

Jean-Louis Baudry

En: "LENGUAJES"

Revista de lingüística y

Semiología

Ediciones Nueva Visión

Buenos Aires, 1º de Noviembre 1974

Cine: los efectos ideológicos producidos por el aparato de base

"No hay arte nuevo sin objetivo nuevo. El objetivo nuevo es la pedagogía."

Brecht

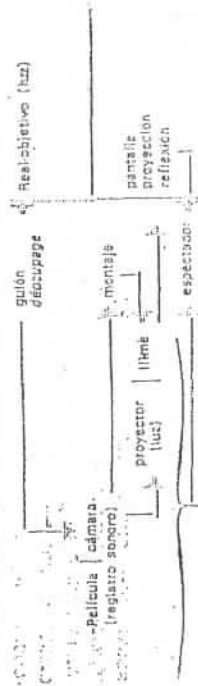
Al final de la *Interpretación de los sueños*, en el momento en que procura integrar los procesos de elaboración del sueño y su economía particular dentro del conjunto del psicoanálisis, Freud asigna a este último un modelo óptico: "Tratemos solo de representarnos el instrumento que sirve para las producciones psíquicas como una especie de microscopio complicado, como una especie de aparato fotográfico." Pero Freud no parece valorar excesivamente ese modelo óptico que, como lo subraya Derrida, hace aparecer el atraso de la representación gráfica en el terreno cubierto por su trabajo sobre el sueño. Por lo demás, abandonará el modelo óptico en beneficio de una máquina de escritura: el block mágico. Sin embargo, aquella elección óptica parece prolongar la tradición de la ciencia occidental cuyo nacimiento coincide justamente con la puesta a punto de aparatos ópticos que tendrán como consecuencia el descentramiento del universo humano, el fin del geocentrismo (Galileo); pero también, paradójicamente, el aparato óptico —la cámara negra— servirá dentro del mismo campo histórico para elaborar en la producción pictórica un modo nuevo de representación, la *perspectiva artificialis*, cuyo efecto será el de provocar un recentramiento —al menos

1. Acerca de este asunto, cf. el trabajo de Derrida: "La escena de la escritura", en *L'écriture et la différence*, Colección "Tel Quel", Seuil, París.

un desplazamiento del centro, por el cual éste se llega a fijar en el ojo, es decir que llega a asegurar la instalación del "sujeto" como foco activo y origen del sentido. No cabe duda de que podríamos preguntarnos acerca del puesto privilegiado que parecen ocupar las máquinas ópticas en la línea de contacto entre las ciencias y las producciones ideológicas. ¿Acaso no podríamos interrogarnos si el carácter técnico de las máquinas ópticas directamente vinculadas con la práctica científica no sirve para ocultar no sólo su implementación en las producciones ideológicas sino también los efectos ideológicos que ellas mismas son capaces de provocar? Su base científica les aseguraría una especie de neutralidad y les evitaría ser objeto de una interrogación.

Pero ya surge una pregunta: si es preciso tener en cuenta las imperfecciones de tales aparatos, sus limitaciones, ¿con respecto a qué criterio, entonces, cabe definir esas imperfecciones y limitaciones? Por ejemplo: si se puede hablar de la limitación de una profundidad de campo, ¿acaso este mismo término no está evocando una determinada concepción de lo real para la cual no existiría esta limitación? Aquí se apunta a las producciones significantes contemporáneas principalmente en la medida en que la instrumentalización desempeña un papel cada vez más importante y su difusión cada vez es más amplia. De todas maneras es curioso (¿pero en realidad lo es?) que hasta ahora la preocupación haya estado dirigida casi exclusivamente a la influencia, a los efectos que pudieran tener los productos terminados, su contenido, si se quiere el campo de lo significado, mientras que se ha permanecido indiferente con respecto a los datos técnicos de los que ellos dependían y a las determinaciones específicas de esos datos. Aquí interviendría esa especie de inviolabilidad que la ciencia está encargada de asegurar. Desearíamos desentrañar para el caso del cine ciertas líneas de orientación que requerirían ser completadas, verificadas, corregidas.

En primer término, sería necesario establecer cuál es el puesto ocupado por la base instrumental dentro del conjunto de operaciones que concurren en la producción de un filme, excluyendo en este nivel las implicaciones económicas.



Este esquema² permite acentuar los siguientes puntos: Entre lo "real objetivo" y la cámara —lugar de la inscripción—, entre la inscripción y la proyección, se sitúan operaciones, un trabajo cuyo resultado es un producto terminado.

