

Miren Uharte Huertas

## ESCOPOFILIA. LA CRISIS DEL OCULARCENTRISMO EN EL CINE

### Introducción

En 1928, Georges Bataille, bajo el seudónimo de Lord Auch, publicó una breve novela erótica y herética, *Historia del ojo*, y con ella expresó su absoluta fascinación por el órgano de la visión, una admiración que, sin embargo, lejos de presentarse como una exaltación del sentido de la vista, de la clarividencia y de la luz diáfana, se mostró como una celebración del ojo ciego, de la carnalidad del órgano, de su condición de materia bruta esférica. Y es precisamente esta condición de carnalidad la que convierte el ojo en intercambiable con otros elementos de redondeada materialidad, como el huevo o los testículos, pero también, en relación con su tradicional consideración como ventana abierta al mundo, con la circular oquedad ciega del ano.

Es Martin Jay quien sitúa los escritos de Bataille en cierta crisis del ocularcentrismo hegemónico que se va gestando con la modernidad y que alcanzará su manifestación explícita en el pensamiento francés del siglo xx. Jay apunta a que ninguna otra figura expresó de manera tan contundente y manifiesta el trauma y el éxtasis que supuso la liberación de los modelos ocularcéntricos hegemónicos en el marco de las primeras décadas del siglo xx.<sup>1</sup> El ojo de *Historia del ojo* es carnal, enucleado, ciego; es el ojo del torero Granero empitonado por el toro en la plaza de toros de Sevilla en 1922 —episodio que el propio Bataille parece que presencié—, una «versión paródica de la separación de la vista respecto del cuerpo, característica de la tradición cartesiana».<sup>2</sup> Es un ojo transformado una y otra vez metafóricamente en objetos que adquieren un cariz fetichista, en general, poco «nobles» y a menudo acompañados de fluidos corporales y funciones fisiológicas; un ojo que, en su equivalencia con otros órganos y cometidos físicos, pierde su condición de órgano privilegiado y, en consecuencia, «la función tradicionalmente privilegiada de la mirada [gaze] penetrante, capaz de traspasar las apariencias para “ver” las esencias subyacentes, resulta explícitamente rechazada».<sup>3</sup>

Matèria, núm. 13, 2018  
ISSN 1579-2641, p. 87-101

Recepció: 7-10-2017  
Acceptació: 8-5-2018

<sup>1</sup> Martin JAY, *Ojos abatidos: la denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo xx*, Madrid, Akal, 2007, p. 165.

<sup>2</sup> M. JAY, *Ojos...*, p. 169.

<sup>3</sup> *Idem*.

<sup>4</sup> *La fuente*, el urinario de cerámica atribuido a Duchamp, ha sido objeto de controversias en cuanto a su autoría, puesta en duda, entre otros, por autores como Kirk Varnedoe, William Camfield, Rhonda Roland e Irene Gammel.

<sup>5</sup> M. JAY, *Ojos...*, p. 132.

<sup>6</sup> Martin JAY, «Regímenes escópicos de la modernidad», *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*, Barcelona, Paidós, 2013, p. 221-251: 226-227.

Esta misma blasfemia consciente, y casi podríamos decir que militante de la idea del ojo como un órgano privilegiado que promulgaba Bataille, encuentra en las artes plásticas, quizá, su manifestación más influyente y paradigmática: en Marcel Duchamp, en su alejamiento de la tradición visual en el arte tras una sustitución por códigos lingüísticos y conceptuales, a menudo cargados de guiños y juegos de palabras. Una prudente omisión de su obra más conocida<sup>4</sup> no nos impide encontrar en su trabajo otros ejemplos de su posición sacrílega respecto al arte en general y el sentido de la vista, como *El gran vidrio* (1915-1923) o *La cascada* (1946-1966). Como apunta Jay, la obra se presenta como un *peep show* en el que el sujeto espectador abandona la posición distante y contemplativa que lo caracteriza para descender a una incómoda posición de mirón, que observa no ya la «ventana abierta sobre el mundo» albertiana, sino la oquedad ciega y lóbrega del origen de este. Y, además, en ese acto escopofílico y clandestino se ve inevitablemente sometido a la mirada escrutadora —e impaciente— de quienes que le siguen en la cola.<sup>5</sup> La experiencia voyeurística a la que nos invita Duchamp representa el polo opuesto a la experiencia contemplativa. Aquello a lo que Jay se refiere como perspectivismo cartesiano implicaba un ojo monocular y estático, posicionado en un punto privilegiado y distante con respecto al campo visual. Suponía, asimismo, una mirada retraída, fría y deserotizada, que excluía cualquier atisbo de deseo en el campo visual, una mirada cosificadora, reificadora y poco o nada comprometida en el ámbito emocional con lo que miraba:

La frialdad abstracta de la mirada perspectiva significó la retractación del compromiso emocional del pintor con los objetos, representados en un espacio geometrizado. [...] El momento de proyección erótica en la visión —aquello que san Agustín había condenado insistentemente como «deseo ocular»— se perdió a medida que los cuerpos del pintor y del observador eran olvidados en nombre de un ojo supuestamente desencarnado y absoluto. Aunque semejante mirada podía, por supuesto, seguir posándose sobre objetos de deseo —pensemos, por ejemplo, en el famoso desnudo femenino del célebre grabado de Dürero que representa a un dibujante retratando a una mujer a través de una pantalla de hilos perspectivos—, lo hizo, en gran medida, al servicio de una mirada masculina cosificante que petrificaba a sus objetivos.<sup>6</sup>

Pero Jay también apunta a que esta embestida explícita y brutal contra el ocularcentrismo hegemónico, contra una tradición de encubrimiento del ojo y la mirada desencarnada que había adquirido una dimensión sin precedentes desde el siglo XVIII, parece, sin embargo, también inseparable en Bataille de una fascinación masoquista y cegadora por el ojo como órgano de la mirada, hasta el punto de que, para Bataille, «no

parece haber mejor palabra para calificar al ojo que la seducción; nada es más atractivo en el cuerpo de los animales y de los hombres. La extrema seducción colinda, probablemente, con el horror». <sup>7</sup> Es el mismo horror que inspira el sol de *El ano solar*, un sol-ojo que no es ya tanto luz prístina e iluminadora como combustión hiriente y cegadora que produce horror. <sup>8</sup>

