

Roland Barthes
Libro: Lo Obvio y Lo Obtuso
Capítulo: Salir del cine

El que os está hablando en estos momentos tiene que reconocer una cosa: que le gusta *salir* de los cines. Al encontrarse en la calle iluminada y un tanto vacía (siempre va al cine por la noche, entre semana) y mientras se dirige perezosamente hacia algún café, caminando silenciosamente (no le gusta hablar, inmediatamente, del *film* que acaba de ver), un poco entumecido, encogido, friolero, en resumen, somnoliento: sólo piensa en que *tiene sueño*; su cuerpo se ha convertido en algo relajado, suave, apacible: blando como un gato dormido, se nota como desarticulado, o mejor dicho (pues no puede haber otro reposo para una organización moral) irresponsable. En fin, que es evidente que sale de un estado hipnótico: Y el poder que está percibiendo, de entre todos los de la hipnosis (vieja linterna psicoanalítica que el psicoanálisis tan sólo trata con condescendencia),¹ es el más antiguo: el poder de curación. Piensa entonces en la música: ¿acaso no hay músicas hipnóticas? El castrado Farinelli, cuya *missa di voce*, «tanto por la duración como por la emisión», fue cosa increíble, adormeció todas las noches durante catorce años la mórbida melancolía de Felipe V de España.

Así suele salirse del cine. Pero, ¿cómo se entra? Salvo en los casos —cada vez, cierto, más frecuentes— de una intención cultural muy precisa (película elegida, querida, buscada, objeto de una auténtica alerta precedente), se suele ir al cine a partir de un ocio, de una disponibilidad, de una vocación. Todo sucede como si, incluso antes de entrar en la sala, ya estuvieran reunidas las condiciones clásicas de la hipnosis: vacío, desocupación, desuso; no se sueña ante la película y a causa de ella; sin saberlo, se está soñando antes de ser espectador. Hay una «situación de cine», y esta situación es pre-hipnótica. Utilizando una auténtica metonimia, podemos decir que la oscuridad de la sala está prefigurada por el «ensueño crepuscular» (que, según Breuer-Freud), precede a la hipnosis, ensueño que precede a esa oscuridad y conduce al individuo, de calle en calle, de cartel en cartel, hasta que éste se sumerge finalmente en un cubo oscuro, anónimo, indiferente, en el que se producirá ese festival de los afectos que llamamos una película.

*

¿Qué quiere decir la «oscuridad» del cine (nunca he podido evitar al hablar de cine, pensar más en la «sala» que en la «película»)? La oscuridad no es tan sólo la propia sustancia del ensueño (en el sentido pre-hipnoide del término); es, también, el color de un difuso erotismo; por su condensación humana, por su ausencia de mundanidad (contraria a la «apariencia» cultural de toda sala de teatro), por el aplanamiento de las posturas (muchos espectadores se deslizan en el asiento, en el cine, como si fuera una cama, con los abrigos y los pies en el asiento delantero), la sala cinematográfica (de tipo común) es un lugar de disponibilidad, y es esa disponibilidad (mayor que en el ligue), la ociosidad del cuerpo, lo que mejor define el erotismo moderno, no el de la publicidad o el *strip-tease*, sino el de la gran ciudad. En esta oscuridad urbana es donde se elabora la libertad del cuerpo; este trabajo invisible de los afectos posibles procede de algo que es una auténtica crisálida cinematográfica; el espectador de cine podría hacer suya la divisa del gusano de seda: *Inclusum labor illustrat*; justamente porque estoy encerrado trabajo y brillo con todo mi deseo.

En esa oscuridad del cine (oscuridad anónima, poblada, nu-

merosa: ¡qué aburrimiento, qué frustración la de las llamadas proyecciones privadas!) yace la misma fascinación de la película (sea ésta la que fuere). Evoquemos la experiencia contraria: en la televisión, aunque también se pasan películas, no hay fascinación; la oscuridad está eliminada, rechazado el anónimo; el espacio es familiar, articulado (por muebles y objetos conocidos), domesticado: el erotismo (digamos mejor la *erotización* del lugar, para que se comprenda lo que tiene de ligero, de inacabado) ha sido anulado: la televisión nos *condena* a la familia, al convertirse en el instrumento del hogar, como lo fuera antaño la lar, flanqueada por la marmita comunal.

*

Dentro del cubo opaco, una luz: ¿película, pantalla? Por supuesto. Pero también (¿o sobre todo?), desapercibido y visible, el cono danzante que perfora la oscuridad a la manera de un rayo láser. Es un rayo que se acuña, según la rotación de sus partículas, en figuras cambiantes; volvemos el rostro hacia la *moneda* de una vibración brillante, cuyo imperioso chorro pasa rasando nuestro cráneo, roza de espaldas, de refilón, una melena, una cara. Como en las antiguas experiencias de hipnotismo, estamos fascinados por ese lugar brillante, inmóvil y danzarín, que no vemos de frente.