En la medida en que se encuentra seccionado, separado por una barra del material en bruto ("lo real objetivo"), ese producto no permite percibir la transformación que se ha efectuado. La cámara ocupa a la vez una posición extrema igualmente alejada de lo "real objetivo" y del producto terminado, y una posición intermedia entre el proceso del trabajo que va del material al producto terminado. En efecto: es necesario distinguir —cuadraría que sea por lo demás su recíproca dependencia— el *découpage* y el montaje, a causa de la diferencia esencial del material significativo sobre el que cada uno de ellos opera: sobre la lengua (guión) o sobre la imagen. Entre ambas etapas de la producción se ha operado una mutación del material signifiante (que evidentemente no es ni una traducción ni una transcripción, por lo tanto la imagen es irreductible a la lengua) en ese lugar designado juntamente por la cámara. Por último, entre el producto terminado (marcado con el índice "valor de cambio", mercancía) y su consumo (su valor de uso) se introduce otra operación efectuada por medio de un conjunto instrumental —proyector, pantalla— cuya restitución de la luz que se había perdido durante el proceso de transformación de una sucesión de imágenes separadas, en una continuidad ininterrumpida, en un desarrollo que restituye también pero de acuerdo con una escansión distinta, el movimiento tomado de lo "real objetivo".

La especificidad cinematográfica remite, pues, a un trabajo, es decir a un proceso de transformación. Se tratará de saber si el trabajo es mostrado, si el consumo del producto provoca un efecto de conocimiento; o si se encuentra disimulado y en tal caso el consumo del producto estará evidentemente acompañado por la plusvalía ideológica. En el plano práctico, esta pregunta plantea la cuestión de los procedimientos por medio de los cuales el trabajo puede efectivamente hacerse legible en su inscripción. Tanto los procedimientos tienen obligatoriamente que hacer intervenir la técnica cinematográfica. Pero, por otra parte, y en relación con la primera pregunta, cabe interrogarse acerca de si los instrumentos (la base técnica) producen efectos ideológicos específicos, o si tales efectos se encuentran a su vez determinados por la ideología dominante; en cuyo caso también la disimulación de la técnica

² La disposición de los elementos y las líneas punteadas —trayectorias del proceso técnico— resultarán aclaradas en el texto ulterior.

técnica provocará cierto efecto ideológico. Su inscripción, su manifestación como tal, debería producir en cambio un efecto de conocimiento, a un tiempo como actualización del proceso del trabajo, como denuncia de la ideología y como crítica del idealismo.

El ojo del sujeto

Hemos visto que la cámara ocupa un puesto central en el desarrollo de los procesos de producción³ de un filme. Constituida por la reunión de un instrumental óptico y uno mecánico, por su intermedio se lleva a cabo cierto modo de inscripción caracterizado por el marcado, la fijación de diferencias de intensidades luminosas (y de longitudes de onda, en el caso del color) y de diferencias entre las imágenes. Fabricada sobre el modelo de la cámara oscura, permite construir una imagen análoga a las proyecciones perspectivistas elaboradas por el Renacimiento italiano. Sin duda el empleo de objetivos con diferentes longitudes focales puede hacer variar el campo perspectivo. Pero —esto se pone claramente de manifiesto en la historia del cine, al menos— en el origen es la construcción perspectivista del Renacimiento la que sirve de modelo; y el empleo de objetivos múltiples, cuando no está dictado por consideraciones técnicas orientadas a reestablecer un campo perspectivo habitual (tomas en espacios limitados o extendidos, que es preciso ampliar o angostar) no destruye la perspectiva ferencial. La distancia —por medio ya de un gran angular, ya del teleobjetivo —queda perfectamente señalada por una comparación con la llamada perspectiva normal. Por lo demás, veremos que el efecto ideológico que de esto resulta se define todavía en relación a la ideología inherente a la perspectiva. Las dimensiones de la imagen misma —la proporción entre la altura y el ancho— parecen por cierto calculadas a partir de una media extraída de la pintura de caballete.