El presente trabajo pretende reflexionar en relación con si es posible rastrear la sombra de este mismo malestar acerca de la visión en el ámbito cinematográfico, si acaso existe una desazón en el cine hacia el régimen escópico dominante que transcurre paralelo a la literatura y el pensamiento, o incluso una misma tendencia hacia la denigración de la visión, aunque a menudo esté mezclada con una profunda fascinación por el ojo. Desde el corte de la córnea en *Un perro andaluz* —un atentado explícito contra el considerado más noble de los sentidos—, el cine ha venido expresando de manera puntual pero persistente cierta inquietud ante el sentido de la vista, ya sea en forma de decepción ante un sentido imperfecto e incapaz de darnos acceso al conocimiento, de angustia ante una mirada dominadora, panóptica o incluso asesina, o de una nostalgia por una mirada inocente ya perdida.

## Salir del cine

El cinematógrafo, aunque durante un tiempo continuara sometido a cierta estaticidad y monofocalidad de la cámara y a las limitaciones de un encuadre enmarcado, de alguna manera inauguró un tipo de visión móvil y multifocal que se contraponía a la visión estática y monofocal de la perspectiva teatral, que tenía mucho de cartesiana. Si la fotografía había abierto una brecha respecto al régimen escópico dominante, al presentar una imagen fragmentaria, azarosa y sujeta a la contingencia del tiempo, encuadrada pero no enmarcada, afín a aquella materialidad bruta a la que se refería Kracauer, <sup>9</sup> o a lo «denotativo» de Barthes, <sup>10</sup> el cine ahondaría en aquella brecha con la introducción de un nuevo elemento que arrancarían definitivamente el ojo de su posición estática y centrada: el movimiento. El cine, con su ojo mecánico, parecía que podía captar la vida, como celebrarían Vertov, de improviso, *in fraganti*. Para el cineasta ruso, el cine aparentemente abandonaba los códigos visuales y comunicativos controlados y estructurados para dejar vía libre a la fragmentariedad, la espontaneidad cotidiana y el azar, y con ello albergaba la promesa de una mirada nueva y cándida sobre la realidad, una intuición pura y directa sobre el mundo que no atendía ya a la razón cosificadora, sino a una especie de iluminación profana. Bazin, otro de los defensores más

<sup>7</sup> Georges BATAILLE, «Golosina canibal», *Historia del ojo*, México, Coyoacán, 2006, p. 117-120: 117.

<sup>8</sup> Georges BATAILLE, *El ojo pineal, precedido de El ano solar y Sacrificios*, Valencia, Pretextos, 2000.

<sup>9</sup> Siegfried KRACAUER, *Teoría del cine: la redención de la realidad física*, Barcelona, Paidós, 1996.

<sup>10</sup> Roland BARTHES, *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós, 2002.

<sup>11</sup> André BAZIN, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1990.

<sup>12</sup> Mary Ann DOANE, *The emergence of cinematic time: Modernity, contingency, the archive*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2002, p. 229.

<sup>13</sup> Roland BARTHES, «Salir del cine», *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Paidós, 2002, p. 350-355: 350.

<sup>14</sup> R. BARTHES, «Salir del cine...», p. 351.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 353.

<sup>16</sup> Noël BURCH, *El tragaluz del infinito: contribución a la genealogía [sic] del lenguaje cinematográfico*, Madrid, Cátedra, 1987.

entusiastas del poder redentor del cine, celebraba la capacidad de este de reunir de nuevo a sujeto y objeto, durante mucho tiempo escindidos por la tradición visual occidental.<sup>11</sup>

Esta nueva manera de mirar que había inaugurado el cinematógrafo Lumière implicaba una forma diferente de cognición; una que, como apunta Mary Ann Doane, no era ya la cognición de los estudios cognitivos, «que afianza su explicación de los procesos universales de razonamiento y percepción en el visionado de películas», sino más bien «un conocimiento a través del cine, que depende de la efectividad en la contingencia».<sup>12</sup>

Sin embargo, en general no puede decirse que la industria cinematográfica conservara durante mucho tiempo ese sueño quimérico y redentor. Más bien se volcó, durante las décadas que siguieron al nacimiento del cinematógrafo, a forjar un lenguaje estructurado y legible, y forzó la creación de un tipo de espectador muy alejado del ideal de espectador empoderado con el que soñaba Vertov. Como expondremos, existe la sospecha de que la industria que giraba alrededor del cine se afanaría en crear un tipo de espectador absorto, silencioso y solitario en la oscuridad de la sala, cuyos ojos fijos en la pantalla parecieran estar a merced de los designios de la producción, y su voluntad, enajenada en un espacio y tiempo que no fueran ni un «aquí» ni un «ahora». En un artículo publicado en 1975, Barthes confesaba que le gustaba «salir de los cines».<sup>13</sup> Este compara la experiencia de ver una película en una sala de cine con la hipnosis: incluso la oscuridad de la sala está prefigurada por ese «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 este se sumerge finalmente en un cubo oscuro, anónimo, indiferente, en el que se producirá ese festival de los afectos que llamamos una película.<sup>14</sup> Esa oscuridad era, además, el ambiente ideal para un erotismo difuso, por su «condensación humana», por su «ausencia de mundanidad» o del componente social del teatro, por la disponibilidad de los cuerpos ociosos; un erotismo que Barthes identifica como erotismo genuinamente urbano. En la oscuridad de la sala, «la imagen me cautiva, me atrapa: estoy pegado a la representación, y es ese pegamento lo que establece la naturalidad (la pseudo-naturalidad) de la imagen filmada. ¿No posee la imagen, estatutariamente, todas las características de lo ideológico?».<sup>15</sup>