*

Es como si un largo tallo de luz recortara un agujero de cerradura y todos estuviéramos, estupefactos, mirando por ése " agujero. ¿Cómo? ¿No hay nada en este éxtasis que proceda del sonido, la música, las palabras? Por regla general —en la producción corriente— el protocolo sonoro no es capaz de producir nada fascinante que escuchar. El sonido concebido tan sólo como refuerzo de la *verosimilitud* de la anecdota, no es más que un instrumento suplementario de representación; se pretende que se integre dócilmente con el objeto imitado, no se le separa de ese objeto para nada; bastaría con poca cosa, sin embargo, para independizar esta película sonora: un sonido desplazado o aumentado, una voz que tritura su «grano», cerca, en el pabellón de nuestra oreja, y la fascinación volvería; pues

es algo que siempre proviene del artificio, o, mejor dicho, del *artefacto* —el caso del rayo danzarín del proyector— que, por encima o literalmente, se acerca a trastornar la escena mimada por la pantalla, *sin desfigurar, sin embargo, su imagen* (la *Gestalt*, el sentido).

*

Tal es la exigua playa —o al menos lo es para el que os está hablando— en que tiene lugar la estupefacción fílmica, la hipnosis cinematográfica: tengo que estar dentro de la historia (lo verosímil me requiere), pero también tengo que estar *en otra parte*: como un fetichista escrupuloso, consciente, organizado, en resumen, *difícil*, exijo que el *film* y la situación en la que me encuentro con él me ofrezcan un imaginario ligeramente «despegado». 1

1

¿Qué es la imagen fílmica (comprendido el sonido también)? Una *trampa*. Hay que darle a esta palabra su sentido analítico. Estoy encerrado con la imagen como si estuviera preso en la famosa relación dual que fundamenta lo imaginario. La imagen está ahí, delante de mí, para mí: coalescente (perfectamente fundidos su significado y su significante), analógica, global, rica; es una *trampa* perfecta: me precipito sobre ella como un animal sobre el extremo de un trazo que *se parece* a algo y que le ofrecen; y, por supuesto, esa trampa mantiene en el individuo que creo ser el desconocimiento ligado al yo y a lo imaginario. En la sala de cine, por lejos que esté, estoy aplastando mis narices contra el espejo de la pantalla, ese «otro» imaginario con el que me identifico narcisistamente (dicen que los " espectadores que prefieren ponerse lo más cerca posible de la pantalla son los niños y los cinefilos); la imagen me cautiva, me captura: me quedo como *pegado con cola* a la representación y esta cola es el fundamento de la *naturalidad* (la pseudo-naturalidad) de la escena filmada (cola que ha sido preparada con todos los ingredientes de ja «técnica»); lo real, por su parte, no conoce más que las distancias, lo simbólico no conoce más que máscaras; tan sólo la imagen (lo imaginario) está *próxima*, sola

LOS ALREDEDORES DE LA IMAGEN

la imagen es «real» (es capaz de producir el tintineo de la verdad). ¿Acaso en el fondo la imagen no tiene, por derecho propio, todos los caracteres de lo *ideológico*? El individuo histórico, como el espectador de cine que estoy imaginando, también se *pega* al discurso ideológico: experimenta su coalescencia, su seguridad analógica, su riqueza de sentido, su naturalidad, su «verdad»: es una trampa (es *nuestra* trampa, porque ¿quién podría escapar de él?; lo ideológico, en el fondo, sería lo imaginario de una época, el cine de una sociedad; al igual que la película que sabe encandilar, incluso tiene sus propios fotogramas: los estereotipos articulados en su discurso; ¿no es el estereotipo una imagen fija, una cita a la que se pega nuestra lengua? ¿No tenemos acaso una relación dual, narcisista y maternal, con el lugar común?

*

¿Cómo despegarse del espejo? Voy a arriesgar una respuesta que constituye un juego de palabras: «despegando» (en el sentido aeronáutico y drogadicto del término). En efecto, sigue siendo posible concebir un arte que rompa el círculo dual, la fascinación fílmica, y diluya el pegamento, la hipnosis de lo verosímil (de lo analógico), recurriendo a la mirada (o escucha) crítica del espectador; ¿no es eso precisamente lo que Brecht llama el distanciamiento? Hay muchas cosas que pueden ayudar a despertar de la hipnosis (imaginaria y/o ideológica): los mismos procedimientos del arte épico, la cultura del espectador o su alerta ideológica; al contrario que en el caso de la histeria clásica, lo imaginario desaparecería desde el momento en que fuera observado. Pero' existe otro modo de ir al cine (que ya no consiste en ir armado del discurso de la contra-ideología); es ir al cine dejándose fascinar *dos veces*, por la imagen y por el entorno de ésta, como si se tuvieran dos cuerpos a la vez: un cuerpo narcisista que mira, perdido en el cercano espejo, y un cuerpo perverso, dispuesto a fetichizar ya no la imagen, sino precisamente lo que se sale de ella: el «grano» del sonido, la sala, la oscuridad, la masa oscura de los otros cuerpos, los rayos de luz, la entrada, la salida; en resumen, para distanciarme, para «despegar», complico una «relación» usando una «situación». A fin de cuentas, eso es lo que me fascina: lo que utilizo para guardar la distan-

i cia en relación a la imagen: estoy hipnotizado por una distancia; y esta distancia no es crítica (intelectual); es, por así decirlo, una distancia amorosa: ¿Habría quizás, incluso en el cine (tomo la palabra en su aspecto etimológico), la posibilidad de gozar de la *discreción*?

1975, *Communications*.