La concepción del espacio que condiciona la construcción de la perspectiva en el Renacimiento difiere de la de los griegos. Para estos últimos el espacio es discontinuo y heterogéneo (en Aristóteles; pero también en Demócrito, para quien el espacio es el lugar de una infinidad de átomos indivisibles), mientras que con Nicolás de Cusa nacerá una concepción del espacio formada por la relación entre elementos que se encuentran igualmente próxi-

³ Evidentemente aquí no estamos hablando de la invención de capliras.

mos y alejados con respecto a la "fuente de toda vida". Por otra parte, parece que la construcción pictórica de los griegos ha respondido a la organización de la escena, es decir se ha fundado sobre la multiplicidad de puntos de vista, mientras que la pintura del Renacimiento elaborará un espacio centrado ("La pintura no es más que la intersección de la pirámide visible siguiendo una distancia dada, un centro fijo y luces determinadas" —Alberti—) cuyo centro coincide con el ojo que precisamente Jean Pellerin Viator habrá de denominar "sujeto". ("El punto principal en perspectiva tiene que estar colocado en el nivel del ojo: ese punto se denomina fijo o sujeto.")⁴ La visión monocular, que —como lo subraya Pleyne— es la de la cámara, suscita una especie de juego de reflexión. Fundada sobre el principio de un punto fijo a partir del cual se organizan los objetos visualizados, circunscribe a su vez retroactivamente la posición del "sujeto",⁵ el lugar mismo que éste tiene que ocupar necesariamente. Al focalizarlo, la construcción óptica aparece por cierto como la proyección-reflexión de una "imagen virtual" cuya realidad alucinatoria es creada por ella. Acondiciona el lugar de una visión ideal y de ese modo asegura metafóricamente (por lo desconocido a que apela —y aquí se debe recordar el puesto estructural que ocupa el punto de fuga—) y metonímicamente (por el desplazamiento que parece operar: un sujeto es a un tiempo un "en-lugar-de" y "una parte-por-el-todo") la necesidad de una trascendencia. Al contrario de la pintura de los chinos y de los japoneses, el cuadro de caballete presenta un conjunto inmóvil y sin intervalos y por consiguiente elabora una visión plena que responde a la concepción idealista de la plenitud y de la homogeneidad del "ser"⁶ y, por así decirlo, es el representante de esta última. En tal sentido, colabora de una manera singularmente acentuada en la función ideológica del arte que consiste en asegurar una representación sensible de la metafísica. Ese principio de trascendencia que condiciona y es condicionado por la construcción perspectivista representada en la pintura y en la imagen fotográfica calcada sobre ella, parece inspirar por cierto todos los discursos idealistas que el cine ha suscitado: "La extraña máquina, parodiando el espíritu del hombre, parece realizar mejor que él su tarea específica. Ese juego de imitación, hermano y rival de la inteligencia, es en el fondo el de los procedimientos que permiten descubrir la verdad" (Cohen-Séat). "Le-

⁴ Cf. L. Briot-Guerry, Jean Pellerin Viator. Se place dans l'histoire de la perspective, belles Lettres, Paris, 1962.

⁵ Entendemos el término "sujeto" como vehículo y lugar de intersección de implicaciones ideológicas que progresivamente procuraremos ir precisando, y no como la función estructural que el discurso analítico se esfuerza por localizar. Tal como lo entendemos, en él residiría por una parte el lugar de ese Yo del que no se sabe con precisión cuáles son las desviaciones que ha suscitado dentro del campo analítico.

⁶ El "encuadre" perspectivista que tanto influirá en la filmación cinematográfica cumple la función de intensificar, de acrecentar, la densidad del espectáculo, ninguna desviación tiene que hacerla falla.

jos de encaminarnos por la vía determinista —como legítimamente podría creerse— ese arte, el más positivo de todos, insensiblemente a lo que no sea hecho bruto, pura apariencia, nos presenta por el contrario la idea de un universo jerarquizado, ordenado con vistas a un fin último. Detrás de lo que el filme presenta a la vista, no es la existencia de los átomos lo que se nos impulsa a buscar, sino más bien la de un más allá de los fenómenos, la de un alma o cualquier otro principio espiritual. La poesía, les propongo que la busquen ante todo en esta revelación de una presencia espiritual" (André Bazin).

La proyección: la diferencia negada

Sin embargo, cualesquiera que sean los efectos propios de la óptica, la cámara —diferente en este aspecto del aparato fotográfico—, al registrar gracias a su instrumentación mecánica una sucesión de imágenes, podría parecer que corrige el carácter unificador y "substancializante" de la imagen perspectivista única. Esas imágenes, que serían como cortas o extracciones de instantes efectuados sobre lo "real" (pero se trata de una realidad ya desde siempre trabajada, elaborada, elegida) permiten suponer —tanto más por cuanto la cámara se desplaza— una multiplicación de los puntos de vista que neutralizaría la posición fija del ojo sujeto y de ese modo la anularía. Nos vemos obligados a introducir aquí la relación entre la sucesión de las imágenes inscriptas por la cámara y la proyección, dejando por el momento vacío el puesto ocupado por el montaje, que desempeña un papel decisivo en la estrategia de la ideología producida. La operación de proyección (proyector, pantalla) reestablece a partir de las imágenes fijas y sucesivas la continuidad del movimiento y la dimensión del tiempo. Sucedería con la relación entre las imágenes y su resultado en la proyección, como sucede con la relación entre los puntos de una curva y la curva misma. Pero precisamente esa relación y esta reconstitución de la continuidad a partir de elementos discontinuos presenta una dificultad. El efecto de sentido no depende solo del contenido de las imágenes sino también de los procedimientos materiales por medio de los cuales una continuidad ilusoria que tiene en cuenta la persistencia de las impresiones retinianas es reestablecida a partir de elementos discontinuos, entranando esos elementos, las imágenes, diferencias entre las que precedan y las que suceden. Diferencias indispensables para que se cree la ilusión de continuidad, de paso continuo (movimiento, tiempo). Pero con una condición: que como tales