Es difícil establecer las causas que condujeron a conformar las condiciones ambientales para el visionado de las películas, así como el lenguaje cinematográfico —que Noël Burch denomina el modo de representación institucional (MRI)—,<sup>16</sup> pero quizá podríamos aventurarnos a sugerir que tales esfuerzos pudieron ir dirigidos a controlar y orientar la atención de un público moderno ante un aparato igual e inherentemente moderno, que,

en un momento de crisis del régimen escópico cartesiano,<sup>17</sup> se sometía a un estado perceptivo difuso, descentrado y fragmentario. El MRI parecía constituir un esfuerzo por parte del cine por romper con aquella incómoda fragmentariedad y diversidad de estímulos; con aquella heterogeneidad e ilegibilidad de la percepción moderna que de un modo tan magistral supo captar Buster Keaton en *The Cameraman*.<sup>18</sup> Y lo hacía con vistas a articular una «interiorización» de la experiencia filmica para convertirla no ya en una experiencia compartida y social, como había sido la del primer cine, sino en una íntima y estructuradora, ideológica, como apuntaba Barthes. Todo el desarrollo de la producción cinematográfica, con su lenguaje cinematográfico altamente codificado y su posterior proyección en salas especializadas, oscuras y silenciosas, podría parecer fruto de estrategias orientadas a focalizar y suspender la atención de un espectador atomizado, algo que, tal y como desarrolla Crary,<sup>19</sup> se había convertido en un problema sobre todo moderno en un clima en el que, ante la certeza de la imposibilidad de la *presencia* en la percepción, era necesario recurrir a una mirada atenta. La figura del observador del perspectivismo cartesiano, que, con su mirada centrada, contemplativa y a vista de pájaro, era capaz de dotar de claridad, legibilidad y unidad a lo percibido, se había ido desvaneciendo ante la evidencia de un observador de carne y hueso sometido al funcionamiento fisiológico del ojo, la visión y las interferencias de la memoria y la psique. La investigación científica de finales del siglo XIX había llegado a la conclusión de que «la mayoría de lo que vemos en un momento dado estaba suspendido en una vaguedad irreducible»,<sup>20</sup> y de que la percepción se constituía, en realidad, a través de una compleja combinación de procesos fisiológicos y mentales. Ello condujo al desencanto con el modelo óptico de la *camera obscura* hasta un punto inédito hasta el momento. Se observó que el sujeto espectador moderno se distraía con facilidad y que a duras penas lograba sustituir la contemplación y la presencia por una atención forzada y de dudosa eficacia. Y ante la imposibilidad de una contemplación pura, de una «presencia» en la percepción, «la atención [serviría] tanto para simularla como para convertirse en [el] sustituto pragmático e improvisado de esta».<sup>21</sup> En el cine, los esfuerzos parecían dirigirse hacia el ideal de un espectador atento, hacia el establecimiento de mecanismos que posibilitaran una atención sostenida y una percepción cohesiva, inteligible y clara.

Pero volvamos a ese momento en el que Barthes sale del cine. Como apunta Jay, a finales de los años sesenta y principios de los setenta, la «resistencia al cine»<sup>22</sup> parecía idiosincrática.<sup>23</sup> Tras los acontecimientos de mayo del año 1968, *Cahiers du Cinéma* anunciaba en su editorial una nueva orientación discursiva que revalorizaba de manera positiva a cineastas rusos como Eisenstein o Vertov, para alejarse del lenguaje clásico del

<sup>17</sup> Jay se refiere a este régimen escópico en: M. JAY, «Regímenes...», p. 223.

<sup>18</sup> Edward SEDGWICK y Buster KEATON, *The Cameraman*, 1928.

<sup>19</sup> Jonathan CRARY, *Suspensiones de la percepción: atención, espectáculo y cultura moderna*, Madrid, Akal, 2008.

<sup>20</sup> J. CRARY, *Suspensiones...*, p. 277.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>22</sup> Término que acuña Ungar para esa nueva actitud en: Steven UNGAR, *Signs in culture: Roland Barthes today*, Iowa City, University of Iowa Press, 1989, p. 146.

<sup>23</sup> M. JAY, *Ojos...*, p. 346.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 355.

<sup>25</sup> Marcelin PLEYNET; Jean THIBAUDEAU, «Économique, idéologique, formel», *Cinéthique*, núm. 3, 1971, p. 10.

<sup>26</sup> M. JAY, *Ojos...*, p. 359.

<sup>27</sup> Georges BATAILLE, *Historia del ojo*, México, Coyoacán, 2006, p. 62.

<sup>28</sup> Roland BARTHES, «La metáfora del ojo», *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 2002, p. 325-35: 327.

cine de Hollywood. La revista, junto con otras como *Cinéthique* o la inglesa *Screen*, desarrolló «una crítica de las perniciosas implicaciones del medio mucho más radical que cualquier otra formulada hasta entonces en la historia de la crítica del cine». <sup>24</sup> Para autores como Baudry, Pleynet o Thibaudeau, el cine perpetuaba la hegemonía tiránica del régimen escópico cartesiano, la divinización del ojo. <sup>25</sup> El ojo desencarnado y ubicuo de ese sujeto trascendente que era la cámara, además, producía el efecto de una perspectiva singular que, sin embargo, provocaba lo que Jean-Pierre Oudart denominó «sutura ideológica», es decir, la naturalización inconsciente de la sucesión artificiosa de planos del lenguaje cinematográfico. En definitiva, el cine se presentaba como un aparato con un poder político infame que se debía, sobre todo, a «su complicidad con lo imaginario [lacaniano] y con todas sus funciones ideológicas». <sup>26</sup> Y fue Christian Metz quien, muy influido por estos autores, reflexionó de manera más exhaustiva sobre aquello que él llama el «régimen escópico del cine», que le llevó a desarrollar conceptos con los que nos sentimos francamente cómodos a lo largo de este texto, como el de «escopofilia» o voyerismo cinematográfico. No pretendemos aquí ahondar en las tesis antiocularcéntricas de la crítica de cine del último tercio del siglo xx, asunto que aborda Jay en profundidad en su citada obra. Nuestro objetivo es apoyar sus tesis para sugerir que la crisis del ocularcentrismo dominante, que había permeado, asimismo, la crítica de cine, tal vez se pueda reconocer también en la práctica cinematográfica del momento.

