

## II. Historia/Discurso (Nota sobre dos voyeurismos) (1973)\*

Estoy en el cine. Ante mi vista van transcurriendo las imágenes de la película hollywoodiana. ¿Hollywoodiana? No tiene por qué serlo. Imágenes de una de esas películas de narración y representación —de una de esas «películas», a secas, en el sentido de la palabra hoy más difundido—, de una de esas películas que la industria del cine se encarga de producir. La industria del cine y también, de forma más amplia, la *institución cinematográfica* bajo su actual estructura. Pues estas películas no exigen únicamente que se inviertan millones, que luego se rentabilicen, que se recuperen con creces, que se vuelvan a invertir. Suponen además, aunque sólo fuera para asegurar el circuito-retorno del dinero, que los espectadores paguen su butaca y por consiguiente que tengan *ganas* de hacerlo. La institución cinematográfica desborda en mucho este sector (o este aspecto) del cine directamente calificado de comercial.

\* Texto publicado originalmente en la obra *Langue, Discours, Société - Pour Émile Benveniste*, homenaje colectivo, París, Seuil, 1975, págs. 301-306.

¿Cuestión de «ideología»? ¿Tienen los espectadores la misma ideología que las películas que les echan, llenan las salas, y así funciona el tinglado? Desde luego. Pero también es una cuestión de deseo, o sea de posición simbólica. Dicho en términos de Émile Benveniste, la película tradicional se presenta como historia, no como discurso. Sin embargo es discurso, si hacemos referencia a las intenciones del cineasta, a las influencias que ejerce en el público, etc.; aun así, lo típico de este discurso, y hasta el mismo principio de su eficacia como discurso, consiste precisamente en que borra los rasgos de enunciación y se disfraza de historia. Como sabemos, el tiempo de la historia siempre es lo «consumado»; de forma similar, la película de transparencia y de narración plena se basa en una negación de la carencia, de la búsqueda remitiéndonosla a través de su otra cara (siempre más o menos regresivo), su cara colmada y saciada: consumación formulada mediante un deseo no formulado.

Hablamos de «regímenes» políticos, de regímenes económicos; decimos de un coche, según cuál sea su cambio de marchas, que autoriza tres o cuatro o cinco regímenes. También el deseo posee sus regímenes, sus fases más o menos duraderas de estabilización económica, sus posiciones de equilibrio con relación a la defensa, sus formaciones provechosas (la «historia», por ejemplo, es decir, lo narrado sin narrador, algo así como en el sueño o el fantasma): ajustes que no es fácil afinar, que primero exigen un largo rodaje (el cine, desde 1895, anduvo mucho a tientas antes de encontrar su actual fórmula dominante), ajustes que ha producido la evolución social y que deshará por otros, pero que (igual que con los equilibrios políticos, una vez más) no modifica a cada instante, pues no existen a miles que pudieran instaurarse a voluntad, y cada uno de los que funcionan de verdad es una máquina bien trabada sobre sí misma, tendente a perpetuarse y asumiendo los mecanismos de su propia reproducción (el recuerdo de cada satisfacción fílmica llega a ser representación de finalidad con relación a la siguiente). Igual ocurre con la clase de películas que hoy ocupan las «pantallas», pantallas externas de las salas de espectáculo, pantallas internas de lo *fictional*, es decir de ese imaginario protegido y a la vez consentido, tal como nos lo presenta la «diégesis».