esas diferencias sean borradas. Se tratará, pues, en el nivel técnico, de llegar a la elección de la diferencia mínima entre cada imagen, tal que ésta en función de un factor orgánico se encuentre en la imposibilidad de aparecer. De este modo, cabe decir que el cine —y quizás por ello resulta ejemplar— vive de la diferencia negada (la diferencia es necesaria para su vida, pero él vive de su negación). Esta es por cierto la paradoja que surge al observar una película impresionada: repetición casi total de las imágenes contiguas, pero repetición por así decir con variación, variación ésta que requiere ser verificada comparando dos imágenes suficientemente distantes. Recordemos, por otra parte, el efecto perturbador que se da cuando en una proyección se producen fallas en la transmisión del movimiento y el espectador se ve bruscamente devuelto a la discontinuidad, es decir, al cuerpo, a la maquinaria técnica que estaba olvidada. Quizás no nos alegraríamos mucho de una apreciación adecuada con respecto a lo que se juega sobre esta base material si recordáramos que el "enguaje" del inconsciente tal como se lo aprehende en el sueño, el lapsus, el síntoma histerico, se manifiesta como una continuidad frustrada, quebrada y como el surgimiento inesperado de una diferencia marcada. ¿Acaso no podríamos decir, entonces, que el cine reconstruye y forma el modelo mecánico (con las simplificaciones que ello puede entrañar) de un aparato que entraña al mismo tiempo un sistema de escritura constituido por una base material y un contrasistema (ideología, idealismo) que utiliza al primero disimulándolo? Por un lado, el dispositivo óptico y la película que permiten el marcado de la diferencia (pero ya negada como vimos, en la constitución de la imagen perspectivista cuyo efecto es especular); por el otro, el dispositivo mecánico que recoge la diferencia mínima y en la proyección la reprime a fin de que se constituya el sentido: a la vez dirección, continuidad y movimiento. El mecanismo de la proyección permite suprimir los elementos diferenciales (la discontinuidad inscripta por la cámara) haciendo jugar solamente la relación. Las imágenes en cuanto tales se borran para que movimiento y continuidad aparezcan. Pero el movimiento y la continuidad son la expresión —habría que decir: la proyección— visible de sus relaciones calculadas de acuerdo con un mínimo diferencial. Así cabe presumir que aquello que ya operaba como fundamento constitutivo de la imagen perspectivista

7. "Sabemos que el espectador se encuentra inmovilizado de notar que las imágenes que tienen ante sus ojos fueron ensambladas unas con otras, porque la proyección del filme la pantalla ofrece una impresión de continuidad por más que tales imágenes que lo componen sean discontinuas en realidad y además se diferencian por las variaciones de velocidad y de tamaño. En un filme, pueden haber centenas y millares de cortes e intervalos. Pero al la ser contemplada, especialmente cuando en el oficio, el espectador no los advierte. Solo en una sala de cine pueden permitirse a este último coherer —y así como en la vida— a los cambios de tiempo y de lugar de la acción. (Problema, 1928). Cine de hoy y de mañana, 1928).

tivista, es decir el ojo, el "sujeto", es activado, liberado (de la misma manera en que una reacción química libera una substancia) a través de la operación que transforma imágenes sucesivas, discontinuas (en cuanto imágenes aisladas carecen —hablando con propiedad— de sentido, o al menos carecen de unidad de sentido) en continuidad, movimiento, sentido. La continuidad reestablecida es a un mismo tiempo sentido y conciencia que lo siente.⁸