## La mirada perpetradora

Y cuando le pregunté qué pensaba cuando oía la palabra orinar me respondió: burilar los ojos con una navaja, algo rojo, el sol. ¿Y el huevo? Un ojo de buey, debido al color de la cabeza (la cabeza del buey), y además porque la clara del huevo es el blanco del ojo y la yema de huevo la pupila. La forma del ojo era, según ella, también la del huevo. <sup>27</sup>

El ojo y el huevo, la cabeza de buey, los testículos, el sol: todos estos elementos son intercambiables o sustitutivos; todos ellos responden a lo que Roland Barthes denominó lo globuloso, todo ellos son «revelados como los estados de una misma identidad». <sup>28</sup> Y se encuentran siempre relacionados con fluidos y necesidades fisiológicas: orinar, chupar/succionar, eyacular. El ojo de *Historia del ojo* es un ojo que ya no es transparente como el ojo cartesiano, sino opaco, encarnado, inevitablemente integrado en una dinámica de funciones fisiológicas y secreción de fluidos corporales, de explo-

sión de necesidades y deseos carnales; un ojo no ya tan *rotundo*, sino tan solo redondo, un ojo carnal que ya no *ve*, un ojo empitonado por el fálico cuerno del toro. El de Bataille es un ojo «destronado de su lugar privilegiado en la jerarquía sensorial para asociarse en su lugar con objetos y funciones vinculados de forma habitual con la conducta humana más baja».<sup>29</sup> Además, el ojo de *Historia del ojo* es el ojo de Simona, un ojo punitivo con una ciega sed de sangre, pero también el de Granero, castigado, enucleado, atravesado. Es un ojo implacable pero a la vez castrado. «Las gentes honestas tienen los ojos castrados. Por eso temen la obscenidad»,<sup>30</sup> una obscenidad que es la del propio ojo arrancado de sus órbitas. Ante el espectáculo del ojo, «la extrema seducción colinda, probablemente, con el horror», hasta el punto de que «el ojo podría vincularse con lo cortante».<sup>31</sup> El órgano del sentido más noble es aquí cegado, mancillado, destronado y arrojado del culmen de la jerarquía de los sentidos, convertido en un objeto ya no de admiración, sino de repulsión obscena, y con ello, tal y como apunta Jay, la función tradicionalmente privilegiada de la mirada, capaz de penetrar en las esencias y acceder al conocimiento, se rechaza de manera explícita.<sup>32</sup> Esta misma agresión al ojo que mira, esa misma pulsión que, como argumenta Jay, tal vez se podría calificar como antiocularcéntrica, parece subyacer también en la citada escena de *Un chien andalou*, y le sirve a Bataille para ilustrar el vínculo del ojo con lo cortante. Pero hemos de insistir en que este es un vínculo ambiguo que sitúa al ojo en la posición ambivalente de verdugo y víctima, un lugar que Kubrick, a partir de la novela homónima de Anthony Burgess, retomaría más tarde en *The Clockwork Orange*<sup>33</sup> a través de un relato que contiene no pocas analogías con las imágenes y asociaciones del de Bataille.

No pretendemos establecer aquí una clara correspondencia entre la película de Kubrick —basada, insistimos, en la novela de Burgess— y la *Historia del ojo* de Bataille, pero hay, de hecho, similitudes sobre las que es preciso llamar la atención, y que dan cuenta de cierto clima de rebelión contra la autoridad del ojo. De una manera análoga a *Historia del ojo*, en *La naranja mecánica*, la violencia salvaje y gratuita, en gran medida vinculada a los deseos primarios y las pulsiones de sus perpetradores, es una manera de transgresión, un modo de traspasar los límites de lo socialmente admisible. Es el mismo Bataille, en *El erotismo*,<sup>34</sup> quien vincula la transgresión, complemento necesario de la prohibición social o tabú, con el erotismo y la violencia, y esa misma idea de transgresión recorre la novela de Burgess y, por tanto, también la película de Kubrick.

Uno de los motivos visuales que vinculan la obra de Bataille con la película de Kubrick es el color blanco de la indumentaria de los drugos, que se asocia, tanto a nivel narrativo como visual, a un elemento fluido y blan-

<sup>29</sup> M. JAY, *Ojos...*, p. 170.

<sup>30</sup> G. BATAILLE, *Historia...*, p. 72.

<sup>31</sup> G. BATAILLE, «Golosi-na...», p. 117.

<sup>32</sup> M. JAY, *Ojos...*, p. 169.

<sup>33</sup> Stanley KUBRICK, *A Clockwork Orange*, 1971.

<sup>34</sup> Georges BATAILLE, *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 2010.

<sup>35</sup> Stephen MAMBER, «A Clockwork Orange», *Cinema*, 7.3, Los Ángeles, 1973, p. 48-57: 53.

<sup>36</sup> Michelangelo ANTONIONI, *Blow-Up*, 1975.

quecino como la leche, que adquiere un protagonismo remarcable en la escena inicial de la película. En ella, un Alex embrutecido y dominante se sume junto a sus drugos en una especie de trance orgiástico estimulado por un brebaje lácteo —según parece, una mezcla de leche con alguna droga— que emana de los pechos de una estatua femenina en el bar lácteo Korova. El blanco se convierte en el color dominante no solo en el bar, sino también, como decíamos, en la vestimenta de Alex y sus secuaces, un blanco que en la novela de Bataille también es el de la leche, el de la córnea ocular, el de la clara cuajada del huevo y el de los testículos despellejados del toro. Es el color distintivo de un grupo de jóvenes, casi adolescentes, que se abandonan por convicción a sus instintos más básicos y que Stephen Mamber,<sup>35</sup> precisamente por esa indumentaria inmaculada, asocia a los mimos de *Blow-Up*<sup>36</sup> en clave de parodia. Y no parece esta una parodia gratuita. Si los mimos en el filme de Antonioni ejercían de contrapunto especular y satírico a los esfuerzos de Thomas por construir una «verdad» imaginaria a partir de las imágenes descontextualizadas y fragmentarias que captaba su cámara —y su ojo—, Alex y sus drugos toman como bandera la idea misma de incoherencia y fragmentariedad en un mundo distópico y sin *sentido*, en el que, corroborando las premoniciones de McLuhan, «los colores del mundo real solo se ven realmente reales en pantalla».