A fin de evocar estas películas, ¿cómo pienso ajustar mi propia disposición de sujeto? En este momento, estoy escribiendo estas breves líneas, que también son un homenaje a uno de los hombres de ciencia que, a partir del enunciado, mejor han percibido todos los retrocesos configurables por la enunciación como instancia distinta, todos los rodeos que pueden adjudicarse al propio enunciado. De modo que, mientras dure este escrito, voy a apostarme en un punto de mí mismo (que desde luego no es el único), en un pun-

to que permita la mejor eclosión de mi «objeto», la película de factura ordinaria. Dentro del psicodrama cultural de las «posiciones», no representaré hoy el papel del partidario de ese tipo de películas, ni tampoco el papel del que las rechaza. Dejaré que se inscriban en mi hoja algunas figuras del que le gusta ir a verlas entre comillas, del que le gusta absorberlas como citas fechadas (como un vino cuyo encanto también depende del año de cosecha marcado), en la aceptada ambivalencia de una ternura anacrónica y de un sadismo experto, que quiere romper el juguete y destripar la máquina.

Pues esta película, que ocupa mi pensamiento, posee una existencia intensa (social, analítica). No podríamos reducirlo al *gadget* de unos cuantos productores de cine ávidos de dinero y astutos en su obtención.

Existe igual que nuestra obra, la de la época que lo consume, existe como un *enfoque de consciencia*, inconsciente en sus raíces, sin el cual no sabríamos entender el trayecto global que fundamenta la institución e informa acerca de su duración: no basta con que los estudios nos entreguen una pequeña mecánica perfeccionada, llamada «película de ficción», sino que además hace falta que se cumpla su juego, o sencillamente que se efectúe: que *tenga lugar*. Y este lugar figura en cada uno de nosotros, en una disposición económica, modelada por la historia al tiempo que modelaba la industria del cine.

Estoy en el cine. Asisto a la proyección de la película. *Asisto*. Igual que la comadrona que asiste a un parto y que, por eso mismo, asiste a la parturienta. Me hallo presente en la película según la doble modalidad (única sin embargo) del ser-testigo y del ser-ayudante: miro, y ayudo. Al mirar la película, la ayudó a nacer, la ayudo a vivir, puesto que vivirá en mí y puesto que para esto se ha realizado: para que la mire, es decir, para que consiga su ser únicamente a través de la mirada. La película es exhibicionista, como lo era la novela clásica del siglo XIX, de intriga y personajes, esa novela que el cine imita (semiológicamente), prolonga (históricamente) y reemplaza (sociológicamente, puesto que hoy lo escrito sigue otros cursos).

La película es exhibicionista, y al mismo tiempo no lo es. O al menos hay varios exhibicionismos, y varios voyeurismos que les corresponden, varios posibles ejercicios de la pulsión escópica, desigualmente reconciliados consigo mismos, participando desigualmente en una práctica serena y rehabilitada de la perversión. El exhibicionismo verdadero lleva en sí algo triunfal y siempre es bilateral, en el intercambio de fantasmas por no decir en la mentalidad de las acciones: pertenece al orden del discurso, no de la historia, y se basa enteramente en el juego de las identificaciones cruzadas, en el

ir y venir asumido del *yo* y del *tú*. La pareja perversa (que tiene sus equivalencias en la historia de las producciones culturales) carga, a través de la puesta en escena de sus nuevos ímpetus y saltos, con el impulso finalmente indiviso (y ya indiviso en sus orígenes narcísicos, durante la más tierna infancia) del deseo de videncia en el incansable torniquete de sus dos vertientes: activo/pasivo, sujeto/objeto, ver/ser visto. Si esta clase de representaciones alcanzan un cariz triunfal, se explica por el hecho de que lo que exhiben no es exactamente lo exhibido, sino, a través de él, la misma exhibición. Lo exhibido sabe que lo miran, desea que así ocurra, se identifica con el voyeur de quien es objeto (pero que también le constituye como sujeto). Otro régimen económico, otro ajuste. No el de la película de ficción, sino aquel que a veces logra la proximidad del gran teatro, en donde actor y espectador se presencian mutuamente, en donde el *juego* (juego del comediante, juego del público) supone asimismo una lúdica división de los papeles (de los «empleos»), un consentimiento doble y activamente cómplice, una ceremonia siempre algo cívica, cuya atracción rebasa la esfera del hombre privado: una festividad. El teatro —ni que sea a un nivel caricaturesco de cita mundana, cuando se trata de esos engendros de bulevar— aún conserva parte de sus orígenes griegos, de su clima inicial de ciudadanía, de actividad de días feriados, cuando todo un pueblo se contemplaba a sí mismo. (Sin embargo, ya había esclavos, que no iban al teatro, y cuya masa posibilitaba que al margen de ellos se practicara una cierta democracia).