El sujeto trascendental

Sentido y conciencia, indudablemente. Y precisamente en este punto es necesario volver a la cámara. Como vimos, ésta solo es un aparato óptico que permite tomar vistas tan rápidamente como se desee. Su instrumentación mecánica, que permite fijar la diferencia mínima, la destina a cambiar de posición, a desplazarse. La historia del cine muestra que, por causa de la inercia conjugada de la pintura, del teatro y de la fotografía, solo con un esfuerzo se advirtió esa movilidad inherente a su mecanismo. El hecho de poder reconstituir el movimiento es solo un aspecto parcial, elemental, de un movimiento más general. Aprender el movimiento significa hacerse movimiento; seguir una trayectoria, convertirse en trayectoria; captar una dirección, tener la posibilidad de escoger una; determinar un sentido, darse un sentido. A partir de allí el ojo-sujeto, constitutivo pero implícito en la perspectiva artificial, que de hecho no es más que el representante de una transcendencia en su esfuerzo por reencontrar el orden regulado de esta última, resulta absorbido, "relevado" para una función más englobante, a la medida del movimiento que es capaz de realizar. Y si el ojo que se desplaza ya no está trabado por un cuerpo, por las leyes de la materia, por la dimensión temporal, si ya no hay límites atribuibles al desplazamiento —condiciones que se cumplen por las posibilidades de la filmación y de la película—, entonces el mundo no se habrá de constituir solo por él, para él.⁹ Los movimientos de la cámara parecen realizar las condiciones más favorables para la manifestación de un sujeto trascendental. Se da al mismo tiempo una fantasmaticación de una realidad objetiva: imágenes, sonido, colores, pero de una realidad objetiva que, reduciendo sus poderes de construcción, parece aumentar correlativamente las posibilidades o la potencia del

8. Por constituyente, ante todo es en el nivel del aparato donde el cine funciona como un lenguaje; inscripción de elementos discontinuos cuyo borrado, en la relación que entre ellos se instituye, sería productor de sentido.

9. En el cine me encuentro a la vez dentro de esta acción y fuera de ella, dentro de esta esencia y fuera de ella. Puesto que tengo el don de la ubicuidad, estoy en todas partes y en ninguna parte". Miry, *Écritique et Psychologie du Cinéma*, P.U.F., París, 1965.

sujeto.¹⁰ Como se dice de la conciencia —y por lo demás no se trata de otra cosa que de ella—, la imagen será siempre imagen de algo; responderá a un apunlar intencional. "La palabra intencional significa sencillamente esa particularidad que tiene la conciencia de ser conciencia de algo, de llevar en su calidad de ego, su *cogitatum* en sí misma."¹¹ En una definición como ésta quizás no sería demasiado arriesgado pretender encontrar el status de la imagen cinematográfica o, más bien, de la operación —del modo de efectución— que esa imagen realiza. Porque para ser imagen de algo tiene que ser precisamente constitutiva de ese algo en cuanto sentido. Imagen que parece reflejar el mundo pero solamente en la inversión ingenua de una jerarquía fundadora: "El dominio de la existencia natural carece, pues, de toda autoridad como no sea de segundo orden, y siempre teniendo como presupuesto el dominio trascendental."¹² El mundo ya no es solo "horizonte abierto e indeterminado". Tomado en el interior del encuadre, apuntado, puesto a la distancia adecuada, entrega un objeto dotado de sentido, un objeto intencional, implicado por e implicando la acción del "sujeto" que lo apunta: a un tiempo su transferencia en cuanto imagen parece realizar esa reducción fenomenológica, esa puesta entre paréntesis de su existencia real (suspensión necesaria —como veremos— para la formación de la impresión de realidad) que funda la apodicticidad del ego. La multiplicidad de los aspectos del objeto apuntado remite a una operación sintética, a la unidad de ese sujeto constitutivo; "aspectos" unas veces de "proximidad" y otras de "lejanía", con modalidades variables de "aquí" y de "allí", opuestas a un aquí absoluto que para mí se encuentra en "mi cuerpo propio" que a la vez se me parece (cuya conciencia, aunque permanezca *desapercibida* [el subrayado es nuestro] los acompaña siempre [por lo demás hemos de ver la parte que le cabe al cuerpo en la puesta en escena de la proyección]). Cada "aspecto" que retiene el espíritu, por ejemplo "ese determinado cubo en la esfera de proximidad"; se revela a su vez como una unidad sintética de una multiplicidad de modos de presentación correspondientes. El objeto cercano puede presentarse como idéntico, pero lo hace con tal o cual "cara". Puede haber entonces variación de las perspectivas visuales, pero también fenómenos "táctiles", "acústicos" y otros "modos de presentación",¹³ como podemos observarlo dan-

10. El cine manifiesta de una manera alucinante la creencia en la omnisciencia del pensamiento descrita por Freud, la cual desempeña un papel tan importante en el modo de defensa neurótico.