Aquí también el ojo —y en la cadena metafórica a la que se refiere Barthes, por extensión, todo lo «globular»— se convierte en un motivo visual axial a lo largo sobre todo de la primera parte de la película, en la que Alex y sus drugos se abandonan al frenesí de la «ultraviolencia». En ella, el motivo del ojo adquiere un protagonismo explícito en forma de símbolo: Alex luce unos gemelos con forma de ojos enucleados y sangrantes en los puños de su camisa inmaculada, y unas largas pestañas postizas que enfatizan su ojo derecho. El cuidado diseño escenográfico y visual de la película pondera las formas redondeadas y circulares en esta primera parte del filme, en una analogía, quizá no tan solo anecdótica, con la idea de lo globular a la que se refería Barthes. Otras veces, la ornamentación del espacio remite a motivos explícitamente sexuales, como el mobiliario del bar Korova, el vestíbulo de entrada de la casa de Alex o, de manera más rotunda, la casa del escritor que Alex y sus drugos asaltan con violencia. Y es una escultura fálica, en cuya superficie blanca e impoluta el ano en posición supina adquiere un protagonismo desconcertante, lo que se convierte, en última instancia, en un arma homicida.

Kubrick parece que retome aquí la sacrílega cruzada contra el órgano del sentido más noble de Bataille y su rechazo a la idea de una mirada distanciada del cuerpo, contemplativa, capaz de penetrar en la esencia de lo mirado. El ojo ornamentado de Alex es errabundo y merodeador, un ojo

verdugo que no solo no se cierra ante el horror, sino que también exhorta al ojo de su víctima a mirarlo —«¡Mira bien!»—. Es un ojo carnal, como atestiguan los gemelos del puño de su camisa; tanto como cualquiera de los orificios del cuerpo. Es un ojo disperso e irreverente, un ojo que «no ve», que está ciego frente a los «colores del mundo».

Pero si Kubrick se explaya en esta primera parte de la película en la sádica pulsión de Alex y sus drugos hacia una escopofílica y cruda *ultra-violencia* que va aumentando desafortunadamente, es para defenestrar a su protagonista desde la cresta de ese frenesí. Alex acaba siendo apresado por las fuerzas del orden y condenado a cumplir su pena en una institución penitenciaria, una de esas instituciones totales a las que se referiría Goffman,<sup>37</sup> para ser más adelante víctima de un tratamiento experimental contra su comportamiento antisocial: la técnica Ludovico. Y es precisamente la imagen cinematográfica la que se convertirá en antídoto contra la conducta transgresora de Alex, contra su resistencia y desobediencia a la autoridad. El ojo de Alex vuelve a adquirir protagonismo visual en esta segunda parte de la película, pero esta vez su antigua posición carnal, empoderada y brutal, se anula a través de una capitulación absoluta al control por parte de las instituciones. El enfatizado y poderoso ojo de Alex, el ojo que deambulaba por las calles con una irreductible voluntad propia, es ahora sometido a los mecanismos de un control institucional que desea acabar con la ingobernabilidad social a través de métodos conductistas. Esta vez los ojos de Alex son violentados con la ayuda de un mecanismo que los mantiene siempre abiertos, forzados a fijar su atención en las imágenes de una pantalla de cine. El ojo carnal de Alex es aquí compelido a abandonar su funcionamiento fisiológico para evitar cualquier tipo de interferencia orgánica en la atención. Como apunta Crary, «la representación clásica a partir de Alberti se definió por una sustracción fundamental del cuerpo de la constitución del campo visual y por la distinción entre observador y objeto»,<sup>38</sup> máxima que, como hemos apuntado antes, se empieza a desmoronar ya desde la primera mitad del siglo XIX. El ojo de Alex había constituido el punto culminante de una crisis que se había acentuado a finales del siglo XIX y había desembocado, ya entrado el siglo XX, en la cruda e irreverente actitud de Bataille, y ahora las instituciones se empeñaban en un retorno a la idea de visión clásica albertiana o cartesiana, un tipo de visión focalizada y sin interferencias, el ideal de una mirada atenta. La combinación de esta mirada dirigida con drogas específicas y unas imágenes de violencia explícita hacen que Alex desarrolle una respuesta condicionada frente a cualquier tipo de agresión violenta o impulso hacia ella, de manera que su voluntad queda fácilmente sometida. La actitud de Alex hacia lo mirado queda, por tanto, mediada, controlada y

<sup>37</sup> Erving GOFFMAN, *Internados: ensayos sobre la situación social de los enfermos mentales*, Buenos Aires, Amorrortu, 2004.

<sup>38</sup> J. CRARY, *Suspensiones...*, p. 213.

<sup>39</sup> J. CRARY, *Suspensiones...*

<sup>40</sup> M. JAY, *Ojos...*

<sup>41</sup> Bryan SINGER, *The Usual Suspects*, 1995.

<sup>42</sup> Alfred HITCHCOCK, *Rear Window*, 1954.

reconducida, algo que, tal y como argumenta Jonathan Crary a lo largo de su ensayo, había venido constituyendo, de una forma u otra y desde diferentes ámbitos de la cultura, una quimera hacia finales del siglo XIX.<sup>39</sup>

Pero tales tentativas de intervención y control de la percepción estaban abocadas al mismo fracaso que experimenta cualquier intento de gobernar lo ingobernable. Como argumentaba Jay,<sup>40</sup> el ojo caía en picado de su vuelo icario para aterrizar de manera forzada en lo terrenal de los procesos orgánicos, una caída que parecía tomar la forma de un descenso a los infiernos. El ojo que con Descartes, Locke o Leibniz abría a la razón una ventana al mundo, ahora parecía hacerlo a lo irracional, a la complejidad de la percepción subjetiva, al horror. Y este proceso parecía escapar al control de los resortes del poder, tal y como Kubrick concluye. En la escena final, Kubrick insinúa que la curación de Alex es solo un espejismo, y que su voluntad disruptiva y transgresora, la actitud descomedida y brutal de su libre albedrío, vuelve a alzarse sobre los mecanismos represores que la pretenden subyugar.

