: mediante el modo de contextualizarlo, el plano de reacción muestra lo que el director quiere que veamos, no el contenido original

¹⁸ Maurice Merleau-Ponty, «The Film and the New Psychology», [1948], en *Sense and Non-Sense*, Evanston, Illinois, 1964, p. 54.

¹⁹ François Truffaut, *Hitchcock*, Nueva York, 1984, pp. 216-219 [ed. cast.: *Hitchcock-Truffaut: edición definitiva*, Madrid, Akal, 1991].

del plano. El experimento de Kulechov es lo que Merleau-Ponty denomina «*gestalt* temporal»: no entendemos su significado debido a lo que vemos de hecho sino por la relación temporal entre las imágenes: primero la mirada, después lo mirado; después la reacción. Merleau-Ponty sostiene que así es como vemos también en el mundo real, excepto que la temporalización es mucho más abierta –es fácil que perdamos algún elemento crucial, algún momento crucial– y en consecuencia nuestra percepción es mucho menos fiable. Como Karen Reisz explicaba en su libro sobre la edición, el cineasta intenta convencionalmente mostrar cada elemento clave de un acontecimiento complejo como sucede en el tiempo, no desde el punto de vista de un participante o incluso de un espectador real, sino desde el de un testigo ideal: la cámara de Renoir como «invitado invisible»²⁰. El espectador de cine creará entonces la *gestalt* temporal completa del acontecimiento a partir de la secuencia fragmentaria de planos.

De hecho, lo que el espectador hace es reconocer y después extrapolar. La percepción no es un mero proceso de grabación, es un proceso de síntesis de una totalidad a partir de un análisis, de una selección de planos, como explicaba Vertov. No sólo percibimos las miradas sino también las miradas en una situación, que se producen en un periodo de tiempo, por corto que sea. Además, la situación del espectador, como la del lector, es privilegiada por ser extratextual. Incluso cuando la mirada del espectador se devuelve aparentemente mediante una mirada directamente a la cámara, para que los ojos del personaje parezcan encontrarse con los del espectador, sabemos que no es un verdadero momento de reconocimiento, en el sentido dado por Kojève, porque sabemos que la mirada emitida desde la pantalla es incorpórea.

El cine da al espectador el lujo de saber que nunca puede ser visto, nunca puede ser implicado en la acción de la película, siempre permanecerá invulnerable. Incluso aunque nuestra experiencia del cine sea voyeurista, como muchos teóricos han afirmado con diversos argumentos, el espectador nunca es vulnerable como el mirón de la fábula de Sartre, nunca es avergonzado. El espectador puede negarlo todo. Desde el punto de vista de la película, es el espectador el incorpóreo, el que es pura ocularidad, el que carece de la corporeidad que convierte la percepción de los demás en un vínculo social en el sentido hegeliano. Para el espectador, los personajes de la pantalla son reales, mientras dure la película; pero para ellos, el espectador –situado muy lejos, fuera de los circuitos del deseo– no tiene realidad en absoluto.

²⁰ Karen Reisz, *The Technique of Film Editing*, Londres, 1953.