La película no es exhibicionista. La miro, pero no me mira mirarla. Aun así, sabe que la estoy mirando. No obstante, no quiere saberlo. Esta denegación fundamental es la que ha orientado todo el cine clásico por las vías de la «historia», la que ha borrado sin tregua el soporte discursivo, la que lo ha convertido (en el mejor de los casos) en un objeto bonito y cerrado del que sólo podemos gozar a sus espaldas (y, literalmente, mal que le pese), un objeto cuya periferia carece de toda grieta y que por consiguiente no puede abrirse en un interior-exterior, en un sujeto capaz de decir «¡Sí!».

La película sabe que la miran, y no lo sabe. Nos conviene aquí ser un poco más precisos. Pues, a decir verdad, el que sabe y el que no sabe no se confunden en absoluto (es lo típico de todo repudio, obtener de paso una división). El que sabe es el cine, la *institución* (y su presencia en cada película, es decir, el discurso que se halla detrás de la historia); el que no quiere saber, es la película, el *texto* (el texto terminal): la historia. Durante la proyección de la película, el público; y durante el rodaje, cuando está presente el actor, le toca al público estar ausente. De este modo, el cine se las arregla para andarse con exhibicionismo y a la vez con tapujos. El intercambio del ver y del ser visto se acabará quebrando por el centro, y sus dos flancos

escindidos repartidos en dos momentos del tiempo: nueva división. Lo que veo no es nunca mi complemento, sino su fotografía. No por ello dejo de ser voyeur, pero lo soy según un régimen distinto, el de la escena primitiva, el del agujero de la cerradura. La pantalla rectangular permite todos los fetichismos, todos los efectos de justo-antes, dado que sitúa la altura exacta donde lo exige la barra cortante y zumbante que frena lo visto e inaugura el picado tenebroso.

Para esta forma de voyeurismo (fase económica hoy estable y bien ajustada), el mecanismo de la saciedad se basa en el conocimiento que tengo de la ignorancia de ser mirado que sufre el objeto mirado. «Ver» ya no consiste en devolver algo, sino en sorprender algo. Ese algo, que está hecho para verse sorprendido se ha ido instalando poco a poco y organizándose en su función, y, mediante una especie de especialización institucional (como en esas casas también llamadas «especializadas»), ha llegado a ser la historia, la historia de la película: lo que vamos a ver cuando decimos que «vamos al cine».

El cine nació mucho después que el teatro, en una época en que la noción de *individuo* (o su versión más noble, la «persona») caracterizaba con gran intensidad la vida social, cuando no existían esclavos que permitieran que los «hombres libres» formaran un grupo relativamente integrado, participando todos juntos de algunos grandes afectos y ahorrándose así el problema de la «comunicación», que supone una etnia ya desgarrada y desmenuzada. El cine es cosa del hombre privado (igual que la novela clásica una vez más, que también procede, y al revés que el teatro, de la «historia»), y al voyeurismo del espectador le importa poco que le vean a él a su vez (la sala está a oscuras, lo visible se halla por entero del lado de la pantalla), le importa poco que haya un objeto que sepa, o mejor dicho que quiera saber, un objeto-sujeto que comparta con él el ejercicio de la pulsión parcial. Basta, y hasta conviene —otro trayecto de goce, igualmente específico— que el actor haga como si no le vieran (y por consiguiente como si no viera a su voyeur), que se entregue a sus ocupaciones ordinarias y prosiga su existencia tal como la prevé la historia de la película, que continúe con sus juguetes en una habitación cerrada, procurando ignorar al máximo que hay un recángulo de vidrio dispuesto en una de las paredes, y que vive en una especie de acuario que no pasará de mostrarse algo más avaro de sus «días» que los acuarios verdaderos (esta misma retención forma parte del juego escópico).