La misma idea de ingobernabilidad de las fuerzas sociales toma protagonismo en *The Usual Suspects*<sup>41</sup> ya desde su mismo título. Un sospechoso habitual implica alguien a quien las fuerzas del orden han catalogado como delincuente potencial y probable, una cabeza de turco que se pretende hacer rodar cada vez que algo pasa en una sociedad tan opaca y volátil como la niebla. Y esa opacidad está fortalecida por la problemática legitimidad del testimonio personal a la hora de establecer o narrar aquello que se ha visto, de nuestra quebradiza tendencia a dotar de coherencia y cohesión a los fragmentos inconexos que forman el universo visual de la modernidad. Se trata de la misma diatriba que lleva a Thomas, en *Blow Up*, a entregarse a «suturar» los fragmentos de realidad captados por su cámara en el parque a través de una obsesiva ampliación de las imágenes que busca una historia coherente detrás de lo captado por la cámara. Su propia posición de espectador varía en gran medida en relación con su propio cuerpo. Así, si en su trabajo como fotógrafo de moda su propio cuerpo acompaña orgánicamente a la cámara en la búsqueda del ángulo de visión, e interactúa con la modelo fotografiada, es decir, si su mirada es inseparable de su cuerpo, en su trabajo personal o artístico ese mismo cuerpo tiende a desvanecerse, se sitúa a distancia del objeto de su mirada e intenta desaparecer, parapetado detrás de la cámara como si se tratara de un *voyeur*, en este caso deserotizado, y seguro tras el anonimato de quien mira sin ser visto. Y es justo esa mirada distante e intrusiva la que pretende estructurar lo que de manera natural carece de estructura, construir ese mismo relato al que el también *voyeur* Jeff se avocaba de un modo peligroso en *Rear Window* (*La ventana indiscreta*).<sup>42</sup>

Si el voyerismo deserotizado de Thomas se erigía como uno de los motivos principales de la película de Antonioni, la pulsión escopofílica de otro ojo devastador, como el del Alex en *A Clockwork Orange*, protagoniza *Peeping Tom (El fotógrafo del pánico)*.<sup>43</sup> Pero a diferencia del ojo carnal y desnudo de Alex, el de Mark, como el de Thomas, necesita un aparato tecnológico que lo separe y parapete del objeto de su mirada depredadora. Como argumenta Elena del Río, el voyerismo de Mark no responde al concepto de voyerismo que manejaba la teoría fílmica y la crítica cultural del momento, que implicaba un ojo distanciado e incorpóreo.<sup>44</sup> Del Río argumenta que el de Mark es un voyerismo en el que el cuerpo está intrínsecamente comprometido y que parece implicar el concepto de la psique no-dualista que promulgaba la fenomenología. Y esta implicación del cuerpo en el acto voyerístico, lejos de neutralizar la imperiosa escopofilia de Mark, la refuerza e intensifica. La mirada perpetradora de Mark es, por tanto, corpórea, aunque necesite la barrera de la cámara. Podríamos argumentar que la cámara, aquí, desempeña un doble papel: por una parte, es la defensa tecnológica y fría tras la que Mark se atrinchera en su aislamiento social y emocional; es lo que confirma su incapacidad para relacionarse con el objeto de su mirada como otro,<sup>45</sup> pero, por otra parte, es una extensión de su propio cuerpo, que le permite asaltar ese objeto con su mirada narcisista. La cámara es el testigo que su padre le pasa, y que marca de un modo inconsciente su transición de víctima a verdugo. Tal y como apunta Del Río, la relación de Mark con su cámara es de sustitución de su sexualidad y su lenguaje, pues lo compensa de su incapacidad en ambos ámbitos.<sup>46</sup> La inhibición del cuerpo físico, que se hace patente en la compulsiva mímica del cuerpo y que encuentra una correlación en la represión de las estructuras simbólicas de significación, hunde sus raíces en la mirada paterna dominante y desencarnada, que lo inutiliza para la interrelación con el otro. Es el encuentro con Helen y su madre, quien no por casualidad es ciega, lo que lo libera por momentos de la lógica de una mirada despersonificada y fría para implicarlo en una epistemología basada en la multiplicidad de los sentidos.<sup>47</sup>

Si en *Peeping Tom* era la cámara cinematográfica la garante potencial de una lógica escópica ante todo masculina, cruda y depredadora —aunque la cinefilia no implicaba necesariamente tal epistemología, como demuestra la relación de Helen con las imágenes—, en *Videodrome*<sup>48</sup> es la televisión la que tiene el poder de controlar la atención y percepción de los telespectadores y garantizar una mirada desencarnada. Para el doctor O'Blivion, la televisión se presenta como el antídoto contra una percepción humana enfermizamente subjetiva, a través de un mecanismo televisivo al que él llama Videodrome. Este último se exhibe como un

<sup>43</sup> Michael POWELL, *Peeping Tom*, 1960.

<sup>44</sup> Elena del Río, «The body of voyeurism: Mapping a dis-course of the senses in Michael Powell's *Peeping Tom*», *Camera Obscura* 45, 15.3, Durham, Duke University Press, 2001, p. 115-150.

<sup>45</sup> E. del Río, «The Body ...», p. 122.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 127.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 132.

<sup>48</sup> David CRONENBERG, *Videodrome*, 1983.

<sup>49</sup> Mikel J. KOVEN, «Voices from the Periphery: Videodrome and the (pre)Postmodern Vision Os Marshall McLuhan», *Postscript: A Journal of Graduate School Criticism and Theory*, núm. 4, vol. 4, 1997, 25-37: 28.

<sup>50</sup> M. J. KOVEN, «Voices... », p. 28.

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>52</sup> Marshall MCLUHAN y Patrick DUCHER, *Comprender los medios de comunicación: las extensiones del ser humano*, Barcelona, Paidós, 2005, p. 88.

<sup>53</sup> David LYNCH, *Inland Empire*, 2006.