11. Husserl, *Méditations cartésiennes*, Vrin, París, 1952, p. 28.

12. *Ibid.*, p. 12.

13. En este punto, es verdad que el cine resulta ser incompleto. Pero solo se trata de una imperfección técnica que, desde el nacimiento del cine, ya ha sido remedada en gran parte.

do a nuestra atención la dirección adecuada".¹⁴ Y Husserl escribe también: "Su operación original (se trata del análisis intencional) consiste en poner de manifiesto las potencialidades implícitas en las actualidades (estados actuales) de la conciencia. Y de ese modo es como se opera, desde el punto de vista noemático, la explicitación, la especificación y la eventual elucidación de aquello que es significado por la conciencia, es decir su sentido objetivo".¹⁵ Y siempre en las *Meditaciones cartesianas*: "ahora se nos presenta un segundo tipo de polarización, una especie distinta de síntesis que abarca las multiplicidades particulares de las cogitaciones, que las abarca a todas y de una manera especial, a saber, como cogitaciones del yo idéntico que —activo o pasivo— vive en todos los estados vividos de la conciencia y que —a través de éstos— se relaciona con todos los objetos".¹⁶

De esta manera se encuentra articulada la relación entre la continuidad necesaria para la constitución del sentido, y el "sujeto" constitutivo de ese sentido: la continuidad es un atributo del sujeto. Lo presupone y circunscribe su puesto. Aparece en el cine con dos aspectos complementarios: una "continuidad formal" establecida a partir de un sistema de diferencias negadas, y una "continuidad narrativa" dentro del espacio fílmico. Por lo demás, esta última —tal como es posible descifrarlo por debajo de la mayoría de los textos de los cineastas y de los críticos— no hubiese sido conquistada sin una violencia ejercida contra la base instrumental. Sucede que la discontinuidad borrada en el nivel de la imagen podía resurgir en el nivel de la secuencia narrativa provocando efectos de ruptura perturbadores para el espectador (para un lugar que la ideología tiene a la vez que conquistar y —en cuanto ya se encuentra dominado por ella— satisfacer; colmar). "Lo que importa en un filme es el sentimiento de continuidad que vincula los planos y las secuencias al mantener la unidad y la cohesión de los movimientos. Esta continuidad fue una de las cosas más difíciles de obtener".¹⁷ Y Pudovkin definía el montaje como "el arte de ensamblar fragmentos de película, impresionados por separado, de manera tal que el espectador tenga la impresión de movimiento continuo". La búsqueda de tal continuidad narrativa —tan difícil de obtener a partir de la base material— solo puede explicarse por el hecho de que aquí se juega algo ideológicamente esencial: se trata de salvaguardar a toda costa la unidad sintética del lugar originario del sentido, la función trans-

cendental constitutiva a la que la continuidad narrativa remite como su secreción natural.¹⁸

La pantalla-espejo: especularización y doble identificación

Pero para que el mecanismo que acabamos de describir pueda desempeñar eficazmente su papel de máquina ideológica, es preciso todavía que se le agregue una operación suplementaria parada por un dispositivo específico: que lo que tenga el poder de representarse no sea solo la inscripción trabajada de la "realidad objetiva" sino también la función específica que hemos descrito.

Sin duda, la sala oscura y la pantalla rodeada de negro como una participación funebre presentan ya condiciones privilegiadas de eficacia. Ninguna circulación, ningún intercambio, ninguna trans fusión con un afuera. Proyección y reflexión se producen en un espacio cerrado y los que permanecen en él —separado o no (pero no lo saben)— se encuentran encadenados, capturados o captados (¿qué podría decirse de esta función de la cabeza en esta captación: recuérdese solamente que para Bataille el materialismo se hace acéfalo —sin cabeza como una herida sangrante; precisamente como si se tratase de una trans fusión—). Y el espejo es —al mismo tiempo que superficie reflejante— superficie encuadrada, limitada, circunscripta. Un espejo infinito ya no será un espejo, indudablemente el carácter paradójico de la pantalla-espejo del cine reside en que al reflejar imágenes se sigue dando la ambigüedad de que la imagen que refleja no es una imagen de la "realidad" (una ambigüedad dejada en suspenso por la trivialidad de "reflejar"). (Realidad) que de todas maneras viene desde detrás de la cabeza del espectador (y es muy cierto que si pudiese darse vuelta y mirarla de frente no vería nada más que los heces móviles de una fuente luminosa ya velada). La disposición de los diferentes elementos —"proyector", "sala oscura"