Además, los peces también se encuentran al otro lado, con los ojos pegados al vidrio, igual que los pobres de Balbec que miraban cómo comían los invitados de la gran mansión. Una vez más, no hay participación comunitaria en el festín: festín furtivo, y no festín festivo. Espectadores-peces, que todo lo absorben por los ojos, nada por el cuerpo: la institución del cine

prescribe un espectador inmóvil y silencioso, un espectador *hurtado*, en constante estado de submotricidad y de superpercepción, un espectador alienado y feliz, acrobáticamente aferrado a sí mismo por el hilo invisible de la vista, un espectador que sólo en el último momento se recobra como sujeto, mediante una identificación paradójica con su propia persona, ya extenuada en la mirada pura. No se trata aquí de la identificación del espectador con los personajes de la película (ya secundaria), sino de su identificación previa a la instancia vidente (invisible) constituida por la misma película como discurso, como instancia que *pone por delante* la historia y que la da a ver. Si la película tradicional tiende a suprimir todas las marcas del sujeto de la enunciación, es para que el espectador tenga la impresión de ser él mismo ese sujeto, pero en estado de sujeto vacío y ausente, de pura capacidad de ver (todo «contenido» está del lado de lo visto): en efecto, conviene que el espectáculo «sorprendido» resulte asimismo sorprendente, que lleve (como en toda saciedad alucinatoria) la marca de la realidad exterior. El régimen de la «historia» permite conciliar todo esto, dado que la historia, en el sentido de Émile Benveniste, siempre es (por definición) una historia de ningún sitio, que nadie cuenta, pero que, sin embargo, alguien recibe (sin lo cual no existiría): así pues, en cierto sentido, será el «receptor» (el receptáculo, más bien) el que la cuente, y, al mismo tiempo, no se contará en absoluto, puesto que la presencia del receptáculo sólo se requerirá como lugar de ausencia, en donde habrá de resonar mejor la pureza del enunciado sin enunciador. Estos múltiples datos certifican sin ninguna duda que la identificación primaria del espectador se realiza alrededor de la propia cámara, tal como lo ha demostrado Jean-Louis Baudry.

¿Fase del espejo, entonces (siguiendo el planteamiento del mismo autor)? Sí, en una amplia medida (de hecho, acabamos de decirlo). Y no obstante, no del todo. Pues lo que el niño ve en el espejo, lo que ve como un ser ajeno que se vuelve *yo*, es de todos modos la imagen de su propio cuerpo. Por lo tanto, persiste una identificación (y no sólo secundaria) con lo *visto*. En el cine tradicional, el espectador ya sólo se identifica con un elemento vidente, su imagen no figura en la pantalla, la identificación primaria ya no se construye en torno a un sujeto-objeto, sino en torno a un sujeto puro, omnividente e invisible, punto de huida de la perspectiva, monocular recuperación de la pintura a través del cine. Y de manera converso, todo lo visto queda relegado del lado del objeto puro, del objeto paradójico que de este confinamiento obtiene su fuerza singular. Situación ferozmente dispersa, donde se mantiene a toda costa la doble negación sin la cual no habría historia: lo visto ignora que lo ven (para que no lo ignorara, haría falta que comenzara a ser un poco sujeto), y su ignorancia permite que el voyeur se ig-

nore como voyeur. Sólo queda el hecho bruto de la videncia: videncia de fuera de la ley, videncia del *Ello* no asumida por ningún *Yo*, videncia sin marcas ni lugar, vicariante como el narrador-Dios y como el espectador-Dios: la que se exhibe es la «historia», la que reina es la historia.