<sup>54</sup> David LYNCH, *Lost Highway*, 1997.

espectáculo de violencia explícita y brutal que logra captar la atención de quien mira a través de la pulsión voyerística, y provoca una fascinación que aquí incluso escapa al argumento narrativo y estructurado, a la sutura — recordemos que Max rechaza las cintas narrativas de Hiroshima porque no interesan a la audiencia—, tras el poder cautivador de ciertas imágenes transgresoras. La fascinación por el horror es para Max inofensiva, e incluso podría tener una función social, puesto que saciar ese impulso hacia los comportamientos antisociales en pantalla podría evitar que estos se dieran en las calles. Pero la finalidad de Videodrome no es esa. La pantalla de televisión se convierte en la nueva «retina del ojo de la mente», cuya percepción de la realidad será intervenida y estructurada. Como apunta Michael Koven,<sup>49</sup> la influencia de McLuhan en *Videodrome* es evidente hasta el punto de que el doctor O'Blivion está inspirado en la figura misma de McLuhan.<sup>50</sup> La televisión es la nueva realidad; de hecho, al igual que en *A Clockwork Orange*, la idea de «realidad» ya solo es concebible en pantalla. La corporeidad humana y la tecnología se funden y se complementan para alcanzar una nueva percepción sobre el mundo, para dar a luz a un nuevo ojo en una «nueva carnalidad», que no aspira sino a la ausencia total de esta. Como apunta Koven,<sup>51</sup> esta era causa de una profunda inquietud para McLuhan, para quien «una vez que hemos entregado los sentidos y el sistema nervioso a la manipulación privada de personas dispuestas a arrendar nuestros ojos, oídos y nervios, no nos queda en realidad ningún derecho».<sup>52</sup> El rayo catódico, en definitiva, se erige en *Videodrome* como el arma privilegiada de dominación social, como el vehículo predilecto de una nueva epistemología desencarnada y total.

La identificación de la cámara, ya sea esta cinematográfica o videográfica, con una mirada cruda, panóptica y amenazante, es un motivo que se repite en no pocas ocasiones en el cine contemporáneo. En la oscura *Inland Empire*,<sup>53</sup> la mirada fría e inquisitiva de una cámara sin operarios detrás aterroriza a una Nikki inmersa en su propia y subjetiva perspectiva sobre la realidad, una perspectiva en la cual los límites de la cordura, e incluso de su propia identidad, se diluyen. Y es precisamente este encontronazo con la cámara desencarnada y amenazante lo que parece provocar la dilatada y angustiosa agonía de la protagonista. Ya en *Lost Highway*<sup>54</sup> (*Carretera perdida*), la presencia de una cámara desencarnada e incluso desmaterializada y panóptica, cuya única evidencia eran unas anónimas e inquietantes cintas de vídeo, parecían evocar la idea de que aquello que vemos en pantalla se presenta como una realidad más real que la percibida por los ojos y procesada por la mente, pero al mismo tiempo manipulada o manipulable por quien mira tras la cámara. Asimismo, la presencia, o mejor, ausencia, de una cámara panóptica y desmaterializada inicia la película de Michael

Haneke *Caché*,<sup>55</sup> una mirada que, como la mirada extradiegética y escopofílica con la que nos identificamos como espectadores, parece que no tenga a nadie detrás.

La pulsión escopofílica vuelve a adquirir protagonismo en *Night-crawling*<sup>56</sup> (*Primicia mortal*), esta vez para explorar los límites de la mirada. Si la sed de mirar lo innombrable, el *tabú*, es tan intensa como para conseguir cautivar a la audiencia, es preciso pasar de la simple observación a la acción, a la construcción y manipulación de los hechos, para provocar el horror. Como en *Peeping Tom*, la feroz escopofilia mediada por la cámara se cristaliza en una mirada depredadora y asesina que busca el clímax en ese horror. Si bien la mirada estructuradora y desencarnada de Thomas (*Blow Up*) o Jeff (*La ventana indiscreta*) —que quizá no por casualidad estaba postrado en una silla de ruedas, como el primo de la ventana del chaflán del relato de E. T. A. Hoffman— buscaba la construcción de un discurso coherente a partir de lo mirado —aunque en el caso de Thomas esa fuera una tarea imposible—, tanto en *Videodrome* como en *Night-crawling*, lo que la mirada busca no es ya un relato estructurado, sino la situación, el fragmento de realidad impactante y aterrador.

Y es justo el horror —sobre todo en las películas de terror de la Italia de los años setenta o *giallo*— la base sobre la que se erige *Berberian Sound Studio*,<sup>57</sup> solo que esta vez es la dicotomía entre vista y oído el armazón sobre el que se cimienta la reflexión sobre la mirada. Gilderoy es un experto en sonido cuya relación con su entorno es más auditiva que visual, como se hace patente en la escena en la que rememora su hogar pisando hojarasca. Gilderoy parece disfrutar del estado sosegado y amable que permite el sentido del oído al que se refería Simmel.<sup>58</sup> Su temperamento tímido y amable —alejado de los estereotipos masculinos— se ve, sin embargo, violentamente sacudido tanto por la violencia brutal de las relaciones interpersonales en el estudio como, sobre todo, por las imágenes diegéticas y descontextualizadas de violencia extrema que se ve obligado a mirar —violencia en principio perpetrada contra mujeres—. Quizá aquí podamos evocar las tesis de Irigaray, según las cuales el de la vista es un sentido que objetiva y domina mucho más que cualquier otro y que se erige como elemento clave del dominio patriarcal.<sup>59</sup> El ojo —presente como motivo visual dominante en los créditos del filme de Santini— le ofrece a Gilderoy un espectáculo insoportable, que le resulta abrumador hasta el punto de hacer que los límites entre realidad y ficción sean borrosos, y que su sensual y amable relación con el mundo cristalice en violencia. El poder del aparato cinematográfico para doblegar su sensibilidad y voluntad se revela como panóptico y desencarnado, un aparato que rueda y proyecta solo, y que, en última instancia, engulle a Gilderoy en toda su realidad corpórea.

<sup>55</sup> Michael HANEKE, *Caché*, 2005.

<sup>56</sup> Dan GILROY, *Night Crawling*, 2014.

<sup>57</sup> Peter STRICKLAND, *Berberian Sound Studio*, 2012.

<sup>58</sup> Georg SIMMEL, *El individuo y la libertad: ensayos de crítica de la cultura*, Barcelona, Península, 1986, p. 679.