18. El "objeto" de la cámara solo es, por cierto, un lugar particular de lo "subjetivo". Cuantizado por la posición (arbitaria interior/exterior), situado topológicamente en el punto de encuentro de ambos, se actualiza así al sujeto. Al órgano analítico de lo subjetivo, a la esfera o la falta de los órganos de los sentidos, por la cual el mundo exterior puede pensarse interior y advenir un "sentido". Lo que manda es lo interior —dice Brecht—. Se dice esto o porque paradójico en el caso de un arte que es todo exterior. También la utilización de vivos varados ya está condicionada —insistente al desplazamiento de la cámara como implícito y trayectoria del sentido—. A esa función trascendental que intentamos circunscribir, se trata de explicitar la función trascendental que intentamos circunscribir: la intención individualmente, esta función trascendental se actualiza —sin dificultades— el mismo psicólogo. En nombre al propio Husserl lo suporta al indicar que el descubrimiento de Brentano —le la claridad—, permite despojar realmente el método de una ciencia descriptiva de la concepción filosófica y trascendental, como psicología.

14. *Ibid.*, p. 31.
15. *Ibid.*, p. 40.
16. Husserl, *op. cit.*, p. 55.
17. Mitry, *op. cit.*, p. 137.

"pantalla"—, además de reproducir de una manera bastante im-
 pactante la puesta en escena de la caverna —decorado ejemplar
 de toda trascendencia y modelo topológico del idealismo¹⁹— re-
 construye el dispositivo necesario para el desencadenamiento de
 la fase del espejo descubierta por Lacan. Como se sabe, la fase
 del espejo —momento genético que se produce a partir del sexto
 mes de vida y hasta los dieciocho meses— provoca, por la espe-
 cularización por parte del niño de la unidad de su cuerpo, la cons-
 titución —o al menos el primer esbozo— del "yo" como forma-
 ción imaginaria: "La imagen especular da sus vestiduras a esta
 imagen inaprehensible en el espejo".²⁰ Pero para que pueda pro-
 ducirse esta constitución imaginaria del yo es necesario —Lacan
 acentúa mucho este punto— que se den dos condiciones com-
 plementarias: la inmadurez motriz y la maduración precoz de su
 organización visual (señalada desde los primeros días de vida).
 Si se considera que ambas condiciones resultan repetidas en oca-
 sión de la proyección cinematográfica —suspensión de la motri-
 cidad y predominio de la función visual— quizás podría llegar a
 suponerse que se trata de algo más que de una mera analogía. Y
 quizás aquí se hallaría el origen de esa impresión de realidad tan
 frecuentemente invocada a propósito del cine y cuyas diferentes
 explicaciones parecen más bien circunscribir una pregunta. Para
 que aquella impresión se produjera sería necesario que se vol-
 vieran a producir las condiciones de una escena formadora, que
 esa escena fuese repetida y puesta en escena formadora, que
 el orden imaginario activado por la especularización —que, en re-
 sumidas cuentas, ocurre en la realidad— llevara a cabo allí su
 función propia de ocultación o de llenado de la separación, de la
 disociación del sujeto en el orden del significante.²¹

Por otra parte, en la medida en que el niño puede sostenerse con
 una mirada diferente en la presencia de un "tercero", está en con-
 diciones de encontrar la seguridad de una identificación con la
 imagen de su cuerpo. Por el hecho mismo de que en ella se es-
 tablece una relación dual, esta fase del espejo, conjugada con la
 formación del yo en lo imaginario, constituye el núcleo de las
 identificaciones secundarias.²² Es un hecho que, en cuanto parte-

19. Disociación de la caverna: asivo que en el cine se encuentra ya redoblada en una especie
 de inclinación donde la cámara negra —la cámara— se encaseta dentro de una cámara negra —la
 sala de proyecciones—.

20. Lacan, *Écrits*, Seuil, París, 1966. Véase particularmente "Le stade du miroir comme formation
 de la fonction du 'je'".

21. Se advierte que lo que hemos definido como impresión de realidad remite no tanto a la
 realidad como al mero que, siendo de carácter succionario, no deja por ello de fundar la
 posibilidad de tal impresión. La realidad aparecerá siempre como relativa a las inspecciones que la
 reflejan, inaugurada en cierto modo por una relación que le es anterior.