<sup>59</sup> Luce Irigaray, entrevista en *Les femmes, la pornographie et l'erotisme*, M. F. HANS y G. LAPOUGE, París, 1978.

<sup>60</sup> Miren UHARTE, *El arte de la exposición. Mirada y acción en el cine etnográfico de temática urbana (1921-1931)*, 2011, p. 122.

<sup>61</sup> Wim WENDERS, *Der Himmel Über Berlin*, 1987.

<sup>62</sup> Wim WENDERS, *Lisboa Story*, 1994.

<sup>63</sup> Wim WENDERS, *Tokio-Ga*, 1985.

<sup>64</sup> Theo ANGELOPOULOS, *Ulysses' Gaze*, 1995.

## Conclusiones

En conclusión, el cine no había cejado en su empeño de desconfiar de la capacidad del ojo para captar el mundo de una manera objetiva y las esencias por encima de las apariencias, como se hace patente en películas como *Rashomon*, *Rear Window* o *Blow-Up*. El cine incluso sospechaba amargamente de sí mismo, del propio aparato cinematográfico, al considerarlo garante de la perpetuación de una mirada estructuradora y, por tanto, ideológica. A través de los filmes mencionados, hemos podido intuir la existencia de un clima en gran medida desencantado con la idea de una mirada prístina e inocente, desprovista de intenciones, desideologizada y pura. Hemos podido ver la vinculación del aparato cinematográfico con una mirada escopofílica y depredadora, dominadora y total. Pero como postulábamos en otra parte,<sup>60</sup> pese a las sospechas que se cernían sobre la mirada y el aparato, el cine no ha abandonado nunca el anhelo de captar la vida de improviso, como había soñado Vertov. Y, entre ellos, quizá sea Johan van der Keuken el cineasta que mejor, y de manera más explícita, encarna ese deseo. Para Van der Keuken, el «cine-verdad» implica de un modo necesario la movilización del cuerpo con aquello que se mueve a su alrededor, de tal manera que cuerpo y cámara se confunden al rodar y reaccionan a la imprevisibilidad de lo mirado. Sin embargo, esta es una búsqueda que no deja de tener un sentido nostálgico y abatido ante la certeza de la imposibilidad de esa mirada desnuda, tal y como hacen patente películas como *Der Himmel über Berlin*<sup>61</sup> (*El cielo sobre Berlín*), *Lisboa Story*<sup>62</sup> o *Tokio-Ga*,<sup>63</sup> de Wim Wenders; *Ulysses' Gaze*<sup>64</sup> (*La mirada de Ulises*), de Theo Angelopoulos, o la española *Tren de sombras*, de José Luis Guerín. Todas ellas, a través del tono nostálgico que destilan y, sobre todo, ante la imposibilidad del sueño vertoviano de una mirada inocente, parece que corroboren la idea de que también el cine se rinde a un clima intelectual que se antoja profundamente suspicaz con el sentido más noble.

Miren Uharte Huertas  
 Historiadora del cine  
 mirenuharte@gmail.com

## ESCOPOFILIA. LA CRISIS DEL OCULARCENTRISMO EN EL CINE

Desde el corte de la córnea en *Un chien andalou* —un atentado explícito contra el considerado más noble de los sentidos—, el cine ha venido expresando de manera puntual pero persistente cierta inquietud ante el sentido de la vista, ya sea en forma de decepción ante un sentido imperfecto e incapaz de darnos acceso al conocimiento, de angustia ante una mirada dominadora, panóptica o incluso asesina, o de una nostalgia por una mirada inocente ya perdida. El presente trabajo pretende reflexionar sobre si es posible rastrear en el ámbito cinematográfico la sombra de aquel malestar acerca del sentido de la vista al que se refiere Martin Jay en *Ojos abatidos*, y si existe una desazón en el cine hacia el régimen escópico dominante que transcurre paralelo a la literatura y el pensamiento, o incluso una misma tendencia hacia la denigración de la visión.

Palabras clave: cine, régimen escópico, ocularcentrismo, voyerismo

## SCOPOPHILIA. THE CRISIS OF OCULARCENTRISM IN THE CINEMA

From the crack of the cornea in *Un chien andalou* - an explicit attack on the so-called noblest sense - cinema has been expressing in a specific but persistent way a certain anxiety about the gaze, either in the form of disappointment with an imperfect sense, unable to give us access to knowledge; anguish before an authoritarian, panoptic or even murderous gaze, or nostalgia for an innocent gaze long lost. This paper aims to question if it would be possible to trace the shadow of the unease about the sense of sight, developed by Martin Jay in *Downcast Eyes*, in the cinematographic field, and if there is a dismay in the cinema towards the dominant scopic regime, running parallel to literature and thought, or even a tendency towards the denigration of vision.

Keywords: cinema, scopic regime, ocularcentrism, scopophilia, voyeurism

Aquest article ha estat publicat originalment a **Matèria. Revista internacional d'Art** (ISSN en línia: 2385-3387)

Este artículo ha sido publicado originalmente en **Matèria. Revista internacional d'Art** (ISSN en línea: 2385-3387)

This article was originally published in **Matèria. Revista internacional d'Art** (Online ISSN: 2385-3387)

# MATÈRIA

Revista internacional d'Art

Els autors conserven els drets d'autoria i atorguen a la revista el dret de primera publicació de l'obra.

Els textos es difondran amb la llicència de Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada de Creative Commons, la qual permet compartir l'obra amb tercers, sempre que en reconeguïn l'autoria, la publicació inicial en aquesta revista i les condicions de la llicència: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.ca>

Los autores conservan los derechos de autoría y otorgan a la revista el derecho de primera publicación de la obra.

Los textos se difundirán con la licencia de Atribución-NoComercial-SinDerivadas de Creative Commons que permite compartir la obra con terceros, siempre que éstos reconozcan su autoría, su publicación inicial en esta revista y las condiciones de la licencia: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>

The authors retain copyright and grant the journal the right of first publication.

The texts will be published under a Creative Commons Attribution-Non-Commercial-NoDerivatives License that allows others to share the work, provided they include an acknowledgement of the work's authorship, its initial publication in this journal and the terms of the license: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.en>