22. Remítase aquí a lo que dice Lacan de las identificaciones en relación con la estructura
 determinada por un aparato óptico (el espejo), en cuanto estas se constituyen —dentro de la
 figura predominante del yo— como líneas de resistencia al avance del trabajo analítico.

nece al orden de lo imaginario, el origen del yo descubierto por
 Lacan subvirtió con ello singularmente la máquina óptica del idea-
 lismo que reproduce bastante escrupulosamente la sala de pro-
 yección.²³ Pero el yo no es recibido como si perteneciese al or-
 den específico de lo imaginario, ni en su construcción inaugural
 y constituyente. Lo será, por el contrario, a título de prueba o de
 verificación, una vez constituido en su repetición. De este modo
 se advierte que lo "real" que el cine imita es ante todo lo real
 de un "yo". Pero puesto que la imagen reflejada no es la del cuer-
 po propio sino la de un mundo y de un mundo ya dado como sen-
 tido, se podrá entonces distinguir un doble nivel de identifica-
 ción: el primero estaría anclado en la imagen misma (entendida
 de acuerdo con sus desplazamientos espaciotemporales, es decir,
 derivando sobre el personaje en cuanto foco de las identificacio-
 nes secundarias, portador de una identidad que requiere ser apre-
 hendida, reestablecida, permanentemente). El segundo nivel está
 anclado en el orden que permite la aparición de aquella imagen
 y que lo pone en escena, a saber el sujeto trascendental al que
 sustituye la cámara en cuanto constitutiva y en cuanto dominio
 de los objetos intramundanos. Por consiguiente, el espectador se
 identifica menos con lo representado —el espectáculo mismo—
 que con aquello que pone en juego o en escena al espectáculo;
 con aquello que no es visible pero hace ver, hace ver con el
 mismo movimiento en virtud del cual él, el espectador, ve —obli-
 gándolo a ver aquello que ve, es decir por cierto la función ase-
 gurada en el lugar cuyo relevo está a cargo de la cámara.²⁴ Del
 mismo modo en que el espejo reúne en una especie de integra-
 ción imaginaria del yo al cuerpo fragmentado, el ego trascenden-
 tal reúne los fragmentos discontinuos de los fenómenos, de las
 vivencias, en un sentido reunificador; por obra de él, cada uno
 adquiere sentido al integrarse en una unidad "orgánica". Entre
 el cuerpo fragmentado que es retomado en una unidad, por un
 lado, y la trascendentalidad del ego que da un sentido reunifica-
 dor, por el otro, se establece una corriente que es indefinida-
 mente reversible.

Por consiguiente, el mecanicismo ideológico que opera en el cine
 parece concentrarse en la relación entre la cámara y el sujeto.
 Se trata de saber si ella le permitirá constituirse y aprehenderse
 en un particular modo de reflexión especular. Poco importa en el
 fondo qué formas de relato se adopten ni cuáles sean los "con-

23. "Que el yo sea allí de derecho lo que en la experiencia resulta ser una función de descono-
 cimiento", *Écrits*, p. 837.

24. "Que se nos tiene como 'sujeto' quiere decir que el lenguaje le permite considerarse como
 el manifiesto o incluso como quien pone en escena toda la captura imaginaria de la cual se
 goza modo solo, sería el límite viviente", *Écrits*, p. 837.



25 En ese punto —y en función de los elementos que intentamos sentir— podría abrirse una discusión acerca del montaje. Procuramos uniformemente aportar algunas observaciones. De este modo, el discurso sobre el cine pueda suscitar una materialización casi contemporánea del idealismo. El ojo de la cámara, su atención, su impetuosidad, su potencia: recoge como un espejo las imágenes de las obras y las fija más que en el mundo, en el mundo que nunca es negligente, en instantes, privativos de una luz, estraperia en falta: la perspección, la historia el detalle influyen sin alterarla jamás. La luz dice, ella escribe. «A la luz quien la busca la imita». Sin duda el resplandor del 'ojo superior' es bastante diferente del de nuestra visión normal. Por encima de cierta manera de objetividad mecánica, esa destitución de la totalidad de lo para devolvernos a los objetos todos, que nuestra visión termina por darnos nuevas estancias lejos de la atracción, pobre y casi única, que nuestro ojo conoce. Sin embargo, este idealismo busca en un 'campo' del nombre de las cosas que conocemos. Sin embargo, este idealismo busca en un 'campo' y concentrado, saca un ser punto y de tal modo limitado, se introduce con un sentido y con un valor. Las cosas eran reales y se convierten en presencias, se las veía y ahora se las ve. No hay que conocer. Es el E. B. de Louis' (Grosz).

En el 'horizonte', de E. B. y Ph. Solters (1962), que con una eficacia siempre destacada la «espaciocultura trascendente» que intentamos atravesar, aporta una prueba manifiesta de este. Esa línea nunca pudo transcurrir la cesura cronológica.